Université Bordeaux Montaigne
École doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

UR Plurielles – UMR Thalim

Les Nouvelles Bêtes de l'Apocalypse

Présences et disparitions animales dans les fictions de fin du monde (1963-2020)

Présentée et soutenue publiquement le 27 juin 2025 par

Jodie Lou BESSONNET

Sous la direction de
Jean-Paul Engélibert, Professeur en littérature comparée (Plurielles) et
Alain Romestaing, Professeur en langue et littérature françaises (CELIS/Thalim)

Composition du jury :
Émilie DARDENNE, Professeure à l'Université Rennes 2
Henri GARRIC, Professeur à l'Université Bourgogne-Europe
Bertrand GUEST, Maître de conférence à l'Université d'Angers
Sophie MILCENT-LAWSON, Professeure à l'Université de Lorraine

Résumés de la thèse

Résumé en français

À l'intersection entre les études animales littéraires et l'étude des fictions apocalyptiques, cette thèse analyse les représentations des animaux non-humains, dans les fictions de fin du monde (1963-2020). Parce que les imaginaires apocalyptiques sont politiques et possèdent une puissance critique, leur analyse peut contribuer aux *critical animal studies*, qui enrichissent à leur tour d'un nouveau regard l'étude de la collapsologie. Abordées de manière diachronique et synchronique, les fictions de fin du monde rendent compte non seulement de l'évolution de notre rapport aux animaux entre les années 1960, les années 1990 et aujourd'hui, mais encore de tendances contemporaines divergentes. Certes, les récits apocalyptiques parlent du présent, ils agissent comme révélateurs de notre monde et construisent un discours satirique, mais ils peuvent aussi faire l'objet d'un regard critique, en ce qu'ils sont pris dans les biais de leur époque et reflètent les visions de leurs auteurs et autrices. À travers l'utopie ou l'anticipation, s'appuyant sur la possibilité d'une table rase qu'offre le scénario apocalyptique, ces romans constituent des lieux d'imagination et d'expérimentation sociale, autorisant à penser de nouveaux rapports entre les êtres humains et les autres animaux. Malgré des divergences génériques et diégétiques, les fictions étudiées imaginent toutes la mise en péril de l'humanité telle qu'elle s'est construite en opposition à l'animalité, et imposent la redéfinition de ces concepts autant que des rapports anthropozoologiques. Prenant acte d'un tournant animal dans les années 1970 et de son renouveau contemporain, autant dans les productions littéraires que dans la recherche en sciences humaines, notre corpus, constitué d'une quinzaine de romans en français, anglais et italien, se concentre sur la production contemporaine, à l'exception de *La Planète des singes* de Pierre Boulle publié en 1963, qui fonde mythe littéraire influençant la représentation des grands singes pour les décennies qui suivent. Les auteurs et autrices du corpus comprennent : dans le domaine anglophone, Will Self (*Great Apes*), Margaret Atwood, (trilogie *MaddAddam*) et Lydia Millet (trilogie *Magnificence*) ; en littérature française, Pierre Boulle (*La Planète des singes*), Céline Minard (*Le Dernier Monde*), Éric Chevillard (*Sans l'orang-outan*), Tristan Garcia (*Mémoires de la jungle*), Sophie Divry (*Trois fois la fin du monde*), Alain Damasio (*Les Furtifs*) et Camille Brunel (*Les Métamorphoses*) ; enfin, l'italien est représenté par Laura Pugno (*Sirene*).

Résumé en anglais

At the intersection of literary animal studies and the study of apocalyptic fictions, this thesis analyzes representations of non-human animals in fictions that speculate the end of the world (1963-2020). Because apocalyptic imagination is political and possesses critical power, its analysis can contribute to critical animal studies, which in turn enrich the study of collapsology with new insights. Tackled diachronically and synchronically, apocalyptic fictions reveal not only the evolution of our relationship with animals between the 1960s, the 1990s and today, but also divergent contemporary trends. While apocalyptic narratives speak of the present, revealing our world and constructing a satirical discourse, they can also be viewed critically, because they are caught up in the biases of their times and reflect the visions of their authors. Through utopia or anticipation, drawing on the possibility of a clean slate offered by the apocalyptic scenario, these novels offer places of imagination and social experimentation, allowing us to think about new relationships between human beings and other animals. Despite generic and diegetic divergences, the fictions studied all imagine the endangerment of humanity as it has been constructed in opposition to animality, and impose a redefinition of these concepts as much as of anthropozoological relationships. Acknowledging the animal turn of the 1970s and its contemporary revival, both in literary production and human sciences, our corpus, made of fifteen novels in French, English and Italian, focuses on contemporary production, with the exception of Pierre Boulle's *La Planète des singes*, published in 1963, which founded a literary myth that influenced the representation of great apes for the decades that followed. Authors in the corpus include : in English, Will Self (*Great Apes*), Margaret Atwood, (*MaddAddam* trilogy) and Lydia Millet (*Magnificence* trilogy) ; in French, Pierre Boulle (*La Planète des singes*), Céline Minard (*Le Dernier Monde*), Éric Chevillard (*Sans l'orang-outan*), Tristan Garcia (*Mémoires de la jungle*), Sophie Divry (*Trois fois la fin du monde*), Alain Damasio (*Les Furtifs*) and Camille Brunel (*Les Métamorphose*s) ; finally, in Italian, we'll study Laura Pugno (*Sirene*).

Liste des abréviations

Titres des œuvres littéraires du corpus

CRM	*Comment rêvent les morts*
DH	*Le Dernier Homme*
DM	*Le Dernier Monde*
F	*Les Furtifs*
GA	*Great Apes*
GL	*Ghost Lights*
GS	*Les Grands Singes*
HDD	*How the Dead Dream*
LF	*Lumières fantômes*
M	*MaddAddam* (VF)
M. VO	*MaddAddam* (VO)
MAG	*Magnificence* (VF)
MAG. VO	*Magnificence* (VO)
MET	*Les Métamorphoses*
MJ	*Mémoires de la jungle*
OC	*Oryx and Crake*
PS	*La Planète des singes*
S	*Sirènes*
S. VO	*Sirene*
SOO	*Sans l'orang-outan*
TD	*Le Temps du déluge*
TFFM	*Trois fois la fin du monde*
YF	*The Year of the Flood*

NB : Les numéros de pages ne seront accompagnés d'une abréviation que lorsqu'une ambiguïté est possible, par exemple si le sous-corpus du chapitre comprend plusieurs œuvres d'un même auteur ou d'une même autrice, si sont indiquées dans le corps du texte la référence en version française et la référence originale, ou encore si plusieurs textes sont cités dans un même paragraphe.

Sommaire

Résumés de la thèse **3**

Liste des abréviations **5**

Sommaire **7**

Remerciements **9**

Introduction **11**

Partie 1. L'être humain et les autres grands singes : du grotesque au tragique **49**

Chapitre 1. L'hypothèse anthropocentriste de la régression : *La Planète des singes* de Pierre Boulle **53**

Chapitre 2. Une « figure de style satirique » : *Les Grands Singes* de Will Self **95**

Chapitre 3. Retrouver l'animalité : *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia **155**

Partie 2. Violences et troubles de l'Anthropocène **207**

Chapitre 4. Récits d'extinction massive **209**

Chapitre 5. Quelles dystopies pour questionner l'Anthropocène ? Le spécisme au cœur des violences écologiques et sociales **273**

Partie 3. Reconstruire un monde **325**

Chapitre 6. Détruire, quitter le monde ou perdre le monde : de l'apocalypse à la robinsonnade et au-delà **327**

Chapitre 7. Quelles relations pour un nouveau monde ? Cohabitations et communautés interspécifiques **383**

Chapitre 8. Voix et mythes d'outre-apocalypse **435**

Conclusion **503**

Bibliographie **511**

Table des matières **549**

Remerciements

Puisque la recherche est une activité faussement solitaire, de nombreuses personnes ont contribué à la poursuite et à l'achèvement de cette thèse. Je tiens à leur exprimer toute ma reconnaissance.

Mes premiers remerciements vont à Jean-Paul Engélibert, de m'avoir accompagnée et soutenue dans mes choix d'écriture depuis mon projet de recherche, d'avoir encouragé mes propositions et de m'avoir offert la possibilité de réaliser une thèse qui me ressemble. Merci de m'avoir ouvert les portes de la recherche, de m'avoir donné de nombreuses opportunités d'y participer, et de m'avoir aidée et conseillée à chaque étape. Merci également pour ses nombreux travaux, qui constituent les fondements de mon approche des fictions apocalyptiques. Merci pour ses patientes relectures, son efficacité, sa confiance et sa bienveillance.

Je remercie également Alain Romestaing pour ses relectures, ses suggestions, son précieux regard sur les questions zoopoétiques et la production française contemporaine. Merci de m'avoir aidée à concilier engagement et rigueur, merci pour ses conseils et sa réactivité au moment de finaliser cette thèse.

Je remercie chaleureusement Émilie Dardenne, Henri Garric, Bertrand Guest et Sophie Milcent-Lawson d'avoir accepté de lire cette thèse et de constituer le jury de sa soutenance.

Je remercie les membres du comité de suivi de thèse, Margot Buvat, Ève de Dampierre et Philippe Ortel pour leurs avis toujours pertinents. Il n'est jamais facile de faire le point sur l'avancée de son travail et leur sympathie a rendu ces moments plus légers.

Une pensée pour les membres de l'ORCA, dont les travaux ont inspiré mes recherches et renforcé mes convictions – en particulier Romain Espinosa, Émilie Dardenne, Sophie Milcent-Lawson, Marie-Claude Marsolier-Kergoat, Lucie Nayak et Perrine Beltran. Merci pour leur accueil chaleureux, pour les discussions passionnantes auxquelles j'ai eu le plaisir de participer, et merci d'apporter autant à la recherche sur la condition animale.

Merci aux collègues des universités Bordeaux Montaigne et Versailles Saint-Quentin, de m'avoir accueillie aux sein de leurs départements, et de m'avoir permis d'enseigner sur des questions qui me passionnent. Merci aux étudiants et étudiantes qui ont reçu ces sujets avec intérêt et ont enrichi mes réflexions par leurs questionnements.

Toute ma gratitude aux compagnes de thèse et chercheuses de talent, qui ont réussi à me faire apprécier la fréquentation intensive des bibliothèques parisiennes et les aller-retours bordelais. Merci d'avoir tendu l'oreille à mes nombreuses interrogations et de m'avoir souvent aidée à préciser mes idées. Je n'aurais pu rêver meilleures coéquipières. Votre intelligence, votre rigueur et votre sensibilité m'inspirent.

Merci à Laure S., pour son amitié infaillible, son aide incommensurable, son humour inégalable. Merci d'ouvrir mes horizons littéraires et d'ensoleiller mes pauses cafét'. J'ignore où en serait cette thèse sans sa compagnie. Merci également à L-D de m'avoir alimentée en chocolat grand cru.

Merci à Blanche, qui a illuminé mes séjours bordelais, pour son accueil, son soutien de toujours et nos longues discussions. Merci d'être une si précieuse amie – quelle joie que nos parcours continuent de s'entrecroiser. Merci à Mathias de m'avoir cuisiné de petits plats.

Merci à Perrine, compagne de zoopoétique et de gastronomie végétale. Merci pour les idées partagées, pour les relectures attentives et toujours pertinentes – merci surtout pour les nombreux sablés ! Bravo d'avoir montré l'exemple et de contribuer brillamment aux études animales littéraires.

Ma reconnaissance éternelle va aux relectrices et au relecteur de cette thèse (*it takes a village !*), pour leurs yeux de lynx et leur enthousiasme. Dans l'ordre des chapitres : merci à Laure S. et Perrine, qui ont relu plus d'un chapitre et m'ont fourni de précieux conseils, merci à Corinne, à Laurence, à Meven et Joanne, à Laure P., à Sophie, à Méliné, à Blanche et à Margot.

Merci à Fanny, Benoist et Thelma de m'avoir hébergée et nourrie, je suis heureuse d'avoir profité des séjours bordelais pour savourer ces moments ensemble.

Merci aux collègues et amies ATER pour les moments partagés, en bibliothèque ou à l'université, et pour avoir su me rassurer sur ces dernières étapes : Cécile, Amalia, Marion et Méliné.

Merci aux amies et amis de tous horizons, pour leurs encouragements et leur présence, dans les joyeux et moins joyeux moments qui ont rythmé ces longues années de recherche : Fanny et Mathilde, Xavier et Félix, Laure P., Louisa, Valentine, Guillaume, Manon et les Marie-Rose, Noé, Meven et Joanne, Ludo, Alice et Émile, Quentin, Estelle, Diane, Élodie, Adèle et Quentin. Vous êtes mon *safe space* et je mesure ma chance d'être aussi bien entourée.

Merci à ma famille pour leur amour, leur soutien et leur patience durant ce long parcours, même quand la nature de mes activités demeurait énigmatique. Je suis heureuse de vous présenter l'aboutissement de ce travail.

Merci à la famille Sirisak pour ses encouragements, sa bonne humeur et sa générosité.

Enfin, mille mercis à Marc, mon animal humain préféré (quoiqu'aussi méduse et écureuil), qui a écouté la version podcast de cette thèse et y a contribué de tant de manières. Merci de m'avoir supportée, encouragée, aidée, nourrie surtout. Merci de faire de moi une meilleure personne, de rendre la vie plus facile et plus belle, de m'aider à tenir la barre et à y voir clair dans ce monde agité.

Cette thèse est dédiée à Ollie, ainsi qu'à Bosco, Mosquito, Toulouse, Pépin, Berlioz, Jazz, qui m'ont toujours rappelé l'évidence.

Introduction

« Écris donc ce que tu as vu, ce qui est, et ce qui doit arriver ensuite. »
Apocalypse, 1 :19

Dans *L'Animal que donc je suis*, Jacques Derrida, qui se « voit vu nu » face au regard de sa chatte, entame une méditation sur les bêtes de l'apocalypse :

> Comme tout regard sans fond, comme les yeux de l'autre, ce regard dit « animal » me donne à voir la limite abyssale de l'humain : l'inhumain ou l'anhumain, les fins de l'homme, à savoir le passage des frontières depuis lequel l'homme ose s'annoncer à lui-même, s'appelant ainsi du nom qu'il croit se donner. Et dans ces moments de nudité, au regard de l'animal, tout peut m'arriver, je suis comme un enfant prêt pour l'apocalypse, *je suis l'apocalypse même*, à savoir l'ultime et premier événement de la fin, le dévoilement et le verdict. Je la suis, l'apocalypse, je m'identifie à elle en courant derrière elle, après elle, après toute sa zoo-logie. Quand passe l'instant d'extrême passion, et que je retrouve la paix, alors je peux parler tranquillement des bêtes de l'Apocalypse, leur rendre visite au musée, les voir en peinture (mais la zoographie, pour les Grecs, désignait la portraiture du vivant en général et non seulement la peinture animalière) ; je peux leur rendre visite au zoo, les lire dans une Bible ou en parler comme un livre[1].

Le regard d'un animal non-humain confronterait celui qui prend conscience de s'y exposer aux limites de l'humanité, dont l'identité est fondée en opposition aux autres animaux. La fin de l'humanité, c'est-à-dire le non-humain, posthumain ou extrahumain, est déjà là auprès d'elle, à partager son espace domestique, dans le regard de cette animal*e* de compagnie – dont il ne faudrait pas effacer l'individualité derrière « l'animal » philosophique. L'aptitude que possède cette chatte à poser son regard sur l'homme devant elle conduit le philosophe à une révélation, selon le sens étymologique de l'apocalypse. Elle met fin à l'humanité comme seule conscience au monde, comme unique sujet doté d'un point de vue – elle interrompt cet « oubli calculé[2] » de la subjectivité animale par la philosophie. Autant que l'idée de notre fin, la confrontation avec l'animalité, et par là même avec *notre* animalité, expose à la fois notre vulnérabilité et l'existence d'un monde au-delà de notre espèce, chez d'autres et pour d'autres, autour, avant

[1] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, M.-L. Mallet (éd.), Paris, Galilée, 2006, p. 30.
[2] *Ibid.*, p. 28.

nous et même *après* nous[3]. Plutôt que de fuir cette apocalypse, le philosophe la poursuit, comme il suit l'animal, à la recherche des limites de sa connaissance et de son expérience. D'autres écrivains et écrivaines font de même : la littérature ne cesse d'imaginer la fin – du sujet écrivant, de la littérature elle-même, du monde[4] – et de se confronter à l'inconnu. Cette tension entre fuite et poursuite, mais aussi entre un passé effrayant et un futur qui l'est tout autant, s'incarne dans des visions : celle du regard animal pour Derrida, celle d'une danseuse pour Bruno Latour. Le philosophe la décrit ainsi :

> […] alors qu'elle fuyait à l'envers pour échapper à quelque chose qui devait lui paraître affreux, [elle] ne cessait, tout en courant, de jeter derrière elle des coups d'œil de plus en plus inquiets, comme si sa fuite accumulait dans son dos des obstacles qui gênaient de plus en plus ses mouvements, jusqu'à ce qu'elle soit forcée de se retourner tout à fait, et là, suspendue, interdite, les bras ballants, elle voyait venir vers elle quelque chose d'encore plus effrayant que ce qu'elle avait d'abord fui – au point de la forcer à esquisser un geste de recul. En fuyant une horreur, elle en avait rencontré une autre, en partie créée par sa fuite[5].

Il n'est pas anodin que cette figure monstrueuse, celle d'un futur pour les Modernes, « source d'une horreur qui se trouvait devant et non plus derrière eux[6] » prenne entre autres la forme, dans l'imaginaire de Latour, d'un « Léviathan », une bête biblique – apocalyptique. L'animal est à la fois objet de fascination, de chasse – c'est-à-dire d'une poursuite afin de saisir ou de détruire – et de rejet d'une histoire de l'évolution dont l'être humain voudrait être sorti.

Beaucoup prétendent suivre les animaux, s'émerveillent de leur altérité, sans que cette fascination s'accompagne toujours d'une tentative pour aller à leur rencontre ou les comprendre – comme si la connaissance (scientifique, certes, mais surtout empirique, intime, émotionnelle) des animaux allait anéantir leur mystère. Or, cet écran de fumée est la condition de nos projections, d'un imaginaire de l'animal en Autre absolu, et finalement de leur objectification, qui les offre à l'exploitation matérielle et symbolique. Sophie Milcent-Lawson le souligne : la scène de rencontre avec un animal sauvage, *topos* (ré)émergent de la littérature contemporaine, est systématiquement interrompue, elle bouleverse le sujet humain mais ne donne plus lieu au

[3] J'ajoute cet « après », quoique Derrida pense la succession dans le sens d'une postérité humaine : nous venons toujours après l'animal. *Id.*

[4] Comme l'analyse Frank Kermode : « Les hommes, comme les poètes, pour comprendre leur durée […], ont besoin de concordances fictives entre les origines et les fins, aptes à donner du sens aux vies et aux poèmes. La Fin qu'ils imaginent reflètera leurs préoccupations irréductiblement intermédiaires. Ils en ont peur, et ce d'aussi loin que l'on se souvienne ; la Fin est une figure de leur propre mort. » Nous traduisons : « Men, like poets, […] to make sense of their span […], need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, and as far as we can see have always done so; the End is a figure for their own deaths. » F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford University Press, 1967, p. 7.

[5] B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 9.

[6] *Id.* Frank Kermode avance lui aussi que nous serions toujours coincés entre un passé et un futur également fantasmés : « L'apocalypse dépend de la concordance entre un passé dont se souvient avec imagination et d'un futur que l'on prédit avec imagination, réalisés pour nous-mêmes, qui demeurons "au milieu" ». Nous traduisons : « Apocalypse depends on a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved on behalf of us, who remain 'in the middest' ». F. Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 8.

développement d'une histoire et reste sans suite[7]. Cette tendance de l'Anthropocène relève-t-elle d'un respect de leur spécificité et de leur autonomie, ou d'une nouvelle forme d'anthropodéni qui érige l'animal en fantasme d'une altérité[8], d'une « Nature » ou d'un « Vivant » insaisissable ? Jean-Christophe Bailly, face à un chevreuil apparu dans la lumière de ses phares, « car seule une bête peut surgir ainsi », voit lui aussi s'instaurer « une sorte de poursuite », dont cependant « le but n'est pas, surtout pas, de rejoindre, mais simplement de suivre[9] ». Marqué par cette rencontre, pourtant ordinaire, il lui semble avoir « touché des yeux » à « quelque chose du monde animal », dont il se considère, en tant qu'être humain « toujours exclu » mais qui relève de la vision, « plus nette qu'aucune pensée[10] ».

Les propos de Derrida suggèrent qu'afin de pouvoir « parler tranquillement des bêtes », telles que l'humanité les imagine et les construit, afin de participer à ce pouvoir de représentation, d'analyse et d'observation, le sujet doit s'extraire du trouble dans lequel le plonge la proximité des animaux en chair et en os ; la représentation et le discours sont nécessairement distincts de la « passion[11] ». Pierre Schoentjes, dans son dernier essai, *Nos regards se sont croisés*, affirme à l'inverse que « c'est plus souvent par le truchement des textes que par la fréquentation personnelle des animaux que les citadins que nous sommes prennent conscience de l'intensité de ce moment », la lecture rendant « sensible une expérience qu'il est donné à peu de personnes de vivre[12] ». À quelle expérience participe alors la littérature ? Celle de la rencontre avec un regard étranger, qui confronte notre propre finitude à l'infinité des subjectivités animales, ou celle d'une énième observation de « l'animal » tel que la philosophie l'a construit, à l'opposé d'un idéal humain ? Et si nous retournions le problème, nous placer face à la fin, au bord du gouffre apocalyptique, aiderait-il à dévoiler la vérité des existences animales, ou cet instant ultime renforcerait-il les frontières érigées par l'humanité pour se distinguer de l'animalité ?

---

[7] S. Milcent-Lawson, « Rencontrer un animal : renouvellement d'un topos littéraire à l'ère de l'anthropocène », dans S. Buekens, P. Schoentjes et R. Barontini (éd.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Librairie Droz, 2022, p. 78-92.

[8] C'est Frans de Waal qui forge le terme « anthropodéni », pour désigner le refus, par peur de l'anthropocentrisme, d'accorder aux animaux des caractéristiques semblables aux nôtres, même lorsque la ressemblance est manifeste. Du point de vue linguistique, Marie-Claude Marsolier-Kergoat analyse le même phénomène de distinction infondée. F. de Waal, « Frans de Waal : "Ne pas voir nos similitudes est une forme d''anthropodéni'" », entretien réalisé par M. Écoiffier et C. Mallaval, 23 décembre 2018, Libération (en ligne : https://www.liberation.fr/france/2018/12/23/frans-de-waal-ne-pas-voir-nos-similitudes-est-une-forme-d-anthropodeni_1699491/ ; consulté le 8 avril 2022) ; F. de Waal, *Sommes-nous trop bêtes pour comprendre l'intelligence des animaux ?*, L. Chemla et P. Chemla (trad.), Arles, Actes Sud, 2018 ; M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le Mépris des bêtes. Un lexique de la ségrégation animale*, Paris, PUF, 2020.

[9] J.-C. Bailly, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007, p. 10.

[10] *Ibid.*, p. 11-12.

[11] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 30.

[12] P. Schoentjes, *Nos regards se sont croisés. La scène de la rencontre avec un animal*, Marseille, Le mot et le reste, 2022, p. 10.

Apocalypses : religieuse, nucléaire, écologique… animale ?

Les « apocalypses » désignent à l'origine des écrits bibliques, hébraïques ou chrétiens, « contenant, généralement sous forme de visions, des révélations sur la fin des temps[13]. » Les plus célèbres de ces textes, qui représentent une ou des « Bêtes » sont : le *Livre de Daniel*, qui daterait des IIe et IIIe siècles avant notre ère et dont les chapitres 7 à 12 exposent les visions apocalyptiques, et l'*Apocalypse de Jean*, qui date du Ier siècle et clôture le Nouveau Testament. Le *Livre de Daniel* imagine quatre bêtes, sortant de la mer et représentant quatre empires :

> Et quatre grands animaux sortirent de la mer, différents l'un de l'autre. Le premier était semblable à un lion, et avait des ailes d'aigles ; je regardai, jusqu'au moment où ses ailes furent arrachées ; il fut enlevé de terre et mis debout sur ses pieds comme un homme, et un cœur d'homme lui fut donné. Et voici, un second animal était semblable à un ours, et se tenait sur un côté ; il avait trois côtes dans la gueule entre les dents, et on lui disait : Lève-toi, mange beaucoup de chair. Après cela je regardai, et voici, un autre était semblable à un léopard, et avait sur le dos quatre ailes comme un oiseau ; cet animal avait quatre têtes, et la domination lui fut donnée. Après cela, je regardai pendant mes visions nocturnes, et voici, il y avait un quatrième animal, terrible, épouvantable et extraordinairement fort ; il avait de grandes dents de fer, il mangeait, brisait, et il foulait aux pieds ce qui restait ; il était différent de tous les animaux précédents, et il avait dix cornes. Je considérai les cornes, et voici, une autre petite corne sortit du milieu d'elles, et trois des premières cornes furent arrachées devant cette corne ; et voici, elle avait des yeux comme des yeux d'homme, et une bouche, qui parlait avec arrogance. (*Daniel*, 7 : 4-8)

Les quatre bêtes de Daniel sont extraordinaires, elles franchissent les frontières entre espèces, entre l'humanité et l'animalité, et même déjà entre les animaux et les machines. L'*Apocalypse* de Jean, qui s'en inspire, n'en décrit plus que deux, auxquelles s'ajoutent les quatre chevaux du sixième livre qui inaugurent la fin du monde. La Bête qui monte de la mer, décrite par Jean, avec ses sept têtes et ses dix cornes, a aussi l'apparence d'une chimère, et mêle les divers animaux mentionnés par Daniel pour chacune de ses bêtes (« La bête que je vis était semblable à un léopard ; ses pieds étaient comme ceux d'un ours, et sa gueule comme une gueule de lion. » *Apocalypse*, 13 : 2) Si la Bête n'est pas *un* animal, mais une chimère monstrueuse, il n'est pas anodin cependant que l'animalité à laquelle elle est associée incarne à la fois l'altérité, la fin et le mal, tout en symbolisant dans la Bible des forces politiques opposées à la religion chrétienne.

Les Apocalypses de Daniel et de Jean ont en commun d'être narrées par un prophète qui se nomme et décrit ses visions : l'apocalypse johannique est construite sur l'anaphore « je vis », déployée tout au long du Livre. Les prophètes annoncent une catastrophe à venir, mais promettent surtout un royaume, pour « ceux qui ont l'intelligence » chez Daniel (*Daniel*, 12 : 2-4), et pour le « peuple » de Dieu chez Jean, qui annonce « un ciel nouveau et une terre nouvelle » et affirme : « la mort ne sera plus, et il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni douleur, car les premières choses ont disparu. » (*Apocalypse*, 21 : 1-5) Les Apocalypses religieuses,

[13] Définition du TLFi : https://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse.

orientées selon les deux pôles du Bien et du Mal, ont ainsi valeur de jugement, elles annoncent un partage et sont le fruit d'un dessein divin.

Or, il n'en va plus de même pour l'apocalypse contemporaine, qu'Ernesto De Martino analyse dès les années 1960 comme une apocalypse « sans *eschaton* », c'est-à-dire sans accomplissement divin et sans renouveau[14] :

> Le motif de la fin est aujourd'hui présent dans la culture occidentale, en dehors de tout horizon religieux de salut, comme catastrophe désespérée du mondain, du domestique et du familier, du sensé et de l'utile : une catastrophe qui relate avec un soin méticuleux, voire obsessionnel, la désagrégation du monde ordonné, l'altération du domestique, la perte de la familiarité et du sens, l'indisponibilité pratique du monde[15].

De Martino oppose la forme que prend l'apocalypse dans la culture contemporaine – « un finir vécu comme catastrophe en acte » – à la forme qu'elle revêt dans son interprétation religieuse : « un *finir* culturellement modelé comme l'annonce d'une régénération de l'existence[16]. » Frank Kermode, qui propose à la même époque une analyse d'un sentiment apocalyptique dans la littérature moderne, soutient pour sa part que la fin n'est plus perçue comme « imminente », toujours à venir et chaque jour conjurée, mais comme « immanente[17] » : chaque époque se perçoit en train d'aller vers sa fin, prise dans des péripéties qui ne peuvent que conduire à la fin. Pour Kermode, quel que soit le moment où la fin adviendra, ou la forme qu'elle prendra, elle porte son ombre sur le temps qui la précède.

S'appuyant sur la thèse de Kermode et sur sa distinction entre deux régimes temporels, le « *chronos* » et le « *kaïros* », Jean-Paul Engélibert a analysé l'articulation de ces fictions apocalyptiques à l'histoire pour montrer comment ce temps de la fin est un « délai » dans lequel l'action est encore possible pour conjurer la fin annoncée[18]. À la suite de De Martino, mais lui préférant une expression de Günther Anders, il parle « d'apocalypses sans royaume » pour décrire les fictions contemporaines qui vont à l'encontre d'une croyance dans le progrès (« le royaume sans apocalypse[19] »), marquées par Hiroshima[20]. Néanmoins, dans *After the End : Representations of Post-apocalypse*, James Berger affirme que la pensée apocalyptique est

[14] E. De Martino, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, G. Charuty, D. Fabre et M. Massenzio (trad.), Paris, EHESS, 2016 [1977], p. 277. La première publication de son essai, à titre posthume, date de 1977, mais De Martino est décédé en 1965.

[15] *Id*.

[16] E. De Martino, *La Fin du monde*, *op. cit.*, p. 278.

[17] F. Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 6.

[18] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

[19] G. Anders, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, C. David (trad.), Paris, Serpent à plumes, 2006, p. 295.

[20] J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2013. Anders parle aussi d'« apocalypse nue » : G. Anders, *La Menace nucléaire*, *op. cit.*, p. 294.

« toujours en même temps post-apocalyptique[21] » : si elle n'imagine plus un royaume, quelque chose demeure toujours après la fin. Surtout, en accord avec les autres critiques, Berger estime que le rapport au temps est réorienté à partir de la fin, qu'elle advienne ou qu'elle soit annoncée : « Toute histoire qui précède semble mener à et préparer le terrain pour de tels événements, et tout ce qui suit émerge de ce cataclysme central. Les discours historiques précédents éclatent ; de nouvelles compréhensions du monde sont générées[22]. » Analysant l'interprétation des catastrophes historiques du XXe siècle comme des apocalypses, Berger affirme que tout récit dystopique qui en émerge imagine le futur comme une réplique des horreurs du passé, rappelant la position intermédiaire évoquée par Latour[23]. À cette dystopie historico-politique s'ajoute cependant une dystopie écologique dont Berger tient peu compte. Au cours de la guerre froide, simultanément à la menace nucléaire et à la prise de conscience que l'humanité peut s'autoanéantir soudainement, l'Europe et les États-Unis ont vu le début d'une écologie politique : Rachel Carson publiait *Printemps silencieux* en 1962[24] ; une douzaine d'années plus tard, en 1974, René Dumont se présentait à l'élection présidentielle française comme premier candidat écologiste. La même année, Françoise d'Eaubonne transformait le titre de l'agronome, *L'Utopie ou la mort*, en *Le Féminisme ou la mort*, dans lequel elle aborde la question écologique, plus amplement développée en 1978 dans *Écologie / Féminisme*[25]. Ainsi, il devient difficile d'ignorer l'existence d'une collapsologie écologiste, qui oriente notre conception de la fin du monde : Christian Chelebourg théorise le concept d'« écofiction », pour penser l'influence réciproque entre les discours écologiques et les discours apocalyptiques, tandis que Hicham-Stéphane Afeissa propose un « essai de généalogie du discours écologique » qui analyse la reprise des schèmes apocalyptiques par l'écologie[26]. Que la fin de l'humanité soit liée à une catastrophe naturelle, au réchauffement climatique, à l'épuisement des ressources ou à une sixième extinction massive, l'inquiétude apocalyptique rejoint une menace écologique. Puisant dans l'imaginaire de la peste comme fléau biblique, les fictions apocalyptiques se

[21] Nous traduisons : « […] apocalyptic thinking is almost always, at the same time, post-apocalyptic. » J. Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. XII.

[22] Nous traduisons : « All preceding history seems to lead up to and set the stage for such events, and all that follows emerges out of that central cataclysm. Previous historical narratives are shattered; new understandings of the world are generated. » *Ibid.*, p. 5.

[23] Nous traduisons : « The most dystopic visions of science fiction can do no more than replicate the actual historical catastrophes of the twentieth century. » *Id.* ; B. Latour, *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 9.

[24] R. L. Carson, *Silent spring*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1962 ; R. Carson, *Printemps silencieux*, J.-F. Gravrand et B. Lanaspeze (trad.), 4e éd., Marseille, Wildproject, 2020 [1ère trad. 1963].

[25] R. Dumont, *L'Utopie ou la Mort !*, Paris, Editions du Seuil, 1973 ; F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Nouvelle éd., Paris, Le passager clandestin, 2020 [1974 ; F. d'Eaubonne, *Écologie/féminisme. Révolution ou mutation ?*, Paris, Le passager clandestin, 2023 [1978].

[26] C. Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012 ; H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, 2014.

préoccupent également d'un risque sanitaire et de nombreux scénarios imaginent une épidémie, qui ravagerait l'humanité, produirait des monstres (les zombies, par exemple), et mettrait à mal le tissu social, rompu par la peur de la contagion. L'épidémie de COVID-19 a renforcé la puissance de tels scénarios, conduisant à une multiplication des écrits collapsologiques et des manifestations scientifiques autour des fictions de pandémie[27].

La pensée apocalyptique se rapproche d'un discours catastrophiste et d'une théorie du risque, que la menace soit nucléaire, climatique ou sanitaire ; l'apocalypse désacralisée devient non seulement synonyme de « fin du monde », mais aussi de catastrophe ou de désastre. L'apocalypse n'est plus provoquée par une force transcendante, mais découle de nos prises de décisions collectives : en cela, elle interroge la responsabilité de l'humanité. Cette représentation catastrophiste est présente dès la révolution industrielle, comme le montre Jean-Baptiste Fressoz[28]. Selon l'historien, le discours d'une « modernité réflexive » ou d'une humanité enfin « dessillée » est à la fois faux et dépolitisant parce qu'insuffisamment spécifique. Il rappelle ainsi que l'histoire de la « dégradation environnementale » est longue, et qu'il ne faut pas occulter « des formes de production, de pouvoir et de pensée qui, au tournant du XIXe siècle, nous ont fait prendre le chemin de l'abîme[29]. » Le sentiment d'une responsabilité qui porterait sur l'humanité en tant qu'espèce est renforcé au tournant du XXIe siècle par la théorisation de l'Anthropocène, terme proposé par Paul Crutzen pour désigner une nouvelle ère géologique dont l'espèce humaine serait la force principale[30]. Pensé pour quantifier et caractériser notre influence sur la planète, notamment à travers les traces qu'elle laisse dans les couches sédimentaires, le concept a désormais acquis un sens politique, voire moral. Maintes fois repris, notamment par les sciences humaines, l'Anthropocène thématise désormais la conscience que nos activités ont des conséquences néfastes sur l'environnement, évoquant une humanité qui serait sa propre menace. Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz cherchent à qualifier la nature de cette influence en déclinant le terme : Thanatocène pour cibler notre puissance écocidaire, Phagocène pour notre rapport de consommation aux ressources

[27] Quelques exemples : la revue *Stella Incognita* a lancé en octobre 2020 son appel à contributions pour un numéro intitulé « La pandémie en science-fiction. L'imaginaire à l'aune des pandémies au fil des siècles », qui a donné lieu à la publication d'un ouvrage par Christophe Becker et Clémentine Hougue (C. Becker et C. Hougue, *La Pandémie en science-fiction*, Paris, BoD, 2021) ; l'université de Graz en Autriche a organisé une conférence sur le thème de « protagonistes pandémiques » (« Pandemic Protagonists. Viral (Re)Actions in Pandemic and Corona Fictions ») en mai 2022 ; l'Université de Bucarest et l'Université Bordeaux Montaigne ont organisé en novembre 2020 un colloque intitulé : « Au-delà de la pandémie : formes et pouvoirs de la littérature dans l'espace méditerranéen ».

[28] J.-B. Fressoz, *L'Apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

[29] *Ibid.*, p. 12.

[30] Paul Crutzen, prix Nobel de chimie, propose ce terme lors d'un congrès organisé par le Programme international géosphère-biosphère organisé à Cuernavaca (Mexique).

naturelles, Thermocène pour notre impact climatique[31], etc. Comme le fait aussi Fressoz dans *L'Apocalypse joyeuse*, les sciences humaines interrogent l'unité supposée d'*anthropos*, pointant un discours dépolitisant et suggérant des variations avec les termes de Capitalocène, Plantationocène ou Androcène[32]. Pour Donna Haraway, cette responsabilité, plutôt que d'être vécue comme une culpabilité, doit donner lieu à une capacité de réponse, une « respons(h)abilité » (« *response-ability* ») qui prenne en compte nos rapports aux autres êtres humains et aux êtres vivants[33]. La philosophe y voit une issue à l'alternative entre deux réactions dépolitisantes face aux « horreurs de l'anthropocène », le solutionnisme technologique, et un pessimisme collapsologique qui considère que « la partie est déjà terminée[34] ». De récentes études se tournent davantage vers la (re)construction de mondes post-apocalyptique que vers les récits de fin du monde, abordant les fictions comme des laboratoires politiques sinon sociologiques[35]. Dans *Hors des décombres du monde*, Yannick Rumpala analyse ainsi les potentialités de la science-fiction comme moyens de « tester le futur » et de tracer des « lignes de fuites écofictionnelles[36] », suggérant le terme de « prototopie » pour désigner ces espaces exploratoires[37].

L'Anthropocène interroge la manière d'être et le rapport au monde de nos sociétés, et même de notre espèce. Le terme suggère que nous serions loin d'un monde posthumain, mais plutôt dans un monde tout-humain, où la nature est indifférenciable de la culture, et ce particulièrement lorsqu'il n'existe plus aucun lieu sur Terre qui ait échappé à l'influence directe ou indirecte des activités humaines : nous vivrions dans un monde anthropique. Cette conception se mêle pourtant à la prise en compte croissante de l'intérêt d'autres êtres vivants, et en particulier des autres animaux, alors que l'éthologie révèle que de nombreuses espèces sont non seulement sentientes[38], mais possèdent également de nombreuses qualités dont nous nous attribuions le monopole : réflexivité, agentivité, empathie, altruisme, humour, capacités

[31] C. Bonneuil et J.-B. Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2016

[32] *Id.* ; D. Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », F. Neyrat (trad.), *Multitudes*, nº 65, Association Multitudes, avril 2016, p. 75-81 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-75.htm ; consulté le 10 avril 2020) ; J.-B. Vuillerod, « L'Anthropocène est un Androcène : trois perspectives écoféministes », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 40, nº 2, 8 décembre 2021, p. 18-34 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2021-2-page-18.htm?ref=doi ; consulté le 28 août 2024).

[33] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, V. García (trad.), Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020, p. 230.

[34] *Ibid.*, p. 10.

[35] A. Barrère et D. Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

[36] Y. Rumpala, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018, p. 144 ; 188.

[37] Y. Rumpala, « Prototopie », dans A. Tuaillon Demésy et C. Hougue (éd.), *Dictionnaire dissident du temps*, Paris, Riveneuve, 2024, p. 234-238 ; Y. Rumpala, *Hors des décombres du monde*, *op. cit.*, p. 157.

[38] C'est-à-dire capables de faire une expérience subjective de la douleur et du plaisir.

d'organisation sociale, aptitude à rêver, à se projeter dans le temps, mémoire des visages, etc. Notre époque est ainsi partagée entre le sentiment que l'humanité est à la fois toute puissante et menacée de ses propres actions, et la conscience qu'elle n'est pas seule à habiter le monde. La menace d'une sixième extinction massive, là encore d'origine anthropique, transforme cette tension en sentiment de deuil et de culpabilité : à peine découvertes, des espèces disparaissent[39]. À l'inverse, les animaux domestiques constituent une part croissante de la biomasse[40], mais 74 % du bétail vit en élevage intensif[41] : à la responsabilité écologique s'ajoute une responsabilité éthique, alors que les conditions de vie et de mort de ces animaux apparaissent insoutenables. Ainsi, en parallèle de l'écologie politique, s'est développée une réflexion sur le traitement des animaux domestiques, et en particulier d'élevage, à partir de la défense d'une « libération animale[42] » par Peter Singer, pour qui nos rapports interspécifiques sont régis par une idéologie « spéciste ». Le philosophe australien diffuse ce terme, fondé par le psychologue Richard Ryder en 1970[43], par analogie avec le racisme et le sexisme, et qui désigne, selon les mots de Singer, un « préjugé ou attitude de parti pris en faveur des intérêts des membres de sa propre espèce et à l'encontre des intérêts des membres des autres espèces[44] ». Comme le

[39] E. Kolbert, *La Sixième extinction. Comment l'homme détruit la vie*, M. Blanc (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 2017.

[40] Les êtres humains et les mammifères domestiques représentent 94% de la biomasse des mammifères sur Terre, les mammifères sauvages étant réduits à 6%. Cette statistique ne prend donc pas en compte le poids des volailles : d'après une infographie produite par l'association L214 à partir des données de la Food and Agriculture Organization, en 2022, 7 milliards de poules pondeuses, 75 milliards de poulets, 3 milliards de canards, 515 millions de dindes et 715 millions d'oies et de pintades ont été abattues dans le monde. D'après *L'Encyclopédie de l'environnement*, « la biomasse des humains et du bétail dépasse celles de tous les vertébrés réunis, à l'exception des poissons », et la biomasse marine a elle aussi diminué considérablement du fait de la surpêche. Y. M. Bar-On, R. Phillips et R. Milo, « The Biomass Distribution on Earth », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 115, n° 25, Proceedings of the National Academy of Sciences, 19 juin 2018, p. 6506-6511 (en ligne : https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1711842115 ; consulté le 26 février 2025) ; J. Joyard, « Répartition de la biomasse sur la planète », sur *Encyclopédie de l'environnement*, 31 octobre 2022 (en ligne : https://www.encyclopedie-environnement.org/vivant/repartition-biomasse-planete/ ; consulté le 26 février 2025) ; L214, « Viande, lait, œufs, poissons: combien d'animaux tués dans le monde? », sur *L214*, 8 décembre 2020 (en ligne : https://www.l214.com/animaux/chiffres-cles/statistiques-nombre-animaux-abattus-monde-viande/ ; consulté le 26 février 2025).

[41] H. Ritchie, « How many animals are factory-farmed? », *Our World in Data*, 25 septembre 2023 (en ligne : https://ourworldindata.org/how-many-animals-are-factory-farmed ; consulté le 26 février 2025).

[42] P. Singer, *Animal Liberation*, New-York, HarperCollins, 1975. Nous citerons en version française : P. Singer, *La Libération animale*, L. Rousselle (trad.), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2012.

[43] Le terme était employé dans un pamphlet contre l'expérimentation animale intitulé « Speciecism », rédigé alors que Ryder appartenait au « Groupe d'Oxford », un groupement d'intellectuels qui interrogeait la condition animale. R. D. Ryder, « Speciecism », dans M. Bekoff et C. A. Meaney, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, Hoboken, Taylor and Francis, 2013, p. 320 ; R. D. Ryder, « The Oxford Group », dans M. Bekoff et C. A. Meaney, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, *op. cit.*, p. 261-262.

[44] P. Singer, *La Libération animale*, *op. cit.*, p. 73. Le mot a fait son entrée en 2017 seulement dans *Le Petit Robert*, qui décline deux sens : « (1) Idéologie qui postule une hiérarchie entre les espèces, spécialement la supériorité de l'être humain sur les animaux ; (2) *par extension* : Mauvais traitement, exploitation des animaux. » En anglais, le *Oxford English Dictionary* a gardé quasiment la même definition depuis 1985 : « Discrimination against or exploitation of certain animal species by human beings, based on an assumption of mankind's superiority. » « Spécisme », *Le Robert*, (en ligne : https://www.lerobert.com/newsletter-dis-moi-robert ; consulté le 26 février 2025) ; « Speciesism », *Oxford Dictionary* (en ligne : https://www.oed.com/dictionary/speciesism_n ; consulté le 26 février 2025).

racisme et le sexisme, le spécisme s'appuie sur « des différences réelles ou imaginaires mais toujours dépourvues de lien logique avec ce qu'elles sont censées justifier[45] » (selon la définition des *Cahiers Antispécistes*[46]). La conscience du spécisme et la prise en compte morale de la condition animale peut aussi produire le sentiment d'une apocalypse non pas imminente, mais immanente[47] : pour les animaux autres qu'humains, notre monde est déjà apocalyptique.

Redéfinir le monde

Les multiples dimensions qu'agrège la pensée apocalyptique interrogent l'extension de ce « monde » qui finit, tout en dégageant des pistes de réponse. L'événement apocalyptique, ou même sa seule fabulation, peuvent révéler ce à quoi nous tenons. Si l'apocalypse, selon son sens étymologique, donne à voir le futur, elle dévoile aussi le sens du présent et du passé. James Berger rappelle « sa fonction interprétative, explicative » : « l'événement apocalyptique, pour l'être à proprement parler, doit, dans son moment de destruction, clarifier et illuminer la vraie nature de ce à quoi il met fin[48] ». L'article défini compris dans l'expression « fin du monde » suggère un monde unique, sans que sa définition aille de soi. Considérer la fin de notre espèce comme la fin du monde traduirait une vision anthropocentrée, il ne s'agirait que de *notre* fin[49]. Disparaîtraient nos modes de conscience, de perception, et d'action, notre monde au sens d'« *Umwelt* », c'est-à-dire, selon le concept de Jakob Von Uexküll, de monde subjectif, combinaison de notre monde perceptif – *Merkwelt* – et de notre monde actantiel – *Wirkwelt*[50]. En même temps, en considérant les apports du concept d'Anthropocène, l'on pourrait envisager que l'humanité entraîne avec elle des écosystèmes entiers, et donc d'innombrables autres formes de vies, frappées par le réchauffement climatique et par les conséquences des activités anthropiques. Notre fin s'entremêlerait alors à celle du monde que nous habitons.

---

[45] « Le spécisme », *Les Cahiers antispécistes* (en ligne : https://www.cahiers-antispecistes.org/le-specisme/ ; consulté le 26 février 2025).

[46] Ces cahiers, fondés en 1991 par David Olivier, avec la collaboration de Françoise Blanchon et Yves Bonnardel, étaient une revue destinée à la diffusion de la pensée antispéciste (notamment via la traduction de textes fondateurs) et à l'ouverture du débat sur la question animale. Leur publication a été interrompue en 2019.

[47] Pour reprendre la distinction de Kermode, voir *supra*. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 24.

[48] Nous traduisons : « Apocalypse thus, finally, has an interpretive, explanatory function, which is, of course, its etymological sense: as revelation, unveiling, uncovering. The apocalyptic event, in order to be properly apocalyptic, must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end. » J. Berger, *After the End*, *op. cit.*, p. 5.

[49] À propos de ces deux romans *Oryx and Crake* et *The Year of the Flood*, qui constituent les premiers tomes de la trilogie *MaddAddam*, Margaret Atwood affirme ainsi qu'ils « ont parfois été qualifiés d'"apocalyptiques", mais dans une vraie apocalypse, tout ce qui se trouve sur Terre est détruit, tandis que dans ces deux livres, le seul élément qui est anéanti est le genre humain, ou sa grande majorité. » M. Atwood, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Londres, Virago, 2011, p. 23 : « [*Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*] have sometimes been described as "apocalyptic", but in a true apocalypse everything on Earth is destroyed, whereas in these two books the only element that's annihilated is the human race, or most of it. »

[50] J. von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot et Rivages, Paris, 2010, p. 27.

Les milieux survivalistes ont inventé une formule qui explicite la portée de l'apocalypse : sans être la fin du monde, elle serait « the end of the world *as we know it* », ou « *teotwawki*[51] ». Cette expression suggère que la disparition envisagée n'est pas celle de notre espèce, encore moins de notre planète, mais la fin d'un système capitaliste et globalisé, des modes de vie que nous y avons développés, voire d'une culture qui y est associée. Percevoir la fin du monde sous ces conditions permet d'envisager un monde post-apocalyptique et des modalités de survie : non pas d'évitement de la fin, mais de résistance outre la fin. Les fictions apocalyptiques confrontent l'humanité à sa vulnérabilité et traduisent une inquiétude face au sentiment de dépendance dans un monde où tout semble interconnecté, d'une part à travers l'organisation globale de nos sociétés et la division du travail, d'autre part du point de vue écologique, qui fait craindre un enchaînement de catastrophes ou d'extinctions. C'est ainsi que Jean-Luc Nancy pense « l'équivalence » des catastrophes, non pas au sens où elles se vaudraient toutes, mais au sens où toutes se propagent indéfiniment, sans qu'on en puisse mesurer les conséquences :

> Il y a désormais une interconnexion, un entrelacement, voire une symbiose des techniques, des échanges, des circulations, qui ne permet plus à une inondation – par exemple – où qu'elle soit localisée ne pas engager de rapports avec une quantité d'intrications techniques, sociales, économiques et politiques qui empêchent de la considérer comme un dommage ou comme un malheur dont on pourrait, tant bien que mal, tracer la circonscription[52].

C'est dans la même perspective qu'Yves Citton analyse l'interprétation de l'apocalypse comme un effondrement (*collapse*, en anglais), d'où la collapsologie. Non seulement les catastrophes ne peuvent qu'être totales dans un monde interconnecté, mais encore elles ne peuvent venir que d'une faille du système lui-même :

> Telle est bien la hantise qui bouche notre horizon : tout fait tellement système, réseau d'interdépendances enchevêtrées, château de cartes et ville de dominos, que nous allons fatalement heurter un imprévu, dont l'impact se répandra de proche en proche dans toutes les régions et dans tous les aspects de nos coexistences mondialisées. Avec toutefois cette particularité que « l'imprévu » en question ne sera probablement pas un choc extérieur, comme la bombe atomique a pu l'être pour deux villes japonaises en 1945, mais une hémorragie ou un grippage interne […][53].

La conception du monde comme système – économique, financier, social, écologique – influence l'imaginaire de sa fin, qui ne lui serait plus extrinsèque, mais intrinsèque. Au confort et à la protection que le capitalisme et la mondialisation offrent à une partie de l'humanité, répond la peur d'être subitement privé de tout ce dont nos modes de vie dépendent, les possibilités de dysfonctionnement apparaissant infinies. L'imaginaire contemporain de l'apocalypse traduit ainsi une absence de maîtrise de ce qui nous permet de nous nourrir, de

[51] B. Vidal, « Le survivalisme est un loisir de nantis. Entretien avec Bertrand Vidal », entretien réalisé par G. Ledit, 28 juin 2018, *Usbek & Rica* (en ligne : https://usbeketrica.com/fr/article/le-survivalisme-loisir-nantis ; consulté le 10 décembre 2024).

[52] J.-L. Nancy, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012, p. 12

[53] Y. Citton et J. Rasmi, *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 39.

nous hydrater, de nous déplacer, de nous soigner, mais aussi de nos modes de divertissement et de communication.

La pensée de l'apocalypse en tant que « *teotwawki* », évoque davantage une transformation qu'une fin absolue. C'est ainsi que Bruno Latour envisage les bouleversements écologiques contemporains, comme une « mutation » : « nous étions habitués à un monde ; nous passons, nous mutons dans un autre ». Cette « fin des temps d'avant[54] » devrait entraîner en conséquence « une profonde mutation de nos rapports au monde[55] ». La (re)définition du monde impliquerait selon le philosophe deux dimensions, qui se conjuguent elles-mêmes avec la nécessité de nous situer dans le temps et l'espace : d'un côté, penser « l'ensemble des existants » et, de l'autre, examiner les « formes d'existences[56] ». En somme, le philosophe se demande de qui le monde est composé, et selon quelles relations. Si des êtres non-humains sont impliqués dans notre monde, participent à le former, alors notre identité doit être revue pour penser ce commun. Identifiant le monde à « Gaïa », c'est-à-dire à la Terre telle qu'elle est habitée par de nombreuses formes de vie en relation, Latour oppose à l'identité d'espèce, qui fait envisager la fin du monde comme la fin de l'humanité, une définition géographique, voire géologique : nous serions des « Terriens[57] ».

Cette échelle globale doit cependant être soutenue par des analyses et des actions contextualisées localement : Catherine et Raphaël Larrère soutiennent que la collapsologie ne « permet pas » d'éviter les catastrophes quand elle annonce « *la* catastrophe, au singulier » et n'envisage l'effondrement « qu'à l'échelle planétaire[58] ». Devant la complexité des problèmes environnementaux – auxquels nous pourrions ajouter les problèmes sociaux et éthiques –, tenter de saisir une menace planétaire confronterait à une « impuissance, tant cognitive que politique[59] ». C'est pourquoi, sans ignorer les disparités mondiales ou la réalité globale de certains phénomènes comme le réchauffement climatique, l'auteur et l'autrice invitent à redéfinir des échelles d'action accessibles pour limiter *les* catastrophes. Les réponses aux questions de Latour, parmi lesquelles « *Où* résidons-nous ? Quel genre de territoire, de sol, de place, de lieu, sommes-nous susceptibles d'habiter et avec qui sommes-nous prêts à cohabiter ? », peuvent ainsi s'inscrire dans une réflexion sur notre environnement proche et sur les êtres qui y prennent part, humains et non-humains qui peuplent nos espaces de vie. La spéculation d'un événement apocalyptique amène à repenser les modes de relation qu'il

[54] B. Latour, *Face à Gaïa*, *op. cit.*, p. 53.
[55] *Ibid.*, p. 16
[56] *Ibid.*, p. 52.
[57] *Ibid.*, p. 53.
[58] C. Larrère et R. Larrère, *Le pire n'est pas certain. Essai sur l'aveuglement catastrophiste*, Paris, Premier parallèle, 2020, p. 167-168.
[59] *Id.*

bouleverse et, dans la perspective d'une survie post-apocalyptique, à recomposer des mondes, obligeant à l'inventaire des individus impliqués. Pour comprendre ce qui constituerait une perte du monde, il faut définir dans quelles communautés nous sommes impliqués, de quels ensembles nous faisons partie et qui nous y laissons entrer, ce qui implique des approches à la fois écologiques et biopolitiques. Les imaginaires de fin du monde apparaissent alors révélateurs de nos rapports aux autres animaux, de la place qu'ils tiennent et de celle qu'on leur accorde dans nos mondes réels et symboliques.

Un tournant animal(iste)

Les tentatives pour redéfinir les limites de notre monde vont de pair avec un « tournant animal », qu'Émilie Dardenne situe autour des années 1970, avec les débuts de l'éthique animale et des mouvements antispécistes, mais qui se renouvelle depuis les années 2010, autant dans les attitudes de consommation que dans les préoccupations politiques, culturelles et universitaires[60]. En philosophie et en histoire, ce regain d'intérêt est remarquable au début des années 2000, notamment à travers les nombreux ouvrages de Florence Burgat, l'ample synthèse qu'Élisabeth de Fontenay publie au tournant du siècle, les travaux en « éthologie-philosophique » de Dominique Lestel, puis les textes de Jacques Derrida et, à partir des années 2010, l'apport de l'éthique de la vulnérabilité et de la considération théorisée par Corine Pelluchon[61]. À partir de 2010, les philosophes Tristan Garcia et Étienne Bimbenet s'interrogent quant à eux sur les limites de la communauté morale dans laquelle l'humanité s'inclurait, ainsi que sur les particularités de la vie humaine[62]. Aux États-Unis, c'est aussi il y a une dizaine d'année que Will Kymlicka et Sue Donaldson publient *Zoopolis*, ouvrage fondateur de la théorie sur les droits des animaux[63]. Quoique ces chercheuses et chercheurs défendent des positions divergentes, voire antagonistes, force est de constater la multiplication des travaux autour de ce qui est devenu la « question animale[64] ». Du côté des historiens et historiennes, Éric Baratay a initié le développement d'une « histoire animale » en construisant le socle méthodologique d'une approche pluridisciplinaire qui prenne en compte le point de vue animal

[60] É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, Paris, PUF, 2020, p. 18.

[61] F. Burgat, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997 ; F. Burgat, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, Kimé, 2005 ; É. De Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Points, 2015 ; D. Lestel, *Paroles de singes. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, La Découverte, 1995 ; D. Lestel, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2003 ; D. Lestel, *L'Animal singulier*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.* ; C. Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011.

[62] T. Garcia, *Nous, animaux et humains : actualité de Jeremy Bentham*, Paris, François Bourin, 2011 ; É. Bimbenet, *L'Animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, 2011.

[63] S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, P. Madelin et C. Pelluchon (trad.), Paris, Alma éditeur, 2016.

[64] L. Campos, G. Chapouthier, C. Coquio et J.-P. Engélibert (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011.

et s'intéresse autant à leurs biographies individuelles qu'à l'évolution de leurs cultures propres[65].

En littérature enfin, Sophie Milcent-Lawson déploie le même constat d'un « tournant animal dans la fiction française contemporaine[66] », qui passe à la fois par une attention accrue aux vies animales et par leur intégration dans de nouveaux rôles narratifs, qui dérogent à « l'anthroporéglage[67] » traditionnel. Cette mutation des productions littéraires a été accompagnée par le développement d'une « zoopoétique[68] », terme forgé par Jacques Derrida, mais repris par Anne Simon en 2010, pour lancer, à travers un programme ANR (ayant donné lieu à des séminaires, des manifestations scientifiques et à un carnet de recherche), une nouvelle approche littéraire qui n'a cessé de s'enrichir depuis[69]. Selon la définition proposée dans le carnet *Animots*, la zoopoétique se donne pour objectif de « mettre en valeur la pluralité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques, thématiques et dramaturgiques que les écrivains et écrivaines mettent en jeu pour restituer la diversité des activités, des affects, des sentiments et des mondes animaux[70] ». La multiplication des discours sur les animaux amène une interrogation métadiscursive, sur ce que recouvrent et charrient les termes employés pour les désigner.

---

[65] É. Baratay, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 2012 ; É. Baratay, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Éditions du Seuil, 2017 ; É. Baratay, *Aux sources de l'histoire animale*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019 ; É. Baratay (éd.), *Croiser les sciences pour lire les animaux*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020 ; É. Baratay, *Cultures félines, XVIIIe-XXIe siècle : les chats créent leur histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2021. Soulignons également deux ouvrages de Michel Pastoureau : M. Pastoureau, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 ; M. Pastoureau, *Le Cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, 2009.

[66] S. Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 181-182, Association CRESEF, 30 juin 2019 (DOI : 10.4000/pratiques.5835 ; consulté le 11 mai 2020).

[67] *Id.*

[68] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 20.

[69] Le « carnet de zoopoétique », financé par à un programme de l'ANR de 2010 à 2014, continue d'être alimenté. A. Simon, *Animots – Carnet de zoopoétique* (en ligne : https://animots.hypotheses.org/ ; consulté le 31 octobre 2018) ; A. Simon et A. Benhaïm, *Revue des sciences humaines. Zoopoétiques. Des animaux en littérature de langue française (XXe-XXIe siècles)*, n° 328, 2017 ; A. Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021. Outre les travaux d'Anne Simon, signalons ceux, individuels et collectifs, de Lucile Desblache, dès les années 2000, puis d'Alain Romestaing et Alain Shaffner : L. Desblache (éd.), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2006 ; L. Desblache, *La Plume des bêtes. Les animaux dans le roman*, Paris, Harmattan, 2011 ; A. Romestaing et A. Schaffner, « Romanesques animaux », *Romanesques. Hors-série « Animaux d'écritures. Le lien et l'abîme »*, 2014, p. 9-23 (en ligne : https://classiques-garnier.com/romanesques-2014-hors-serie-animaux-d-ecritures-le-lien-et-l-abime-animaux-de-desir-animaux-de-malheur.html). Ces publications se doublent de manifestations scientifiques consacrées à la question animale. Nous pouvons évoquer le colloque de Cerisy consacré à l'écopoétique et à la zoopoétique, « Que peut la littérature pour les vivants ? », organisé en juin 2023 par Colette Camelin, Bénédicte Meillon et Alain Romestaing. Signalons aussi le tout récent colloque international « Premier rôle aux animaux autres qu'humains dans les fictions : agentivité, expérience, point de vue », organisé par Romain Bionda à l'Université de Lausanne en novembre 2024 et donnera lieu à une publication en 2026.

[70] A. Simon, « Zoopoétique » dans *Animots – Carnet de zoopoétique*, *op. cit.*

Animal, animaux, « animots[71] » ? De qui parle-t-on et comment ?

Souvent invisibilisés dans notre monde, mais omniprésents dans notre langue, les animaux sont des « référents absents » selon l'expression de Carol J. Adams : ils disparaissent derrière la viande, derrière leur redéfinition en nourriture plutôt qu'en individus sentients, et derrière leur usage métaphorique[72]. Le mot « animal » lui-même – mot chimère[73], ou mot négatif pour dire le non-humain – les masque, tant il désigne des individus divers. Formé sur *anima*, le « souffle de vie » ou le « principe de vie », « animal » désigne, selon le *Trésor de la langue française informatisé* (*TLFi*), un « être vivant organisé, élémentaire ou complexe, doué de sensibilité et de mobilité[74] », notamment par opposition aux êtres vivants végétaux. Cette première définition, qui correspond à l'usage scientifique du terme, englobe l'être humain, qui se voit cependant attribuer des qualités exceptionnelles par l'ajout d'adjectifs : « Animal raisonnable, supérieur[75]... ». Dans son sens le plus courant, l'animalité est en revanche opposée à l'humanité, et la deuxième définition du *TLFi*, « dans un sens restreint et par opposition », présente en outre l'animal comme un « être animé privé de raison ». D'autres dictionnaires proposent des définitions plus actualisées mais qui traduisent là encore un mépris de l'animalité. *Le Robert*, dont la première définition, par opposition aux végétaux, est très proche de celle du TLFi, choisit des exemples qui évoquent une hiérarchie entre les espèces : « *Animaux inférieurs, supérieurs* (dans l'évolution des espèces[76]) ». Celle du *Larousse* est plus détaillée, faisant appel à la fois à la biologie et au droit : « Par opposition à végétal, être vivant organisé, généralement capable de se déplacer et n'ayant ni chlorophylle ni paroi cellulaire cellulosique. (Au regard du droit français, c'est un être vivant doué de sensibilité, qui, tout en étant soumis

[71] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 73-74 ; J. Derrida, « "L'animot" », *Sigila*, vol. 32, n° 2, Gris-France, 2013, p. 33-34 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-sigila-2013-2-page-33.htm ; consulté le 7 août 2024).

[72] Selon Carol J. Adams : « Il existe en fait trois manières de transformer les animaux en des référents absents. La première est littérale : comme je viens de l'affirmer, dans la consommation de viande, ils sont littéralement absents puisqu'ils sont morts. La deuxième est définitoire : quand nous mangeons des animaux, nous modifions la manière dont nous en parlons. Par exemple, nous ne parlons plus de petits animaux, mais de veau ou d'agneau. […] La troisième manière de les effacer est métaphorique. Les animaux deviennent des métaphores pour décrire les expériences des êtres humains. » Nous traduisons : « There are actually three ways by which animals become absent referents. One is literally: as I have just argued, through meat eating they are literally absent because they are dead. Another is definitional: when we eat animals we change the way we talk about them, for instance, we no longer talk about baby animals but about veal or lamb. […] The third way is metaphorical. Animals become metaphors for describing people's experiences. » C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, 20th anniversary ed., New-York ; Londres, Continuum, 2010, p. 66-67.

[73] C'est ce qu'affirme Derrida : « Ni une espèce, ni un genre, ni un individu, c'est une irréductible multiplicité vivante de mortels, et plutôt qu'un double clone ou un mot-valise, une sorte d'hybride monstrueux, une chimère attendant d'être mise à mort par son Bellérophon. » J. Derrida, « "L'animot" », *op. cit.*, p. 34.

[74] « Animal », *CNRTL*, 2012 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/animal ; consulté le 1er avril 2025).

[75] *Id.*

[76] « Animal », *Le Robert* (en ligne : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/animal ; consulté le 27 février 2025)

au régime des biens, est protégé par des lois particulières[77].) » En revanche, si la définition restreinte du *Robert* ne présente pas le critère de la raison retenu par le *TLFi*, mentionnant de manière plus vague des « caractéristiques de l'espèce humaine[78] » que l'animal ne posséderait pas, le *Larousse* invoque pour sa part le « langage articulé[79] ». Ces divergences soulignent une absence de consensus sur ce qui constituerait le propre de l'homme et légitimerait d'extraire l'humanité de l'animalité. Les exemples exposés donnent immédiatement à voir une catégorisation des animaux par les êtres humains : « Animaux sauvages. Animaux domestiques. Animaux de boucherie[80] ». Il faut ajouter également que, malgré le sens biologique souligné par ces dictionnaires, le sens commun n'exclut pas seulement les êtres humains, mais aussi ce que Paul Waldau nomme les « micro-animaux » : bactéries, virus, micro-organismes[81]. Notre conception des animaux se limite à ceux qui sont visibles à l'œil nu, quand elle n'exclut pas tout bonnement les insectes, voire les poissons et les oiseaux, pour se limiter aux mammifères. Enfin, le *Robert* ajoute un sens figuré révélateur des connotations associées à l'animalité, lorsqu'elle est attribuée à un être humain : « Personne stupide, brutale[82] », renvoyant au substantif « bête ». Ce deuxième terme, souvent utilisé en sciences humaines pour désigner les animaux autres qu'humains parce que plus spécifique[83], porte également des connotations péjoratives, puisque sa forme adjectivale dénote un manque d'intelligence et qu'il est également employé pour désigner des monstres mythiques.

Ces définitions amènent Marie-Claude Marsolier à conclure que « les catégories "animal" et "bête" au sens d'"animal non humain" sont des catégories négatives (les "animaux" sont définis par des manques), donc défectueuses d'un point de vue logique[84] ». C'est déjà ce que suggérait Jacques Derrida lorsqu'il forgeait le néologisme « animot[85] », « pour bien marquer qu'il y va aussi d'un mot, seulement d'un mot », effaçant la diversité des animaux :

> […] toujours les philosophes, *tous* les philosophes ont jugé que cette limite était une et indivisible ; et que de l'autre côté de cette limite il y avait un immense groupe, un seul ensemble fondamentalement homogène qu'on avait le droit, le droit théorique ou philosophique, de distinguer ou d'opposer, à

[77] « Animal », *Larousse* (en ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/animal/3580 ; consulté le 27 février 2025).

[78] « Animal », *Le Robert, op. cit.*

[79] « Animal », *Larousse*, *op. cit.*

[80] *Id.*

[81] P. Waldau, *Animal Studies. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 1 vol., p. 222.

[82] « Animal », *Le Robert*, *op. cit.*

[83] É. De Fontenay, *Le Silence des bêtes*, *op. cit.* ; A. Simon, *Une bête entre les lignes*, *op. cit.* ; L. Desblache, *La plume des bêtes*, *op. cit.* Sa reprise est parfois distanciée, comme chez Marie-Claude Marsolier-Kergoat qui en analyse les connotations : M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le Mépris des bêtes*, *op. cit.*

[84] M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le Mépris des bêtes*, *op. cit.*, p. 142.

[85] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 73-74 ; J. Derrida, « "L'animot" », *op. cit.* Le terme est repris par Anne Simon qui intitule ainsi son « Carnet de zoopoétique », ajoutant la marque du pluriel pour renverser les effets du singulier soulignés par Derrida : A. Simon, *Animots – Carnet de zoopoétique*, *op. cit.*

> savoir celui de l'Animal en général, de l'Animal au singulier général. Tout le règne animal à l'exception de l'homme[86].

Pour ne pas reconduire cet effet d'uniformisation d'une catégorie pourtant hétérogène, nous emploierons le pluriel « animaux », parfois seul dans son sens courant, afin d'alléger le texte lorsque le contexte lève toute ambiguïté – quoique ce soit pour Peter Singer une « dérogation regrettable aux normes de la pureté révolutionnaire[87] » –, parfois dans son sens premier et élargi, précisant alors « non-humains », « autres qu'humains » ou « extra-humains ». Le substantif « animal » reste utile lorsque nous gardons en tête sa charge idéologique et philosophie, et peut ainsi être utilisé avec des guillemets, pour rappeler la « structure oppositionnelle[88] » entre humanité et animalité. Dans le cadre de textes qui brouillent les frontières en humanité et animalité, et qui jouent du renversement de ces deux pôles, les catégories d'humain et d'« animal » n'apparaissent plus fondées sur des critères biologiques, mais plutôt sociaux, comme l'affirme Florence Burgat :

> À la limite, on pourrait dire que le concept d'animal désigne plus une condition qu'une réalité zoologique, et renvoie à des orientations idéologiques plus qu'à des caractères relevant de la taxinomie. Humanité et animalité apparaissent ainsi plus comme des concepts normatifs que descriptifs, des signifiants dont les signifiés varient. On peut d'ailleurs montrer que c'est bien souvent un processus d'animalisation qui charpente la destitution d'un groupe humain de ses droits et de sa dignité pour le réduire à un moyen[89].

L'analyse de la représentation des animaux autres qu'humains confronte à la difficulté de manier des termes qui englobent à la fois des existences de chair et d'os et des concepts abstraits, surtout lorsque la fiction décorrèle le concept et son référent commun, et que les êtres humains deviennent l'espèce oppressée. Nous serons ainsi amenée à étudier les procédés d'animalisation ou d'humanisation, tels qu'analysés par Cary Wolfe[90], qui coïncident avec des dynamiques de dépréciation ou d'élévation. Dans un effort constant pour distinguer ce qui relève du normatif ou du descriptif, il nous faudra tenir compte des usages que font les auteurs et autrices de ces termes et de la représentation que ces usages véhiculent, en maintenant un regard critique, notre conception de l'animalité et ne se superposant pas toujours à la leur. Le pluriel « les animaux », s'il permet de prendre en compte la diversité des espèces animales, doit

---

[86] J. Derrida, « "L'animot" », *op. cit.*, p. 33-34.

[87] « Puisqu'il n'y a pas de terme plus concis pour désigner les animaux non humains, j'ai dû employer, dans le titre de ce livre et ailleurs dans son texte, le mot "animal" comme s'il n'incluait pas l'animal humain. C'est là une déviation regrettable aux normes de la pureté révolutionnaire mais qui paraît nécessaire à l'efficacité de la communication. » P. Singer, *La Libération animale*, *op. cit.*, p. 63.

[88] F. Burgat, *Animal, mon prochain*, *op. cit.*, p. 17.

[89] *Id.*

[90] C. Wolfe, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2003. Les procédés d'humanisation et d'animalisation sont analysés par Cary Wolfe, ainsi que par Armelle Le Bras-Chopard, qui montre comment des êtres humains ont été extraits de l'humanité. A. Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000. Récemment, Yves Bonnarel et Axelle Playoust-Braure ont également rappelé comme l'animalisation justifiait le mépris et la violence envers d'autres êtres humains : Y. Bonnardel et A. Playoust-Braure, *Solidarité animale. Défaire la société spéciste*, Paris, La Découverte, 2020, p. 130-131.

également nous aider à considérer les individus comme des êtres particuliers et uniques. Nous veillerons à reproduire le moins de biais spécistes possibles, dans un effort de réflexivité, tout en admettant que nous n'échappons guère à une idéologie qui imprègne aussi profondément notre culture et notre langue. La notion d'espèce structurera notre discours, parce qu'elle est constitutive d'une vision majoritairement spéciste des animaux et ne peut donc être évitée lorsque nous cherchons à en décrire les représentations. Cependant, l'espèce reste une notion controversée scientifiquement[91], tant sa définition et ses limites sont difficiles à établir, ce qui nous amène à en avoir une approche davantage sociale que biologique. D'autre part, c'est un prisme insuffisant en ce qu'il efface les différences individuelles et ancre dans une éthique écologique plutôt qu'animale.

Enfin, il s'avère que les œuvres littéraires qui prétendent parler des animaux représentent plutôt la vision que se font les écrivains et écrivaines de « l'animalité ». Dans le cas de la science-fiction, les romans inventent des êtres vivants dont les caractéristiques sont à la limite entre l'humanité et l'animalité, ou entre l'animal et le végétal, ou encore entre l'animal et la machine. Par bien des aspects, les représentations de l'animalité dans les fictions apocalyptiques évoquent davantage une réflexion sur le posthumain, le non-humain, ou encore sur le vivant que sur animaux tels qu'ils existent dans notre monde.

Différends philosophiques et littéraires : l'antispécisme et ses oppositions

Devant l'ampleur de la synthèse déjà réalisée par Élisabeth de Fontenay dans *Le Silence des bêtes*[92], qui montre que l'analyse de la question animale dans l'histoire de la philosophie ne peut être esquissée en quelques pages, il semble pertinent de se concentrer sur les conceptions les plus contemporaines, qui ont émergé après le « tournant animal » des années 1970. Malgré la diversité des discours et des approches, au sein même des réflexions sur la condition animale, se dessine une opposition entre la pensée antispéciste (ou sentientiste, ou encore « la pensée végane[93] ») et d'autres conceptions des rapports entre humains et animaux. Cet antagonisme est manifeste en philosophie, mais influence également les textes littéraires, qui reflètent la conception qu'ont leurs auteurs et autrices de l'animalité – en restant loin, cependant, de se limiter à son illustration, envisageant d'ailleurs parfois un dépassement des limites posées par la philosophie. Malgré leurs divergences majeures, ces autres courants ont, en commun avec

[91] V. Le Ru, « La notion d'espèce », dans P. Serna *et al.* (éd.), *Dictionnaire historique et critique des animaux*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2024, p. 391-394.

[92] É. De Fontenay, *Le Silence des bêtes*, *op. cit.* D'autres thèses sont déjà revenues sur l'histoire de la représentation des animaux, et notamment celle d'Amélie Aubert-Noël qui consacre sa première partie à un état des lieux détaillé : A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles. Métamorphoses, hybridités et anthropomorphisme chez Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno*, Thèse de doctorat, Paris 10, 2022.

[93] R. Larue (éd.), *La Pensée végane. 50 regards sur la condition animale*, Paris, PUF, 2020.

l'antispécisme, une volonté d'élargir les cercles d'attention au-delà de l'humanité ainsi qu'une opposition à l'objectification des animaux et, surtout, à leur exploitation industrielle. Les oppositions semblent se structurer autour de deux questions : d'une part, la consommation de produits animaux et la défense de pratiques qui impliquent la mise à mort des animaux (élevage et abattage, chasse, pêche), d'autre part, le rapport à l'écologie et la distinction entre animaux et végétaux. La défense de l'élevage et l'abattage se retrouve ainsi, entre autres, chez Élisabeth de Fontenay[94] – quoiqu'elle s'oppose fermement à l'abattage industriel[95] –, Dominique Lestel[96], Jocelyne Porcher[97], Catherine et Raphaël Larrère[98], mais également dans la pensée du « vivant »[99]. Très présente depuis les années 2010 dans les sciences humaines, elle est portée principalement, dans les milieux francophones, par Vinciane Despret et Baptiste Morizot. Ces deux figures particulièrement médiatisées[100] s'appuient sur les travaux de Bruno Latour et d'Isabelle Stengers, mais aussi sur la remise en question du dualisme Nature-Culture par Philippe Descola[101]. Outre-Atlantique, ces philosophes dialoguent avec les travaux fondateurs et éclectiques de Donna Haraway, penseuse du « trouble » des relations multispécifiques, ou

[94] Elle déclare avoir gardé, de l'époque où elle gardait un troupeau de vache, enfant, un « sentiment de supériorité » sur les animaux : « la proximité, la communauté, la fraternité, mais avec un petit sentiment de supériorité que je n'ai jamais perdu face aux animaux ». Elle dit par ailleurs dans le même article ne pas pouvoir « supporter » l'antispécisme, « qui affirme qu'il n'y a aucune raison de privilégier l'animal humain sur les autres animaux » et méprise dans, *Sans offenser le genre humain*, leurs « ratiocinante sape de la fraternité humaine ». Elle y vise en particulier Peter Singer et Paola Cavalieri, qu'elle accuse de misanthropie, tout en reconnaissant l'utilité de leurs concepts d'« intérêt » et de « patient moral ». É. De Fontenay, « Élisabeth de Fontenay, philosophe : "Veiller sur les animaux est un devoir" », entretien réalisé par A. Peillon, 29 août 2013, La Croix, n°39669, p. 26-27 (en ligne : https://www.la-croix.com/Ethique/Sciences-humaines/Veiller-sur-les-animaux-est-un-devoir-2013-08-29-1003856) ; É. De Fontenay, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 98-124.

[95] É. De Fontenay, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, *op. cit.*, p. 231.

[96] D. Lestel, *Apologie du carnivore*, Paris, Fayard, 2011.

[97] J. Porcher, *Cause animale, cause du capital*, Lormont, le Bord de l'eau, 2019.

[98] C. Larrère et R. Larrere, « Le contrat domestique », *Le Courrier de l'environnement de l'INRA*, vol. 30, n° 30, avril 1997, p. 5-17 (en ligne : https://hal.science/hal-01207044 ; consulté le 17 avril 2025).

[99] J'emploierai le terme « pensée » au singulier, non pas pour réduire les nuances, réelles, entre les différents défenseurs et défenseuses du vivant, mais pour souligner les éléments communs qui les opposent à l'antispécisme : indistinction entre les formes de vies animales et végétales, et défense de la consommation de chair animale. De même, j'évoquerai l'antispécisme au singulier, là où ce mouvement regroupe en réalité des positions elles aussi très diverses.

[100] Tous deux sont édités par Actes Sud et Wildproject. Si Actes Sud a une ligne d'édition plus diverse sur la question animale (publiant également Joseph Andras ou Kaoutar Harchi, auteur et autrice résolument antispécistes), les publications des éditions Wildproject, orientées vers l'écologie, gravitent nettement dans ce qu'on pourrait nommer la « galaxie du vivant ». Nous retrouvons plusieurs entretiens avec Baptiste Morizot dans *Le Monde* (souvent réalisés par Nicolas Truong), *Libération*, ou encore le média écologiste *Reporterre*, ainsi que très régulièrement dans le magazine *Socialter*, dont il a été dirigé le numéro « Renouer avec le vivant », ainsi que sur les chaînes de Radio France ou sur Arte Radio. « Baptiste Morizot : podcasts et actualités », sur *Radio France*, 11 mars 2025 (en ligne : https://www.radiofrance.fr/personnes/baptiste-morizot ; consulté le 11 mars 2025). Baptiste Morizot (éd.), « Renouer avec le vivant », *Socialter*, Hors-série n°9, 2020 (en ligne : https://shs.cairn.info/magazine-socialter-2020-HS9?lang=fr ; consulté le 11 mars 2025). De même pour Vinciane Despret, à laquelle *Le Monde*, *L'Obs* ou *Libération* ont réservé des articles, et qui est souvent entendue sur Radio France. « Vinciane Despret : podcasts et actualités », sur *Radio France*, 11 mars 2025 (en ligne : https://www.radiofrance.fr/personnes/vinciane-despret ; consulté le 11 mars 2025).

[101] P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

encore de Val Plumwood[102]. S'il reconnaît que les égards à avoir envers un être sentient ne sont pas les mêmes qu'envers des végétaux ou des bactéries[103], Baptiste Morizot se pense « né prédateur empathique[104] », les animaux étant selon lui des « parents à manger avec le plus grand respect[105] ». Il considère que les rapports aux animaux sont pris dans un « temps mythique » et rejette la possibilité de les inclure dans des statuts moraux et des cadres juridiques « faits pour les humains » ou comme des « sujets politiques égaux »[106]. Vinciane Despret déclare pour sa part que : « rêver d'un monde où l'on ne tuerait pas revient à édifier un monde de pureté dangereuse, qui nierait que toute vie repose toujours sur la vie d'autres êtres. C'est cela, la vie[107]. » Elle a collaboré avec Jocelyne Porcher (ancienne éleveuse, zootechnicienne et sociologue de l'élevage) pour défendre cette approche des rapports anthropozoologiques, en particulier dans le cadre de l'élevage paysan[108].

La pensée antispéciste abolitionniste, quoiqu'elle fasse l'objet de nombreux travaux, semble quant à elle faire office de repoussoir, souvent présentée comme simpliste, trop radicale ou anti-humaniste[109]. Si la critique de l'élevage industriel est acceptée dans le paysage intellectuel francophone (philosophique comme littéraire), celle plus radicale de l'élevage en soi fait naître de vives oppositions. L'antispécisme abolitionniste est accusé de vouloir faire disparaître soit les animaux, soit l'humanité[110], de couper tout lien anthropozoologique, ou encore de céder à une sensibilité irrationnelle. La pensée antispéciste se voit en même temps reprocher, par certains philosophes, d'aller trop loin dans le rejet de l'anthropocentrisme en accordant à toutes les vies la même valeur, et, par d'autres, de distinguer des vies selon des

[102] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.* ; V. Plumwood, *Dans l'oeil du crocodile. L'humanité comme proie*, P. Madelin (trad.), Marseille, Éditions Wildproject, 2021.

[103] B. Morizot, *L'Inexploré*, Marseille, Éditions Wildproject, 2023, p. 397.

[104] B. Morizot, « Détours », dans *L'Inexploré*, Marseille, Éditions Wildproject, 2023, p. 411. Cette expression semble empruntée à Charles Stépanoff, quoique Morizot ne le signale pas. Stépanoff, lui aussi pro-chasse, écrit dès 2021 : « L'homme vit avec cette contradiction intime qui parfois le déchire : il est un prédateur empathique ». C. Stépanoff, « Le prédateur empathique », dans *L'animal et la mort. Chasses, modernité et crise du sauvage*, Paris, La Découverte, 2021, p. 237.

[105] B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 394.

[106] B. Morizot, *L'Inexploré*, *op. cit.*, p. 394

[107] V. Despret, « It is an entire world that has disappeared », dans D. B. Rose, T. Van Dooren et M. Chrulew (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017, p. 217-221.

[108] V. Despret et J. Porcher, *Être bête*, Arles, Actes sud, 2007. C'est également le cas de Corinne Pelluchon, dans un cadre différent cependant, puisque leur ouvrage commun appartient à la collection « Disputatio » qui met en dialogue des pensées opposées. C. Pelluchon et J. Porcher, *Pour l'amour des bêtes*, Paris, Mialet-Barrault éditeurs, 2022.

[109] Voir la tribune de Jocelyne Porcher, Paul Ariès et Frédéric Denhez dans *Libération*, qui a donné lieux à plusieurs droits de réponse (de la part d'Aymeric Cayron et de l'association L214). P. Ariès, F. Denhez et J. Porcher, « Pourquoi les végans ont tout faux », sur *Libération*, s. d. (en ligne : https://www.liberation.fr/debats/2018/03/18/pourquoi-les-vegans-ont-tout-faux_1637109/ ; consulté le 17 avril 2025). C'est le discours de Jean-Pierre Digard qui affirme que « l'antispécisme est un anti-humanisme » et s'oppose aux « dérives des mouvements animalistes, antispécistes et véganiens ». J.-P. Digard, *L'animalisme est un anti-humanisme*, Paris, CNRS éditions, 2018.

[110] P. Sugy, *L'Extinction de l'homme. Le projet fou des antispécistes*, Paris, Tallandier, 2021.

critères arbitraires, comme la sentience (discriminant végétaux et animaux), et un pathocentrisme hérité notamment de Jérémy Bentham[111]. Ainsi, Étienne Bimbenet se demande si nous ne « sommes pas allés, justement, un peu loin » dans « l'abandon de toute forme d'anthropocentrisme[112] », tandis que Baptiste Morizot et Tristan Garcia reprochent à l'antispécisme, en leurs termes respectifs, de « discriminer toutes les espèces non sentientes » en étant un « hyperspécisme[113] » ou de « produire un critère du *nous* qui, sous couvert de sanctionner justement la manifestation de certaines qualités ou compétences, recouvre en définitive une certaine subdivision du vivant[114]. » Les antispécistes maintiennent, de leur côté, que la différenciation entre les êtres sentients et les êtres non-sentients, notamment végétaux et minéraux, est nécessaire pour une éthique ajustée aux intérêts d'un plus grand nombre d'individus, qui ne fonde pas dans un même concept de « vivant » des formes de vies très différentes. Dans un récent ouvrage, *Qu'est-ce qu'une plante ?*, Florence Burgat défend ainsi une distinction nette entre, d'un côté, les plantes dont la vie n'est pas individuée, qui ne meurent « que dans un sens très relatif[115] » et qui, selon nos connaissances actuelles, ne souffrent pas, et de l'autre les animaux. La philosophe pointe du doigt que la croyance néo-animiste des « défenseur[s] des plantes » ne les « oblige pas » : « En effet, aucun de ceux qui se font les apôtres de cette croyance ne prône, ni d'ailleurs ne prend, la décision de s'abstenir de porter atteinte aux plantes[116] ». Pour la philosophe, l'agrégation des plantes et des animaux à un même concept de « vivant » n'entraîne pas un élargissement de la communauté morale, mais une permission totale, puisqu'il est impossible de vivre sans tuer : « S'il est la nécessité même, le modèle de la prédation peut être tenu pour celui qui vaut moralement en toutes circonstances[117] ». Elle suggère ainsi que le rejet de l'antispécisme n'aurait pas tant vocation à protéger les êtres vivants non-sentients, qu'à justifier de ne pas accorder un droit de vie à tous les animaux sentients.

[111] Entré dans le *Larousse* en 2020, le mot est défini ainsi : « Pour un être vivant, capacité à ressentir les émotions, la douleur, le bien-être, etc., et à percevoir de façon subjective son environnement et ses expériences de vie. » Il est préféré à « sensibilité » qui rend moins compte de cette subjectivité et demeure trop polysémique. « Sentience », *Larousse* (en ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sentience/188305 ; consulté le 18 mars 2025). J. Bentham, *Introduction aux principes de morale et de législation*, M. Bozzo-Rey, A. Brunon-Ernst et E. de Champs (trad.), Paris, J. Vrin, 2011, p. 325, note b : « La question n'est pas "peuvent-ils raisonner ?", ni "peuvent-ils parler ?", mais "peuvent-ils souffrir ?". »

[112] É. Bimbenet, *Le Complexe des trois singes. Essai sur l'animalité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 102.

[113] B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 395.

[114] T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*, p. 68.

[115] Burgat Florence, *Qu'est-ce qu'une plante ? Essai sur la vie végétale*, Paris, Éditons du Seuil, 2020, p. 15.

[116] *Ibid.*, p. 12-13.

[117] *Id.*

La position antispéciste est à la fois accusée d'être un « moralisme[118] », puisqu'elle relève de la pensée normative en produisant des raisonnements éthiques, et soupçonnée de ne pas être suffisamment écologiste, puisqu'elle accorde la primauté morale aux intérêts des individus sentients par rapport à une éthique biocentrée[119]. Au contraire, les antispécistes soulignent l'empreinte environnementale de l'alimentation carnée[120], et appellent, comme le fait l'écrivain Camille Brunel, à une « écologie de l'éthologie. Une écologie de la conscience[121] ». La lutte pour une abolition de l'élevage et pour l'intégration politique des animaux ne paraît d'ailleurs pas incompatible avec la conscience de relations écologiques et terriennes d'interdépendance : ce n'est pas une « auto-extraction écologique de plus[122] ». Les travaux de Corine Pelluchon fondés sur une éthique de la considération et de la vulnérabilité le montrent :

> En partant de la corporéité du sujet, pensé dans sa vulnérabilité, mais aussi dans la matérialité de son existence, comme un être qui « vit de », qui a faim et soif, et occupe toujours un espace, on est amené à souligner non seulement sa dépendance à l'égard des milieux et d'autrui, mais aussi sa dimension relationnelle, c'est-à-dire le fait qu'il est toujours en contact, qu'il le veuille ou non, avec d'autres êtres, humains et non-humains, dès lors qu'il se nourrit et qu'il occupe l'espace[123].

Défendre une position antispéciste, en reconnaissant une plus grande proximité ontologique entre les êtres humains et les autres animaux qu'entre les animaux et les plantes, ne revient pas à justifier la destruction de nos habitats communs ou à nier les intérêts d'autres formes de vies qui apparaissent plus radicalement différentes. Il ne s'agit pas non plus de se détacher de sa propre animalité, mais au contraire de reconnaître ce qu'il y a de commun aux animaux humains et non-humains, en revendiquant en revanche des manières d'être animal qui ne soient pas réductibles à une nature de « prédateur[124] ». Dans un essai littéraire ironiquement dédicacé à Bruno Latour[125], cité après la chatte et la lapine de l'écrivain, Camille Brunel emploie lui aussi le terme de « vivant » et reconnaît son utilité, tout en dénonçant son instrumentalisation pour justifier l'exploitation animale. Jouant même de sa répétition dans un des « Interlude[s] » de *Je est un animal*, il affirme son inclusion dans un monde qui ne se limite pas aux animaux

[118] É. Bimbenet, *Le Complexe des trois singes*, *op. cit.*, p. 79.

[119] C. Larrère et R. Larrère, « Éthique animale et éthique environnementale », dans L. Campos *et al.* (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011, p. 93-106. Pourtant des auteurs défendent une écologie antispéciste, par exemple Jean-Marc Gancille : J.-M. Gancille, *Comment l'humanité se viande : Le véritable impact de l'alimentation carnée*, Paris, Rue de l'échiquier, 2024.

[120] D. A. Cleveland et J. A. Jay, « Empreinte environnementale de l'agriculture et de l'élevage », dans R. Larue (éd.), *La Pensée végane. 50 regards sur la condition animale*, Paris, PUF, 2020.

[121] C. Brunel, *Je est un animal*, Paris, Ulmer, 2024, p. 203.

[122] B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 398.

[123] C. Pelluchon, *Réparons le monde : les humains, les animaux, la nature*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2020, p. 59.

[124] Il est d'ailleurs intéressant que Morizot considère en même temps qu'« un des phénomènes décisifs de l'hominisation réside dans la transformation il y a plus de deux millions d'années d'un certain primate au régime à dominante frugivore, dans un écosystème forestier africain, en un omnivore à dominante carnivore dans un écosystème de savane », et que remettre en cause ce statut de prédateur revienne à s'extraire de l'animalité, considérant que toute l'animalité vit de « s'entre-manger ». B. Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 168 ; B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 403.

[125] C. Brunel, *Je est un animal*, *op. cit.*, p. 7.

sentients : « Je suis vivant, le monde est vivant et, entre le monde et moi, les animaux, les fleurs, les arbres sont vivants[126] ». Se faisant porte-voix des animaux, dont il imagine la prosopopée, il invite cependant à ne pas employer le vivant pour effacer la différence entre les vies animales et végétales. Les animaux s'adressent en ces termes à l'écrivain :

> Le mot « vivant » que vous avez forgé, est l'un des plus précieux : il désigne ce dont vous êtes responsables, et qu'il vous incombe d'empêcher de disparaître. Mais ne nous perds pas de vue, nous. Embrasse le vivant, jouis de paysages majestueux traversés de rivières, d'aigles et de geais, mais ne néglige pas le fait que le chêne, contrairement au geai, ne garde pas la mémoire de ses petits en cherchant de quoi les nourrir, que la montagne, contrairement aux animaux que nous sommes, n'a ni préférences ni goûts[127] […].

De même, Corine Pelluchon annonce un « âge du vivant », en rupture avec les philosophies modernes occidentales, et appelle à « faire entrer les autres vivants au cœur de l'éthique et de la justice[128] », tout en défendant des positions antispécistes. Les antispécistes ne rejettent pas la nécessité d'une nouvelle considération des autres êtres vivants, humains et non-humains, ils et elles remettent également en cause le dualisme Nature-Culture, mais maintiennent la nécessité d'un traitement moral particulier pour les individus sentients, qui exclut de les abattre sans nécessité absolue.

Appelant à ne pas naturaliser des rapports de domination[129], les ambitions de l'éthique antispéciste sont révolutionnaires, en ce qu'elles impliquent de repenser des systèmes d'exploitation qui se trouvent au fondement de nos sociétés actuelles. En cela, elles sont tout autant en rupture avec la « modernité » que ne l'est la pensée du vivant, et il serait réducteur d'y voir une posture de « vrais modernes[130] » comme le fait Baptiste Morizot. En tendant vers l'objectif d'une « libération animale », d'une « solidarité animale » ou encore d'« autonomies animales[131] », qui ne vise pas une indépendance totale ou la rupture des relations anthropozoologiques, mais une cohabitation égalitaire, l'éthique antispéciste invite à imaginer

[126] *Ibid.*, p. 144.
[127] *Ibid.*, p. 19.
[128] C. Pelluchon, *Manifeste animaliste. Politiser la cause animale*, Paris, Alma éditeur, 2017, p. 64-65.
[129] En effet, la justification morale d'un comportement par l'argument de sa « naturalité » est éminemment problématique lorsque nous la transposons à d'autres questions sociales. Oserait-on encore dire, parce que certains comportements sexistes sont répandus chez d'autres animaux ou l'étaient chez les premiers hominidés, que les criminaliser reviendrait à criminaliser « toute l'animalité » et « l'animalité de l'humain » ? L'argument anthropologique, qui soutient que consommer de la chair animale ne peut être jugé immoral puisque c'est une pratique traditionnelle chez des peuples premiers est tout aussi fallacieux et essentialisant. Ce sont les arguments que mobilisent Baptiste Morizot lorsqu'il affirme : « Nous ne sommes pas des animaux élevés par la moralité face à un crime originel et quotidien inscrit dans notre animalité. Nous sommes, comme animaux, des prédateurs empathiques de 2 millions d'années » ; ou encore : « c'est leur dernière violence coloniale envers les non-modernes du passé, et ceux tout autour de nous qui vivent aujourd'hui encore autrement ». B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 401-403.
[130] *Ibid.*, p. 400-401.
[131] P. Singer, *La Libération animale*, *op. cit.* ; Y. Bonnardel et A. Playoust-Braure, *Solidarité animale*, *op. cit.* ; V. Puvaneswaran, S. Bougafer et C. Damiron, *Autonomies animales. Ouvrir des fronts de luttes inter-espèces*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2023.

de nouvelles sociétés. Si ses détracteurs l'ont qualifiée d'« utopie[132] », terme qui pourrait être appliqué à de nombreuses luttes sociales, nous pouvons y voir le vivier de nouveaux imaginaires politiques.

Si les textes de notre corpus reflètent des tentatives, communes à ces différents courants, de « raviver » le monde, il inclut tout de même des auteurs et autrices aux positions parfois opposées : Camille Brunel affirme sans détour son adhésion à l'antispécisme, Alain Damasio s'inspire directement de la pensée de Baptiste Morizot, et Tristan Garcia, lui-même philosophe, analyse l'existence d'une communauté morale qui n'efface pas l'exceptionnalité de l'être humain. D'autres écrivains et écrivaines de notre corpus se situent moins explicitement, quoiqu'Éric Chevillard, Lydia Millet et Margaret Atwood, assument un engagement écologique[133]. Notre analyse abordera les romans à travers une lecture conjointe des philosophes du vivant et des philosophes antispécistes, en faisant dialoguer les deux courants, afin de tenir compte de leur influence respective sur la production littéraire.

Sans rejeter les apports de la pensée du vivant, pertinente dans sa remise en cause d'un dualisme nature-culture et sa sensibilité écologique, nous adopterons un antispécisme épistémologique permettant de renouveler l'analyse des fictions contemporaines et de prendre acte de ces différences dans le traitement littéraire des animaux. Relativement nouvelle dans la recherche littéraire, cette approche inspirée des *critical animal studies* s'inscrit dans la zoopoétique, notamment lorsque cette dernière proclame être aussi une « zoopolitique ou une zoopoéthique[134] », mais adopte particulièrement un prisme antispéciste, là où la zoopoétique, si elle pose un regard critique sur l'usage allégorique des animaux, ne s'inscrit pas intrinsèquement dans une pensée antispéciste[135]. La présence des animaux, en tant que sujets, paraît si rare dans la littérature que nous serions tentés de célébrer leur simple existence fictionnelle tant elle semble déjà faire exception[136]. Pourtant, leur figuration ou leur mention lexicale ne suffit pas à une juste *représentation*, au sens littéraire comme au sens politique : les animaux demeurent trop souvent des « référents absents[137] », effacés derrière « l'animot[138] ».

[132] F. Wolff, *Trois utopies contemporaines*, Paris, Fayard, 2017.

[133] Chez Éric Chevillard, la posture écologique se combine avec une perspective avant tout zoopoétique. M. Cazaban-Mazerolles, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine. Écopoétiques.*, nº 11, Ghent University & École Normale Supérieure, 2015, p. 60-70 (en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01684320 ; consulté le 20 août 2020).

[134] A. Simon, « Zoopoétique » dans *Animots – Carnet de zoopoétique*, *op. cit.*

[135] Quoiqu'elle puisse donner lieu à des développements politiques qui rejoignent à certains égards les ambitions de l'antispécisme, comme ceux d'Anne Simon dans la partie « À vif : politiques animales » de son dernier essai. A. Simon, *Une bête entre les lignes*, *op. cit.*, p. 259.

[136] Malgré le « tournant animal » signalé par Sophie Milcent-Lawson – voir *supra* –, Éric Chevillard affirme ainsi que la littérature préfigure l'extinction massive, qu'elle est « déjà ce monde sans animaux » et que le « silence de l'écrivain précipite les animaux dans le néant ». É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, Paris, Stock, 2022, p. 65-68.

[137] C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 66.

[138] J. Derrida, « "L'animot" », *op. cit.*

Considérant que leur exploitation matérielle se double d'une exploitation symbolique dans une culture majoritairement spéciste, nous chercherons à montrer la manière dont les textes reproduisent des schémas de domination ou cherchent au contraire à les renverser. Notre étude des textes veillera également à souligner les biais qui structurent les représentations animales : l'anthropocentrisme, l'anthropomorphisme, l'« anthropodéni[139] » peuvent contribuer à fantasmer l'animalité, à construire les animaux en objets face aux sujets humains, à tracer une hiérarchie des êtres entre, en bas l'animalité, et, en haut, l'humanité, pour finalement justifier leur exploitation[140]. Peu exploré dans les recherches zoopoétiques actuelles et donc susceptible de renouveler l'analyse littéraire, le prisme antispéciste nous semble être le plus fertile lorsqu'il s'agit de « voir les animaux » – comme y invite Florence Burgat, qui distingue leur visibilité politique et morale de leur simple perception visuelle – mais aussi de repérer leur absence ou leur effacement derrière d'autres enjeux[141].

Une approche nourrie d'apports pluridisciplinaires nous semble par ailleurs nécessaire pour mieux saisir l'écart qui peut s'installer entre les représentations littéraires et la réalité de leur objet, et saisir la complexité de la « question animale[142] », dans l'idée, soutenue par Éric Baratay, qu'« aucune science ne peut penser les animaux à elle seule ni prétendre assumer la question et en faire le tour[143] ». Nous espérons, en cela, contribuer au développement du dialogue entre la littérature, les sciences humaines et les sciences dites « naturelles », en nous appuyant sur l'éthologie, la primatologie, l'écologie, autant que sur la philosophie, l'épistémologie, l'histoire ou l'anthropologie.

Des fictions politiques

Les fictions de fin du monde se saisissent de la fonction révélatrice de l'apocalypse pour porter un regard satirique sur les sociétés contemporaines, voire alerter sur un futur mortifère. Le philosophe Jean-Pierre Dupuy affirme que, « s'il faut *prévenir* la catastrophe, on a besoin de croire en sa possibilité avant qu'elle ne se produise[144]. » Alors que le caractère prophétique de l'apocalypse biblique ne laisse aucune possibilité d'action, les fictions contemporaines

[139] F. de Waal, *Sommes-nous trop bêtes pour comprendre l'intelligence des animaux ?*, *op. cit.* ; F. de Waal, « Frans de Waal », *op. cit.*

[140] L'anthropomorphisme peut tout de même avoir une perspective épistémologique lorsqu'il est conscientisé, comme le soulignent à propos le primatologue Cédric Sueur ou l'historien Éric Baratay. C. Sueur, « L'anthropomorphisme, entre le bien fondé et la dérive risquée », Université de Strasbourg, 2017 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4-aUZVNDD1Y) ; É. Baratay, *Biographies animales*, *op. cit.*, p. 25.

[141] F. Burgat, « Qu'est-ce que "voir les animaux" ? », dans Burgat Florence et Dardenne Émilie (éd.), *La Souffrance animale. Éthique et politiques de la condition animale*, London, Iste editions, 2023, p. 1-9.

[142] L. Campos *et al.* (éd.), *La Question animale*, *op. cit.*

[143] É. Baratay, « Introduction. Pourquoi croiser les sciences ? », dans É. Baratay (éd.), *Croiser les sciences pour lire les animaux*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 7.

[144] J.-P. Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 13.

pourraient donner à voir la catastrophe pour mieux conjurer sa venue, son anticipation provoquant un réveil écologique et politique. Les romans apocalyptiques ne participent donc pas nécessairement à un discours collapsologique qui figerait dans l'inaction, face à un futur qui ne peut être infléchi ; pour reprendre les mots de Günther Anders : « c'est nous-mêmes qui, par notre propre action […], décidons si notre monde continuera à exister ou non[145]. » Puisque c'est le propre du discours apocalyptique, ces romans travaillent à produire un effet de dévoilement, parfois mis en abyme chez les personnages. Pour Ursula Le Guin, la science-fiction et l'anticipation représentent un imaginaire plutôt qu'un futur : « Quand nous regardons ce qu'on ne peut pas voir, ce que nous voyons, en fait, c'est ce qu'il y a dans nos têtes. Nos pensées et nos rêves, bons ou mauvais. Et je crois que quand elle remplit vraiment sa fonction, c'est exactement à cela que la science-fiction a affaire. Et non à "l'avenir[146]". » De même, si Yannick Rumpala y voit des « prototopies[147] », permettant d'expérimenter les potentialités et d'imaginer les trajectoires du monde de demain, la force des récits apocalyptiques et dystopiques résiderait dans l'activation d'une « plus ou moins grande réflexivité » et dans la possibilité d'une « connaissance sociale[148] ». Ce regard porté sur notre monde peut inciter à une action politique, comme le suggèrent les quatre fonctions que Rumpala attribue à ces récits, qui se retrouveront dans notre corpus : « – une fonction critique, voire pédagogique, de désenchantement, d'alerte et de mise en garde ; – une fonction cathartique et de réassurance, voire de consolation ; – une fonction d'habituation ; – une fonction de capacitation et d'émancipation[149] ».

La question animale est elle aussi éminemment politique, d'une part parce qu'elle recoupe de nombreux sujets qui concernent nos sociabilités humaines – par exemple le rapport à l'altérité et à la vulnérabilité, ou la tension entre solidarité et autonomie –, d'autre part parce que les animaux autres qu'humains sont partout dans nos sociétés : comme corps morts dans certaines assiettes ou rayons de supermarchés, comme prisonniers dans des lieux de divertissements, comme compagnons plus ou moins fortunés dans les maisons, ou comme individus libres dans les forêts, les jardins, les rues que nous habitons. Aussi nos rapports aux autres êtres sentients ne devraient-ils pas échapper à la satire, et nous pourrions attendre que les dystopies, les anticipations ou les récits apocalyptiques y posent un regard tout aussi critique.

Notre analyse politique de ces textes n'en sera pas moins une analyse poétique, et l'étude des imaginaires apocalyptiques s'ancre, pour reprendre les propos de Frank Kermode, dans

[145] G. Anders et F. Yvonnet (Préface), *Le Temps de la fin*, Paris, L'Herne, 2007, p. 114.

[146] U. K. Le Guin, *Danser au bord du monde. Mots, femmes, territoires*, H. Collon (trad.), Paris, Éditions de l'Éclat, 2020, p. 172.

[147] Y. Rumpala, « Prototopie », *op. cit.*

[148] Y. Rumpala, *Hors des décombres du monde*, *op. cit.*, p. 100.

[149] *Id.*

celle des formes littéraires qu'ils suscitent : « nous pouvons mieux parler des particularités de la crise moderne à partir des formes littéraires qu'elle produit ; c'est à travers nos images du passé, du présent et du futur, plutôt qu'à travers la certitude que notre crise est unique, qu'il faut comprendre le caractère de notre apocalypse[150]. » Le critique nous mène ainsi des visions mystiques des prophètes religieux aux visions poétiques des écrivains et écrivaines.

Délimitation et présentation du corpus

Prenant acte du « tournant animal[151] » et de son renouveau contemporain, autant dans les productions littéraires que dans la recherche en sciences humaines, notre corpus se concentre sur la production contemporaine, à l'exception d'une œuvre publiée en 1963, *La Planète des singes* de Pierre Boulle, premier roman étudié, retenu parce qu'il fonde un mythe littéraire qui influencera la représentation des grands singes dans les décennies qui suivent[152]. Si délimiter chronologiquement le contemporain est loin d'être une tâche aisée, comme le montrent les interrogations, au tournant des XXe et XXIe siècles, de Vincent Descombes, de Giorgio Agamben ou encore de Lionel Ruffel[153], le reste de notre corpus s'étend de la fin des années 1990, et plus précisément de 1997, à 2020. Lorsque nous débutions notre étude en 2019, quelques mois avant le début de la pandémie mondiale du COVID-19, l'explosion du nombre d'écrits collapsologiques, autant du point de vue littéraire que critique, a rendu nécessaire le choix d'un *terminus ad quem*. L'année 2020, marquée par des consignes mondiales de confinement, nous a semblé pertinente. Elle marquait l'irruption dans le réel d'une catastrophe mondiale en mesure de bouleverser notre rapport au monde, qui a entraîné une interruption des activités humaines inédite pour le XXIe siècle, et un brusque atterrissage : nos territoires, notre champ de mouvement, se sont vus drastiquement réduits – à un appartement, à un rayon d'un kilomètre, à des frontières nationales ou départementales. Toutes les œuvres de notre corpus

[150] Nous traduisons : « And we can best talk about the differentiae of modern crisis in terms of the literature it produces ; it is by our imagery of past and present and future, rather than from our confidence in the uniqueness of our crisis, that the character of our apocalypse must be known. » F. Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 94-96.

[151] S. Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *op. cit.* ; É. Dardenne, *Introduction aux études animales*, *op. cit.*, p. 18.

[152] Au sein de la production science-fictionnelle, Gérard Klein identifie par ailleurs dans les années 1960 un « malaise dans la science-fiction américaine », qui se traduit par un virage pessimiste et une méfiance vis-à-vis de la science. La production américaine rejoint alors la science-fiction européenne, et en particulier française, dont c'étaient déjà deux caractéristiques « presque constantes », d'après Klein. G. Klein, « Malaise dans la Science-Fiction américaine », sur *Quarante-Deux*, 2018 (en ligne : https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/Malaise_dans_la_Science-Fiction_americaine/ ; consulté le 28 mars 2025).

[153] V. Descombes, « Qu'est-ce qu'être contemporain ? », *Le Genre humain*, vol. 35, n° 2, Éditions du Seuil, 1999, p. 21-32 ; G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, M. Rovere (trad.), Paris, Éd. Payot & Rivages, 2008 ; L. Ruffel (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, C. Defaut, 2010 ; L. Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

littéraire ont ainsi été rédigées avant la pandémie, même si le dernier roman de notre corpus, *Les Métamorphoses* de Camille Brunel, est paru en 2020.

L'intérêt d'une approche comparatiste nous a paru indéniable pour aborder la perte d'un « monde » dans des sociétés de plus en plus globalisées, et s'est confirmé devant l'influence sur les fictions apocalyptiques des littératures et des cultures nord-américaine et française, marquées dès le mitan du XXe siècle par des œuvres majeures qui ont contribué à définir une esthétique : *Je suis une légende* (*I Am Legend)* de Richard Matheson en 1954 aux États-Unis, *Ravage* de René Barjavel dès 1943 en France[154]. Notre corpus principal intègre trois œuvres du domaine anglophone et d'aires géographiques distinctes, pour un total de sept romans : *Les Grands singes* (*Great Apes,* 1997) de Will Self[155], écrivain anglais, la trilogie *MaddAddam* de Margaret Atwood, autrice canadienne, qui s'étend sur une décennie et comprend *Le Dernier Homme* (*Oryx and Crake,* 2003), *L'Année du déluge* (*The Year of the Flood*, 2009) et *MaddAddam* (2013[156]), et enfin la trilogie de Lydia Millet, autrice américaine, constituée de *Comment rêvent les morts* (*How the Dead Dream,* 2009), *Lumières fantômes* (*Ghost Lights*, 2011) et *Magnificence* (2013[157]). La littérature française y est également représentée par sept romans : *La Planète des singes* (1963) de Pierre Boulle[158], *Le Dernier Monde* (2007) de Céline Minard[159], *Sans l'orang-outan* (2007) d'Éric Chevillard[160], *Mémoires de la jungle* (2010) de Tristan Garcia[161], *Trois fois la fin du monde* (2018) de Sophie Divry[162], *Les Furtifs* (2019) d'Alain Damasio[163] et *Les Métamorphoses* (2020) de Camille Brunel[164]. S'y ajoute un roman italien de Laura Pugno datant de 2007, *Sirènes* (*Sirene*[165]), retenu comme le principal roman italien contemporain posthumaniste, dans un champ littéraire qui comprend peu d'exemples

[154] R. Matheson, *I Am Legend*, New-York, Gold Medal Books, 1954 ; R. Barjavel, *Ravage*, Paris, Denoël, 1943.

[155] W. Self, *Great Apes*, New-York, Grove Press, 1997. En traduction : W. Self, *Les Grands singes*, F. Kerline (trad.), Paris, Points, 2015.

[156] M. Atwood, *Oryx and Crake*, New York, Anchor Books, 2004 ; M. Atwood, *The Year of the Flood*, New York, Anchor Books, 2010 ; M. Atwood, *MaddAddam*, New York, Anchor Books, 2013. En traduction : M. Atwood, *Le Dernier Homme*, M. Albaret-Maatsch (trad.), Paris, Robert Laffont, 2007 ; M. Atwood, *Le Temps du déluge*, J.-D. Braeque (trad.), Paris, Robert Laffont, 2014 ; M. Atwood, *MaddAddam*, P. Dusoulier (trad.), Paris, Robert Laffont, 2015.

[157] L. Millet, *How the Dead Dream*, London, Vintage Books, 2009 ; L. Millet, *Ghost Lights*, New-York, W. W. Norton & Company, 2011 ; L. Millet, *Magnificence*, New-York, W. W. Norton & Company, 2013. En traduction : L. Millet, *Comment rêvent les morts*, B. Schmidt (trad.), Paris, Le Cherche Midi, 2011 ; L. Millet, *Lumières fantômes*, C. Recoursé (trad.), Paris, Cherche midi, 2013 ; L. Millet, *Magnificence*, C. Recoursé (trad.), Paris, Cherche midi, 2016.

[158] P. Boulle, *La Planète des singes*, Paris, Pocket, 2017.

[159] C. Minard, *Le Dernier Monde*, Paris, Gallimard, 2009.

[160] É. Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Paris, Minuit, 2007.

[161] T. Garcia, *Mémoires de la jungle*, Paris, Gallimard, 2010.

[162] S. Divry, *Trois fois la fin du monde*, Paris, J'ai lu, 2019.

[163] A. Damasio, *Les Furtifs*, Paris, La Volte, 2019.

[164] C. Brunel, *Les Métamorphoses*, Paris, Alma éditeur, 2020.

[165] L. Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2017 ; L. Pugno, *Sirènes*, M. J. Aubry (trad.), Paris, Éditions inculte, 2020.

zoopoétiques. Bien que *Sirènes* représente un hapax linguistique dans ce corpus, l'autrice y opère une réécriture du mythe à l'aune d'une perspective écoféministe qui ouvre de nombreuses perspectives comparatistes, en particulier en écho aux romans d'Atwood et de Brunel.

La composition de notre corpus ne prétend pas à une exhaustivité, qui, en plus d'être difficilement imaginable à l'échelle d'une recherche doctorale, aurait certainement menacé de diluer notre propos dans la multitude des fictions apocalyptiques et l'essor contemporain de la représentation des animaux. Il nous tenait à cœur de maintenir les conditions d'une analyse approfondie des romans en nous limitant à une quinzaine d'œuvres, retenues parce qu'elles soulevaient des interrogations, ouvraient un dialogue intertextuel et interculturel, et permettaient finalement une approche comparatiste fertile. Ce corpus principal est par ailleurs confronté, tout au long des analyses, à d'autres œuvres littéraires, cinématographiques ou graphiques qui en excèdent les frontières et sont convoquées de manière secondaire, soit parce qu'elles sont signées des mêmes auteurs et autrices, soit parce qu'elles sont prises dans des phénomènes d'intertextualité et d'intermédialité.

Pour constituer cet ensemble à l'aune duquel analyser l'intersection entre la question animale et la question apocalyptique, nous nous sommes donné trois critères, outre les délimitations linguistiques et chronologiques déjà énoncées : premièrement, que des animaux, réels ou fictifs, y soient présents et y tiennent un rôle central, du point de vue thématique, diégétique ou narratif – sans que leur représentation soit évidemment allégorique ; deuxièmement, que l'œuvre soit irriguée par une réflexion sur la fin d'un monde humain, que cela constitue un cadrage générique ou non ; troisièmement, que ces deux questions, animale et apocalyptique, soient entremêlées et pas seulement concomitantes. Il en résulte un corpus relativement hétérogène, en ce qu'il mêle des romans de genres divers, accordant cependant toujours une grande place à l'imaginaire. Particulièrement propice aux fictions apocalyptiques, c'est le genre romanesque qui a retenu notre attention, au sein duquel se déclinent plusieurs sous-genres, parfois avec des recoupements : le roman apocalyptique ou post-apocalyptique et la dystopie englobent l'ensemble de notre corpus, mais les œuvres étudiées adoptent des registres et s'inscrivent dans des champs par ailleurs divers. Si certaines reprennent les codes de la science-fiction ou de la fiction spéculative, ainsi que du roman d'anticipation, d'autres s'en distinguent. La réception de certaines œuvres, par exemple dans le cas de *Sans l'orang-outan* ou du *Dernier Monde*, les identifie comme de la « littérature blanche », par leur publication respective chez les Éditions de Minuit et chez Denoël (collection « romans et récits »).

La diversité des représentations d'une « fin du monde » et de sa temporalité amène à l'hétérogénéité générique de notre corpus, les romans se différenciant les uns des autres, d'une

part à travers leur rapport au temps, d'autre part à travers leur rapport au réel. Ainsi, Lydia Millet imagine une catastrophe écologique immanente, sous la forme d'un effondrement progressif et déjà en cours, en s'appuyant sur une représentation réaliste de la sixième extinction massive, tandis qu'Éric Chevillard représente lui aussi la disparition des animaux sauvages, mais dans une fiction atemporelle et sur le mode d'une dystopie hyperbolique qui abandonne le réalisme. Will Self, Sophie Divry, Céline Minard et Camille Brunel situent leurs fictions dans des mondes contemporains au présent de l'écriture, mais leurs degrés de réalisme divergent. Si Sophie Divry maintient une illusion de vraisemblance tout au long de son roman en imaginant une catastrophe nucléaire qui n'a rien d'improbable, les autres textes s'écartent du réel. *Les Grands Singes* imagine un monde parallèle, construit en miroir du nôtre pour amplifier la satire. Dans *Les Métamorphoses*, Camille Brunel ancre son intrigue dans une géographie française et des références contemporaines, que seul l'événement extraordinaire éponyme fait dévier du réel pour basculer vers le fantastique. Céline Minard fait de même en spéculant une disparition de l'humanité inexpliquée, qu'elle ne cherche pas à élucider ou rationaliser. Cependant, c'est surtout la folie de son narrateur-personnage qui fait dévier *Le Dernier Monde* d'une esthétique réaliste et nous conduit à suspendre notre incrédulité, de sorte que l'état du monde post-apocalyptique compte moins que la manière dont il est fabulé par le protagoniste. D'autres romans du corpus relèvent enfin de l'anticipation dystopique, comme ceux de Pierre Boulle, de Margaret Atwood, de Tristan Garcia, d'Alain Damasio ou de Laura Pugno.

Ces textes de notre corpus qui mettent en scène des sociétés imaginaires interrogent le rapport entre la fin du monde et les utopies, au sein desquelles Lyman Tower Sargent distingue, entre autres, la satire utopique, l'eutopie et la dystopie (critique ou non), en définissant ces trois termes non pas de manière absolue, mais relativement à la société contemporaine des lecteurs et lectrices. Pour Sargent, l'utopie est « une société imaginaire décrite de manière détaillée et généralement située dans un espace et un temps défini[166] » et pas nécessairement un lieu bon. Ce sens est en revanche attribué au terme « eutopie » (ou « utopie positive »), qui ne désigne pas non plus une société « idéale » mais « considérablement meilleure » que la société dans laquelle vit le lectorat contemporain, là où la dystopie (ou « utopie négative ») est « considérablement pire ». La dimension satirique est omniprésente dans notre corpus, au sein duquel plusieurs romans – à commencer par *La Planète des singes*, mais aussi *Les Grands Singes*, la trilogie *MaddAddam*, *Les Furtifs* ou *Sans l'orang-outan* – relèvent de l'utopie satirique, qui « implique pour le lecteur contemporain une critique de la société dans laquelle il

[166] Toutes les définitions de ce paragraphe sont issues d'une même note de Sargent : L. T. Sargent, « Pour une défense de l'utopie », *Diogène*, vol. 209, nº 1, Presses Universitaires de France, 2005, n. 1 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-diogene-2005-1-page-10?lang=fr ; consulté le 25 mars 2025).

vit[167] ». Dans ces romans, que l'on pourrait pour certains qualifier – selon des terminologies sur lesquelles nous reviendrons – de fictions spéculatives ou de science-fiction, les sociétés imaginées sont pires que la société contemporaine, mais n'en sont certainement pas radicalement différentes. Combinée avec la fiction d'anticipation, la dystopie peut exacerber les défauts de notre société en lui imaginant un futur sombre. Selon que la catastrophe est représentée comme immanente ou imminente, la dystopie peut précéder l'apocalypse, ou au contraire en être le résultat. Les romans envisagent dans tous les cas une continuité entre la dystopie et la fin du monde, qui n'apparaît plus toujours comme une rupture mais s'inscrit parfois dans la continuité des logiques mortifères qui la précèdent. Par ailleurs, des romans qui ne fabulent pas une société imaginaire représentent la société contemporaine sous un jour si néfaste qu'ils en réduisent l'écart entre l'imaginaire dystopique et le réel : sans être proprement dystopique, la trilogie de Lydia Millet met en relief le cynisme des logiques capitalistes, de sorte que le pire ne semble pas se trouver en-dehors de notre monde, mais déjà en son sein. En écho à la notion d'« apocalypse immanente[168] » développée par Kermode, nous pourrions ainsi forger celle de *dystopie immanente*.

Enfin, si certaines fictions ne laissent pas entrevoir d'issue à la dystopie, comme *Sirene* de Laura Pugno, d'autres ouvrent sur un imaginaire (e)utopique, et relèvent en cela de ce que Sargent appelle la « dystopie critique », suggérant au lectorat contemporain « une société pire que la sienne mais qui inclut au moins un passage de nature utopique, ou bien exprimant l'espoir que la dystopie peut être surmontée et remplacée par une eutopie[169]. » Cette dernière définition souligne la porosité entre dystopie et eutopie, mais nous amène également à penser une réécriture positive de la fin du monde, qui n'ouvre certes plus sur un « royaume[170] », mais peut néanmoins aboutir à un monde meilleur. Ainsi Margaret Atwood et Alain Damasio opposent à des dystopies techno-capitalistes des imaginaires écologiques et des expériences sociales (e)utopiques. Pour Margaret Atwood, (e)utopie et dystopie ne sont que deux facettes d'une même médaille, aussi qualifie-t-elle son œuvre d'« ustopie[171] ». Par ailleurs, dans *MaddAddam*, l'eutopie ne se réalise qu'après la destruction du monde dystopique, illustrant l'affirmation de Jean-Paul Engélibert selon qui : « c'est la catastrophe qui mène à l'utopie et non l'inverse[172] ».

[167] *Id.*

[168] F. Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 24

[169] L. T. Sargent, « Pour une défense de l'utopie », *op. cit.*, n. 1. Notons que Sargent semble employer l'adjectif « utopique » pour désigner ce qui relève de l'eutopie, d'où notre choix de la graphie « (e)utopique ».

[170] J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op. cit.*

[171] M. Atwood, « Margaret Atwood: The Road to Ustopia », *The Guardian*, 14 octobre 2011 (en ligne : https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia ; consulté le 8 janvier 2025)

[172] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*, p. 151.

Apocalypse et révolution se rejoignent lorsque la fin du monde est pensée comme la fin d'un monde néfaste et comme le renversement de ses valeurs, non comme une fin absolue.

Par ailleurs, les romans de notre corpus s'inscrivent dans une culture posthumaniste, mais illustrent l'ambivalence de ce concept, dont on peut distinguer deux orientations principales. D'un côté, le posthumanisme est souvent rapproché du transhumanisme, Mara Magda Maftei affirmant par exemple que « transhumain » et « posthumain » renvoient « à la même réalité de l'humain[173] » et théorisent la rupture introduite par la technoscience, le contrôle du « vivant » par la technique[174]. Pour d'autres, comme Cary Wolfe, le posthumanisme est l'opposé du transhumanisme, qui devrait au contraire être perçu comme « une *intensification* de l'humanisme[175] » : le posthumanisme ne serait pas la transcendance de notre enveloppe charnelle, avec sa vulnérabilité et sa mortalité, et ne pourrait être expliqué par l'adjectif posthumain, mais plutôt par « posthuman*iste* », en ce qu'il s'oppose « aux fantasmes de désincarnation et d'autonomie, hérités de l'humanisme lui-même[176] ». Les œuvres d'Atwood, de Damasio, mais aussi de Brunel s'opposent à un idéal transhumaniste, en représentant sous un jour dystopique des sociétés sous surveillance, dirigées par des puissances biotechnologiques privées, où l'omniprésence des réseaux sociaux et du *web* entraînent des modes d'existence détachés de toute matérialité biologique. Dans ces romans, pas d'utopie transhumaniste, mais la volonté d'un retour à des existences plus animales, incarnées, et d'un décentrement non plus vers les machines, mais vers les autres êtres vivants. Les textes de notre corpus rejoignent en cela le deuxième sens défini par Cary Wolfe, qui distingue, pour finalement les aborder conjointement : « le posthumanisme comme un mode de pensée » et le « posthumanisme comme une façon de se confronter directement au problème de l'anthropomorphisme et du spécisme, et au fait que leur critique doit modifier nos pratiques de réflexion et de lecture[177] ».

Au-delà de leur imagination politique, les fictions apocalyptiques étudiées présentent pour la plupart un rapport étroit au savoir scientifique – qu'elles relèvent ou non de la science-

[173] M. M. Maftei, « Les différents récits du posthumain », dans M. M. Maftei et D. Viart (éd.), *Les Récits du posthumain*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2023, p. 23, n. 1.

[174] *Ibid.*, p. 24.

[175] Nous traduisons : « […] my sense of posthumanism is the *opposite* of transhumanism, and in this light, transhumanism should be seen as an *intensification* of humanism ». Wolfe Cary, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. xv.

[176] Nous traduisons : « […] posthumanism in my sense isn't posthuman at all–in the sense of being "after" our embodiment has been transcended–but is only posthuman*ist*, in the sense that it opposes the fantasies of disembodiment and autonomy, inherited from humanism itself ». *Id.*

[177] Nous traduisons : « […] posthumanism as a mode of thought in the first book and […] posthumanism as engaging directly the problem of anthropocentrism and speciesism and how practices of thinking and reading must change in light of their critique ». *Ibid.*, p. xviii.

fiction. La définition du genre science-fictionnel ayant fait couler beaucoup d'encre[178], nous nous rangerons à l'avis de Marc Letourneux lorsqu'il plaide en faveur d'une « définition molle[179] ». Quoiqu'il en cite quelques traits souvent retenus, « le rapport à la modernité ou au progrès, la place accordée à la science, à l'avenir, la dimension spéculative, la tension entre cognition et *novum*, le *sense of wonder*, etc.[180] », aucun n'apparaît entièrement satisfaisant pour inclure tous les textes considérés comme de la science-fiction, et uniquement ceux-là. La définition la plus reprise est néanmoins celle de Darko Suvin, qui parle de « littérature de la distanciation cognitive[181] » (ou « *literature of cognitive estrangement* ») : la lecture d'un texte de science-fiction repose sur un travail cognitif, non sur une opération de croyance, et l'univers fictionnel est régi par les lois « extrapolées de la connaissance actuelle du monde physique[182] ». Les œuvres de Margaret Atwood, de Laura Pugno, de Tristan Garcia et d'Alain Damasio coïncident avec cette définition, bien qu'Atwood s'inscrive contre la plupart des acceptions du terme en se présentant comme autrice de fiction spéculative et non de science-fiction[183]. Le roman de Will Self, lui aussi reçu comme une « *speculative fiction*[184] » – mais au sens de fiction de la spéculation, c'est-à-dire qui explore une hypothèse – demande en revanche une opération de croyance pour admettre la fiction d'un monde parallèle qui inverserait la place des êtres humains et des chimpanzés. Nous pourrions en dire de même de *La Planète des singes*, malgré le cadre diégétique du voyage intergalactique, qui suppose que son protagoniste atterrisse sur *la* planète qui ressemble en tout point à la terre et où exactement les mêmes formes de vie se

[178] Citons notamment : M. Angenot, « Le paradigme absent. Éléments pour une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, nº 33, février 1978, p. 74-89 ; D. Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, G. Hénault (trad.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977 ; I. Langlet, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, A. Colin, 2006.

[179] M. Letourneux, « Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 20, 13 décembre 2022 (DOI : 10.4000/resf.11405 ; consulté le 28 août 2024).

[180] *Ibid.*, § 4.

[181] D. Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, *op. cit.* ; D. Suvin, *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, New Haven London, Yale university press, 1980. Le texte a été publié d'abord en français, puis en anglais, mais le terme « *estrangement* » est jugé plus parlant que le français « distanciation », notamment par Irène Langlet. I. Langlet, *La Science-fiction*, *op. cit.*, p. 24.

[182] I. Langlet, *La Science-fiction*, *op. cit.*, p. 24.

[183] Ce qu'Atwood appelle *science fiction*, Le Guin l'appelle *fantasy*, et ce qu'Atwood appelle *speculative fiction* coïncide avec la définition admise de la science-fiction. M. Atwood, « The Road to Ustopia », *op. cit.* Pour Atwood, la fiction spéculative n'invente rien et se contente d'extrapoler à partir des objets réels et des connaissances actuelles : « *Le Dernier Homme* est une fiction spéculative, le livre ne contient ni voyages spatiaux intergalactiques, ni téléportation, ni Martiens. Quant à *La Servante écarlate*, rien n'y est inventé que nous n'ayons pas déjà inventé ou commencé à inventer. » Nous traduisons : « *Oryx and Crake* is a speculative fiction, it contains no intergalactic space travel, no teleportation, no Martians. As with the *Handmaid's Tale*, it invents nothing we haven't already invented or started to invent. » M. Atwood, « Perfect Storms: Writing *Oryx and Crake* », *Book-Of-The-Month Club*, janvier 2003, p. 285 (en ligne : http://shirbegi.weebly.com/uploads/1/3/8/2/13820171/writing_oryx_and_crake_1.pdf ; consulté le 4 décembre 2018).

[184] M. Porée, « "What if?": The Speculative Turn of Will Self's Fiction », *Études anglaises*, vol. 68, nº 2, 13 juillet 2015, p. 196-209 (en ligne : https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-etudes-anglaises-2015-2-page-196.htm ; consulté le 4 mai 2022).

sont développées, mis à part l'inversion entre *homo sapiens* et les autres grands singes. Camille Brunel choisit pour sa part de mettre en échec le travail cognitif en imaginant un phénomène de métamorphoses qui ne peut être réduit à aucune explication rationnelle. Enfin, sans pouvoir être considérée comme de la science-fiction, puisqu'elle ne présente pas d'opération d'*estrangement* et s'inscrit dans un cadre réaliste, l'œuvre de Lydia Millet met en exergue des savoirs écologiques et une fine connaissance de la biodiversité, que l'autrice a acquise en tant que rédactrice pour le *Center for Biological Diversity*. Science-fiction ou fictions scientifiques, les œuvres de notre corpus entretiennent une relation ambivalente avec le champ de la science : elles en mobilisent les connaissances, elles ironisent sur ses institutions voire sur leurs agents et agentes, et elles alertent finalement sur ses potentiels mésusages, s'inscrivant dans une culture où la catastrophe est aussi un risque technologique[185].

État de l'art et hypothèses

Notre étude se situe à la croisée de l'étude de la pensée apocalyptique et des études animales littéraires, orientées selon les prismes peu théorisés en France des *critical animal studies* et des *extinction studies*. Les représentations des animaux non-humains seront analysées en gardant toujours en tête une échelle individuelle, qui se différenciera par moments de l'approche écologique et biocentrée des auteurs et autrices de notre corpus. Après avoir cartographié plus haut ces différents champs, il convient de nous situer par rapport aux recherches parues ces dernières années, et en particulier aux travaux de thèse qui nous précèdent.

Pris individuellement, la plupart des romans de notre corpus ont déjà donné lieu à des analyses plus ou moins approfondies, sous l'angle de la littérature américaine, de la littérature française ou francophone, ou encore de la littérature comparée. Néanmoins, aucune étude n'a été menée selon une approche conjointe des représentations de la fin du monde et de l'animalité, ni à partir de l'ensemble singulier que constitue le corpus que nous avons déterminé. En littérature comparée, Marie Cazaban-Mazerolles a abordé *Sans l'orang-outan* au regard de « Dogology » de T. C. Boyle, pour construire une réflexion plus large sur la représentation du vivant[186] ; nous proposons de le comparer à l'œuvre de Lydia Millet, qui nous semble y porter de nouveaux éclairages, en l'abordant par ailleurs à travers la distinction énoncée plus haut entre littérature du vivant et littérature antispéciste. Sous l'angle de l'écocritique, la comparatiste, Ida Marie Olsen s'est quant à elle intéressée à la représentation de la sixième

[185] J.-B. Fressoz, *L'Apocalypse joyeuse*, *op. cit.*

[186] M. Cazaban-Mazerolles, *Raconter le vivant : un essai de zoépoétique narrative (XXe-XXIe siècles)*, Thèse de doctorat, Poitiers, Université de Poitiers, 2018.

extinction, un thème qu'elle aborde comme nous à travers les œuvres de Lydia Millet[187], qui ne nous occuperont cependant que le temps d'un chapitre. L'Université de Gand, grâce à son programme Literature.Green, a soutenu plusieurs recherches en écopoétique, parmi lesquelles nous pouvons également citer la thèse d'Hannah Cornelus, sur la représentation de liens écologiques d'interdépendances dans la littérature contemporaine francophone, qui compte *Sans l'orang-outan* dans son corpus[188]. Toujours selon une approche comparatiste et sous un angle écopoétique, Anaïs Boulard a abordé les représentations de l'Anthropocène et de la crise environnementale qui la menace en réunissant dans un même corpus la trilogie de Margaret Atwood et deux œuvres d'Éric Chevillard, *Oreille rouge* et *Sans l'orang-outan*, à travers un prisme écopoétique[189]. La trilogie *MaddAddam* a donné lieu à de très nombreuses analyses[190], dont une thèse se concentrant sur les romans post-apocalyptiques contemporains : Sybille Machat y étudie leurs structures narratives et la construction de leurs univers fictionnels[191]. Se situant pour sa part dans le domaine des études anglophones, Machat adopte une perspective écocritique qui ne prête pas une attention particulière aux représentations des animaux. Le texte de Laura Pugno, *Sirene*, a également entraîné de nombreuses productions critiques, dont la plus approfondie nous semble être l'analyse d'Amélie Aubert-Noël, qui aborde les frontières humain-animal dans un corpus de romans italiens posthumanistes[192] ; notre horizon comparatiste permettra d'inclure ce roman dans un nouvel ensemble de textes écoféministes et antispécistes. Enfin, depuis les études de linguistique et de stylistique françaises, Perrine Beltran a analysé le rôle de l'analogie dans la construction de représentations zoocentrées, dans un large corpus francophone qui comprend notamment *Trois fois la fin du monde* de Sophie Divry et *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia[193]. Nous inscrivons ces deux romans dans des corpus multilingues, et étudions celui de Garcia au regard d'autres fictions aux protagonistes simiens, en prolongeant les analyses stylistiques déjà menées par une comparaison entre littérature et primatologie[194].

---

[187] I. M. Olsen, *Fictionalizing the Sixth Mass Extinction: Roots, Exclusions, Biases*, Thèse de doctorat, Gand, Université de Gand, 2002.

[188] H. Cornelus, *Tisser les interdépendances. Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, 2023.

[189] A. Boulard, *Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène*, Thèse de doctorat, Angers, Université d'Angers, 2016.

[190] L'œuvre de Margaret Atwood est notamment analysée par Heather Hicks, qui étudie le rapport des romans post-apocalyptiques à la modernité, sous le prisme de l'écocritique. H. J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*, New-York, Palgrave McMillan, 2016.

[191] S. Machat, *In the Ruins of Civilizations: Narrative Structures, World Constructions and Physical Realities in the Post-Apocalyptic Novel*, Thèse de doctorat, Trier, Universität Flensburg, 2013.

[192] A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles*, *op. cit.*

[193] P. Beltran, *Stylistique du zoocentrage dans les fictions contemporaines de langue française : le rôle de l'analogie*, Thèse de doctorat en sciences du langage, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2024

[194] Notamment par Sophie Milcent-Lawson. S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s*

Nous nous réjouissons que cette réflexion s'inscrive dans des champs de recherche en expansion et dont la légitimité est désormais reconnue, comme le montre la multiplication des travaux doctoraux, des séminaires de recherche et des manifestations scientifiques qui portent sur les études animales. L'essor d'une « question animale » et la multiplication des discours à leur sujet, dans une diversité de domaines universitaires et culturels, invite à analyser les divergences qui s'y dessinent. Notre recherche se situe à deux intersections, qui nous semblent importantes dans la culture contemporaine sans avoir été l'objet de travaux approfondis : d'une part l'intersection entre des discours apocalyptiques et des discours sur les animaux, et d'autre part, la confrontation entre une pensée du vivant et une « pensée végane[195] » dont les différends ne doivent, selon nous, pas être lissés. Notre analyse mettra en relief l'écart entre les modes de représentations des animaux et les philosophies qui les influencent. Pour visibiliser la présence des animaux dans les fictions contemporaines, il s'agit de distinguer les discours sur l'altérité et sur l'animalité, en tant que concepts, d'une prise en compte littéraire, politique et éthique des animaux non-humains en tant qu'individus.

Cette recherche a débuté avec l'intuition, à la lecture du *Dernier Monde* de Céline Minard, qu'il se jouait quelque chose autour de la représentation des animaux dans les fictions de fin du monde et que ces scénarios de temps ultimes, extrêmes, contribuaient à définir les rapports que les êtres humains entretiennent avec les autres animaux. Puisque les imaginaires apocalyptiques sont politiques et possèdent une puissance critique[196], leur analyse peut contribuer aux *critical animal studies*, qui enrichissent à leur tour d'un nouveau regard l'étude de la collapsologie. Abordées de manière diachronique et synchronique, les fictions de fin du monde rendent compte non seulement de l'évolution de notre rapport aux animaux entre les années 1960, les années 1990 et aujourd'hui, mais encore de tendances contemporaines divergentes. Certes, les récits apocalyptiques parlent du présent, ils agissent comme révélateurs de notre monde et construisent un discours satirique, mais ils peuvent aussi faire l'objet d'un regard critique, en ce qu'ils sont pris dans les biais de leur époque et reflètent les visions de leurs auteurs et autrices. À travers l'utopie ou l'anticipation, s'appuyant sur la possibilité d'une table rase qu'offre le scénario apocalyptique, ces romans constituent des lieux d'imagination et d'expérimentation sociale, autorisant à penser de nouveaux rapports entre les êtres humains et les autres animaux.

Transcultures : Journal of Global Cultural Studies, vol. 13, 1er décembre 2018, p. http://journals.openedition.org/transtexts/1194 (en ligne : https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02435863 ; consulté le 26 avril 2021) ; S. Milcent-Lawson, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no 2020-2, 16 septembre 2020 (DOI : 10.4000/itineraires.8352 ; consulté le 26 avril 2021).

[195] R. Larue (éd.), *La Pensée végane*, *op. cit.*.

[196] C. Coquio, J.-P. Engélibert et R. Guidée (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, 2018 ; J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*

En créant une rupture avec le monde antérieur, l'apocalypse agit comme une révolution, qui peut éliminer, renverser, ou parfois exacerber une domination spéciste. Malgré des divergences génériques et diégétiques, nos fictions imaginent toutes la mise en péril de l'humanité telle qu'elle s'est construite en opposition à l'animalité, et imposent la redéfinition de ces concepts autant que des rapports anthropozoologiques.

Organisation de l'étude

Nos développements suivront trois parties, divisées en huit chapitres, et construites selon des logiques relativement hétérogènes, pour former les sous-corpus littéraires qui nous ont parus les plus fertiles.

La première partie, diachronique, est construite autour de la représentation littéraire d'une « super-famille[197] » d'espèces, les grands singes, aussi appelés hominoïdes (*Hominoidea*), une dénomination taxonomique qui illustre leur place singulière dans nos imaginaires. En tant qu'espèces les plus proches de la nôtre, leur représentation exacerbe de nombreux enjeux zoopoétiques. Trois chapitres monographiques abordent chronologiquement et sous un angle interdisciplinaire *La Planète des singes*, *Les Grands Singes* et *Mémoires de la jungle*, pour souligner l'évolution de la représentation des grands singes au regard de la primatologie, tout en révélant les rapports d'intertextualité qui unissent ces trois romans. Le premier chapitre analyse le roman de Pierre Boulle comme une œuvre matrice, qui construit un mythe littéraire, orientant les œuvres de Will Self et de Tristan Garcia, mais demeurant grandement anthropocentré. Le chapitre suivant montre comment *Les Grands Singes* opère une tentative de décentrement qui prend en compte l'altérité des chimpanzés jusque dans la langue du narrateur. Le troisième chapitre observe un glissement éthologique, écologiste et éthique dans *Mémoires de la jungle*, ouvertement inspiré par les expériences des primatologues et par l'éthologie-philosophique de Dominique Lestel[198]. Ce dernier roman ouvre la voie vers une prise en compte écopoétique des animaux non-humains et marque la bascule d'un imaginaire de la rivalité vers une esthétique de la déploration.

Les parties suivantes se concentrent sur des fictions du XXIe siècle dans une perspective synchronique, quoique les textes convoqués s'étendent sur deux décennies. La deuxième partie, divisée en deux chapitres, étudie la représentation de l'Anthropocène comme un temps troublé, qui jette sur l'époque contemporaine une ombre dystopique voire apocalyptique. Le chapitre quatre analyse comme des « fictions de la sixième extinction » la trilogie de Lydia Millet et

[197] Selon le Code International de Nomenclature Zoologique. « International code of zoological nomenclature », sur *International Commission on Zoological Nomenclature*, 1999 (en ligne : https://www.iczn.org/the-code/the-code-online/ ; consulté le 30 mars 2025).

[198] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*

Sans l'orang-outan d'Éric Chevillard, en montrant comment le rapport aux animaux non-humains s'inscrit dans une tonalité élégiaque et une vision écologique. Le chapitre cinq pose un regard intersectionnel sur *Les Furtifs*, la trilogie *MaddAddam*, *Sirènes* et *Les Métamorphoses*, en montrant comment les rapports de domination spécistes représentés dans ces romans s'inscrivent dans des sociétés patriarcales, capitalistes et coloniales, interrogeant alors l'unité d'espèce suggérée par le terme Anthropocène.

La troisième partie analyse la rencontre entre l'imaginaire apocalyptique, l'imaginaire (e)utopique et l'imaginaire mythique en ajoutant deux romans au corpus du cinquième chapitre, *Le Dernier Monde* de Céline Minard et *Trois fois la fin du monde* de Sophie Divry. Le chapitre six rapproche l'imaginaire du survivalisme post-apocalyptique de la robinsonnade, en montrant comment ces tentatives de repli restent ancrées dans les logiques de domination pré-apocalyptiques et n'ouvrent pas sur un futur durable. Le septième chapitre y oppose la construction d'expérimentations sociales au sein de fictions dystopiques ou apocalyptiques, et étudie leur ouverture sur des sociétés alternatives (e)utopiques, qui semblent offrir un monde meilleur. Enfin, le huitième et dernier chapitre examine les réécritures mythiques que proposent les romans apocalyptiques contemporains et la manière dont leurs structures narratives cherchent à quitter une perspective anthropocentrée.

Partie 1. L'être humain et les autres grands singes : du grotesque au tragique

Les grands singes cristallisent les réflexions sur la condition humaine et la condition animale. Étienne Bimbenet écrit dans *Le Complexe des trois singes* que, dans « le contexte darwinien » contemporain, « les singes nous tendent un miroir à la fois fascinant » et « vaguement inquiétant[199] ». Il conclut : « Qu'on le veuille ou non, ils sont un peu de nous-mêmes et participent désormais de la réflexion par laquelle nous prétendons nous connaître[200]. » Du côté des antispécistes, les grands singes constituent également un angle d'approche important pour défendre l'élargissement des droits des animaux et du statut de personne, comme l'a montré le manifeste du *Great Ape Project*[201] au tournant des XXe et XXIe siècles. Analysant la manière dont les représentations culturelles et la primatologie s'entre-façonnent, Donna Haraway affirme elle aussi la fonction de miroir les primates non-humains, perçus comme une incarnation de l'altérité, reflétant « l'identité occidentale dans des moments de l'histoire particuliers[202] ». La philosophe y voit par ailleurs une tentative de sonder les origines de l'humanité, et en particulier de sa sociabilité, en les construisant en réalité au présent comme un rapport à l'altérité : « les origines ne sont en principe pas accessibles par un témoignage direct ; n'importe quelle voix qui viendrait du temps des origines est structurellement celle des autres qui génèrent le Moi[203]. » La figure simienne serait ainsi nécessairement porteuse d'une dimension épistémologique autant que politique, réflexive et mémorielle, que les fictions littéraires exploitent à des fins satiriques et philosophiques.

Les grands singes sont peut-être les animaux les plus associés à un savoir scientifique, que la littérature convoque et manipule : l'évolution de la primatologie, et notamment son orientation vers l'étude de la communication interspécifique, semble constituer un matériau

[199] É. Bimbenet, *Le Complexe des trois singes. Essai sur l'animalité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 47.

[200] *Id.*

[201] D. Lestel, *Paroles de singes. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, La Découverte, 1995 ; É. Bimbenet, *Le complexe des trois singes*, *op. cit.* ; P. Cavalieri et P. Singer (éd.), *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*, Londres, Fourth Estate, 1993.

[202] D. J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New-York, Routledge, 1989, p. 10.

[203] Nous traduisons : « Origins are in principle inaccessible to direct testimony; any voice from the time of origins is structurally the voice of the other who generates the self. » *Ibid.*, p. 11.

essentiel au développement de nouveaux récits[204]. La fascination scientifique pour la figure simienne fait du singe l'animal privilégié de romans de science-fiction, y compris d'anticipation : les grands singes sont à la fois projetés dans le passé et dans le futur de l'humanité. Devant l'hétérogénéité du sous-corpus de cette partie, composé de *La Planète des singes* de Pierre Boulle, des *Grands Singes* de Will Self et de *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia, nous retenons la définition que propose Darko Suvin du genre science-fictionnel, qui permet d'unir les gestes d'anticipation de Boulle et Garcia au geste spéculatif de Self. Le critique présente comme spécificité de la science-fiction l'interaction de la cognition avec un effet de « distanciation[205] » (*estrangement*), déclenché par la présence d'une « nouveauté étrange », que Suvin nomme *novum*[206]. Les trois romans étudiés au sein de cette partie, mettant en scène un savoir scientifique et une quête de connaissance, font reposer leur étrangeté sur l'hypothèse d'un changement de statut (ontologique et social) des grands singes autres qu'humains : ces singes extraordinaires constituent leur *novum*. La représentation de la figure simienne apparaît alors comme un élément central de la définition générique de ces textes.

Les explications de Pierre Boulle témoignent de la place particulière que tiennent les grands singes, en tant qu'espèces les plus proches de la nôtre (évolutivement et génétiquement), dans la conception d'une fiction spéculative, mais aussi dans la représentation des animaux : « Swift a fait s'incarner l'esprit dans des chevaux, un autre romancier dans des chiens et le savant astronome Fred Hoyle dans une constellation d'étoiles. J'ai été beaucoup moins audacieux. J'ai choisi la forme la plus proche de l'espèce humaine, la seconde dans l'échelle de l'évolution – avec un arrière-pensée, bien entendu[207]. » Le statut des grands singes, que l'écrivain situe juste derrière la frontière qu'il trace entre l'humanité et l'animalité, en fait l'objet d'un imaginaire de la transgression. La figure simienne est le déclencheur d'une esthétique du renversement qui oscille entre le grotesque et l'héroï-comique[208] – selon qu'elle s'applique à l'humain ou au singe[209] –, commune aux trois textes, bien qu'elle prenne une

[204] Avec un certain décalage : les expériences de Jane Goodall sont contemporaines du roman de Pierre Boulle mais ne surgissent que chez Will Self et Garcia, plusieurs décennies plus tard (un demi-siècle pour Garcia), et celles des psychologues américains sur le langage, qui datent des années 70, sont intégrées vingt ans plus tard par Will Self, et plus de trente ans plus tard par Garcia.

[205] D. Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, G. Hénault (trad.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 15. Le texte paraît d'abord en français, dans une version traduite, puis en anglais, sous le titre : D. Suvin, *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, New Haven London, Yale university press, 1980.

[206] *Ibid.*, p. 2.

[207] P. Boulle, « Pierre Boulle, Entretien », dans *La Planète des singes*, Paris, Rombaldi, 1973, p. 15.

[208] Istvan Csicsery-Ronay, qui analyse la place du grotesque dans la science-fiction, l'associe à « l'*estrangement* » théorisé par Suvin. I. Jr. Csicsery-Ronay, « On the Grotesque in Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 29, nº 1, SF-TH Inc, 2002, p. 71-99 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/4241045 ; consulté le 5 novembre 2024).

[209] Par souci de concision, j'utiliserai parfois ce nom seul, notamment parce que, de même que le singulier « l'animal », il charrie un imaginaire construit en opposition avec un idéal humain.

tournure pathétique et tragique chez Garcia. Florence Boulerie et Katalin Bartha Kovàcs insistent ainsi sur « l'extrême plasticité » de cette figure, qui en fait le support aisé des allégories (« de l'artiste, peintre, écrivain ou acteur ») : « avec son corps souple et mobile, il se plie à toutes les formes de décors, tandis que ses mimiques et sa vivacité accrochent les regards des spectateurs et retiennent l'attention des lecteurs en produisant des effets inattendus[210]. » La représentation des singes ne possède donc pas uniquement un potentiel satirique, mais également esthétique, auquel nous ajouterons enfin une dimension linguistique, particulièrement manifeste chez Will Self et Tristan Garcia. À partir de *La Planète des singes*, conçu comme texte matrice, cette partie déroulera une analyse chronologique, dans trois chapitres monographiques, qui donneront à voir l'évolution des imaginaires, et exposeront des jeux d'intertextualité et d'intermédialité[211].

[210] F. Boulerie et K. Bartha Kovàcs, « Avant-propos », dans F. Boulerie et K. Bartha Kovàcs (éd.), *Le Singe aux XVII^e^et XVIIIe siècles*, Paris, Hermann, 2019, p. 5-19.

[211] Le texte de Kafka, *Rapport pour une académie*, apparaît comme une source commune encore antérieure, de même que l'utopie swiftienne des *Voyages de Gulliver*.

Chapitre 1. L'hypothèse anthropocentriste de la régression : *La Planète des singes* de Pierre Boulle

Grâce au succès de ses adaptations cinématographiques, pourtant souvent bien éloignées de l'œuvre littéraire, le scénario de *La Planète des singes* de Pierre Boulle est devenu un mythe littéraire et culturel. Dans un texte qui oscille entre le roman de science-fiction et le conte philosophique, l'écrivain imagine une planète, Soror, où les rapports entre les humains et les autres grands singes seraient inversés. L'humanité, jusqu'alors comprise comme l'union d'un corps anthropomorphe et d'un esprit éclairé, doit être redéfinie, dans un monde où elle ne coïncide plus avec l'ensemble des êtres conscients doués de langage articulé. Malgré son titre, le roman conserve une perspective anthropocentrée et propose une représentation des grands singes plus satirique que scientifique.

I. Renouvellement du voyage extraordinaire entre science-fiction et utopie

La Planète des singes emprunte à plusieurs genres littéraires et a marqué la culture populaire comme œuvre de science-fiction, alors même que Pierre Boulle ne s'en réclame pas. L'intrigue du roman s'inspire grandement des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift[212] et présente des similitudes avec le *Rapport pour une académie* kafkaïen[213], construisant finalement son unité sur son intention satirique.

A. La réception comme œuvre de science-fiction

La Planète des singes, qui fut un succès commercial dès sa publication, est devenu à travers ses adaptations au cinéma un classique de la science-fiction[214]. C'est en effet dans ce genre et dans celui du récit d'exploration que se situe le récit cadre qui ouvre le roman. Dès les premières lignes, le narrateur évoque des « astres habités », et affirme qu'à l'époque où se situe l'intrigue, « les voyages interplanétaires étaient communs ; les déplacements intersidéraux, non exceptionnels » (5). Les noms des personnages Jinn et Phyllis, dont on ignore encore la nature,

[212] J. Swift et J. Pons, *Voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, 1997 [1726].

[213] F. Kafka, « Rapport pour une académie », J. Launay (trad.), *Po&sie*, nº 9, 1979, p. 83-92 (en ligne : https://po-et-sie.fr/texte/rapport-pour-une-academie/ ; consulté le 16 mai 2022).

[214] L'œuvre figure par exemple dans l'*Encyclopédie de poche de la SF* de Claude Aziza et Jacques Goimard. C. Aziza et J. Goimard, *Encyclopédie de poche de la science-fiction*, Paris, Presses Pocket, 1987.

évoquent déjà un déplacement dans le temps et l'espace, entre le génie oriental et la figure mythologique[215]. Ces premières pages sont parsemées de noms d'étoiles (« Sirius », « Arcturus », « Aldébaran ») et d'explications pseudoscientifiques à propos du vaisseau des deux amants, « poussé par la pression des radiations lumineuses » (5) mais évoquant, par la présence d'une voile, le navire d'une épopée. Le début de l'œuvre mêle déjà les détails technologiques et astronomiques qu'appelle la science-fiction à des techniques ancestrales et à la poésie d'un récit hors du temps et de l'espace, mettant en scène deux amants qui naviguent entourés « d'abîmes mystérieux », en proie à « la sensation cosmique du néant », aux « vertige[s] » de la vitesse et de l'amour (6). La double orientation du récit est condensée dans le titre de « cosmonaute à voile » décerné à Jinn, et se trouve confirmée lorsque les navigateurs aperçoivent une bouteille, non pas jetée à la mer, mais dans l'espace. Ainsi Pierre Boulle reprend-t-il des motifs littéraires bien établis pour mettre en scène la découverte du manuscrit d'Ulysse, écrit « dans le langage de la Terre » (8) – qui n'est pas la langue maternelle des deux singes – et lu à voix haute, voire traduit, par Jinn pour Phyllis. Le prénom du narrateur intradiégétique annonce lui aussi une épopée et permet déjà aux lectrices et aux lecteurs de croire que le protagoniste parviendra à revenir sur Terre, mais pour y trouver son autorité défiée.

Les premières pages du récit encadré l'inscrivent également dans le genre de la science-fiction et de l'anticipation. L'intrigue est située en l'an 2500 et les voyageurs partent de la Terre vers Bételgeuse, une supergéante rouge-orangée, située dans la constellation d'Orion : Pierre Boulle choisit, pour établir Soror, le système d'une des étoiles les plus brillantes, cent mille fois plus lumineuse que notre soleil. Les arguments avancés par le Professeur Antelle qui mène l'expédition sont ceux qui justifient en réalité le choix de l'auteur : « Bételgeuse est une étoile palpitante » (11). Ce « monstrueux soleil » (24) permet de donner au récit son caractère extraordinaire et de distinguer la Terre et sa planète sœur, le « rayonnement sanglant » (24) de Bételgeuse teintant de merveilleux les habitants de Soror, et en particulier l'humaine Nova.

Pourtant, comme l'indique le nom que lui donnent les personnages, la planète est étrangement similaire à la Terre. Les paroles du professeur Antelle, qui explique vouloir aller le plus loin possible « dans l'espoir d'y trouver un monde très différent du nôtre » (13), sont ironiquement contredites par les événements. Loin de justifier cette ressemblance, qui va jusqu'à une composition de l'air identique, Pierre Boulle balaie tout souci de vraisemblance lorsqu'il fait dire au narrateur : « Je n'eus guère le temps de réfléchir à cette miraculeuse

[215] Phyllis, figure antique de l'amante, fille du roi du pays de Thrace, apparaît par exemple dans le deuxième épître des *Héroïdes* d'Ovide, où elle déplore l'absence de son amant Démophon, fils de Thésée. Cette inspiration antique fait écho au nom du protagoniste, Ulysse, et au vaisseau spatial à voile dans lequel se trouvent les personnages (voir *infra*). Quant aux djinns, ce sont, dans la culture arabe préislamique, des créatures métamorphes. Il est espiègle de la part de Pierre Boulle d'attribuer ce nom à un personnage que l'on croit d'abord humain, mais qui se révèle être un chimpanzé à la toute fin du roman.

coïncidence, car le sol approchait rapidement » (17) : le temps des explications scientifiques est révolu, l'enrobage science-fictionnel est posé et l'intrigue peut être déployée. C'est peut-être ce qui distingue *La Planète des singes* du canon de la science-fiction : une fois arrivé à destination, passées les vingt premières pages, les explications scientifiques ne sont plus nécessaires, le monde de Soror n'étant qu'un miroir de notre monde qui inverserait les rapports entre grands singes humains et non-humains. Ce désintérêt pour la vraisemblance est assumé par l'auteur :

> Dans aucun de mes livres, d'anticipation ou autres, jamais je ne cherche à copier la réalité ; jamais je ne me soucie de la vérité matérielle et même la vraisemblance passe pour moi au second plan. Il me faut avant tout une anecdote possédant un certain potentiel d'évocation. Si elle est vraisemblable, tant mieux, si elle ne l'est pas, et si je sens qu'elle renferme cette puissance évocatrice, tant pis pour la vraisemblance[216].

Dans son étude génétique des manuscrits de *La Planète des singes*, Simon Bréan souligne cette transformation du texte, d'un récit de « *planet opera* » vers un « récit d'aventures satiriques » :

> […] les indications marginales révélant d'abord un souci de documentation scientifique laissent la place à des indications destinées à augmenter les effets dramatiques de telle ou telle scène, ou à des arbitrages favorisant un plus grand recul critique sur les événements. Des coupes et substitutions entre les versions évacuent certaines idées et images porteuses d'un fort potentiel spéculatif, remettant en cause la dynamique propre à la science-fiction[217].

Ces choix d'auteur se ressentent dans le roman, qui laisse rapidement oublier le cadre de la science-fiction, pour se rapprocher plutôt du genre du conte philosophique par sa brièveté, sa portée réflexive, sa dimension utopique et sa proximité avec le conte, sans pour autant s'ouvrir sur une morale explicite[218]. Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que l'univers de Soror soit peu développé, comme le révèle une rapide étude onomastique. Les seuls toponymes liés à ce monde fictif sont « Soror », nom inventé mais transparent, et Bételgeuse, nom réel. L'univers romanesque n'est pas étendu à des noms de ville ou de pays, la capitale de Soror elle-même n'étant même pas nommée. Cet effet accentue la dimension utopique du lieu, qui n'a pour caractéristique que de se situer dans l'espace, et d'être similaire à la Terre. C'est cette absence de détail qui donne le sentiment que *La Planète* est davantage un conte, ou encore une nouvelle fantastique, qu'un roman de science-fiction avec son monde propre. Finalement, l'objet de l'intrigue n'est pas de faire évoluer des personnages dans ce monde, puisque le protagoniste ne s'y établit pas, y séjourne de force, cherche à en comprendre l'origine, et enfin à le quitter. Dans un entretien télévisé pour la Radiodiffusion-télévision française (RTF) donné en 1963, année

[216] P. Boulle, « Entretien », dans *La Planète des singes*, Paris, Rombaldi, 1973, p. 13.

[217] S. Bréan, « De "la planète mystérieuse" à *La Planète des singes* : une étude des manuscrits de Pierre Boulle », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 6, 15 décembre 2015 (http://journals.openedition.org/resf/698 ; consulté le 24 juin 2019).

[218] Pierre Boulle rejette d'ailleurs l'idée qu'il pourrait y avoir une « leçon » à son roman : « Une leçon ? Vous m'épouvantez. Je suis peut-être parfois moraliste, mais jamais moralisateur. Mais votre allusion à un conte philosophique à la manière du XVIIIe me plaît beaucoup. » P. Boulle, « Pierre Boulle, Entretien », dans *La Planète des singes*, Paris, Rombaldi, 1973, p. 12

de publication de *La Planète*, Pierre Boulle lui-même distingue son roman d'une œuvre de science-fiction, lorsqu'il répond à Pierre Desgraupes :

> DESGRAUPES : Vous vous défendez d'avoir fait un livre de science-fiction […].
> BOULLE : Je ne m'en défends pas, je ne méprise pas du tout la science-fiction mais je crois tout de même que ce n'est pas exactement cela. La science-fiction en général fait passer en second plan l'humain alors que mes personnages sont tout à fait humains. La planète que je décris ressemble tout à fait à la terre et les personnages, ce sont des singes c'est entendu, mais ils ont des réflexes humains […]. Il y a des singes du monde, des singes de lettres, des singes de science etc. De ce point de vue là je ne crois pas que l'on puisse dire que c'est une science-fiction[219].

L'anthropomorphisme des personnages est volontaire et assumé, il correspond à ce que Cédric Sueur définit comme « anthropomorphisme imaginatif », qui utilise l'animal « comme le support du reflet de la société ou du reflet d'un caractère attribué à l'homme […] avant tout pour parler de l'homme, de ses défauts et de ses qualités[220] ». Ce type d'anthropomorphisme, que l'éthologue attribue également aux *Fables* de La Fontaine, est un procédé classique de la satire.

B. Utopie et satire

Comme en témoignent les hésitations de Pierre Desgraupes, au moment de présenter le roman à sa sortie en 1963, *La Planète* relève à la fois de la « science-fiction », de l'« anticipation », du « conte philosophique » et de la « satire » – autant de termes employés par le présentateur[221]. S'il est ainsi difficile de le rattacher à un seul genre littéraire, le roman[222] de Pierre Boulle trouve son unité dans l'union de l'utopie et de la satire, et s'inscrit en cela dans une lignée de voyages extraordinaires tels que ceux dépeints dans *Micromégas* de Voltaire ou *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, dans lesquels Claude Aziza voit les prémices de la science-fiction en ce qu'ils « replacent l'homme à la place qu'il n'aurait, peut-être, jamais dû quitter[223] ». Le nom de Sirius, le fils d'Ulysse, rappelle en effet le système solaire dont est originaire le géant Micromégas, tandis que l'intrigue de la planète des singes évoque le voyage

[219] Pierre Boulle, « *La Planète des singes* est une satire », entretien par Pierre Desgraupes dans l'émission *Lectures pour tous*, 6 février 1963, Paris, RTF, 1963.

[220] C. Sueur, « L'anthropomorphisme, entre le bien fondé et la dérive risquée », dans *Repenser la relation homme-animal. Généalogie et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 103-121. D'ailleurs, dans la conférence à l'origine de ce chapitre, donnée à l'Université de Strasbourg le 9 novembre 2017 lors du colloque « Les études animales sont-elles bonnes à penser », Cédric Sueur mentionne la saga cinématographique *La Planète des singes* comme premier exemple et « summum de l'anthropomorphisme ».

[221] « *La Planète des singes* est une satire », *op. cit.*

[222] Au vu de cette indécision générique, nous garderons ce terme par facilité, puisque c'est ainsi qu'il est traditionnellement classé, notamment par Boulle.

[223] « La science-fiction, sur des tons divers, replace l'homme à la place qu'il n'aurait, peut-être, jamais dû quitter, celle de l'habitant d'une petite planète perdue aux confins de la galaxie. Swift et Voltaire le disaient déjà, Boulle est leur digne héritier, mais son inspiration a été irriguée par le flot tumultueux d'un genre neuf et original. Ce fut là sa chance et, sans nul doute, celle de ses lecteurs. » C. Aziza, « Pierre Boulle. *Contes et histoires du futur* », dans C. Aziza (éd.), *Vivre l'Antiquité*, Pessac, Ausonius Éditions, 2016, p. 227.

au pays des Houyhnhnms[224]. Dans *La Planète* comme dans le roman satirique de Swift, le lieu utopique (au sens étymologique de *ou-topos* plutôt que *eu-topos*, lieu irréel et non-lieu idéal) est dirigé par des animaux conscients, raisonnables[225], tandis que les êtres humains de Soror et les Yahous, qui ressemblent physiquement aux êtres humains de la terre, apparaissent comme des animaux triviaux. La satire porte ainsi à la fois sur la société excessivement cartésienne des Houyhnhnms[226] – et à travers elle sur la tradition philosophique qui définit l'être humain comme animal rationnel – et sur celle des Yahous, dominée par les passions et sans cesse comparée à celle des humains[227] par le narrateur swiftien. Chez Pierre Boulle, les humains de Soror sont dépourvus de conscience et réduits à une nature animale, mais la satire de la société contemporaine est davantage portée par la description des singes, aveuglés par l'orgueil de leur espèce. Les humains de Soror, une fois leur animalisation complète, ne sont plus sujets à un jugement moral, puisqu'ils ne sont plus des êtres conscients. La satire ne touche que le moment même de l'effondrement et du renversement de leur civilisation, pas le comportement des générations nées après la catastrophe. Par ailleurs, l'écrivain n'épargne pas non plus les personnages terriens, caractérisés par leur médiocrité.

Les noms qui sont attribués par Pierre Boulle aux trois terriens décrédibilise leurs ambitions, et Simon Bréan souligne ainsi une « intention satirique[228] » derrière tous les noms de personnages humains. Le prénom du protagoniste, Ulysse, qui aurait pu le placer dans la lignée du célèbre héros et suggérer une aptitude à la ruse, prend une dimension héroï-comique lorsqu'il est accolé à son nom de famille, Mérou, qui lui associe une animalité dévalorisée. Le grand professeur qui l'accompagne est quant à lui nommé Antelle : on ne peut qu'entendre son homonyme, « entelle », qui désigne de petits singes d'Inde et du Sud-Est asiatique, région bien connue de l'écrivain. Ce nom semble annoncer le destin du personnage, qui se voit enfermer dans un zoo et régresse très vite jusqu'à un état d'hébétude. Le nom du troisième personnage, Arthur Levain, aurait pu évoquer le potentiel de ce « jeune physicien d'un grand avenir » (15), mais prend plutôt la signification de l'adjectif qu'il fait entendre lorsque ce dernier disparaît

[224] Au-delà des similitudes entre les deux utopies, l'intrigue de *La Planète des singes* est en partie calquée sur celle de Swift : le personnage doit choisir entre des animaux conscients ou des êtres triviaux malgré leur apparence humaine, il doit prouver sa raison auprès de l'espèce hégémonique, mais sa rationalité et sa conscience, une fois reconnue par cette dernière, est considérée comme un danger qui l'oblige à quitter le lieu utopique.

Pierre Boulle reconnaît cette filiation dans un entretien : « Un peu d'archaïsme ? Jules Verne ? Wells ? Vous auriez pu ajouter Swift. Certainement encore et c'est voulu. » P. Boulle, « Entretien », *op. cit.*, p. 11.

[225] Cependant, les Houyhnhnms sont dénués de toute passion, ce qui n'est pas le cas des chimpanzés de Boulle, beaucoup plus proches des humains dans leur fonctionnement psychologique.

[226] La caractère dystopique du récit est souligné par N. Corréard, « Idéal de la raison, catastrophe de la raison. Utopisme et scepticisme chez Foigny, Swift et Holdberg », dans J.-P. Engélibert et R. Guidée (éd.), *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie (XVIe - XXIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 84.

[227] J'abrègerai ainsi le groupe nominal « les êtres humains » pour alléger le texte.

[228] S. Bréan, « De "la planète mystérieuse" à *La Planète des singes* », *op. cit.*, § 8.

dès le chapitre X de la première partie. La première rencontre avec Nova confirme les connotations de ces trois noms. Lorsque la jeune humaine apparaît, alors que le narrateur est déjà en train de s'interroger sur sa nature et essaie d'identifier qu'elle est la « différence essentielle avec les individus de notre espèce » qui lui donne cette « étrangeté » (25), le jeune Levain n'est pas aussi perspicace et se contente de la faire fuir en commentant « d'une voix étranglée par l'émotion » : « Je vous l'avais dit, c'est une femme » (25). Antelle et Mérou comprennent vite qu'elle est effrayée par la parole, mais Arthur Levain ne parvient pas à contrôler sa parole, « décidément bien trop excité pour pouvoir tenir sa langue » (26). Sa deuxième affirmation est coupée par la réaction de la jeune femme et produit un effet comique, puisque devant la beauté de ce corps nu, il s'exclame « jamais je n'ai vu… », laissant aux lecteurs le loisir de compléter sa phrase. Les trois explorateurs abandonnent rapidement leur dignité et leurs vêtements pour inciter la jeune femme craintive à les approcher. Ils entreprennent, nus dans un lac, un jeu de poursuite « présentant quelque analogie avec les évolutions de phoques dans un bassin » (27). Le grand professeur Antelle, présenté comme misanthrope, apprécie en revanche cette activité triviale, et participe « à ce batifolage avec un plaisir non dissimulé » (27). Les ambitions scientifiques des personnages sont ainsi rapidement dépassées par leur attrait pour la jeune femme et leur puérilité, qui rappellent leur propre animalité. La légèreté de cette première scène, suivie de la rencontre avec les autres humains, ne dure qu'un temps et se trouve interrompue par une terrible chasse menée par les gorilles. Le comique laisse rapidement place à une horreur fantastique[229], conclue par la vision d'un cadavre portant « les traits juvéniles, presque enfantins » d'Arthur Levain (52).

Soror se révèle sous son jour dystopique lorsque les humains sont soudain pris en chasse par des singes. La scène de battue fait sans cesse cohabiter le grotesque et l'horrible[230]. Alors que la description des singes habillés pourrait porter à rire, leur mise en action et le danger immédiat qu'ils représentent pour les personnages humains réinstalle rapidement une tension dramatique, comme lorsqu'Ulysse affirme : « La hantise de ma propre position étouffa bientôt ma stupeur première. » (45) Les deux registres cohabitent pour dépeindre des « tableau[x] » crus et marquants, représentant « des hommes et des femmes dont les cadavres nus, troués,

[229] « […] une battue fantastique où les chasseurs, postés à intervalles réguliers, étaient des singes et où le gibier traqué était constitué par des hommes, des femmes comme moi, des hommes et des femmes dont les cadavres nus, troués, tordus en des postures ridicules, ensanglantaient le sol » (46). Pierre Boulle revendique s'inspirer des contes d'Edgar Poe (« Pierre Boulle "Quia absurdum" », dans l'émission *Le Fond et la forme*, 1970 (en ligne : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf10005641/pierre-boulle-quia-absurdum ; consulté le 24 mars 2022).

[230] Les termes « horreur » et « horrible » apparaissent 5 fois dans les chapitres VIII à X de cette première partie, les mots « terreur » et « terrible », six fois (et une fois à la première ligne du chapitre suivant), tandis que le terme « grotesque » apparaît trois fois, souvent associé à un adjectif connotant le mal, comme lorsque le tableau est qualifié « de grotesque et de diabolique » (51).

tordus en des postures ridicules, ensanglant[ant] le sol » (46), ou ces mêmes corps disposés en trophées d'une « horreur disproportionnée avec la résistance d'un cerveau normal. » (52) Le narrateur emploie à cinq reprises le terme « tableau » pour représenter les événements, et cette scène de chasse, imagée par de multiples descriptions des victimes, éclaire le potentiel cinématographique du roman de Pierre Boulle.

Pour autant, la scène ne doit pas être lue comme une remise en cause de la chasse. Contrairement à des romans animalistes plus contemporains, qui jouent de l'inversion pour révéler la souffrance animale[231], la perspective critique de *La Planète des singes* reste anthropocentrée. Pierre Boulle est lui-même chasseur, il évoque notamment sa pratique dans *L'Île*, et la chasse sert plutôt ici à marquer le renversement, en montrant que les singes pratiquent une chasse rationnalisée, de loisir ou d'utilité (notamment pour un usage expérimental) mais pas de subsistance[232]. Ainsi, « la cruauté du chasseur qui guette sa proie et le plaisir fiévreux que lui procure cet exercice » lui donne un caractère particulièrement « *humain*[233] » et fait briller dans les yeux du singe une « étincelle[234] spirituelle » (45). Plutôt que d'en être effrayé, le protagoniste est fasciné par cet être dont l'attitude lui ressemble davantage que celle des humains victimes. Ce comportement de chasseur s'ajoute aux « propres de l'homme » que Pierre Boulle attribue aux grands singes de Soror, en accord avec l'anthropologie et la primatologie de l'époque, dominées par l'hypothèse de « l'homme-chasseur[235] ». De même, lorsque les individus capturés sont envoyés dans un laboratoire de recherche, il est question pour Pierre Boulle de faire vivre aux lectrices et lecteurs l'expérience du renversement, et non de remettre en cause la légitimité de l'expérimentation animale, produisant un écart entre ses intentions et la réception contemporaine de l'œuvre[236].

Les descriptions de la société simienne permettent à l'écrivain de porter un regard satirique sur les terriens. Les mœurs de Soror s'inspirent de phénomènes que Pierre Boulle dénonce sur Terre, et notamment de son expérience en Malaisie, racontée dans *Aux sources de*

---

[231] Je pense par exemple à celui de Vincent Message : V. Message, *Défaite des maîtres et possesseurs*, Paris, Points, 2017.

[232] Lors de l'enregistrement de P. Viallet, *Pierre Boulle « Quia absurdum »*, dans l'émission *Le Fond et la forme*, 1970, Pierre Boulle invite André Bourin et son équipe à une chasse au canard. P. Boulle, *L'Île. Souvenirs*, Paris, Fallois, 1991.

[233] Les italiques sont dans le texte.

[234] Chez Pierre Boulle, le mot étincelle revient à de nombreuses reprises, pour désigner celle qui habite les yeux des singes (45) et reste absente de ceux des humains de Soror, jusqu'à ce qu'une « étincelle fugitive » (178) s'allume dans les yeux de Nova après la naissance de l'enfant mi-terrien mi-sororien.

[235] D. Haraway, « L'enjeu de la nature des primates : les filles de l'homme-chasseur entrent sur le terrain, 1960-1980 », O. Bonis (trad.), dans *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Chambon, 2009, p. 143-190.

[236] La place de l'expérimentation animale a d'ailleurs été accentuée dans certaines adaptations cinématographiques contemporaines de l'œuvre, en particulier dans *La Planète des singes : Les origines* réalisé par Rupert Wyatt (*La Planète des singes : les origines*, Rupert Wyatt (réal.), 2011, 105 minutes).

la rivière Kwaï et poussée à l'absurde dans son roman *Le Sacrilège malais*[237]. Yann Quero remarque ainsi la transposition dans *La Planète des singes* du système de castes observé chez les Tamils[238]. La société simienne est en effet répartie selon les trois espèces présentes sur Soror, chaque espèce se voyant attribuer un rôle particulier : les orangs-outans « ont la science officielle » et « apprennent énormément de choses dans les livres », ils représentent les académies ; les chimpanzés sont ingénieux et créatifs, ce sont des chercheurs ou des intellectuels ; les gorilles « sont des mangeurs de viande » qui « aiment organiser et diriger » et effectuent des travaux de force (93). Ulysse Mérou interroge ainsi Zira, son amie chimpanzée[239] :

> — Y aurait-il des castes parmi les singes ?
> — Il y a trois familles distinctes (…) qui ont chacune leurs caractères propres : les chimpanzés, les gorilles et les orang-outans[240]. Les barrières de races qui existaient autrefois ont été abolies et les questions qu'elles suscitent apaisées (…). Aujourd'hui, en principe, il n'y a plus de différences entre nous. (92-93)

Le narrateur perçoit l'écart entre les droits de principe et l'organisation de fait :

> En fait, cette division en trois races est la seule qui subsiste chez eux. En principe, tous ont des droits égaux et peuvent être admis à n'importe quel poste. Pourtant, avec des exceptions, chaque espèce se cantonne dans sa spécialité. (108)

Chaque espèce se croit ainsi supérieure aux autres, Zira affirmant par exemple « avec véhémence » que « presque toutes les grandes découvertes […] ont été faites par des chimpanzés. » (92)

Un autre aspect des sociétés humaines sur Terre est dénoncé plus tard, lorsqu'Ulysse peut explorer la capitale de Soror en compagnie de Zira. Au chapitre IV de la troisième partie, Ulysse se remémore une séance à la Bourse de la capitale de Soror, marqué par le « tumulte » (152) qui règne en ces lieux :

> Que l'on s'imagine une salle immense dans toutes ses dimensions et remplie, bourrée de singes, de singes hurlant, gesticulant, courant d'une manière absolument désordonnée, de singes frappés d'hystérie, de singes qui, non seulement se croisaient et s'entrechoquaient sur le plancher, mais dont la masse grouillante s'élevait jusqu'au plafond, situé à une hauteur qui me donnait le vertige. Car des échelles, des trapèzes, des cordes étaient disposées en ce lieu et leur servaient à chaque instant pour se déplacer. Ils emplissaient ainsi tout le volume du local, qui prenait l'aspect d'une gigantesque cage aménagée pour les grotesques exhibitions de quadrumanes. (152)

C'est une des rares scènes qui rendent aux singes toute leur corporéité et qui adaptent la société de Soror à leurs spécificités (leurs particularités d'espèce), en imaginant des déplacements en

[237] P. Boulle, *Aux sources de la rivière Kwaï*, Paris, Julliard, 1966 ; P. Boulle, *Le Sacrilège malais*, Paris, Julliard, 1951.

[238] Y. Quero, « L'influence de l'Asie sur les écrits de science-fiction de Pierre Boulle », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 6, 2015 (https://journals.openedition.org/resf/703 ; consulté le 28 mars 2022).

[239] Je choisis dans ce chapitre et dans les suivant d'accorder les noms d'espèce au féminin quand il s'agit de désigner des personnages explicitement genrés comme tels, et emploierai ainsi le substantif et l'adjectif « chimpanzée ».

[240] Je maintiens l'orthographe de Pierre Boulle, quoique j'accorde pour ma part les deux segments du mot composé, comme le font les auteurs contemporains de mon corpus.

hauteur. Le narrateur souligne que ce spectacle l'a frappé comme « proprement simien » ; pourtant ce tableau est directement inspiré de l'agitation de la Bourse de Paris. L'idée même d'imaginer une planète où les singes auraient pris la place des humains est venue à Pierre Boulle, selon ses affirmations dans l'entretien télévisé déjà cité[241], d'une part en observant des singes au zoo, d'autre part en observant les humains, notamment lors d'une visite à la Bourse de Paris. Cette source d'inspiration souligne la dimension satirique du roman, mais permet également de rappeler que l'anthropomorphisme, qui fait voir à Pierre Boulle des expressions « quasi-humaines » sur les visages des singes, a peut-être un pendant zoomorphique. Il s'agit autant d'attribuer aux singes des caractéristiques humaines, que de reconnaître l'animalité des comportements humains. Le choix de cette représentation simienne est ainsi motivé à la fois par un rapport analogique et par la reconnaissance d'une parenté entre les humains et les autres grands singes, qui ressurgirait même dans les activités les plus élaborées. Il n'est pas anodin en effet que la bourse, lieu symbolique de la complexité des civilisations humaines, soit aussi le lieu où les réflexes les plus animaux sont mis au jour.

On trouve ainsi un parallèle frappant entre les affirmations du narrateur de *La Planète* au sujet des singes, et celles de l'auteur au sujet des humains. Dans le roman, Ulysse écrit :

> Il me fallait vraiment toute ma connaissance antérieure des singes pour parvenir à les considérer comme des créatures raisonnables. Aucun être sensé amené dans ce cirque ne pouvait échapper à la conclusion qu'il assistait aux ébats de fous ou d'animaux enragés. Aucune lueur d'intelligence ne brillait dans ces regards et, ici, tous se ressemblaient. Je ne pouvais distinguer l'un de l'autre. Tous habillés pareillement, portaient le même masque, qui était celui de la folie. (152)

Dans la réalité, Pierre Boulle affirme à son tour à Pierre Desgraupes :

> Je crois vraiment en toute sincérité qu'un être de bon sens qui n'est pas prévenu à l'avance et qui se trouve transporté à la Bourse, à la Bourse de Paris par exemple, ne peut pas imaginer une seconde que les êtres qu'il a sous les yeux sont des *homo sapiens*, ne peut pas imaginer qu'ils agissent par raison. Leur comportement est un comportement animal où l'intelligence n'a aucune part.

Anthropomorphisme et zoomorphisme ne sont alors que les revers d'une même médaille. C'est pourquoi le protagoniste, face à cette scène, voit soudain les singes sous une apparence humaine : « C'étaient des hommes qui m'apparaissaient ainsi hurlant, aboyant et se suspendant au bout d'un filin pour atteindre au plus vite leur but. » (153) Le processus créatif, zoomorphique, est donc renversé dans la fiction, mais c'est par leur avidité et non par leur rationalité que les singes ressemblent le plus aux humains.

Le protagoniste humain, de son côté, se voit sans cesse rappeler sa propre animalité, que ce soit dans la scène de chasse déjà évoquée, où il devient une proie, ou dans les chapitres qui racontent la captivité d'Ulysse dans les cages du laboratoire. Une fois placé dans ces conditions de domination, face à des singes convaincus de son absence de conscience, Ulysse échoue

[241] « *La Planète des singes* est une satire », *op. cit.*

longtemps à démontrer son humanité. Ainsi, installé dans sa cage, il choisit l'heure du repas pour établir un contact :

> Je le regardai dans les yeux ; puis, sortant la main de ma poitrine, je m'inclinai cérémonieusement. Je lus une intense surprise sur son visage, en relevant la tête. Je lui souris alors, mettant toute mon âme dans cette manifestation. Il était près de sortir : il s'arrêta, interloqué et poussa une exclamation. J'avais enfin réussi à me faire remarquer. Voulant confirmer ce succès en montrant toutes mes capacités, je prononçai assez stupidement la première phrase qui me vint à l'esprit.
>
> « Comment allez-vous ? Je suis un homme de la Terre. J'ai fait un long voyage. »
>
> Le sens n'avait pas d'importance, il me suffisait de parler pour dévoiler ma véritable nature. J'avais certainement atteint mon but. (62)

La conviction d'Ulysse, selon laquelle la parole suffit à prouver son intelligence, sa conscience, en somme son humanité, est rapidement déçue, puisque, passée la stupéfaction, la réaction des gorilles est loin de celle attendue :

> Les deux singes se regardèrent alors un instant, et éclatèrent d'un énorme rire. Je devais représenter un phénomène vraiment unique, car ils n'en finissaient pas de s'ébaubir à mes dépens. Ils en avaient les larmes aux yeux et l'un d'eux dut poser la marmite qu'il tenait pour sortir un mouchoir.

En voulant prouver sa supériorité, le personnage apparaît ridicule aux yeux des singes. Ses tentatives ne sont pour eux qu'une imitation de manières qui ne seraient pas naturelles, de même que les singes de Soror risquent à tout moment, pour les lecteurs et lectrices, de basculer dans le grotesque. La duplicité du narrateur-personnage est intéressante ici, le narrateur semblant prendre la mesure de la naïveté de son moi passé. L'adverbe « certainement », dans la dernière phrase du premier extrait, acquiert ainsi une tonalité ironique. Cette chute remet en cause également la « véritable nature » du héros, qu'il est censé avoir dévoilée avec « toute son âme » : cet échec peut suggérer que sa nature est moins noble qu'il ne le croit. Quoi qu'il en soit, la certitude d'une supériorité humaine, d'une « noble essence » (63) qui ne pourrait qu'être reconnue, est balayée. Le protagoniste se voit renvoyer l'image de sa stupidité, qu'il admet d'ailleurs, en tant que narrateur, à propos de sa phrase de présentation. Ces quelques mots n'ont aucun sens aux oreilles des singes, qui parlent une autre langue, mais ils sont également comiques aux oreilles du lectorat. Ulysse les prononce comme s'il se trouvait encore dans la position de l'explorateur qui fait connaissance avec des individus extra-terrestres, sur un pied d'égalité. Or, il est déjà dans le rôle d'un animal asservi, d'une espèce dominée : ses présentations sonnent en décalage avec la situation, comme si elles avaient été préparées en accord avec le genre du récit et avec un scénario fantasmé par le personnage, et ne correspondaient plus au tour qu'a pris l'intrigue. Plus encore que dans l'image que lui renvoient les singes, l'animalité du protagoniste est révélée par sa réaction. Alors qu'il s'efforçait de paraître civilisé, en contrôle de ces émotions, sa « véritable nature » s'exprime face au mépris des singes :

> Ma désillusion fut telle que j'entrai d'un seul coup dans une épouvantable fureur. Je me mis, moi aussi, à secouer les barreaux, à montrer les dents et à les injurier dans toutes les langues que je

> connaissais. Quand j'eus épuisé mon répertoire d'invectives, je continuai à hurler des sons indistincts, ce qui eut pour seul résultat de leur faire hausser les épaules. (62)

Lorsqu'il cherche à prouver sa raison, Ulysse est rattrapé par ses pulsions et ne fait que confirmer le pressentiment des gorilles : il est un animal comme les autres. Il finit d'ailleurs par s'installer dans sa cage et manger la même bouillie que les humains de Soror. Ce qui caractérise les humains de la Terre, par rapport à ceux de Soror, semble donc résider dans la conscience ou la conviction de leur supériorité, c'est-à-dire dans leur orgueil.

Néanmoins, c'est un trait que les singes de Soror partagent. Si l'expérimentation animale n'est pas directement critiquée, Pierre Boulle pose un regard tranchant sur les pratiques scientifiques, et notamment sur les « académies », qu'il compare au clergé[242]. L'autorité scientifique obtuse des orangs-outans et leur attitude face aux humains de Soror renvoie une image satirique de la pensée exceptionnaliste, qui situe l'humain au sommet de la pyramide des espèces. Sur Soror, les singes se considèrent supérieurs et cherchent à tout prix à justifier leur domination, afin de la maintenir. Ainsi, alors qu'Ulysse arrive progressivement à faire comprendre à Zira qu'il possède une conscience que les humains de Soror n'ont plus, la chimpanzée se heurte aux croyances de son supérieur, un vieil orang-outan nommé Zaïus. Les démonstrations d'intelligence d'Ulysse sont mécomprises par le scientifique, qui se refuse à les lire comme telles, au grand dam du protagoniste et de son amie :

> – Il est têtu comme une mule et stupide comme un homme ! éclata Zira. Hélas ! C'est le cas de presque tous les orang-outans. Il a décrété une fois pour toutes que tes talents s'expliquent par un instinct animal très développé, et rien ne le fera changer d'avis. Le malheur c'est qu'il a déjà préparé une longue thèse sur ton cas où il démontre que tu es un *homme savant*, c'est-à-dire un homme qui a été dressé à accomplir certains actes sans les comprendre, probablement au cours d'une captivité antérieure.
>
> – Le stupide animal ! (102)

Le grand savant est paradoxalement caractérisé par son idiotie : les orangs-outans se contentent de lire des œuvres qui s'entre-citent pour former un système de référence clos et coupé du réel. La bêtise du personnage est renvoyée à son sens étymologique par les métaphores animales, renversées dans le monde simien : si la mule demeure apparemment une mesure commune, sur Soror, ce sont les hommes qui sont « bêtes ». Il est ironique que Zira, pour défendre l'intelligence de son ami humain, emploie une métaphore qui essentialise son espèce en la condamnant à la stupidité. En même temps, est aussi qualifié d'imbécile celui qui n'est pas capable de comprendre l'intelligence de l'animal qui lui fait face – qui ne sait pas reconnaître l'exception. Pourtant, Zaïus applique en réalité une des règles considérées comme essentielles en éthologie, le canon de Morgan. En 1874, le psychologue Conwy Lloyd Morgan énonce le canon suivant :

[242] Il propose une équivalence entre un « clergé pontifiant » au temps de l'Ancien Régime et des « académiciens » contemporains. P. Boulle, « Pierre Boulle, Entretien », *op. cit.*, p. 16.

> Un comportement animal ne doit être en aucun cas interprété comme un processus psychologique supérieur s'il peut être justement interprété comme un processus situé plus bas dans l'échelle de l'évolution et du développement psychologique[243].

Toute la difficulté se trouve dans l'adverbe « justement », « *fairly* », en anglais, dont la libre appréciation est laissée au psychologue ou à l'éthologue. En l'occurrence, Zaïus parvient, dans un premier temps, à faire tenir l'hypothèse d'un animal savant. Derrière l'absurdité de ce double renversement (l'orang-outan élevé à la conscience se trouve rabaissé à la bêtise – humaine sur Soror – lorsqu'il ne parvient pas à reconnaître la conscience d'autrui), se trouve un problème évoqué avec beaucoup de sérieux par Frans de Waal dans son ouvrage *Sommes-nous trop « bêtes » pour comprendre l'intelligence des animaux*[244] *?*. Le primatologue y met en évidence les biais qui ont pu conduire à ignorer les manifestations d'intelligence animale. Il nomme l'une de ces tendances « anthropodéni », pour désigner le réductionnisme qui a poussé de nombreux éthologues et psychologues à refuser le modèle humain en privant les autres animaux de capacités considérées comme exclusivement humaines, quitte à proposer une explication simpliste moins parcimonieuse que l'explication anthropomorphique[245]. Zaïus semble illustrer à la fois la tendance béhavioriste[246] et le refus de l'évolution, puisque Zira affirme plus tôt que « beaucoup d'orang-outans […] s'obstinent encore à nier [l']évidence » d'un ancêtre commun entre les singes et les humains (92). Derrière le personnage de l'orang-outan, ce sont les « académies » qui sont visées : c'est d'ailleurs devant un public de singes académiciens qu'Ulysse prononce son discours au « congrès annuel des savants biologistes » (103). Cette scène, qui représente un homme que tous pensent dressé – « savant » comme nous le disons des singes –, faisant un discours devant une académie d'autres primates, inverse l'ordre du *Rapport pour une académie* de Kafka[247], plaçant Pierre Boulle dans la lignée de l'écrivain absurde. Chez Kafka, un singe a quitté sa nature de simienne pour adopter les mœurs humaines, et raconte son évolution devant une académie de scientifiques. Si l'intertexte est assumé dans les deux romans que nous étudierons dans la suite de cette partie, Pierre Boulle ne mentionne jamais l'œuvre de

[243] Nous traduisons : « In no case is an animal activity to be interpreted in terms of higher psychological processes, if it can be fairly interpreted in terms of processes which stand lower in the scale of psychological evolution and development. » C. L. Morgan, *An Introduction to Comparative Psychology*, 2e éd., Londres, W. Scott, 1903, p. 59.

[244] F. de Waal, *Sommes-nous trop bêtes pour comprendre l'intelligence des animaux ?*, traduit par L. Chemla et P. Chemla, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », n° 1550, 2018.

[245] F. de Waal, « Frans de Waal : "Ne pas voir nos similitudes est une forme d''anthropodéni'" », entretien réalisé par M. Écoiffier et C. Mallaval, 23 décembre 2018, Libération (en ligne : https://www.liberation.fr/france/2018/12/23/frans-de-waal-ne-pas-voir-nos-similitudes-est-une-forme-d-anthropodeni_1699491/ ; consulté le 8 avril 2022). En réalité, l'usage de la racine anthropo- pour désigner des aptitudes qui relèvent finalement de la cognition ou de la sensibilité reste lui-même anthropocentré.

[246] Le béhaviorisme, en psychologie, conditionne tous les comportements observables soit à des réponses réflexes mécaniques (que l'on pourrait dire instinctives), soit à des réponses induites par l'histoire des interactions du sujet avec son environnement. B. F. Skinner en est le représentant le plus illustre, et peut-être le plus controversé. Le béhaviorisme ne laisse pas de place à l'intention ou à toute forme d'introspection.

[247] F. Kafka, « Rapport pour une académie », *Po&sie*, traduit par J. Launay, 1979 [1917], n° 9, p. 83-92.

Kafka, et les similitudes entre les deux scènes s'arrêtent à ce parallélisme de situation – quoique de nombreux autres échos kafkaïens parcourent l'œuvre[248].

Audrey Viguier fait le lien entre cette critique des académies, les deux personnages de chercheurs-chimpanzés qui cherchent à s'en émanciper, et les rencontres intellectuelles de l'auteur, notamment Pierre Teilhard de Chardin et le Docteur Béchamp, dont Pierre Boulle découvre l'amitié. L'écrivain distingue le Dr Béchamp des savants académiques :

> Il n'était pas un savant au sens où on l'entendait généralement (il possédait un caractère frondeur qui le poussait à s'écarter des sentiers battus, et il raillait les académies) mais, dans des domaines extrêmement divers, il avait acquis la compétence d'un spécialiste, sans perdre son originalité d'autodidacte[249].

Yann Quero, dans un article plus ancien, fait lui aussi le rapprochement entre ces deux figures et l'intrigue de *La Planète des singes*. Au-delà du rapport aux institutions scientifiques, il voit aussi dans le personnage de Zaïus et dans les réticences des orangs-outans une critique des dogmes religieux et du créationnisme :

> Le père Teilhard de Chardin était paléontologue, théologien et philosophe. Il est notamment connu pour ses travaux sur le crâne du *Sinanthrope* ou « Homme de Pékin », un *Homo erectus* vieux de plusieurs centaines de milliers d'années dont la découverte l'a incité à remettre en question la position de l'Église catholique sur la création de l'Homme, afin de la rendre compatible avec la théorie de l'évolution de Darwin. Ces hypothèses, encore hardies dans les années 1920, ont valu à Teilhard de Chardin des sanctions du Vatican et un quasi-exil en Chine pendant vingt-cinq ans. Il est vraisemblable que ces injustices ont inspiré à Pierre Boulle les passages de *La Planète des singes* où un professeur orang-outan obtus, défenseur de la « science officielle », refuse d'admettre que les hommes aient jamais pu avoir eu de l'esprit et a fortiori qu'ils puissent être directement apparentés aux singes[250].

En effet, l'opposition qu'a rencontrée Teilhard de Chardin rappelle les réticences des orangs-outans face à la découverte que fait Cornélius, le fiancé de Zira, sur un site archéologique. Dans les vestiges d'une maison vieille de plus de dix mille ans, le chimpanzé trouve une poupée en porcelaine, de forme humaine, habillée et équipée d'un mécanisme parlant. Le jouet fait entendre les mots « Pa-pa » (146)[251]. Cornélius et Ulysse considèrent cette trouvaille comme la preuve d'une civilisation humaine qui aurait précédé celle des singes sur Soror, tandis que Zaïus, ce « monstrueux imbécile » – d'après le chimpanzé – n'y voit qu'un « simple jouet de petite guenon, qu'un fabriquant excentrique, vivant dans un passé lointain, aurait doté de la parole » (146). Cette découverte qui va à l'encontre des croyances de l'académie, et en particulier de la doctrine exceptionnaliste, met en danger la vie du chercheur et celle du protagoniste. Au moment de l'écriture du roman, les enjeux ne sont plus les mêmes qu'à l'époque des recherches de Teilhard de Chardin, mais les grands singes passés et présents

[248] Nous les évoquerons au fil des analyses.

[249] Boulle Pierre, *Aux sources de la rivière Kwaï* (1966), dans Pierre Boulle, *Romans héroïques*, Paris : Omnibus, 2005, p. 1159. Cette citation est rappelée dans A. Viguier, « *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963) : entre théorie(s) évolutionniste(s) et conscience cosmique », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 18, Université Gustave Eiffel, 17 décembre 2021 (DOI : 10.4000/resf.10407 consulté le 10 mars 2022).

[250] Y. Quero, « L'influence de l'Asie sur les écrits de science-fiction de Pierre Boulle », *op. cit.*

[251] Sûrement est-ce là une annonce de la paternité d'Ulysse, révélée à son retour d'expédition.

continuent d'attiser la curiosité des scientifiques et de donner lieu à des controverses académiques.

C. Littérature et primatologie : l'inquiétude des origines

La primatologie devient une discipline à part entière au milieu des années cinquante, au moment où les études de terrain se multiplient, et c'est en 1960 que Jane Goodall, après sa rencontre avec Louis Leakey, s'installe en Tanzanie pour étudier les chimpanzés du Gombe Stream. En octobre 1960, elle observe un chimpanzé utiliser une brindille comme outil pour chasser des termites. Cette découverte suscite, de la part de son mentor, la réponse suivante : « Nous devons maintenant redéfinir l'humain, redéfinir l'outil, ou considérer les chimpanzés comme des êtres humains[252] ». La sortie de *La Planète des singes*, en 1963, s'inscrit dans le cadre de ces bouleversements, alors que les primates non humains repoussent la frontière entre humanité et animalité. La question de l'exceptionnalisme humain, et en particulier de la maîtrise de notre langage, se retrouve chez d'autres écrivains français contemporains de Pierre Boulle. Quelques années après la parution de *La Planète*, en 1967, Robert Merle interroge la nature humaine et ses rapports aux autres animaux dans *Un animal doué de raison*, qui imagine quelles seraient les conséquences si des scientifiques américains parvenaient à apprendre le langage humain à des dauphins[253]. Si les échos entre son œuvre et celle de Pierre Boulle sont nombreux, le roman qui nous intéresse est plutôt celui de Vercors, *Les Animaux dénaturés*, paru en 1952, et qui précède donc *La Planète*[254]. Son intrigue fabule la découverte, par des archéologues, du « chaînon manquant » entre l'humain et les autres primates, une espèce encore vivante située à équidistance génétique entre l'humain et le singe, dénommée « tropi » – en un mot-valise qui réunit et abrège les racines « anthrope » et « pithèque ». À travers la question insoluble de leur humanité ou de leur animalité, Vercors s'interroge directement sur ce qui distingue l'être humain des autres animaux, et sur les limites éthiques que pose cette classification – tout en proposant une réflexion sur nos origines[255]. Le roman donne à entendre et confronte les différents discours que suscite la théorie de l'évolution : le protagoniste (journaliste comme

[252] R. Surujnarain, « Now We Must Redefine Man or Accept Chimpanzees as...Human? », sur *Jane Goodall's Good for All News*, 24 juillet 2019 (en ligne : https://news.janegoodall.org/2019/07/24/now-we-must-redefine-man-or-accept-chimpanzees-ashumans/ ; consulté le 19 avril 2022).

[253] Il est intéressant de noter qu'en 1989, Robert Merle publie également *Le Propre de l'homme*, dans lequel une famille adopte un chimpanzé et lui apprend le langage des signes : en une trentaine d'années, les interrogations autour de l'animalité ne sont plus les mêmes. Nous en explorerons les enjeux dans le chapitre suivant. R. Merle, *Un animal doué de raison*, Gallimard, Paris, 1967 ; R. Merle, *Le Propre de l'homme*, Paris, Éditions de Fallois, 1989.

[254] Vercors, *Les Animaux dénaturés*, Paris, Albin Michel, 1952.

[255] Voir L. Mourlan, « Humanisme et littérature d'après-guerre. La crise de la nature humaine dans les romans de Vercors », *Interactions dans les Sciences du Langage. Interactions disciplinaires dans les Études littéraires, Les études françaises aujourd'hui*, vol. 11, 2019, p. 337-347 (en ligne : http://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb_ser&issue=efa-2019-11&i=25 ; consulté le 4 mai 2022).

Ulysse Mérou) fait entendre l'opinion commune d'un exceptionnalisme humain, le pasteur bénédictin défend une position orthogéniste, tandis que les archéologues cherchent à se détacher des classifications tout en se plaçant dans la lignée de Darwin. On retrouve dans les deux œuvres des tentatives infructueuses pour identifier le propre de l'homme parmi le rire, les outils, la maîtrise du feu, ou encore le langage. S'y superpose également une dimension religieuse, puisque l'humanité de ces espèces indéterminées est associée à la possession d'une âme, qui aurait été apportée, dans la vision orthogéniste, par une « volonté divine[256] ». Vercors fait même directement référence à l'encyclique « *Humani generis* », rédigée en 1950 par le Pape Pie XII, montrant ainsi que le roman s'inscrit en plein dans les débats de son époque[257]. L'indéfinition de la frontière entre les humains et la nouvelle espèce imaginée se traduit, chez Pierre Boulle comme chez Vercors, par des personnages hybrides. Les humains de Soror sont interféconds avec ceux de la Terre, comme le prouve la naissance de Sirius, fils de Nova et d'Ulysse, ainsi que le scénario *Planet of the Men* écrit par Pierre Boulle, qui imagine une revanche de l'humanité[258]. Il en va de même pour les « tropis », qui peuvent s'hybrider aussi bien avec les humains qu'avec les autres singes, montrant que le critère de l'interfécondité est insuffisant pour distinguer les limites d'une espèce. *Les Animaux dénaturés* s'appuie par ailleurs sur des recherches en primatologie, ethnologie et psychologie. L'un des personnages cite ainsi l'expérience « d'un dénommé Furness sur les orang-outans », faisant référence à l'article de William H. Furness, « Observations on the Mentality of Chimpanzees and Orang-Utans », paru en 1916[259]. *La Planète*, contrairement aux *Animaux dénaturés*, s'illustre plutôt par son absence de référence aux travaux des primatologues, mais manie des concepts que l'on retrouve dans les théories des éthologues – c'est le cas par exemple du concept d'instinct, très utilisé par Pierre Boulle et qui est central dans les travaux que Konrad Lorenz, fondateur de l'éthologie classique, réalise dans les années cinquante. Pierre Boulle semble se préoccuper peu des grands singes en eux-mêmes, qu'il présente d'ailleurs comme « tout à fait humains[260] » et qui ne servent qu'à porter une réflexion sur la nature humaine. *La Planète* et *Les Animaux dénaturés* s'intègrent

[256] Vercors, *Les Animaux dénaturés*, *op. cit.*, p. 54.

[257] *Ibid.*, p. 88. La fin de l'encyclique évoque la tolérance de l'Église catholique envers la théorie de l'évolution : « C'est pourquoi le magistère de l'Église n'interdit pas que la doctrine de l'"évolution", dans la mesure où elle recherche l'origine du corps humain à partir d'une matière déjà existante et vivante – car la foi catholique nous ordonne de maintenir la création immédiate des âmes par Dieu –, soit l'objet, dans l'état actuel des sciences et de la théologie d'enquêtes et de débats entre les savants de l'un et de l'autre partis ». Pape Pie XII, « *Humani Generis* », sur *Vatican.va*, 12 août 1950 (en ligne : https://www.vatican.va/content/pius-xii/fr/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_12081950_humani-generis.html ; consulté le 15 avril 2025).

[258] X. Mauméjean, « *Planet of The Men*, scénario de Pierre Boulle », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 6, Université Gustave Eiffel, 15 décembre 2015 (en ligne : https://journals.openedition.org/resf/739#bodyftn14 ; consulté le 16 mai 2022).

[259] W. H. Furness, « Observations on the Mentality of Chimpanzees and Orang-Utans », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 55, nº 3, 1916, p. 281-290 (en ligne : http://www.jstor.org/stable/984118 ; consulté le 15 avril 2025).

[260] « *La Planète des singes* est une satire », *op. cit.*

dans les œuvres respectives d'écrivains humanistes, marqués par la Seconde Guerre mondiale. Lou Mourlan souligne l'influence de ce traumatisme sur le roman de Vercors :

> Dans les non-dits, à travers le prisme d'une certaine science-fiction, c'est bien l'histoire récente qui envahit le roman de Vercors, et le fait résonner d'un avertissement terrible. À partir de ce moment, il n'est plus question seulement des tropis. Définir l'humanité devient un moyen de défendre ceux qui la composent, de lutter contre tous les totalitarismes, qui sont, par essence, réifiants[261].

Si la guerre est moins présente dans *La Planète des singes*, le reste de l'œuvre spéculative de Pierre Boulle, caractérisée par sa tonalité absurde[262], souligne les incohérences de la nature humaine tout en exprimant sa foi dans le progrès[263]. Les choix qu'opère l'auteur lorsqu'il déplace fictivement le curseur entre l'humanité et l'animalité permettent de détailler la conception qu'il se fait des autres primates, sinon des animaux en général, et de la place des humains dans le règne animal. Tandis que la primatologie rend compte de l'immense difficulté à situer l'exception humaine, la littérature de fiction révèle la permanence de l'imaginaire spéciste[264].

II. Redéfinitions de l'humanité et de l'animalité

Le scénario de renversement que propose Pierre Boulle dans *La Planète des singes* interroge la permanence de l'humanité, en imaginant un transfert de la conscience des humains vers d'autres grands singes. La frontière entre humanité et animalité apparaît comme un seuil qui peut être franchi dans le temps : il l'aurait été une première fois par les humains au cours de leur évolution, puis une seconde fois dans le roman, en sens inverse, lors de leur régression, tandis que les singes s'élevaient à leur place.

A. Le scénario de la régression

[261] L. Mourlan, « Humanisme et littérature d'après-guerre », *op. cit.*, p. 342.

[262] Notamment P. Boulle, *Le Sacrilège malais*, *op. cit.* ; P. Boulle, *Le Pont de la rivière Kwaï*, Paris, Julliard, 1952 ; P. Boulle, *Contes de l'absurde*, Paris, Julliard, 1953 ; P. Boulle, *Quia absurdum*, Paris, Julliard, 1970. Pierre Boulle différencie explicitement sa conception de l'absurde de celle de Camus. Dans un entretien, il explique qu'il voit le monde comme un « océan d'absurdité » en ce qu'une multitude de bonnes intentions aboutissent à des comportements néfastes. Il relie son « démon de l'absurde », dont il pense l'être humain habité, au « démon de la perversité » conceptualisé par Edgar Poe dans le conte éponyme, au sens de « faire ce qu'il ne faut pas faire ». « Pierre Boulle "Quia absurdum" », *op. cit.* ; E. A. Poe, *Le Démon de la perversité et autres contes*, Y. Constantinidès (éd.), C. Baudelaire (trad.), Paris, Mille et une nuits, 2010.

[263] Voir A. Viguier, « *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963) », *op. cit.*, pour l'influence de la doctrine progressiste de Teilhard de Chardin.

[264] Je fais la différence, dans le cas de Pierre Boulle, entre exceptionnalisme et ce que lui appelle « solipsisme » : pour moi, l'exceptionnalisme relève plutôt du spécisme et de l'idée d'un écart radical entre l'espèce humaine et les autres espèces animales *de la Terre*, tandis que le solipsisme, décrié par Pierre Boulle, est la croyance que l'espèce humaine est la seule à posséder une conscience dans l'univers. P. Boulle, *L'Univers ondoyant*, Paris, Julliard, 1987, p. 109.

Les humains de Soror, qu'Elaine Desprès qualifie de « posthumains[265] », puisqu'ils viennent après une humanité perdue, semblent illustrer la théorie cartésienne de la séparation entre l'esprit et le corps[266]. Pierre Boulle joue tout au long du roman sur ce dualisme, en insistant sur la beauté des sororiens, décrits comme « de solides, de beaux échantillons d'humanité » (32). Nova correspond ainsi au canon de beauté occidental : « je distinguai qu'elle appartenait à la race blanche, que sa peau était dorée, plutôt que bronzée, qu'elle était grande, sans excès, et mince. Ensuite, j'entrevis comme dans un rêve un visage d'une pureté singulière. Enfin, je regardai ses yeux. » Ce physique idéalisé s'oppose à une absence totale d'esprit, que révèle la vacuité du regard, les yeux jouant ainsi le rôle topique d'un « miroir de l'âme », qui ferait le lien entre le corps et l'esprit. Les singes de cette planète sont pensés à l'inverse des humains, leur laideur est sans cesse rappelée, tandis qu'ils impressionnent Ulysse par leur intelligence. La description des humains de Soror et des éléments qui conduisent le protagoniste à comprendre leur différence permet d'établir une liste de ce que l'auteur considère comme le « propre de l'homme ». Hormis le vide dans leur regard, plusieurs caractéristiques de ces nouveaux humains frappent les terriens. Pour commencer, la première humaine aperçue, Nova, est nue, ce dont l'écrivain joue pour en tracer un premier portrait érotisé qui l'inscrit déjà comme partenaire potentielle, et donc comme congénère. Elle ne présente aucun signe de pudeur, « affirmant avec audace sa féminité[267] » (24), ni de civilité, alors que les terriens découvrent plus tard que les singes, eux, portent l'habit humain (occidental) avec dignité[268]. Les sororiens ne savent que communiquer par des cris et Pierre Boulle semble même y voir une spécificité anatomique, puisqu'il précise que les sons que Nova émet sortent « plus précisément de sa gorge, car la bouche ni la langue n'[ont] aucune part dans cette espèce de miaulement ou de piaulement aigu, qui sembl[e] une fois de plus traduire la frénésie joyeuse d'un animal. » (27) Les cris que pousse la jeune femme constituent un premier indice pour révéler progressivement la logique de cette planète, annoncée comme celle « des singes ». Le narrateur fait remarquer ingénument, à la fin de ce paragraphe, que « dans nos jardins zoologiques, parfois, les jeunes

[265] E. Després, « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? », *Les Cahiers du CEIMA*, vol. 9, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), décembre 2013, p. 227-249 (en ligne : https://hal.univ-brest.fr/hal-01118151 ; consulté le 23 avril 2020).

[266] Pour autant, cette séparation qui advient sur Soror va à l'encontre des croyances de Pierre Boulle, pour qui le matériel et le spirituel sont étroitement liés. Il se compte de ceux qui croient « que l'Esprit ne peut pas être considéré en faisant abstraction de la Matière » et affirme dans *L'Univers ondoyant* : « Le corps doit se construire et se préciser avant et afin d'être en mesure de penser. C'est le cas de l'être humain comme celui de l'Univers ». P. Boulle, *L'Univers ondoyant*, Paris, Julliard, 1987, p. 99 et p. 94. Il ajoute en entretien que sa lecture de l'évolution y voir « l'émergence de l'esprit à partir de la matière ». P. Boulle, « Pierre Boulle, Entretien », *op. cit.*, p. 14.

[267] La scène d'apparition de Nova exploite de nombreux lieux communs, sexistes pour beaucoup, qui trahissent une naturalisation toute particulière des femmes. Nous pouvons espérer que Pierre Boulle se cache ici derrière son narrateur naïf qu'il regarderait avec ironie, et épaississe le trait à dessein.

[268] Les humains de Soror ne présentent par ailleurs pas de tabou autour de l'accouplement, comme l'observe Ulysse lors de son séjour en laboratoire (83).

chimpanzés jouent et se bousculent en poussant de petits cris semblables », n'en tirant aucune conclusion mais laissant ses lectrices et lecteurs se demander s'il ne s'agirait pas là des singes évoqués dans le titre. Non seulement ces êtres humains ne possèdent pas de langage articulé, mais l'usage de ce dernier les effraie : la parole est associée aux singes, au groupe dominant, et donc à la violence. Il en va de même pour le rire, qui provoque l'agressivité des sororiens. La première rencontre entre les terriens et les humains de Soror souligne ainsi l'écart entre leurs signaux de communication : tout ce qui, pour les terriens, affirmerait leur humanité et pourrait amener à une reconnaissance, conduit à l'éloignement des indigènes de Soror. Les éléments identifiés comme un « propre de l'homme » deviennent des propres du singe. Les signes d'intelligence sont liés à l'affirmation, par la cruauté, d'une supériorité – chez les humains de Soror, la démonstration de cette conscience aigüe est synonyme de menace, l'échelle des valeurs est inversée. Le rire implique par ailleurs, dans le roman, une attitude réflexive et un sens de l'humour : c'est ce qui distingue les trois personnages des autres humains lorsqu'ils se livrent à une danse effrénée dans l'eau. Le narrateur a conscience du ridicule de sa situation, alors que les sororiens jouent au premier degré, avec « sérieux » (27), tandis que le professeur Antelle, dont la trajectoire régressive est déjà annoncée, prend lui aussi un plaisir « non dissimulé » à ce « batifolage[269] ». Le comportement du professeur et son évolution au cours du roman rejouent, à une échelle de temps bien plus courte, la déchéance de l'espèce humaine sur Soror. Si, *a fortiori*, un grand esprit comme celui de cet homme de science cède en quelques mois au confort amoral de la vie animale, alors la possibilité d'une dégénération de l'espèce entière prend forme. Il est notable, cependant, que ce phénomène touche, parmi les trois personnages, celui dont on connaît la misanthropie dès le début du roman, comme si le professeur, par son absence paradoxale de foi en l'humanité, était plus susceptible de s'abandonner à une vie triviale.

Le même sort menace Ulysse Mérou lorsque, pendant plusieurs mois, il se trouve enfermé dans un laboratoire avec les autres humains. L'événement qui le fait basculer vers l'animalité des humains des Soror est d'ordre amoureux. Dans une symbolique peu subtile, Pierre Boulle semble rejouer le péché originel, faisant de Nova une nouvelle Ève. Dès les premiers chapitres, après sa capture, Ulysse se laisse distraire de ses réflexions sur l'exception humaine par la figure de la jeune femme, qui vient se lover contre lui. Abandonnant ses pensées « trop accablantes », il cède à l'endormissement mais se trouve agité par des cauchemars, dans lesquels le corps de Nova est représenté « comme celui d'un monstrueux serpent enroulé autour du [s]ien » (59), posant le cadre de la métaphore biblique. C'est à nouveau séduit par Nova que plus tard, dans

[269] Le narrateur insiste deux reprises sur le plaisir que prend le professeur Antelle, soulignant son aisance parmi les humains de Soror et annonçant sa régression.

le laboratoire, Ulysse « per[d] l'esprit » (84) et se comporte comme les hommes de Soror, « de la façon la plus bestiale ». L'attirance pour celle que le narrateur surnomme sa « nymphe » (84) brise « la résistance » (84) du protagoniste, le conduisant à effectuer avec ridicule la danse nuptiale des humains, qui rappelle d'ailleurs la ronde à laquelle se livraient les personnages dans l'eau au début du roman :

> Oui ! moi, un des rois de la création, je commençai à tourner en rond autour de ma belle. Moi, l'ultime chef d'œuvre d'une évolution millénaire, devant tous ces singes assemblés qui m'observaient avec avidité, […] moi, un homme, invoquant l'excuse des circonstances cosmiques exceptionnelles, bien persuadé en cet instant qu'il existe plus de choses sur les planètes et dans le ciel que n'en a jamais rêvé la philosophie humaine, moi, Ulysse Mérou, j'entamai à la façon des paons, autour de la merveilleuse Nova, la parade de l'amour. (85)

La série d'épithètes élogieux et la répétition orgueilleuse du pronom de première personne retardent la mention du comportement avilissant d'Ulysse, traduisant les réticences du personnage à agir et celles du narrateur à dire. La première partie du roman se clôt ainsi sur le forfait du protagoniste, tourné en ridicule, corrompu par la beauté d'une femme, la construction du personnage de Nova trahissant la misogynie de l'auteur d'un bout à l'autre de l'œuvre. Après une ellipse temporelle, la deuxième partie s'ouvre sur la déchéance de l'homme, qui se complait dans la vie en captivité. Le refus progressif de cette régression passe, lui aussi, par le contact avec un personnage féminin, celui de Zira, qui rappelle Ulysse à son intelligence. Nova est là encore jugée coupable des vices du terrien, elle incarne son animalité et c'est donc elle qui subit sa violence lorsqu'il rejette cette part de lui-même. L'ascension d'Ulysse qui retrouve sa supériorité d'homme – à la fois dans le sens spécifique et genré – se traduit par des actes de maltraitance envers la sororienne, justifiés par son animalité. Le narrateur écrit ainsi, lorsque Nova s'interpose entre lui et la guenon Zira :

> J'avais dû employer la manière forte pour la faire tenir tranquille. Après avoir reçu quelques claques retentissantes sur sa croupe délicate, elle avait fini par se calmer. Je m'étais laissé aller à ces geste [*sic*] brutaux presque sans réfléchir ; ensuite j'en avais eu du remords, mais elle ne semblait pas m'en garder rancune.
>
> L'effort intellectuel que j'avais fait pour assimiler les théories évolutionnistes simiennes me laissait déprimé. Je fus heureux quand je vis Nova s'approcher de moi dans la pénombre et solliciter à sa façon les caresses mi-humaines mi-animales dont nous avions peu à peu élaboré le code (95).

L'ambivalence du comportement d'Ulysse envers Nova traduit l'incertitude du protagoniste quant à la nature de la jeune femme. Lorsque le narrateur considère Nova comme une femme, elle est objet de désir, mais lorsque son animalité lui est rappelée, elle est objet de violence – ce qui est représentatif des rapports de domination que l'homme entretient à la fois avec les autres animaux et avec ses congénères féminines. Ces deux rapports demeurent indissociables, Nova étant toujours à la fois femme et animale. Lorsqu'il persécute sa compagne, le protagoniste semble rejeter sa propre animalité, entraperçue à la fois chez l'autre et dans son désir érotique. C'est cependant dans cette même animalité qu'il trouve refuge lorsque l'« effort intellectuel » ou les pensées « accablantes » (58) rendent sa condition humaine insupportable.

Le comportement du protagoniste fait remarquablement écho à celui du narrateur du *Rapport pour une académie* de Kafka, en inversant les rôles, puisque chez Kafka c'est un chimpanzé intelligent, seul dans une société d'humains, qui affirme :

> Si je reviens tard dans la nuit, de banquets, de colloques académiques, de réunions amicales, je suis attendu à la maison par une petite chimpanzée à demi dressée et je prends avec elle un peu de bon temps, comme cela se fait entre singes. Dans la journée je ne veux pas la voir ; à cause de cette expression égarée, de cette folie qu'il y a dans son regard de bête dressée ; il n'y a que moi qui m'en rende compte, et je ne le supporte pas[270].

Comme Ulysse, le narrateur fait exception dans son espèce, il est entouré de congénères qui ne présentent pas le même niveau de conscience, mais vit tout de même en concubinage avec une congénère. La compagnie de celle-ci est appréciée après un effort intellectuel, mais rejetée le reste du temps et limitée aux heures de pénombre, dans une même opposition entre la lumière de l'intelligence et l'obscurité de l'animalité – ainsi que de la sexualité. C'est encore dans le regard que Kafka situe lui aussi la marque de la différence, l'assimilant à une « folie » alors que Pierre Boulle, lui, distingue l'inconscience de la démence.

Ulysse manifeste particulièrement sa violence envers Nova lorsqu'il voit sa propre humanité, et donc sa supériorité, reconnues. Pierre Boulle semble donc entremêler la conscience d'un exceptionnalisme et la pulsion de domination. En voici un autre exemple remarquable :

> Zira m'a prêté en cachette une lampe électrique et me passe des livres, que je dissimule sous la paille. Je lis et je parle couramment maintenant le langage des singes. Je passe plusieurs heures chaque nuit à étudier leur civilisation. Nova a d'abord protesté. Elle est venue flairer un livre en montrant les dents, comme si c'était un adversaire dangereux. Je n'ai eu qu'à braquer sur elle le faisceau de ma lampe pour la voir se réfugier dans un coin, tremblante et gémissante. Je suis le maître absolu chez moi depuis que je possède cet instrument et n'ai plus besoin d'arguments frappants pour la faire tenir tranquille. Je sens qu'elle me considère comme un être redoutable et je m'aperçois à beaucoup d'indices que les autres prisonniers me jugent ainsi. Mon prestige a considérablement augmenté. J'en abuse. Il me prend parfois fantaisie de la terroriser sans motif en brandissant la lumière. Elle vient ensuite me demander pardon de ma cruauté. (108)

Pierre Boulle joue là encore d'une symbolique évidente en représentant littéralement les « lumières » qui mènent le personnage à une plus grande compréhension du monde et au rétablissement de sa volonté. La lumière est employée pour repousser l'animalité, qui repart se tapir dans l'ombre : la connaissance que permet la possession de la lampe, ouvrant accès aux livres, devient un instrument de violence, de domination de l'autre animal. Le pouvoir symbolique qu'offrent la conscience et le savoir conduit à une violence proprement humaine, qui se distingue des « arguments frappants » associés plutôt à de la bestialité. À l'échelle de la cage et du couple Ulysse-Nova se rejouent les rapports de domination entre l'être humain et les autres animaux, l'affirmation du protagoniste pouvant être étendue aux ambitions de l'espèce

[270] F. Kafka, « Rapport pour une académie », *op. cit.*, p. 92.

humaine sur Terre : « je suis le maître absolu chez moi[271] » (108). On perçoit cependant l'ironie de la situation dans le hiatus entre l'hégémonie du personnage, l'affirmation de sa supériorité, et sa bassesse morale, qui disjoint le sens biologique et le sens moral du mot « humanité ». L'identification et la réintégration du protagoniste dans le cercle des êtres conscients se fait dans un premier temps à travers l'exclusion et la persécution des autres, il s'agit de définir une communauté, un « nous » par opposition à « eux[272] ». Dans un premier temps, cette communauté intègre Ulysse et les grands singes, en excluant les humains de Soror. La progression du roman se joue autour de l'appartenance à une communauté, de la définition d'un « nous », que nous explorerons davantage plus loin dans cette étude.

La condition d'être pensant, bien qu'elle semble conférer un grand pouvoir, implique également une conscience réflexive, source de mélancolie et de culpabilité. Ulysse se trouve « déprimé » (95) par l'effort intellectuel et il éprouve des « remords » (95) après ses actes de violence, alors qu'il insiste sur l'absence de rancœur de Nova qui « demande pardon » pour la « cruauté » de l'homme (108). Même au sein de leurs rapports de domination, la différence entre les deux personnages est que l'un perçoit la violence comme condamnable – tout en l'exerçant –, alors que l'autre, même victime, semble accepter la loi du plus fort. Le scénario de renversement place cette soumission à l'origine même de la régression. La déchéance des humains de Soror aurait débuté par l'abandon de toute volonté de domination mais aussi de liberté – par un refus de l'effort. C'est que ce que suggèrent les témoignages des humains qui resurgissent lorsque les grands singes, investiguant sur leur propre origine, stimulent électriquement les cerveaux d'humains de Soror. La prise de pouvoir des singes coïncide avec l'abandon de celui-ci par les humains. Dans *La Planète*, Pierre Boulle conçoit les relations entre l'espèce consciente et les autres animaux uniquement comme un rapport de force et de domination.

Audrey Viguier élargit ce constat au-delà des relations entre espèces, voyant dans l'œuvre de Pierre Boulle une « universalité des rapports de domination », nourrie par son expérience en Asie :

---

[271] Cette formule, inscrite ici dans le cadre « domestique » de la cage, rappelle cependant le célèbre mot de Descartes pour qui la connaissance scientifique peut amener les hommes à « maîtres et possesseurs de la nature » dans le Discours de la méthode. Le narrateur, d'ailleurs, semble se raccrocher à cette image de l'humanité. Après la scène de chasse, il affirme ainsi : « Je m'ingéniais à chercher un sens aux événements donc j'avais été témoin. J'avais besoin de ce travail intellectuel pour me prouver que j'étais un homme, je veux dire un homme de la Terre, une créature raisonnable, habituée à découvrir une explication logique aux caprices en apparence miraculeux de la nature, et non une bête traquée par des singes évolués. » (56) Je souligne l'allusion à Descartes. R. Descartes, *Discours de la méthode*, L. Renault (éd.), Paris, Flammarion, 2000, p. 99.

[272] On retrouve ici l'argument de Tristan Garcia dans T. Garcia, *Nous, animaux et humains : actualité de Jeremy Bentham*, Paris, François Bourin, 2011, que nous étudierons plus amplement dans le troisième chapitre de cette partie.

> L'expérience colonialiste de Pierre Boulle a non seulement pu inspirer la notion de hiérarchie et de domination entre espèces sur Soror, mais elle en devient universelle et nécessaire, au sens philosophique du terme : sur Terre, le Chinois est inférieur à l'Européen, tout comme l'homme est inférieur au singe sur Soror[273].

Si Pierre Boulle revient sur ses propres préjugés racistes et colonialistes, ceux-ci sont encore présents dans *La Planète des singes*, mais aussi dans le *Pont de la rivière Kwaï*, qui représente souvent les membres du camp ennemi comme des singes. Traçant un parallèle entre les deux romans, Audrey Viguier conclut : « qu'ils soient sur Terre ou sur Soror, entre gorilles, orangs-outans, chimpanzés et humains, il y a, pour Pierre Boulle, une même constante : des dominants et des dominés[274]. » De même que deux « races » s'opposent dans le *Pont de la rivière Kwaï*, chacune cherchant à démontrer sa supériorité, deux espèces conscientes ne peuvent cohabiter sur une même planète : l'espèce libre est nécessairement celle qui asservit toutes les autres. Il en va de même du côté des singes de Soror, chez qui le spécisme est renversé, et qui perçoivent l'existence d'un humain conscient comme une menace directe envers leur hégémonie.

Si l'un des enjeux principaux du roman porte sur la reconnaissance de l'humanité du héros, au sens que lui donne Pierre Boulle sur Terre, de rationalité et de conscience, c'est aussi la compréhension du phénomène d'inversion qui se joue. Les singes de Soror ont une histoire très récente et le processus évolutif qui les a menés au sommet du règne animal reste inconnu. Le roman rend ainsi compte d'une enquête, par le protagoniste, mais surtout par les deux chercheurs chimpanzés qui l'épaulent, Cornélius et Zira, sur les origines des singes et des humains de Soror. Par un procédé de stimulation électrique, des scientifiques sont parvenus à atteindre, chez des cobayes humains, une mémoire d'espèce, ancestrale. Ces sujets, dans un état de transe, font alors entendre la voix des humains du passé, écho polyphonique d'une histoire enfouie. En parallèle, Cornélius mène des fouilles archéologiques et découvre les ruines d'une ancienne ville humaine. Elaine Després y voit une illustration du paradigme indiciaire[275] ; l'humanité ne surgit qu'à travers des traces, des indices :

> Toutes ces figures de l'entre-deux, espèces intermédiaires ou chaînon manquant, comme tout autre personnage fictionnel, se construisent par un ensemble de signes. Or, contrairement à un personnage romanesque conventionnel, ces figures ne sont pas construites autour d'une biographie et d'un rôle social, mais d'un mélange hétérogène de traits morphologiques et comportementaux, de ruines et de mémoire inconsciente, qui apparaissent dans les récits comme des fonctions sémiotiques, comme des traces.
>
> […] Si le rapport entre contenu et expression était univoque, on pourrait parler de symptômes d'humanité, mais puisque la définition de l'homme demeure instable et culturellement motivée, et donc que ce rapport contenu-expression est équivoque, il s'agit plus précisément d'une trace[276].

---

[273] A. Viguier, « La Planète des singes de Pierre Boulle (1963) », *op. cit.*. Voir aussi Y. Quero, « L'influence de l'Asie sur les écrits de science-fiction de Pierre Boulle », *op. cit.*.

[274] *Ibid*.

[275] C. Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, nº 6, 1980, p. 3-44.

[276] E. Després, « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? », *op. cit.*, p. 234-236.

Ces traces forment un réseau, de l'étincelle qui s'allume subrepticement dans les yeux de Nova à la poupée humaine parlante retrouvée par des fouilles archéologiques. La compréhension de l'histoire des humains sur Soror, qui agit comme avertissement aux humains de la Terre, est indissociable de celle des singes : leurs processus évolutifs sont interdépendants.

B. La lutte des espèces : l'ascension du singe

Les témoignages obtenus par électrostimulation remontent précisément au moment de la catastrophe pour les humains. Le processus de régression, graduel, s'est achevé en une crise, par la chute des humains face à la rébellion des singes. La catastrophe est donc politique ; l'inversion des rôles s'est faite par un renversement du pouvoir. Le scénario que raconte cette mémoire collective dévoile que les rapports entre les deux espèces étaient vicié et que les singes avaient été domestiqués puis exploités :

> Ces singes, tous ces singes, [...] ils deviennent arrogants. Ils soutiennent notre regard. Nous avons eu tort de les apprivoiser et de laisser une certaine liberté à ceux que nous utilisons comme domestiques. Ce sont ceux-là le plus insolents. L'autre jour, j'ai été bousculée dans la rue par un chimpanzé. Comme je levais la main, il m'a regardée d'un air si menaçant que je n'ai pas osé le battre. (172)

L'insurrection des singes débute dans les lieux où ils entretiennent avec les humains des relations à la fois étroites et inégalitaires. Les récits qui émergent prennent place dans le cadre domestique, mais aussi dans les laboratoires et dans les cirques – des lieux d'exploitation des animaux. L'élévation des singes ne s'est pas déroulée là où leurs humains leur auraient laissé de la place, mais plutôt là où ils ont été écrasés, dans une société où on les aurait fait entrer comme de la main d'œuvre utile. C'est la violence humaine qui appelle la violence simienne. Les réprimandes suivent la logique de la loi du Talion et le renversement des rôles est strict :

> Je ne suis entré dans la cage de Georges le chimpanzé, qu'après l'avoir fait empoigner par mes deux assistants. Je m'apprêtai à lui faire l'injection ; celle qui donne le cancer. Il fallait bien le lui donner afin de pouvoir le guérir. […] Les gorilles, les six gorilles que je tenais en réserve pour la peste, s'étaient libérés. Une conspiration. Ils s'emparèrent de nous. […] Alors, il s'empara de la seringue et nous injecta à tous les trois le liquide mortel.
>
> Après avoir vidé la seringue, Georges me donne une petite tape sur la joue, comme je faisais souvent avec mes singes. Je les ai toujours bien traités. Avec moi, ils récoltaient beaucoup plus de caresses que de coups. (174)

Les violences que subissent les humains correspondent à celles qu'ils ont imposées aux animaux dont ils avaient la charge. Les grands singes reprennent leurs gestes, à la fois par imitation et par vengeance. Dans un cirque, une « femme-dompteur » (175) finit dans la cage de ses orangs-outans, et lorsque les singes lèvent une armée pour s'emparer de la ville, accaparant les « trompettes », les « tambours », les « uniformes », ils ne s'emparent pas des armes humaines mais d'un objet symbolique : « Ô cruelle humiliation, suprême injure ! voilà leur armée qui arrive et ils ne brandissent que des fouets. » (176) Les singes ne se contentent

pas de prendre le pouvoir, ils mettent en scène le renversement des humains : leur domination doit être matérielle et symbolique. Pierre Boulle suggère ainsi que qu'ils n'agissent pas seulement pour leur propre intérêt, mais également contre leurs oppresseurs, mus par la rancœur. La situation des êtres humains sur Soror reflète celle des autres animaux dans nos sociétés. Alors que quelques humains survivent à l'orée de la ville, ils sont lucides sur leur sort : « Nous formons le dernier noyau humain aux environs de la cité, mais les singes ne nous toléreront pas en liberté si près d'eux. » (175). Comme c'est le cas dans le monde occidental, toutes les espèces visibles sont soit sous le contrôle d'un citoyen, soit maintenues en captivité, soit repoussées loin de la ville ou chassées – c'est pourquoi quelques humains de Soror « fui[ent] au loin, dans la jungle » (175).

La prise de pouvoir des singes est rendue possible par leur organisation, manifeste dans le témoignage de la chercheuse sororienne, qui évoque une « conspiration » (174) et souligne leur préméditation pour monter un piège. Audrey Viguier parle ainsi d'une « double révolution sociale et évolutionniste[277] ». La première étape de cette rébellion est la prise de parole, employée dans un premier temps pour s'opposer frontalement aux humains, « le premier usage qu'ils font de la parole, c'est pour protester quand on veut les faire obéir » (173), et dans un deuxième temps pour communiquer entre singes à l'insu des oppresseurs :

> […] leur cerveau se développe dans la réflexion solitaire… et ils parlent. Oh ! peu, presque pas à nous, sauf pour quelque refus méprisant aux plus téméraires des hommes qui osent encore leur donner des ordres. Mais la nuit, quand nous ne sommes pas là, ils échangent des impressions et s'instruisent mutuellement. (173)

La parole, qui facilite l'organisation sociale, aboutit à la construction d'une conscience de groupe et à l'identification d'intérêts communs. Les singes assistent ainsi à des « réunions » (172), le renversement n'est pas mené par un seul individu mais permis par une lutte collective et par une action de cohésion. L'organisation que Pierre Boulle prête aux singes correspond à celles de mouvements sociaux du XXe siècle, qu'il s'agisse des grèves ouvrières des années 1960 en France ou de la déségrégation raciale aux États-Unis, contemporaine de l'écriture du roman[278]. Ce parallèle entre luttes d'espèces fictives, luttes de classes et luttes raciales explique en partie le succès du roman aux États-Unis et ses nombreuses adaptations cinématographiques, qui ont d'ailleurs tendance à accentuer cet aspect à partir des années 1970[279].

---

[277] A. Viguier, « La Planète des singes de Pierre Boulle (1963) », *op. cit.*.

[278] L'année de parution du roman, en 1963, est encadrée par le Civil Rights Act de 1957 et celui de 1964 (suivi de celui de 1965), qui visent à mettre fin aux lois et réglementations ségrégatives aux États-Unis.

[279] Voir X. Mauméjean, « *Planet of The Men*, scénario de Pierre Boulle », *op. cit.*, p. 62 : « Cette reprise tend à prouver que l'écrivain français avait visé juste en s'adressant à la mémoire historique, avérée ou apocryphe, des Américains. » Dans une note (n. 14) Xavier Mauméjean souligne que la thématique de lutte entre singes et humains : « va progressivement passer dans la série de la menace nucléaire aux luttes raciales » Il est intéressant que le scénario d'effondrement imaginé par Pierre Boulle ait été infléchi pour refléter les inquiétudes

À l'inverse, les humains se montrent incapables de se coordonner. Les témoignages soulignent tous leur absence de volonté : « j'ai abdiqué », « notre vie est misérable, hors la ville. Nous sommes honteux, ne parlant presque pas. Les premiers jours, je faisais des réussites. Je n'en ai plus la force », ou encore « j'ai encore deux mois à vivre. Je les emploie à faire des réussites et à somnoler » et enfin « ici, nous sommes restés sur place, surtout par paresse. Nous dormons ; nous sommes incapables de nous organiser pour la résistance... » (173 et *sq.*). Le jeu de carte que pratiquent les humains, en situation d'échec collectif, prend une connotation ironique. C'est par ailleurs un des rares jeux de carte solitaire, qui ne demande ni des capacités de collaboration ni une volonté de compétition. Pierre Boulle attribue la déchéance de l'espèce à l'abandon de la culture, de la curiosité et de l'esprit de recherche : « Ce qui nous arrive était prévisible. Une paresse cérébrale s'est emparée de nous. Plus de livres ; les romans policiers sont même devenus une fatigue intellectuelle. Même le cinéma enfantin ne nous tente plus. Pendant ce temps, les singes méditent en silence. » (173) Les arts et la littérature sont présentés comme un moyen de prévenir la régression, de maintenir l'acuité intellectuelle de l'espèce et d'exercer sa conscience[280]. L'asservissement se révèle être la solution de facilité pour les humains qui ont cédé à l'indolence, comme l'affirme ce témoignage fictif : « Je ne suis pas malheureuse. Je n'ai plus ni soucis ni responsabilités. La plupart d'entre nous s'accommodent de ce régime. » (175). La révélation des circonstances de la chute incrimine les humains, qui semblent coupables de leur sort. Le roman suggère que la position d'espèce hégémonique n'est jamais acquise, elle est maintenue par la volonté et l'innovation. Le narrateur, honteux de ses semblables, s'interroge à ce sujet sous le regard du chimpanzé Cornélius : « une humanité aussi veule, qui se résignait si facilement, n'avait-elle pas fait son temps sur la planète et ne devait-elle pas céder la place à une race plus noble ? Je rougis et détournais les yeux. » (175) Le destin des humains de Soror sonne comme un avertissement aux lecteurs et lectrices de la Terre, de la part de Pierre Boulle, mais aussi aux narrataires du manuscrit, adressé à des humains lointains (dans le temps ou dans l'espace). Le scénario de fin du monde humain inviterait alors à être digne d'un statut exceptionnel, d'une part en ce qui concerne les traitements imposés aux autres espèces, en imaginant que les rôles puissent un jour être inversés, et d'autre part en maintenant des ambitions artistiques et scientifiques.

Nous l'avons vu, la condition de l'ascension des singes est, dans le roman, l'acquisition de notre langue. Pour répondre à cet enjeu, l'écrivain reprend une idée reçue de la première

contemporaines de ceux qui s'en ressaisissaient, chaque époque et chaque ère culturelle ajoutant une charge symbolique différente à la catastrophe en fonction de son histoire.

[280] Il est remarquable que le cinéma soit le seul art cité avec la littérature, à la fois parce que le septième art est le plus moderne, et parce que c'est celui qui a donné à l'œuvre de Pierre Boulle sa portée internationale et intergénérationnelle.

moitié du XXe siècle, née après les échecs des expériences de « bain de langage » menées sur des chimpanzés, respectivement par les familles de primatologues Kellog (1933) et Hayes (1952)[281], selon laquelle il ne manquerait aux singes que la « volonté » de parler, alors que leur anatomie le leur permettrait déjà[282] :

> C'est ici que l'opinion de certains savants biologistes prend toute sa valeur : il n'existe rien dans l'anatomie du singe, soutiennent-ils, qui s'oppose à l'usage de la parole ; rien, sinon la volonté. On peut très bien concevoir que la volonté lui soit venue un jour, par suite d'une brusque mutation[283]. (150)

Dans l'univers de Pierre Boulle, le bouleversement à l'origine du renversement de l'humanité ne dépend que d'un déclic dans l'esprit des singes, de la naissance d'une ambition, simultanée à sa disparition chez les humains. En-deçà de la justification que propose le roman, les singes de Soror eux-mêmes ont écrit l'histoire de leur évolution. Les arguments qu'ont retenus les évolutionnistes sororiens retournent ceux habituellement employés pour justifier l'exception humaine. Zira en fait le récit à Ulysse :

> Avec deux mains seulement, aux doigts courts et malhabiles, dit Zira, il est probable que l'homme a été handicapé dès la naissance, incapable de progresser et d'acquérir une connaissance précise de l'univers. À cause de cela, il n'a jamais pu se servir d'un outil avec adresse… […]
>
> Oui, conclut-elle, je suis, moi, de cet avis : le fait que nous soyons quadrumanes est un des facteurs les plus importants de notre évolution spirituelle. Cela nous a servi d'abord à nous élever dans les arbres, à concevoir ainsi les trois dimensions de l'espace, tandis que l'homme, cloué sur le sol par une malformation physique s'endormait dans le plan. Le goût de l'outil nous est venu ensuite parce que nous avions la possibilité de nous en servir avec adresse. Les réalisations ont suivi et c'est ainsi que nous nous sommes haussés jusqu'à la sagesse. (94-95)

Le narrateur explicite l'ironie de ces théories : « Sur la Terre, j'avais souvent entendu invoquer des arguments opposés pour expliquer la supériorité de l'homme. Après réflexion, toutefois, le raisonnement de Zira ne me parut ni plus ni moins convaincant que le nôtre. » (95) La question de la station debout et de la manipulation d'outils cristallisent des enjeux scientifiques et symboliques. La bipédie a longtemps été l'argument employé pour expliquer le développement d'une certaine habileté manuelle chez les humains (*homo erectus* précède *homo habilis*), mais représenterait aussi, symboliquement, l'élévation humaine[284]. Zira contredit cette vision

---

[281] L.-J. Boë *et al.*, « Which way to the dawn of speech? Reanalyzing half a century of debates and data in light of speech science », *Science Advances*, vol. 5, n° 12, American Association for the Advancement of Science, 11 décembre 2019 (https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aaw3916 ; consulté le 16 mai 2022).

[282] Cette idée est remplacée en 1969 par la théorie de Philip Liebermann, qui souligne la position plus haute du larynx chez les singes et y voit la cause de l'impossibilité de parler. Cette deuxième hypothèse, en vogue pendant cinquante ans, a depuis été invalidée par une équipe pluridisciplinaire de chercheurs. *Id.* et P. H. Lieberman, D. H. Klatt et W. H. Wilson, « Vocal tract limitations on the vowel repertoires of rhesus monkey and other nonhuman primates », *Science*, vol. 164, n° 3884, 6 juin 1969, p. 1185-1187).

[283] La même idée est énoncée plus tôt : « Je me rappelais maintenant une discussion sur le sujet avec un spécialiste. Il m'avait appris que de graves savants passaient une partie de leur existence à essayer de faire parler des primates. Ils prétendaient que rien dans la conformation de ces bêtes ne s'y opposait. Jusqu'alors, leurs efforts avaient été vains, mais ils persévéraient, soutenant que le seul obstacle tenait à ce que les singes ne voulaient pas parler. Peut-être un jour auraient-ils voulu, sur la planète Soror ? » (57).

[284] Des primatologues pensent au contraire que le mode de vie arboricole a joué un rôle important dans le développement de la préhension et de la précision, qui n'est pas une exception humaine, par opposition à la thèse du développement de l'outil en milieu ouvert (communication personnelle d'Emmanuelle Pouydebat dans le cadre

anthropocentrée en dépeignant l'homme « cloué au sol » et en rappelant que le mode de vie arboricole des singes implique une complexité et une (littéralement) une élévation supérieures. Les théories humaines sont frappées d'absurdité lorsqu'un personnage simien parvient à soutenir leur contraire dans un sophisme convaincant, chaque espèce réécrivant l'histoire de l'évolution pour légitimer sa supériorité et sa domination. Le choix des récits d'origine participe à la lutte entre les espèces, autant matérielle que spirituelle et langagière. Le spécisme se retrouve d'ailleurs dans les signifiés associés aux noms des deux espèces, qui sont eux aussi renversés :

> Il y eut bien, au début, quelques difficultés d'interprétation, les mots « singe » et « homme » n'évoquant pas pour nous les mêmes créatures ; mais cet inconvénient fut vite aplani. Quand elle parlait des hommes, je savais qu'il était question de créatures bestiales, douées d'un certain sens d'imitation, présentant quelques analogies anatomiques avec les singes, mais d'un psychisme embryonnaire et dépourvues de conscience. (92)

La définition du mot « homme » sur Soror est simiocentrée, elle s'appuie sur les capacités des singes et ne retient que les éléments d'infériorité. L'insistance sur la « capacité d'imitation », caractéristique des singes chez Pierre Boulle et dans l'imaginaire collectif, confirme qu'en négatif, ce sont les singes de la Terre qui sont représentés en « créatures bestiales » dans une perspective anthropocentrée. Ce renversement des rapports d'espèces invite les lectrices et lecteurs à un certain relativisme, en alternant les discours simiocentrés et les discours anthropocentrés, chaque espèce considérant que l'animal, c'est l'autre.

C. Hybridité et relativisme

La concurrence entre les espèces se traduit par une rivalité entre les deux personnages féminins qui les incarnent, l'une représentant l'esprit, la conscience, et l'autre l'enveloppe corporelle. Toute la tension du roman repose sur l'identification du personnage et sur le choix de sa loyauté, qui peut aller à la conscience ou l'espèce humaine. Pierre Boulle laisse en suspens la préférence d'Ulysse, jusqu'aux derniers chapitres du roman. La possibilité d'une relation amoureuse interspécifique entre Ulysse et Zira plane tout au long de l'intrigue, même après la grossesse Nova, et jusqu'à l'avant dernier chapitre. Dès la seconde partie, alors que les deux personnages marchent dans la pénombre, Ulysse oublie leur différence :

> Dans la pénombre du vestibule je ne distinguais presque plus ses traits, à peine le bout blanc du museau. Elle avait mis pour sortir un tailleur pimpant et un bonnet d'étudiante qui dissimulait ses oreilles. J'oubliai un instant sa condition simienne et lui pris le bras. Elle trouva mon geste naturel et se laissa faire. Nous fîmes quelques pas ainsi, serrés l'un contre l'autre. À l'extrémité du couloir éclairée par une fenêtre latérale, elle retira vivement son bras et me repoussa. Redevenue sérieuse, elle tira sur la chaîne.

---

d'un cours de primatologie suivi aux Museum National d'Histoire Naturelle en avril 2021). Voir aussi P. Gorce, Y. Coppens, E. Pouydebat, et C. Berge, « La préhension chez les primates. Précision, outils et évolution », *Antropo, numéro dédié au 27e Colloque du Groupement des Anthropologistes de Langue Française (GALF) : Anthropobiologie, évolution et histoire des peuplements*, 2006, vol. 11, p. 159-166).

> « Il ne faut pas se tenir ainsi, dit-elle, un peu oppressée. D'abord, je suis fiancée et…
> – Tu es fiancée ! »
> L'incohérence de cette remarque à propos de ma familiarité lui apparut en même temps qu'à moi. Elle se reprit en rougissant du museau. (97-98)

Ce qui sépare les deux personnages tient uniquement à leur enveloppe corporelle, Zira ne possède pas d'autres caractéristiques simiennes que son apparence, aussi tout se passe comme s'il s'agissait d'une humaine enfermée dans un corps de chimpanzée, à l'image du *topos* littéraire de la métamorphose : elle n'est d'ailleurs pas présentée comme de « nature » simienne, mais comme de « condition » (97) simienne. Zira apparaît dans cette scène davantage comme une femme que comme une chimpanzée. Une dizaine de pages plus loin, la rivalité entre les deux personnages féminins est flagrante : après un rapprochement entre Ulysse et Zira, « tous deux profondément troublés », le protagoniste, de retour à sa cage, repousse « brutalement » Nova (106). L'ambivalence de la relation entre les l'homme et la chimpanzée est accentuée lorsque Nova attend un enfant. Pour annoncer la grossesse de l'humaine, Zira ne sait quels termes employer, commençant par affirmer qu'elle est « pleine », avant de se reprendre : « Je veux dire : elle est enceinte » (157). Ulysse « baisse les yeux comme un collégien pris en faute », coupable d'avoir cédé à une union purement charnelle qui déplaît à Zira (158). L'hybridité de l'enfant à naître, d'une mère extra-terrestre, est ainsi assez vite évacuée lors de l'annonce de la grossesse, dans un paragraphe qui résume l'intrigue :

> Le côté tragi-comique de la situation me bouleverse tout d'un coup. Je vais être père dans le système de Bételgeuse. Je vais avoir un enfant sur la planète Soror, d'une femme pour laquelle je ressens une grande attirance physique, parfois de la pitié, mais qui a le cerveau d'un animal. Aucun être, dans le cosmos, ne s'est trouvé engagé dans pareille aventure. J'ai envie de pleurer et de rire en même temps. (159)

Le narrateur est vecteur d'une réflexion métalittéraire qui affirme l'originalité du roman, faisant naître un personnage, Sirius, d'une parenté unique dans la fiction littéraire[285]. Pierre Boulle se saisit de cette occasion pour confirmer le ton de son roman, « tragi-comique », appuyé par l'effet que produit l'annonce sur le personnage, entre rire et larmes. Néanmoins le comique de la situation repose moins sur la nature de Nova que sur la relation ambiguë qui unit Zira et Ulysse : plus encore qu'une femme sans conscience, c'est la possibilité d'une union avec une femme au corps de singe qui fait rire. Cette autre hybridation potentielle plane sur toute la dernière partie, où Zira apparaît à plusieurs reprises comme une mère de substitution. Après sa première visite à Nova enceinte, Ulysse tombe dans les bras de la chimpanzée : « Tandis qu'elle me dorlote comme une mère, je commence à lui parler avec tendresse, sans répit, me délivrant

[285] Il est remarquable que l'animalité de Nova ait davantage gêné les États-Unis, lors de l'adaptation du scénario de La Planète des singes. Xavier de Meauméjean explique à propos d'une fin, écrite par le scénariste Micheal Wilson, qui montrait Nova enceinte : « La possibilité que Nova soit enceinte a été envisagée dès le premier film. […] La production aurait jugé la fin trop ouverte ou, plus étonnant, amorale, Nova étant estimée par un haut-exécutif de la Fox "pas totalement humaine" ». Voir X. Mauméjean, « *Planet of The Men*, scénario de Pierre Boulle », *op. cit.*.

enfin du flot de sentiments et de pensées que Nova ne peut apprécier. » (163) Bien que Nova soit porteuse de l'enfant, c'est Zira qui présente un comportement maternel et qui apparaît comme la compagne d'Ulysse. Le chapitre qui raconte la naissance de l'enfant se clôt sur le maintien de cette tension, lorsque Zira s'écrie « il me semble parfois que cet enfant est aussi le mien ! » (179). Pierre Boulle assume la dimension comique de son roman lorsque c'est finalement la chimpanzée qui rejette cette possibilité, face à Ulysse qui se dit prêt à faire fi des apparences :

> Je me suis arrêté et l'ai prise dans mes bras. Elle est aussi bouleversée que moi. Je vois une larme couler sur son mufle, tandis que nous sommes étroitement enlacés. Ah qu'importe cette horrible enveloppe matérielle ! C'est son âme qui communie avec la mienne. Je ferme les yeux pour ne pas voir ce faciès grotesque que l'émotion enlaidit encore. Je sens son corps difforme trembler contre le mien. Je me force à appuyer ma joue contre sa joue. Nous allons nous embrasser comme deux amants, quand elle a un sursaut instinctif et me repousse avec violence.
>
> Alors que je reste interdit, ne sachant quelle contenance prendre, elle enfouit son museau dans ses longues pattes velues, et cette hideuse guenon me déclare avec désespoir, en éclatant en sanglots.
>
> « Mon chéri, c'est impossible. C'est dommage, mais je ne peux pas, je ne peux pas. Tu es vraiment trop affreux ! ». (185)

Alors que, dans un discours indirect libre, le narrateur-personnage affirme passer outre la laideur de la guenon, le texte insiste lourdement sur son aspect grotesque. Les adjectifs dépréciatifs se multiplient pour rendre compte du dégoût du protagoniste tandis qu'il s'approche du corps simien systématiquement dévalorisé. L'effet de chute n'en est que plus grand lorsque la difformité de la guenon se révèle toute relative : le sentiment d'altérité et le dégoût sont réciproques.

Ne parvenant pas à trancher sur ce qui fait l'être humain, son esprit ou son corps, Pierre Boulle résout ce dilemme en faisant renaître chez Nova une conscience, à travers sa maternité. Les choix narratifs de l'auteur, qui unit finalement l'humain de la Terre et l'humaine de Soror, répondent à la question plus large de ce qui constitue une communauté. Elle semble finalement passer par la génération, par les liens de sang, et non par la connivence d'esprit. La spécificité du personnage de Nova est gommée pour en faire une femme presque ordinaire et constituer ainsi une famille nucléaire conforme à la tradition chrétienne. Le roman file la métaphore biblique tout au long de la troisième partie, le protagoniste se sentant investi d'une mission divine pour sauver l'humanité. Malgré le titre du livre, celui-ci aboutit finalement à la formation d'une famille humaine pour perpétuer l'espèce. Le scénario imaginé par Pierre Boulle à la suite du premier film, intitulé *Planet of the Men* révèle que, dans l'esprit de l'écrivain, la fin du monde humain n'est pas encore complètement advenue[286].

[286] *Id.*

III. Maintien d'une perspective anthropocentrée

Le roman de Pierre Boulle représente les singes de manière caricaturale, à travers un angle anthropocentré, à la fois en les dotant d'une intelligence anthropomorphique et en leur attribuant des caractères stéréotypés, comme la tendance à l'imitation, qui est pourtant commune à tous les grands singes, humains compris. L'écrivain ne tient pas compte de la diversité des primates et perpétue une pensée exceptionnaliste qui distingue nettement les humains des autres animaux, plutôt que de penser les espèces dans un continuum. La lecture de *La Planète des singes* corrobore la distinction qu'exprime l'auteur face à Pierre Desgraupes entre son œuvre et une science-fiction qui « en général fait passer en second plan l'humain[287] ».

A. L'humain contre les autres singes

Il est frappant que *La Planète des singes* imagine une société qui intègre plusieurs espèces de primates non-humains. Les habitants de Soror sont répartis en trois castes, correspondant à trois espèces : les orang-outan, les chimpanzés et les gorilles. Ce modèle est déjà surprenant, puisqu'il trahit l'asymétrie entre le concept d'« être humain » qui coïncide avec une seule espèce, *homo sapiens*, et celui de « singe », qui en englobe plusieurs – le fonctionnement en miroir des deux planètes sœurs est donc déséquilibré puisqu'une espèce a été remplacée par trois espèces. La communauté simienne qu'imagine l'écrivain ne correspond pas à une communauté d'espèce : l'idée d'une solidarité entre chimpanzés, orangs-outans et gorilles est anthropocentrée, puisqu'elle repose sur l'identité « grand singe non humain[288] », alors qu'elles n'ont pas plus en commun les unes avec les autres qu'avec l'être humain[289]. Le groupement qu'opère la fiction n'est fondé sur aucun critère biologique, mais sur une conception imaginaire de ce qu'est un « singe ». Le schéma proposé par Audrey Viguier pour illustrer la conception des rapports entre espèces terriennes qu'expose Pierre Boulle dans *La Planète des singes* est révélateur de cet anthropocentrisme, puisqu'il représente deux branches, d'un côté les « Hommes (espèce supérieure) », de l'autre les « Grands singes (espèce inférieure[290]) ». Cette binarité et le singulier du terme « espèce » dans ce dernier emploi révèle l'écart entre la représentation que se fait l'écrivain des primates et l'arbre phylogénétique, tel que nous le

[287] « *La Planète des singes* est une satire », *op. cit.*

[288] Les trois espèces choisies sont les trois espèces non-humaines reconnues comme des grands singes dans les années 1960. On distinguerait aujourd'hui le chimpanzé du bonobo, et on pourrait y ajouter les gibbons, aussi catégorisés comme tels.

[289] V. Barriel, « Ces 1,4% qui nous séparent des chimpanzés ! », *Médecine/Sciences*, vol. 20, nº 10, EDK, 1er octobre 2004, p. 859-861 (en ligne : https://www.medecinesciences.org/articles/medsci/abs/2004/08/medsci20042010p859/medsci20042010p859.html ; consulté le 24 octobre 2024).

[290] A. Viguier, « *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963) », *op. cit.*, illustration 1.

connaissons aujourd'hui, qui présente une branche pour chaque espèce de primate. Comme le souligne encore Audrey Viguier, l'organisation des espèces sur Soror s'appuie sur le modèle de « l'échelle des êtres[291] », une théorie exceptionnaliste qui « prône la hiérarchie des espèces, les plaçant dans le temps comme des chaînons allant du plus simple au plus complexe, depuis les minéraux jusqu'aux anges[292] », en imaginant donc une espèce au sommet de l'évolution, qui dominerait les autres – une conception abandonnée depuis Darwin. Pierre Boulle suppose par ailleurs que les singes eux-mêmes auraient un sentiment d'appartenance à cette catégorie arbitraire, en plus de leur identité d'espèce qui est revendiquée tout au long du roman, et imagine que les trois espèces auraient évolué au même rythme dans une prise de conscience simultanée. L'auteur semble faire un parallèle entre l'espèce humaine et la catégorie « singe », puis entre « castes », voire « races » et espèces simiennes[293], en assignant chaque espèce à une caste. En même temps, à l'échelle des rapports entre les humains et les autres grands singes se joue une autre oppression, qui crée cette fois un parallèle éminemment problématique et raciste entre les singes dominés et des humains racisés – le système de caste reposant d'ailleurs souvent sur une séparation ethnique –, puisque les singes qui se rebellent occupent certes des rôles qu'on leur connaît déjà (animal de laboratoire ou de cirque), mais aussi des rôles qui ont été et sont parfois encore tenus dans nos sociétés par des personnes racisées, comme celui d'employé domestique[294].

Chaque espèce est essentialisée par Pierre Boulle, qui lui attribue à la fois un caractère et un rôle social spécifiques. Les personnages simiens, hormis Cornélius et Zira, sont des « *flat characters* » ou « personnages plans », pour reprendre la terminologie d'E. M. Forster : ils sont « construits autour d'une idée ou d'une qualité unique[295] ». Ces personnages ont une double fonction, ils agissent d'une part comme des caricatures de traits humains, et d'autre part comme de simples opposants ou adjuvants du protagoniste dans un schéma actanciel classique. À

[291] Ce terme est d'ailleurs employé par le narrateur dans *La Planète des singes* (178) pour situer Nova entre l'humain de la Terre et les humains de Soror, voir *infra*.

[292] A. Viguier, « *La Planète des singe*s de Pierre Boulle (1963) », *op. cit.*

[293] Il utilise d'ailleurs le terme « race » comme synonyme d'espèce : « En fait la division en trois races est la seule qui subsiste chez eux. En principe, tous ont des droits égaux et peuvent être admis à n'importe quel poste. Pourtant, avec des exceptions, chaque espèce se cantonne dans sa spécialité. » (109) Il semble mêler le sens biologique du terme au sens analogique qui signifierait plutôt « Ensemble de personnes ayant entre elles des caractères communs importants ». Selon la définition du TLFi : CNRTL, « Race », s. d. (en ligne : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/race ; consulté le 15 avril 2025).

Sur la transposition de l'expérience colonialiste de l'écrivain dans ses œuvres de science-fiction, voir Y. Quero, « L'influence de l'Asie sur les écrits de science-fiction de Pierre Boulle », *op. cit.*.

[294] Les adaptations cinématographiques américaines de la planète des singes semblent avoir pris conscience de ce parallèle possible en orientant le scénario vers la thématique des luttes raciales dans années 70, comme montré par Xavier Mauméjean (X. Mauméjean, « *Planet of The Men*, scénario de Pierre Boulle », *op. cit.*, n. 14). Les glissements racistes de ces divers scénarios d'opposition et d'inversion d'espèce seront soulignés à plusieurs reprises dans cette partie, notamment chez Will Self. Nous aborderons les liens entre spécisme et racisme plus longuement dans la partie 2, chapitre 5.

[295] E. M. Forster, *Aspects du roman*, S. Basch (trad.), Paris, C. Bourgois, 1999 [1927], p. 77.

l'instar des personnages de fables, leur caractère est fondé sur des idées reçues entourant leur espèce et non sur la construction d'une personnalité individuelle. Les gorilles Zanam et Zoram, parfaitement interchangeables, incarnent dans l'imaginaire de Pierre Boulle la force et la stupidité tandis que Zaïus est une caricature du singe savant, représentant la cécité et l'archaïsme des académies scientifiques, dirigées par les orangs-outans dans le roman. Le petit nombre de personnages et leur absence d'histoire rapproche *La Planète des singes* du genre de la nouvelle – l'intrigue possède d'ailleurs une chute –, voire du conte[296] plutôt que du roman.

Par ailleurs, les rapports entre les humains et les autres animaux sont limités aux grands singes. La seule mention d'autres animaux se trouve lorsque Zira amène Ulysse visiter un zoo :

> Les bêtes présentaient beaucoup d'analogies avec celles de la Terre. Il y avait des félins, des pachydermes, des ruminants, des reptiles et des oiseaux. Si je remarquai une espèce de chameau à trois bosses et un sanglier qui portait des cornes comme un chevreuil, cela ne pouvait en aucune façon m'émerveiller, après ce que j'avais vu sur la planète Soror. (115)

À ces deux inventions près, Pierre Boulle semble calquer le rapport que les singes de Soror entretiennent avec les autres espèces sororiennes sur ceux de nos sociétés, puisqu'il ne juge pas nécessaire de les mentionner. On ne sait donc rien des animaux d'élevage ou des animaux de compagnie sur cette planète. Il faut souligner également que les représentations d'humains dans des situations de prédation (comme proie et non comme prédateur) ou de captivité ne semblent pas avoir de visée critique[297]. À propos des expériences scientifiques, Zira affirme par exemple : « C'est une chance que la nature ait mis à notre disposition un animal sur lequel nous pouvons étudier notre propre corps. » (102). Finalement, Pierre Boulle ne reconnaît pas la dureté de la condition animale, mais plutôt son inadéquation avec la nature humaine. La vie en captivité ou encore la condition d'animal de laboratoire ne sont pas dénoncées comme des souffrances pour tout être vivant, mais comme des situations inhumaines. Puisqu'il réduit les espèces les plus proches de la nôtre, les grands singes, à des « créatures bestiales, […] d'un psychisme embryonnaire et dépourvues de conscience » (92), Pierre Boulle refuse *a fortiori* aux autres animaux une forme de conscience, d'intelligence, voire de sentience. Le renversement entre les humains et les autres grands singes apparaît ainsi comme une situation à rectifier, et Ulysse se voit alors investi d'une mission, celle de rétablir la domination humaine.

[296] Puisque c'est ainsi que Boulle aime qualifier ses nouvelles (par exemple son premier recueil : *Contes de l'absurde*), peut-être pour se rattacher aux contes d'Edgar Poe qu'il prend pour modèles (comme le souligne l'écho entre son titre et les *Contes du grotesque et de l'Arabesque*). P. Boulle, *Contes de l'absurde*, *op. cit.*

[297] Voir *supra* pour l'étude de la scène de chasse. Quant à l'expérimentation animale, Ulysse, devant une humaine se convulsant sous des impulsions électriques dans un laboratoire, affirme que « le souvenir [qu'il avait] du même traitement appliqué à des chimpanzés dans un laboratoire terrestre » « ne [l]e touchait guère » (168). La violence faite aux animaux-humains sur Soror ne le conduit pas à une posture réflexive. Étant donnée la distance, souvent évidente, entre Ulysse et le narrateur extradiégétique, il est possible que Pierre Boulle interroge l'indifférence de son personnage-narrateur, mais il ne semble pas remettre pas profondément en question le traitement des animaux dans notre monde.

B. Le motif messianique

Le choix de l'écrivain d'orienter la loyauté d'Ulysse envers son espèce, peu importe son degré de conscience ou de rationalité, plutôt qu'envers une autre espèce qui possède ces qualités, souligne l'anthropocentrisme du roman[298]. Quelles que soient leurs capacités, les autres espèces incarneront toujours une altérité rivale : le roman imagine une communauté exclusivement humaine. De son étude génétique des manuscrits de *La Planète des singes*, Simon Bréan conclut que :

> […] le roman apparaît travaillé, depuis sa conception, par une tension entre deux principes d'écritures, d'une part la démarche science-fictionnelle qui revient à tirer de manière logique et plausible les conséquences pratiques d'une rencontre entre un être humain et des singes qui le considèrent comme un animal, d'autre part la démarche satirique qui fait des singes les signes de travers humains contemporains[299].

Au-delà d'une simple intention satirique, nous voyons dans l'anthropocentrisme du roman une autre inclination, vers l'idée de progrès humain chère à Pierre Boulle. À la spéculation et à la satire s'ajoute alors la volonté d'écrire une œuvre symbolique qui replacerait l'humain dans une dynamique d'élévation, en donnant au protagoniste une « mission » (156). À son retour d'expédition, alors qu'il en sait plus sur l'histoire des humains de Soror, Ulysse s'imagine en nouveau Sauveur :

> N'est-ce pas moi, Ulysse Mérou, l'homme que le destin a conduit sur cette planète pour être l'instrument de la régénération humaine ?
>
> […] Le Bon Dieu ne joue pas aux dés, comme disait autrefois un physicien. Il n'y a pas de hasard dans le cosmos. Mon voyage vers le monde de Bételgeuse a été décidé par une conscience supérieure. À moi de me montrer digne de ce choix et d'être le nouveau Sauveur de cette humanité déchue. (156)

L'emphase du personnage, dont les pensées sont rendues au discours indirect libre par Ulysse narrateur invite les lectrices et les lecteurs à se détacher de son point de vue, qui tourne d'ailleurs au grotesque lorsqu'il se demande, en s'approchant de la cage de Nova : « L'envoyé du destin a-t-il le droit d'avoir des favorites ? » (156). Pourtant, le fossé entre les désirs triviaux du personnage – qui relèvent plutôt du péché que de la salvation – et ses ambitions, est comblé par la maternité de Nova, qui confère à la sororienne un rôle dans la survie de l'humanité. L'ironie de la posture du personnage est ainsi écartée par la naissance de Sirius, qui présente des qualités hors du commun. Dans son entretien avec Pierre Desgraupes, Pierre Boulle affirmait d'ailleurs, face aux accusations de « cruauté » du présentateur : « ce n'est pas complètement cruel parce que par certains côtés je n'abaisse pas complètement mes héros, à un moment donné je les relève au contraire[300] […] ». La grossesse de Nova n'échappe pas à cette tension que souligne

[298] Ulysse fait ici le choix inverse à celui de Gulliver chez Swift, qui se rallie aux Houyhnhnms et se trouve dégoûté de l'humanité, n'y voyant que des Yahous. J. Swift et J. Pons, *Voyages de Gulliver*, *op. cit.*.

[299] S. Bréan, « De « la planète mystérieuse » à La Planète des singes », *op. cit.*

[300] « *La Planète des singes* est une satire », *op. cit.*.

Simon Bréan entre vraisemblance de la science-fiction et valeur morale. Elle est à de rares occasions abordée d'un point de vue pseudo-scientifique mais joue le plus souvent un rôle symbolique qui va au-delà du rationnel.

Le personnage de Nova se transforme dans la troisième partie du roman, comme imprégnée par l'hybridité de l'enfant qu'elle porte. Aux yeux du protagoniste, son statut est modifié à partir du moment où elle passe d'un rôle de tentatrice à celui de mère[301]. Ulysse a ainsi le sentiment que la grossesse lui a « conféré une personnalité et une dignité qu'elle n'avait pas autrefois » (163) et affirme être certain « que cette naissance l'a fait remonter de plusieurs degrés dans l'échelle des êtres » (178). Cette dernière affirmation trahit la conception que se fait le personnage de l'évolution et des rapports entre espèces, organisées selon une hiérarchie qui serait dominée par l'homme terrien. Sa physionomie s'étant « spiritualisée », c'est le regard de la femme, dans lequel « l'étincelle fugitive a fait place à une flamme permanente » (178) qui porte l'indice de sa nouvelle conscience, et donc de son humanité[302]. L'évolution du personnage trahit la misogynie de l'écrivain, pour qui la seule femme humaine du roman ne peut qu'être méprisée à cause du désir qu'elle suscite, ou porter la descendance d'un personnage masculin. La contribution de Nova au roman, qui n'était jusque-là qu'une femme belle et bête (au sens littéral), consiste ainsi uniquement à mettre au monde l'enfant d'Ulysse, un garçon, qui hérite de la « beauté » de sa mère (178) et de l'intelligence de son père. À la naissance de l'enfant, le suspense repose sur la révélation de sa nature, humaine comme son père ou animale comme sa mère. Le discours humaniste du narrateur se superpose avec un discours masculiniste, lorsqu'Ulysse affirme : « ce sera un homme, un vrai, j'en suis certain. L'esprit pétille sur ses traits et dans son regard ». Cette phrase, habituellement comprise dans un sens viriliste, est ici réactualisée avec humour pour donner au mot « homme » son sens spécifique (qui concerne l'espèce) et pas seulement son sens genré. Elle confirme que les humains de Soror sont des humains corrompus, dévoyés, alors que les « vrais » humains sont ceux qui possèdent une conscience[303]. Dans le cas du trio Sirius-Ulysse-Nova, la masculinité est associée à l'humanité, les deux mâles de la famille étant les plus conscients et travaillant à l'élévation de la femme-mère. Derrière le sexisme de ces rôles romanesques, se trouve une lecture chrétienne, qui n'offre à Nova que la possibilité d'être une nouvelle Eve, responsable de la chute du protagoniste, puis une nouvelle Marie, porteuse du sauveur. Dans le Nouveau Testament, l'esprit et le verbe divins s'incarnent dans le Christ ; à la naissance de Sirius, les personnages,

[301] Voir *supra*, II. A., pour la comparaison entre Nova et Ève.

[302] Notons la double gradation, qui touche de manière redondante l'adjectif et le nom.

[303] Le « vrai » peut aussi faire référence, dans une lecture métalittéraire, aux caractéristiques des humains réels et non des inventions fictionnelles que sont les sororiens. Néanmoins le dégré de vraisemblance, très faible, du personnage de Sirius en fait plutôt l'incarnation de l'esprit de fabulation de l'auteur.

et avec eux les lectrices et lecteurs, s'interrogent sur la capacité de l'enfant à parler, qui serait le signe de l'incarnation de l'esprit et du verbe. Or, celui-ci, « *miraculeusement* précoce[304] », prononce ses premiers mots au chapitre X, à l'âge de « trois mois » (181). L'écrivain abandonne ici toute logique scientifique et ne tente pas, comme l'aurait voulu la démarche spéculative, d'appliquer les lois de l'hybridation, mais confère au personnage des capacités extraordinaires qui ne peuvent être que le fruit d'une force supérieure. La comparaison chrétienne est explicite : « C'est un bébé magnifique. Il est étendu sur la paille, comme un nouveau Christ, pelotonné contre le sein de sa mère » (178), et se trouve filée jusqu'à la fin du roman. Le narrateur affirme plus tard avoir « rallumé le feu sacré », pour finalement évoquer, lorsque Nova apprend à parler, le « miracle de la maternité, miracle dont [il a] été l'agent » (188).

La chute du roman, qui met à mal les plans d'Ulysse, en le faisant atterrir sur une Terre déjà conquise par les singes non-humains, pourrait inciter à lire le lyrisme du narrateur avec ironie et à déconstruire l'hypothèse d'une intervention divine en confrontant l'humain à une chute universelle. La satire porterait alors sur l'orgueil du personnage et sur sa croyance exceptionnaliste. Néanmoins, plusieurs éléments contredisent cette lecture nihiliste, puisque, d'une part, l'existence même du personnage extraordinaire de Sirius donne crédit aux croyances d'Ulysse et, d'autre part, le scénario de *Planet of the Men* susmentionné choisit d'exploiter la piste romanesque d'une résurgence des humains (et donc le maintien d'une « mission »). L'enjeu majeur du roman tourne autour de l'incarnation de « l'esprit » – en quel corps ? sous quelle forme ? – et le scénario choisi par Pierre Boulle donne la primauté aux humains, les singes apparaissant comme de simples imitateurs et même des usurpateurs. Le propre de la conscience correspond alors à un propre de l'homme, Pierre Boulle ne parvenant pas à imaginer une intelligence animale non humaine.

C. La théorie de l'imitation et la conscience anthropomorphe

Le roman suggère également que si les humains ont pu si facilement être remplacés, c'est qu'ils étaient aisément imitables. Dans le chapitre IV de la troisième partie, Ulysse cherche à comprendre comment les rapports entre humains et singes sur Soror ont pu s'inverser. Pour soutenir l'hypothèse selon laquelle « des créatures dénuées de sagesse » auraient perpétué la civilisation humaine « par un simple processus d'imitation » (148), le narrateur détourne l'argument cartésien de l'animal-machine – l'occasion pour Pierre Boulle de situer le scénario de son roman parmi les autres hypothèses de science-fiction, et d'en souligner l'originalité :

> Que des machines perfectionnées puissent nous succéder un jour, c'est, je m'en souviens, une idée très commune sur la Terre. Elle est courante non seulement parmi les poètes, les romanciers, mais

[304] Je souligne.

> dans toutes les classes de la société. C'est peut-être parce qu'elle est ainsi répandue, née spontanément dans l'imagination populaire, qu'elle irrite les esprits supérieurs. Peut-être est-ce aussi pour cette raison qu'elle renferme une part de vérité. Une part seulement : les machines seront toujours des machines ; le robot le plus perfectionné, toujours un robot. Mais s'il s'agit de créatures vivantes possédant un certain degré de psychisme, comme les singes ? Et *justement*, les singes sont doués d'un sens aigu de l'imitation… (149)

L'écrivain justifie la cohérence de son hypothèse sur l'imitation, tout en se distinguant des œuvres de science-fiction qui imaginent le posthumain sous la forme d'une machine : dans son roman, le posthumain serait un singe. Les deux tautologies de cet extrait suggèrent qu'il manque aux machines l'étincelle, l'esprit que Pierre Boulle insuffle aux singes[305]. Les machines seraient toujours des créations humaines, tandis que les singes seraient, à notre instar, des « créatures », nées d'un Esprit et d'une force supérieures, qu'il s'agisse de Dieu ou de la Nature[306]. La possibilité, pour les singes, de nous imiter, entraîne une dévalorisation de toute notre civilisation, réduite à une masse reproduisant les inventions de quelques génies. La littérature et les arts qui « caractérise[nt] une civilisation » (149), deviennent un ensemble de variations, de copies, à partir de rares chefs-d'œuvre, un « par siècle » (150), le processus littéraire lui-même étant ramené à une « mécanique » (150). Cette idée est présente dès la fin du XIXe siècle chez le sociologue Gabriel Tarde, qui écrit dans *Les Lois de l'imitation* :

> Nous devrions, par analogie, reconnaître que, même de nos jours, nous nous imitons infiniment plus que nous n'innovons. […] Dans un siècle, à coup sûr, presque tous ces romanciers, ces artistes, ces poètes surtout, la plupart singes ou plutôt *lémuriens* de Victor Hugo, dont nous vantons naïvement l'originalité, passeront, et à bon droit, pour de serviles copistes les uns des autres[307].

L'image du singe et de la singerie est filée tout au long de l'essai de Tarde, le mot « singe » devenant synonyme d'imitateur. Qu'il ait lu ce texte ou non, Pierre Boulle puise dans le même imaginaire qui attribue à une espèce un caractère unique, à la façon des *Fables* de La Fontaine. *A fortiori*, si les « plus hautes activités de l'esprit » que sont l'art et la science sont réductibles à un savoir-faire, il en va de même pour l'industrie et tout ce qui constitue les civilisations humaines. L'hypothèse de l'imitation frappe d'absurdité les activités humaines, qui ne sont plus que conditionnement, consistant seulement à effectuer les bons gestes et à « prononcer certains mots dans des circonstances données » ou à « imiter quelques attitudes » (150). Si les singes sont capables de rejouer notre société, alors les humains eux-mêmes font-ils autre chose que des singeries ? L'idée, soutenue par Zaïus, qu'Ulysse serait un « *homme savant* », « un homme qui a été dressé à accomplir certains actes sans les comprendre » (102), se voit alors attribuer

[305] La psyché (*psukhé*) a pour étymologie le verbe grec *psukhein*, souffler, lorsque Pierre Boulle emploie le mot « psychisme », il charrie toute une tradition philosophique qui mêle les concepts de vie, d'âme, de souffle et d'esprit.

[306] Pierre Boulle se dit panthéiste dans *L'Univers ondoyant*, convaincu qu'il existe une entité divine « omniprésente », « omnipotente » et « omnisciente », qui n'est pas extérieure à un univers qu'elle aurait créé, mais qui l'habite et l'agence. Il évoque la « double face matérielle et spirituelle de l'Univers » (P. Boulle, *L'Univers ondoyant*, *op. cit.*, p. 15-18).

[307] G. Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Éditions Kimé, 1993 [1890], p. 107.

une nouvelle valeur. Les réflexions du personnage, relayées par le narrateur, mettent en abyme le processus d'invention de l'écrivain de fiction spéculative. Partant d'une hypothèse, Ulysse l'étend à l'ensemble de son univers familier : « J'en vins à évoquer avec une optique nouvelle les plus diverses activités de notre Terre et à les imaginer exécutées par des singes. Je me laissai prendre avec une certaine satisfaction à ce jeu, qui ne me demandait plus aucune torture intellectuelle. » (151) Plutôt que de supposer une intelligence du singe, l'ascension du primate non-humain conduit Pierre Boulle à minimiser le mérite d'*anthropos*, dans un élan de satire. Lorsque cette hypothèse est vérifiée à la fin du roman, le narrateur est partagé :

> Il ne faisait plus de doute pour moi qu'une ère humaine avait précédé l'âge simien sur la planète Soror et cette conviction me plongeait dans une curieuse griserie. À bien y réfléchir, pourtant, je ne sais si je dois m'enorgueillir de cette découverte ou bien en être profondément humilié. Mon amour-propre constate avec satisfaction que les singes n'ont rien inventé, qu'ils ont été de simples imitateurs. Mon humiliation tient au fait qu'une civilisation humaine ait pu être si aisément assimilée par des singes (195).

Mieux vaut, aux yeux du narrateur, garder un statut d'exception universelle, que supposer qu'une autre espèce ait pu avoir la même trajectoire que les humains sur une autre planète. Sébastien Bouchard, dans le chapitre de sa thèse consacré au roman, résume le scénario en ces mots : « Ce qui menace le genre humain, ce n'est pas tant le danger d'être supplanté par une nouvelle espèce, c'est plutôt celui de devenir sa propre parodie, sa propre *singerie*[308]. » L'hypothèse fictionnelle devient un miroir révélant la vanité de notre monde. Sous une forme plus complexe, le *Rapport pour une académie* de Kafka exploitait déjà le même procédé, en dépeignant les êtres humains comme des copies les uns des autres, présentant les mêmes attitudes et les mêmes habitudes : « Je ne calculais pas, mais il est vrai que j'observais, très calmement. Je voyais ces hommes aller et venir, toujours les mêmes visages, les mêmes gestes, souvent il me semblait qu'il n'y en avait qu'un[309] ». En captivité, le narrateur simien a tout le temps d'enregistrer les façons des hommes avant de les copier à son tour, d'autant que, là encore, la civilisation humaine, vue par un étranger, perd vite de sa complexité :

> Il est si facile d'imiter ces gens. Je sus cracher dès les premiers jours. Nous nous crachâmes alors réciproquement au visage ; la seule différence était qu'ensuite je nettoyais le mien avec ma langue, eux non. Je fumai bientôt la pipe comme un vieux ; si j'allais jusqu'à enfoncer mon pouce dans le fourneau, tout l'entrepont exultait ; il y avait seulement cette différence entre la pipe vide et la pipe bourrée que pendant longtemps je ne compris pas.

De même que Pierre Boulle imagine qu'il « n'est pas indispensable que les singes comprennent ce qu'ils copient pour composer cent mille volumes à partir d'un seul » (149), le narrateur kafkaïen ne comprend pas les gestes qu'il reproduit, mais finit pourtant, à force d'imitation, par

[308] S. Bouchard, *Humanimalité et indignation. Apports de la fiction romanesque à la question philosophique du rôle de l'animalité dans le devenir humain de l'homme après Darwin*, Université de Rouen et Université de Laval, 2017, p. 455.

[309] F. Kafka, « Rapport pour une académie », *op. cit.*, p. 88.

s'humaniser. Kafka y dépeint, comme nous l'avons vu chez Boulle, une question de volonté. Devant l'impasse de sa situation, le chimpanzé se voit obligé d'évoluer pour trouver une issue : « Je le répète : je ne trouvais pas d'attrait à imiter les hommes ; je les imitais parce que je cherchais une issue, pour aucune autre raison. […] Ah, comme on apprend, quand il le faut, comme on apprend, quand on veut trouver l'issue[310] ! ». Les manières humaines ne sont donc pas désirables en elles-mêmes, elles ne possèdent ni un attrait moral, ni un attrait esthétique, mais elles permettent, dans un monde anthropocentré, de s'échapper des misérables conditions de vie laissées accessibles aux animaux : la captivité, ou la liberté dans un milieu naturel circonscrit par les villes humaines et sans cesse menacé par leur violence[311]. Kafka se sert de son narrateur simien pour moquer la culture européenne :

> Avec des efforts dont on n'a plus vu depuis lors l'équivalent sur cette terre, j'ai atteint le niveau de culture moyen d'un Européen. Ce ne serait peut-être en soi rien du tout, mais c'est tout de même quelque chose dans la mesure où cela m'a fait sortir de la cage, où cela m'a fait trouver cette issue particulière, cette issue d'homme[312].

Pour le singe, cette transformation demande de lutter contre ce qu'il est, de s'imposer un travail acharné – c'est d'ailleurs en cela que le narrateur est artiste, son existence même relève de la performance. Contrairement au singe kafkaïen pour qui l'imitation est un véritable effort, chez les singes de Soror ce processus est si ancien (au moins dix mille ans) qu'il en est devenu naturel. Le narrateur de *La Planète* insiste sur ce terme lorsqu'il se trouve face aux gorilles chasseurs :

> Mais la rencontre d'un gorille sur Soror ne constituait pas l'extravagance essentielle de l'événement. Celle-ci tenait pour moi à ce que ce singe était correctement habillé, comme un homme de chez nous, et surtout à l'aisance avec laquelle il portait ses vêtements. Ce *naturel* m'impressionna tout d'abord. A peine eus-je aperçu l'animal qu'il me parut évident qu'il n'était pas du tout *déguisé*[313]. (44)

Pierre Boulle étend à toute une société simienne, qui possède une histoire, quoique jeune, ce que Kafka réalise à l'échelle d'un individu dans sa nouvelle. Katalin Podmaniczky voit un engagement animaliste chez Kafka et affirme que son texte, au-delà d'un indéniable caractère humoristique, est une prise de position dans une polémique idéologique, ainsi qu'une attaque directe contre les propriétaires de cirques et de zoos qui dressaient des animaux sauvages[314]. Nous ajouterons à ces trois axes la satire d'une humanité réductible à des gestes conditionnés, comme on le retrouve dans *La Planète*. Chez Kafka, l'imitation commence par les gestes, et

[310] *Ibid.*, p. 91.

[311] La famille du narrateur kafkaïen a été massacrée par les braconniers qui l'ont capturé, dessinant donc deux options pour les singes : la vie captive ou la mort.

[312] F. Kafka, « Rapport pour une académie », *op. cit.*, p. 91.

[313] Les italiques sont de Pierre Boulle.

[314] K. Podmaniczky, « La Figure animale dans le *Rapport pour une académie* de Franz Kafka », dans S. Contamina et F. Copello (éd.), *L'Animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018.

aboutit à la parole. C'est en imitant les comportements des hommes, et plus précisément en buvant du « schnaps » que le singe se met à parler, spontanément, qu'il « éclat[e] en une parole d'homme » et « fait irruption avec ce cri dans la communauté humaine[315] ». Chez Pierre Boulle, il ne s'agit pas d'intégrer la communauté humaine mais de la renverser. Les singes ne se contentent pas d'imiter les humains, ils cherchent à faire mieux. Gabriel Tarde voyait déjà l'imitation comme la condition du progrès :

> De même qu'un homme ne regarde, n'écoute, ne marche, ne se tient debout, n'écrit, ne joue de la flûte, et qui plus est n'invente et n'imagine, qu'en vertu de souvenirs musculaires multiples et coordonnés, de même la société ne saurait vivre, faire un pas en avant, se modifier, sans un trésor de routine, de singerie et de moutonnerie insondable, incessamment accru par les générations successives[316].

Le récit encadré de *La Planète des singes*, issu du manuscrit d'Ulysse Mérou, narrateur intradiégétique, dessine une figure du posthumain qui, au-delà de son aspect simien, ne présente pas d'évolution singulière ou de capacité supérieure, l'imitation condamnant les singes à stagner longtemps au niveau de la civilisation qu'ils ont remplacée plutôt que dépassée[317]. Le récit cadre, en revanche, qui met en scène un couple de chimpanzés trouvant le manuscrit, suggère que les singes ont évolué au-delà de leurs prédécesseurs humains. Les deux singes, qui ne sont identifiés comme tels que dans la dernière phrase du roman, voyagent dans l'espace à bord d'un vaisseau à voile. Ce cadre narratif resitue le roman dans le genre de la science-fiction, après des péripéties qui s'en écartent. Quelques chapitres plus tôt, le chimpanzé Cornélius énonçait une prophétie similaire, immédiatement écartée par le narrateur :

> « Croyez-moi, un jour viendra où nous dépasserons les hommes dans tous les domaines. […] Cet événement est inscrit dans les lignes normales de l'évolution. L'homme raisonnable ayant fait son temps, un être supérieur devrait lui succéder, conserver les résultats essentiels de ses conquêtes, les assimiler pendant une période de stagnation apparente, avant de s'envoler vers un nouvel essor. »
>
> C'est une nouvelle façon d'envisager l'événement. Je pourrais lui répondre que beaucoup d'hommes, parmi nous, ont eu le pressentiment d'un être supérieur qui leur succéderait un jour, mais qu'aucun savant, philosophe ni poète n'a jamais imaginé ce surhomme sous les traits d'un singe. Mais je suis peu enclin à discuter de ce point. L'essentiel n'est-il pas, après tout, que l'esprit s'incarne dans quelque organisme ? (161)

Ulysse-narrateur décrédibilise la confiance de Cornélius en son espèce, en insistant sur l'écart entre le physique des singes, jugé bestial, et la noblesse de « l'esprit ». C'est à nouveau l'occasion pour Pierre Boulle de souligner le caractère inédit de son scénario, qui repose essentiellement sur cette disjonction entre le corps et l'esprit. La parole du chimpanzé est finalement celle qui permet à l'écrivain d'énoncer une conviction qu'il a réaffirmée longtemps après dans son essai *L'Univers ondoyant*, publié en 1987 :

---

[315] F. Kafka, « Rapport pour une académie », *op. cit.*, p. 90.

[316] G. Tarde, *Les Lois de l'imitation*, *op. cit.*, p. 82.

[317] Même les officiers qui accueillent Ulysse à son retour sur Terre conduisent « une camionnette d'un modèle assez ancien », alors qu'il a voyagé pendant des centaines d'années (189).

> Pour ma part, je crois non seulement qu'il existe d'autres planètes habitées, mais aussi que les consciences qui les hantent sont incarnées dans des corps comparables aux nôtres [...]. (Peut-être des singes, après tout ? ...) Je souligne que, bien entendu, ces ressemblances supposées s'appliquent à un certain degré d'évolution, celui qui est le nôtre aujourd'hui[318].

Alors que les singes sont sans cesse renvoyés à leur altérité physique au fil du roman, les propos de l'écrivain ici rappellent finalement que *La Planète des singes* se distingue des traditions de la science-fiction en imaginant des êtres extra-terrestres en apparence identique non seulement à des espèces terrestres existantes, mais encore aux espèces les plus proches de l'humain. L'hypothèse imaginant une planète « sœur » ressemblant de très près à la nôtre, qui pouvait frapper le roman d'invraisemblance, est dans l'esprit de Pierre Boulle tout à fait plausible. Ses propos dans *L'Univers ondoyant* semblent nuancer la théorie de l'imitation illustrée dans *La Planète des singes*, suggérant plutôt que, même si elle était née de façon spontanée, une autre forme de conscience prendrait nécessairement une forme proche de la nôtre :

> J'ai parfois moi-même tendance [...] à rêver que les êtres conscients qui peuplent des planètes lointaines ne sont pas très différents matériellement des êtres humains, au stade d'évolution qui est le nôtre. Ce point de vue peut paraître d'une puérile absurdité aux yeux des spécialistes de science-fiction, qui s'ingénient à faire naître l'intelligence dans des structures ressemblant aussi peu que possible à la structure humaine, des gnomes verts, des arbres, des bicyclettes[319].

Même lorsqu'il imagine le triomphe d'une espèce non humaine, Pierre Boulle garde une perspective anthropocentrée parce qu'anthropomorphe – la seule manière d'être conscient étant à ses yeux la nôtre, et l'« esprit » s'incarnant toujours de la même façon. Il avoue d'ailleurs quelques lignes plus loin : « Mon rêve est probablement suscité par un vieux fond de coupable anthropocentrisme, à moins qu'il ne soit au contraire une extrapolation irréfléchie et exagérée de l'universalité de la Matière et de ses lois[320]. » Ce qu'il considère comme le propre de l'homme sur Terre, c'est-à-dire le rire, la parole, la pitié, la pudeur, deviennent les caractéristiques de l'intelligence, d'un *sapiens* quel qu'il soit. Les singes respectent la même mode que les terriens, ils sont habillés « à la mode de chez nous » (44), et obéissent à des structures sociales similaires. Leur langage, bien que spécifique, prend la forme de signaux vocaux-acoustiques similaires à ceux des langues humaines et semble même en dériver, d'après le scénario révélé à la fin du roman. La scène de reconnaissance entre Zira et Ulysse, dans laquelle le protagoniste parvient enfin à faire preuve de sa rationalité, expose la conception qu'a Pierre Boulle d'une intelligence universelle, qui passerait par la compréhension des mathématiques :

> Rassemblant mes souvenirs scolaires, je traçai la figure géométrique du théorème de Pythagore. Ce n'est pas au hasard que je choisis cette proposition. Je me rappelais avoir lu dans ma jeunesse un livre d'anticipation, où un tel procédé était employé par un vieux savant pour entrer en contact avec les intelligences d'un autre monde. J'en avais même discuté, au cours du voyage, avec le professeur

[318] P. Boulle, *L'univers ondoyant*, *op. cit.*, p. 114.
[319] *Ibid.*, p. 104
[320] *Ibid.*, p. 105.

> Antelle, qui approuvait cette méthode. Il avait même ajouté, je m'en souvenais fort bien, que les règles d'Euclide, étant complètement fausses, devaient, à cause de cela, être universelles[321]. (88)

Les personnages continuent, jusqu'à la fin du chapitre, de communiquer à l'aide de dessins représentant hyperboles, paraboles, ellipses et cônes de révolution (89). Le narrateur affirme à propos de ces échanges : « C'était une communion spirituelle qui venait de s'établir entre Zira et moi, par le truchement de la géométrie. » (89) Pierre Boulle relie directement la possession de « l'esprit » aux capacités d'abstraction qui permettent de manier les langages mathématiques, ce qui néglige des formes d'intelligence animale. Il n'imagine donc pas une forme de conscience qui serait spécifique aux singes, qui tiendrait compte de leurs caractéristiques physiques ou du développement de leurs sens, mais se trouve plutôt convaincu que l'intelligence ne peut être qu'anthropomorphe. Lorsque les singularités physiques des singes sont évoquées, c'est systématiquement pour les dénigrer et les bestialiser, comme si toute altérité, toute déviance par rapport à une norme humaine était nécessairement inférieure. C'est le cas dans la scène de la bourse étudiée plus haut, dans laquelle le déplacement en brachiation des singes ne fait qu'accentuer leur frénésie, mais aussi lors de la scène cruciale du discours prononcé par Ulysse devant l'Académie des sciences de Soror. Le protagoniste débute son allocution en feignant un éloge des singes, pour aboutir à une affirmation de l'intelligence des êtres humains. Le discours promet l'égalité entre les deux espèces, les invitant à régner « la main dans la main », mais la description que fait le narrateur de la réaction des singes, qui acclament Ulysse, contraste avec la rhétorique minutieuse de son discours :

> […] les singes, naturellement exubérants, applaudissent de leurs quatre mains, quand un spectacle leur plaît. J'avais ainsi autour de moi un tourbillon de créatures endiablées, en équilibre sur les fesses et battant des quatre membres avec frénésie, à croire que la coupole allait s'écrouler ; cela au milieu de hurlements, où dominaient la voix basse des gorilles. (127)

Alors qu'Ulysse-orateur loue les singes, les mots choisis par Ulysse-narrateur trahissent son mépris. Lorsque l'humain reprend la parole, les singes sont immédiatement renvoyés à une nature bestiale, bruyante, privée de pensée et de langage articulé. L'usage de leurs quatre membres, présenté par les Zira comme une des singularités ayant permis le développement de leur intelligence, est au contraire associé dans la perspective anthropocentrée du narrateur à un défaut de civilisation. Les réécritures du mythe de *La Planète des singes* qui suivirent, et notamment celle de Will Self, *Les Grands singes*[322], prennent le contre-pied de cet anthropomorphisme, en exploitant toutes les singularités des primates non-humains et en cherchant à créer un univers fictionnel simiocentré.

[321] Pierre Boulle met en abyme ici l'utilité de la fiction d'anticipation et reconnaît l'ancrage de son roman dans ce genre.

[322] W. Self, *Les Grands singes*, F. Kerline (trad.), Paris, Points, 2015 ; W. Self, *Great Apes*, New-York, Grove Press, 1997.

Conclusion du chapitre

Le roman de Pierre Boulle témoigne d'une appréhension de la primatologie comme recherche des origines, l'étude des grands singes étant perçue comme un moyen de mieux comprendre l'humanité et non comme une fin épistémologique en soi. Le cadre science-fictionnel est prétexte à un scénario dystopique, dans un roman satirique qui tient presque de la fable ou du conte. *La Planète des singes* n'est en aucun cas une œuvre animaliste, quoique ses adaptations contemporaines, notamment cinématographiques, s'orientent en ce sens, comme le souligne Valéry Giroux[323]. Si les notions d'humanité et d'animalité sont mises à mal par la régression de l'espèce humaine, le texte réaffirme le primat de l'espèce en choisissant le scénario de l'hybridation entre le protagoniste et une humaine animalisée, plutôt qu'avec une chimpanzée humanisée. Le roman maintient un prisme anthropocentré, et sa représentation de l'animalité traduit la double influence de la philosophie et du christianisme, à travers l'importance accordée à la possession d'un « esprit », qui, associée à la résurgence d'un motif messianique, se rapproche d'une « étincelle spirituelle ». *La Planète les singes* pose les fondations des fictions simiennes qui lui succèderont : des chimpanzés humanisés, un narrateur peu fiable en quête de son identité, et une satire des académies scientifiques à travers la figure du singe savant.

[323] V. Giroux, *L'Antispécisme*, Paris, Que sais-je ?, 2020, p. 12-13.

Chapitre 2. Une « figure de style satirique » : *Les Grands Singes* de Will Self

Avec *Les Grands singes*, Will Self propose une réécriture du mythe de la planète des singes à la fin du vingtième siècle. Le scénario, empreint d'un imaginaire apocalyptique, est revu à l'aune du postmodernisme et du mouvement antipsychiatrie[324]. Par ailleurs, la conception des rapports entre l'humain et les autres espèces a évolué avec les nouvelles connaissances éthologiques[325], sans pour autant retirer à la figure du grand singe sa dimension imaginaire. L'écrivain affirme ainsi, dans un entretien pour *Libération* :

> […] j'avais beaucoup lu sur les grands singes je vivais seul à la campagne, et je me suis demandé un jour : si un animal s'introduisait dans ma chambre alors que je suis seul, la nuit, lequel serait le plus terrifiant ? Un lion, une tarentule, un serpent ? Et je me suis dit : le plus effrayant serait un chimpanzé adulte mâle, parce que les chimpanzés sont très intelligents, et extrêmement agressifs. Même les grands fauves ne sont pas spécialement intéressés par les hommes. Alors que le chimpanzé vous tuerait juste comme ça, comme un homme violent le ferait.

Comme chez Pierre Boulle, la peur des chimpanzés est mêlée à une peur des hommes et de leur animalité, que les deux auteurs conjurent par un recours au grotesque. Le roman de Will Self cherche à cerner l'animalité humaine à travers une réflexion sociale et philosophique, mais innove par rapport à *La Planète des singes* en prolongeant le décentrement jusqu'au style même du texte.

I. La spéculation à la croisée des genres

A. Une réécriture assumée

Comme dans le roman de Pierre Boulle, Will Self imagine un monde dominé par des singes, dans lequel évolue un personnage à l'esprit humain. Son protagoniste affirme qu'il a le « le sentiment que le monde a été inversé… Humain pour chimpanzé, chimpanzé pour humain[326]. » (396) Dans *Les Grands Singes*, le cadre du récit est primatocentré, avec quelques différences par rapport à *La Planète des singes* : chez Pierre Boulle, deux chimpanzés

[324] Dans un entretien donné à *Libération*, Will Self affirme : « J'ai été très influencé par Thomas Szacz, un Hongrois émigré aux Etats-Unis qui a écrit *Le Mythe de la maladie mentale* et *La Persécution rituelle des drogués*. Il a fait partie du mouvement antipsychiatrie des années 60 » : W. Self, « Self portrait », entretien réalisé par N. Levisalles, 6 mai 2004, *Libération* (en ligne : https://www.liberation.fr/livres/2004/05/06/self-portrait_478445/ ; consulté le 16 novembre 2023).

[325] *Id.*

[326] The « sense of the world having been subject to a complete reversal, human for chimpanzee, chimpanzee for human ». (397)

trouvaient le manuscrit d'Ulysse, narrateur humain, alors que chez Will Self, c'est un auteur-narrateur chimpanzé qui s'exprime dans une préface fictive, en affirmant avoir imaginé un personnage humain, Simon Dykes, sur lequel est focalisé le récit. On retrouve dans les deux romans un renversement de l'étrangeté, projetée avec ironie sur l'humain qui évolue dans un monde de singe, plutôt que sur l'idée même d'un monde simien. De même, chez Pierre Boulle, Jinn et Phyllis évoquaient une « belle mystification », jugeant que le conteur qui imagine des « hommes raisonnables » a « passé la mesure » (*PDS*, 191). Chez Will Self, l'auteur fictif affirme dans sa préface : « je ne crois pas un instant que les hommes sauvages aient un niveau de conscience comparable à celui dont j'ai doté Simon Dykes, j'ai simplement essayé d'imaginer ce qu'aurait pu être le monde si les hominidés avaient remporté la course à l'évolution en lieu et place des pongidés[327]. » (13) La personnalité même de l'auteur réel est chimpanisée, la préface étant signée par un double Self « W. W. S, dans ce vieux trou de Londres, 1997 » : le narrateur-auteur fictif se situe dans un univers parallèle, à la même époque et dans le même lieu, et non dans un univers futur – le roman est une spéculation, non pas une anticipation. Les deux romans établissent leur intention en creux, à travers le prisme du renversement initial : au sein d'un monde simien, la fabulation porterait sur la conscience humaine, et non l'inverse. Chaque énoncé peut ainsi être retourné, la « mystification » chez Pierre Boulle pouvant désigner le roman lui-même et l'idée d'une conscience simienne, tandis que chez Will Self, l'intention spéculative est contraire à celle exposée, et imagine « ce qu'aurait pu être le monde si [les pongidés] avaient remporté la course à l'évolution en lieu et place des [hominidés] », ce qui revient finalement au postulat de *La Planète des singes*. L'intrigue de Will Self est pourtant bien plus complexe que celle de Pierre Boulle ou même que le programme annoncé par le narrateur, car son personnage, atteint d'une psychose, se *croit* humain, alors qu'il habite en réalité un corps de chimpanzé. On pourrait résumer ainsi la chaîne de fabulations du roman : Will Self imagine un monde, dominé par les chimpanzés, dans lequel un auteur chimpanzé écrirait un roman, qui met en scène un personnage simien se prenant pour un humain et inventant un monde dominé par les humains – pour finir par accepter sa chimpanité. Si la préface du roman rappelle que les « écrivains et scénaristes se sont plu à titiller la frontière fragile qui sépare l'homme et le chimpanzé[328] » (13), Will Self va encore plus loin, puisqu'il réunit ces deux identités en un même personnage. Il commente cette construction narrative à travers le personnage du psychiatre, Busner : « Busner médita, en contemplant les méandres de la fumée de cigarette dans la fourrure de Simon, sur les astucieux renversements

[327] « I have tried to imagine what it might have been like if hominids instead of pongids had been evolutionarily successful. » (Préface non numérotée)

[328] « From *Melincourt* to *My Human Wife*, from *King Kong* to the *Planet of the Humans* films, writers have flirted with the numinous dividing line between man and chimp. » (Préface non numérotée)

et jeux de miroir de son illusion persistante[329]. » (360) La psychose de Simon est signalée comme une astuce narrative et cette remarque est suivie d'une réflexion sur les normes sociales humaines, en particulier la monogamie. Si, pour Busner, le regard de Simon interroge la société simienne, pour le public humain, ce sont les questions de Busner qui remettent en cause nos socialités et qui donnent au roman sa portée réflexive.

L'auteur fictif des *Grands Singes* assume l'héritage de son roman, en citant plusieurs œuvres qui opèrent un renversement entre humanité et chimpanité. Si nous nous attarderons en particulier sur la mention de « *La Planète des hommes* », version simienne de notre *Planète des singes*, les autres références méritent d'être explorées rapidement. Il commence par évoquer un roman peu connu, *Mélincourt*, écrit par Thomas Love Peacock et publié en 1817, qui imagine un personnage orang-outan qui se prendrait pour un humain, une intrigue très proche de celle développée ici, la veine satirique de Peacock coïncidant avec celle de Self. Les références suivantes sont issues de la culture populaire, cinématographique et télévisée, comprenant l'incontournable *King Kong*, mais aussi la série télévisée *I Married a Monkey*, diffusée dans le cadre du *Saturday Night Live* de la NBC en 1983. Les sketches hebdomadaires, tournés en live, mettent en scène un personnage principal masculin et un véritable chimpanzé, censé jouer son épouse. Le comique naît du décalage entre le comportement du singe et le cadre humain dans lequel il évolue, aussi dépend-il largement de la présence du chimpanzé sur le plateau, qui pousse l'acteur humain à l'improvisation[330]. Pour tourner, les producteurs avaient exploité deux chimpanzés nains, Butch et Peppy, habitués au cinéma, qui se trouvaient néanmoins attachés par de larges chaînes. Malgré ces précautions, l'expérience a manqué de tourner au drame. Dans *Live from NY*, l'acteur principal Tim Nazurinsky raconte avoir été prévenu que la pilo-érection sur les avant-bras des chimpanzés annonçait une attaque, mais s'être retrouvé malgré tout étranglé par un chimpanzé au cours d'un tournage, puis s'être libéré avant qu'il ne lui broie le crâne. À une autre reprise, le comportement du chimpanzé – pourtant attaché – rompt complètement le cadre de la télévision lorsqu'il arrache ses vêtements, révélant que « l'épouse » est en fait jouée par un chimpanzé mâle, et entreprend de se masturber devant une audience ébahie. Lors des spectacles suivants, le chimpanzé présent sur scène est sédaté, puis ses dents sont retirées[331]. La référence de Will Self à ces sketchs ne semble pas anodine. D'une part, en

[329] « Busner, observing the way the smole from Simon's Bactrian curled and snagged in his neck fur, reflected wryly on the elegant reversals and mirrorings of this persistent delusion. » (359)

[330] T. Shales et J. A. Miller, *Live from New York. The Complete, Uncensored History of Saturday Night Live As Told by Its Stars, Writers, and Guests*, New York, Little Brown & Company, 2002 : « I did it because I knew that something would screw up and people would see that it was live. » Des extraits du spectacle sont disponibles sur Youtube : « I married a monkey », 3 octobre 2013, *Saturday Night Live*, (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=pMZ178QymSM ; consulté le 3 avril 2025).

[331] T. Shales et J. A. Miller, *Live from New York, op. cit.*

lisant ce témoignage aujourd'hui, on ne peut qu'être choqué de l'exploitation d'animaux sauvages par le milieu du divertissement, avec les souffrances et les mutilations qu'elle leur impose. Par ailleurs, il est remarquable que dans le *show* le chimpanzé soit mis en scène sur un lit d'hôpital (qui permet en réalité d'attacher et de masquer ses chaînes), à la suite d'un accident, ce qui fait écho à l'hospitalisation du protagoniste dans *Les Grands Singes*. Les incidents survenus au cours des tournages révèlent que la part d'inattendu et d'obscène amenée par l'animal, précisément recherchée par la production, n'est pourtant tolérée que jusqu'à un certain seuil, au-delà duquel la pudeur et les normes sociales sont remises en question. On peut se demander si les chimpanzés intégrés dans la fiction par Will Self ne jouent pas ce même rôle, celui de présenter des comportements dérangeants, inattendus, libérés des règles auxquels les humains sont tenus de se plier. Ainsi, le roman ne peut qu'être provocateur, sans qu'on puisse le lui reprocher, puisque les personnages sont libérés de nos normes sociales par leur chimpanité. L'auteur fictif qui écrit la préface du roman se dédouane d'ailleurs lui-même du caractère cynique de son personnage :

> Nombre de critiques m'ont sauté sur le poil en criant que je traitais mes personnages avec un mépris diabolique, que je les accablais d'infortune et les noircissais à plaisir. Dans *Les Grands Singes*, j'ai paré d'avance – quoique sans l'avoir cherché – à ces objections idiotes, qui ne peuvent s'expliquer que par une incompréhension chronique de la signification et du propos de la satire : j'ai fait de mon personnage un humain ! (14)

Le retournement qu'opère l'écrivain est malicieux, puisqu'il suggère à la fois que la mauvaise conduite du personnage doit être mise sur le compte de son humanité – insinuant alors que l'espèce humaine serait moins morale que les chimpanzés – et que la pitié qu'il aurait pu provoquer serait injustifiée vis-à-vis d'un animal. Ce raisonnement suppose que seuls nos congénères soient soumis à la critique (ainsi qu'à la pitié), les autres espèces étant libres de ne pas respecter les normes sociales, tout en servant de contrepoint satirique. Le double fictif de Will Self contourne ainsi les accusations de cruauté qui touchaient déjà Pierre Boulle à la sortie de *La Planète des singes*, à qui Pierre Desgraupes disait : « les histoires que vous écrivez sont assez cruelles pour les hommes[332] » – le satiriste étant souvent soupçonné de misanthropie. Alors que Pierre Boulle rétorquait qu'il finissait toujours par élever ses personnages, Will Self, à travers son double fictif, suggère que la « cruauté » est permise envers des personnages d'une autre espèce. À partir de la première phrase de l'extrait cité, l'on peut comprendre soit que le « mépris diabolique » est cette fois autorisé par le choix du sujet simien, soit au contraire qu'il ne s'y applique pas, les relations interspécifiques entre l'auteur et ses personnages ne pouvant être rapportées aux mêmes catégories que les relations intraspécifiques. De même, l'auteur

[332] « *La Planète des singes* est une satire », dans l'émission *Lectures pour tous*, Paris, RTF, 6 février 1963 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JHI3vXHKDsE ; consulté le 14 mars 2022).

n'aurait plus à noircir les caractères des personnages et serait libre d'embrasser leurs excès, justifiés par leur nature simienne.

Les protagonistes des deux œuvres se trouvent confrontés aux mêmes difficultés, plongés dans un monde étranger et entourés par une autre espèce. Pris dans sa psychose, Simon Dykes perd au début du roman l'usage de la langue chimpanzée, il n'est plus capable de signer et ne comprend pas ses congénères – il agit donc comme un humain et n'a pas conscience de son corps de chimpanzé. S'ensuivent de nombreux malentendus, Simon ne supportant pas la vue des singes et ne parvenant pas à communiquer avec eux. Comme dans *La Planète*, c'est à travers un papier et un crayon que l'échange est finalement possible. Simon se demande dans un premier temps, comme Ulysse, s'il doit dessiner, mais choisit finalement d'écrire – on se rend alors compte qu'il partage la langue écrite des chimpanzés, peut-être parce que ce mode de communication n'est pas incompatible avec sa fiction d'humanité (alors que les grognements, les vocalises et les signes lui sont incompréhensibles).

De même que chez Pierre Boulle, Simon n'est pas le seul « humain » de l'univers dans lequel il est plongé, mais les humains de ce monde ne lui ressemblent pas. Ils mènent une vie sauvage ou sont captifs de zoos, mais, par-dessus tout, ils ne présentent pas son niveau de conscience. La représentation des humains en cage semble être un lieu commun de ces scénarios de renversement. Lorsque son psychiatre l'amène visiter un zoo, Simon est frappé par l'animalité des humains qu'il observe. Leur description souligne la dénaturalisation des animaux en captivité, qui ne se comportent plus comme leurs congénères sauvages, Dykes se demandant même si l'individu qui se trouve face à lui « est bien un homme[333] ». Au-delà du corps « graisseux » de l'animal, Simon remarque ses yeux « chassieux, bleus, exorbités » qui le fixent « sans la moindre lueur de rationalité[334] » (307). On retrouve chez Self le même motif du regard vide et sans étincelle que dans la description des humains de Soror chez Pierre Boulle. La représentation des singes, à travers le regard de Simon Dykes, est également proche, par certains aspects, de celle qu'en donne Ulysse Mérou. C'est le cas lorsque le protagoniste s'éveille après avoir perdu connaissance et redécouvre la société chimpanzée : « Il est dans le cirage. Il distingue vaguement ses porteurs. Des singes. Ils voudront un pourboire ? Des singes en tuniques blanches. Des parodies d'humanité. Des caricatures[335]. » (143) Cette scène est remarquablement proche du chapitre XII de *La Planète*, où Ulysse Mérou est amené en ville :

[333] « Simon gazed at the human – if that's what it was. » (301)

[334] « […] at any rate they blearied at Simon, blue, protuberant, and utterly without the least flicker of rationality, or self-awareness. » (301)

[335] « Groggily he turns again to see what – or who – is conveying him. Apes. Monkeys. Like a fucking P.G. Tips advert. Monkeys in shorty white coats. Parodies of humanity. Caricatures. » (134)

> L'ensemble suggérait un hôpital et cette impression fut confirmée par la venue des nouveaux personnages qui s'avançaient à la rencontre de nos gardiens. Ils portaient tous une blouse blanche et un petit calot, comme des infirmiers : c'étaient des singes.
>
> C'étaient des singes, tous, gorilles et chimpanzés. (59)

Les pages qui précèdent l'extrait cité sont construites sur la cataphore « c'étaient des singes », et bien que le narrateur insiste sur le naturel des singes de Soror, qui n'ont pas l'air déguisé, le texte met en avant la possession d'attributs humains, en l'occurrence des vêtements associés à une profession. L'hôpital psychiatrique dans lequel est enfermé Simon Dykes fait écho au laboratoire de recherche dans lequel se trouve Ulysse Mérou : les deux personnages doivent passer des tests, parvenir à communiquer avec des gardiens qui ne les comprennent pas et prouver leur rationalité[336]. Les deux personnages découvrent le monde simien à travers la captivité, guidés par un singe médiateur, avant de gagner la confiance de leur gardien chimpanzé pour parcourir la ville, et même la planète. Les deux romans imaginent donc un personnage qui fasse l'intermédiaire entre le monde dont vient le protagoniste (quand bien même il s'agit d'un monde intérieur) et le monde dans lequel il se trouve plongé. De plus, les éléments familiers que constituent par exemple les vêtements, bien qu'ils soient frappés d'étrangeté par leur association avec les singes, permettent de relier le monde simien au monde humain pour y porter un regard critique : « Certaines choses demeuraient inchangées. Le monde était peut-être gouverné par des singes – était peut-être une *planète* de singes – mais on y trouvait encore une bonne proportion de pauvres crétins[337]. » (253) Will Self ne reprend pas uniquement l'intrigue de *La Planète des singes*, à laquelle les italiques semblent faire implicitement référence, mais s'inspire également de son intention satirique.

Cependant, outre les complexités supplémentaires du roman de Will Self, la reprise de l'univers de *La Planète des singes*, plus de trente ans après sa sortie, ne peut être réduite à l'œuvre romanesque, qui a déjà été transformée par une saga de cinq films, une série télévisée, et même une série d'animation. À la fin des années 90, les tentatives de réadaptations se soldent pourtant par plusieurs échecs, jusqu'à la sortie en 2001 du film de Tim Burton. Lorsque l'auteur fictif des *Grands Singes* fait référence, dans sa préface, à ce que le renversement fictif a transformé en *La Planète des hommes*, il ne s'agit donc pas du roman mais des « films de la série » (13). La référence parcourt l'œuvre depuis la préface jusqu'au cœur de l'intrigue, puisqu'elle réapparaît lorsque Busner, le psychiatre qui suit Simon Dykes, cherche à « rassembler toute la documentation possible sur les humains et les autres anthropoïdes » (324),

[336] On peut se demander si Will Self n'associe pas alors le traitement de la folie à celui de l'animalité, toutes deux étant maintenues hors de la société par l'enfermement.

[337] « Some things didn't change. The world might be ruled by apes – be a *planet* of apes, but a moiety of them were still odious, grubbing hacks. » (247)

son assistant lui achetant alors « les cassettes de la série *La Planète des hommes* – toutes les quatre – au Videocity de Notting Hill Gate ». Si Busner voit dans la série un « monde inversé et conforme, en principe, [aux] réminiscences fantasques[338] » de Simon (350), ce dernier souligne la grossièreté des costumes et du scénario, qui sont loin d'être une juste représentation de l'humanité – et donc, dans notre monde, des comportements des autres grands singes. L'opinion du protagoniste est l'occasion pour Will Self de souligner les distinctions entre son scénario et celui de *La Planète* : « En outre, le fait que les humains partageaient la souveraineté avec les orang-outans et les gorilles, au lieu d'être les seuls maîtres de la planète, le contrariait énormément[339] » (351). Nous avons analysé dans le chapitre précédent cette étrangeté du roman de Pierre Boulle et des films qui s'en inspirent – appliquée aux chimpanzés et non aux humains –, révélatrice des biais anthropocentriques qui faussent l'intention spéculative. Il est intéressant que le personnage de Simon s'identifie davantage aux chimpanzés du film (et donc dans notre monde, aux humains du scénario), Will Self explicitant le rapprochement entre son protagoniste et le Taylor des films[340] :

> Paradoxalement, Simon éprouvait davantage de sympathie pour les trois chimpanzés astronautes, projetés dans un avenir terrestre lointain par un infortuné périple interstellaire de trois mille années-lumière. […] Il y avait certaines consonances entre l'amertume lasse du personnage de Taylor et le langoureux désespoir de Simon[341]. (351)

Simon affirme plus tard se sentir lui aussi « à deux mille années lumières » de chez lui, la distance spatio-temporelle parcourue par le récit d'anticipation chez Pierre Boulle étant transformée chez Will Self en un simple décalage mental, qui offre pourtant la même puissance de fabulation et qui n'a pas empêché le roman de recevoir le prix Tähtivaeltaja de science-fiction en 2000. *Les Grands Singes* est dépouillé des traits traditionnels de la science-fiction (quoique l'écrivain, nous le verrons, s'appuie sur un savoir scientifique) et n'a plus rien du *space opera*, mais se rapproche du genre de la fiction spéculative. Lorsque Marc Porée souligne le « tournant spéculatif[342] » de l'œuvre de Will Self, s'il étend cette démarche bien au-delà d'un genre littéraire, il admet que certains des romans de l'auteur peuvent être assimilés « au courant

[338] « […] observing the chimp's reaction to this inverted world, that must by rights conform to his fantastic recollections. » (349)

[339] « Simon was also, naturally, discomfited by the fact that the humans in the film weren't exclusive rulers of the planet, joint suzerainty being granted to orang-utans and gorillas. » (349)

[340] Le personnage de la première adaptation cinématographique, Taylor, joué par Charlton Heston, est différent d'Ulysse Mérou : il reprend la misanthropie du professeur Antelle, mais n'a pas le ridicule des personnages de Pierre Boulle et semble véritablement héroïque.

[341] « Perversely, Simon had far more sympathy for the three chimpanzee astronauts, whose ill-fated interstellar mission brings them after three thousand light years, to the distant future of earth itself. […] Something chimed between his character Taylor's world-weary, embittered attitude and Simon's fervid despair. » (349)

[342] Nous traduisons : « At the risk of being contradicted by future developments, one is under the impression that Self has traded in his comic vein for an increasingly speculative one. Philosophy, social sciences, anti-psychiatry, psychogeography, anthropology – Self's intellectual curiosity is quite unique among his peers, and his appetite for ideas and theories appears boundless. » M. Porée, « "What if?": The Speculative Turn of Will Self's Fiction », *Études anglaises*, vol. 68, nº 2, 13 juillet 2015, p. 198.

littéraire plus ancien connu sous le nom de “fiction spéculative”, un genre étendu qui comprend toute fiction avec des éléments supranaturels, fantastiques ou futuristiques », notant que le terme englobe les fictions qui ne correspondent pas à la science-fiction traditionnelle des années 1960-1970. C’est à travers la critique d’œuvres cinématographiques que Will Self prend de la distance avec la science-fiction des décennies précédentes, par exemple lorsque Simon rit des grossièretés des films de la série *La Planète des hommes*, *La Bataille de la Planète des hommes* et *Les Évadés de la Planète des hommes*. Il ironise sur la fin de ce dernier : « quand les hordes d’humains envahissent le complexe – très années 70, ça –, le même personnage profère ces signes immortels : “Ce sera la fin de la civilisation chimpanzée, et le monde deviendra la planète des humains ‘rrouaaa[343]‘.” » (405) *Les Grands Singes* reprend ainsi en l’affinant la spéculation principale du roman de Pierre Boulle et de ses adaptations cinématographiques, « et si le monde était dominé par d’autres primates ? », tout en reproduisant certains motifs romanesques, mais il complexifie grandement le montage spéculatif en multipliant les renversements et en les attribuant à la subjectivité malade de son personnage et non à une réalité du monde fictif. Il se rapproche en cela autant d’un roman kafkaïen, fondé sur l’intériorité tourmentée d’un protagoniste, que de la science-fiction des années 60 et 70[344], qu’il mêle au courant antipsychiatrique de la même époque – il s’attelle à la fois à construire un monde romanesque et à explorer les méandres de l’esprit humain.

B. Un roman kafkaïen

Will Self est un lecteur passionné de Franz Kafka, il a enregistré et rédigé plusieurs analyses à son sujet : un cours en ligne, diverses remarques de lecture en vidéo, un « essai digital » pour le site internet *The Space* en 2012, et même l’enregistrement d’une visite guidée de Prague[345]. En exergue des *Grands Singes*, l’écrivain cite la *Communication à l’Académie* (que nous avons déjà citée sous le titre *Rapport pour une Académie*) :

> Quand je reviens à une heure avancée de banquets, de sociétés savantes ou d’un tête-à-tête agréable, une demoiselle chimpanzée à demi dressée m’attend chez moi et je m’abandonne avec elle aux plaisirs

[343] « Then, at the very end, when the hordes of humans are overknuckling the entire complex – so seventies that – the same character blazons the immortal signs: “This will be the end of chimpanzee civilization, and the world will become a planet of the humans ‘wraaaa’!” » (406)

[344] Jean-François Chassay affirme d’ailleurs que « *Les Grands singes* utilise le genre fantastique pour interroger la science. » J.-F. Chassay, « Le miroir entêté : *Les Grands singes* de Will Self », *Fantastique et science. Otrante*, nº 26, Automne 2009, p. 69-79.

[345] L’essai numérique, paru en live le 9 août 2012, n’est plus disponible sur le site *The Space* ; le cours prit la forme d’un événement live en ligne, au sujet de *La Métamorphose*, pour la plateforme « How to Academy », en 2020. Cette réflexion a été poursuivie dans une vidéo sur la « dérive » chez Kafka : « Will Self on Franz Kafka », 20 mai 2020, *How to Academy Mindset* (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=GcduVboRvvk ; consulté le 3 avril 2025). Will Self reconnaît dans cette vidéo qu’il ne lit pas l’allemand, c’est donc en traduction, celle du couple Willa et Edwin Muir, puis celle de Michael Hofmann pour les éditions Penguin, qu’il a lu « beaucoup de Kafka ».

> de notre race. Le jour, je ne veux pas la voir ; elle montre en effet dans ses yeux l'égarement de la bête dressée ; je suis le seul à le remarquer, mais je ne peux pas le supporter. (7)

Nous avons déjà analysé cet extrait dans le chapitre précédent, en le comparant au rapport qui unit Ulysse Mérou et Nova, tout en commentant la récurrence du motif du regard animal. Dans le cas de Will Self, le choix de cet extrait en particulier pointe vers le moment précis de la métamorphose de Simon Dykes : un matin suivant une nuit d'excès et de consommation de drogues, le personnage constate que sa compagne a pris la forme d'une femelle chimpanzée. Le personnage croit dans un premier temps que c'est le monde qui l'entoure qui a été bouleversé, alors que c'est en réalité son monde intérieur qui a basculé de la chimpanité à l'humanité. La référence à Kafka, dont le protagoniste est bien un chimpanzé, malgré sa transformation mentale, annonce la nature du personnage de Will Self avant qu'elle ne soit révélée par la narration. Les deux personnages possèdent un esprit humain dans un corps simien et sont en décalage avec leurs congénères. Il existe néanmoins une différence notable entre les transformations qui touchent Simon Dykes et le narrateur du *Rapport* : le premier vit une métamorphose psychique involontaire et soudaine, tandis que le second se façonne progressivement et délibérément pour atteindre l'humanité. En cela, l'expérience de Simon rappelle plutôt celle d'un autre personnage de Kafka, Gregor, dans *La Métamorphose*, qui se réveille lui aussi un matin dans un corps qui lui semble étranger. Dans une vidéo intitulée « Will Self on Franz Kafka », tournée pendant la pandémie de COVID-19 en 2020, l'écrivain explique que la première phrase de cette nouvelle a confirmé sa vocation, lui apportant la conscience qu'« en tant qu'écrivain, vous pouvez transformer un homme en cafard en une seule phrase. Vous n'avez pas besoin d'un plateau. […] Vous avez juste besoin d'une seule phrase, […] si le lecteur est prêt à vous suivre[346] ». La fascination pour cette toute puissance auctoriale a peut-être conduit Will Self à vouloir reproduire cette expérience, en transformant à son tour un chimpanzé en humain. Comme Gregor, Simon ouvre les yeux sur un monde transformé, sans explication, de sorte que le réel ressemble à un cauchemar. Cette impression est formulée par Martine Silber dans sa critique pour *Le Monde* au moment de la sortie des *Grands Singes* :

> Quel excellent cauchemar d'ailleurs que ce livre, même si l'idée n'est pas nouvelle : la littérature, la science-fiction, les séries télévisées du type *La Cinquième Dimension* ou *Au-delà du réel* regorgent de ces plongées dans des univers parallèles où le héros se débat seul dans un monde qu'il ne reconnaît plus, où le dormeur éveillé ne sait plus où est la frontière de la réalité, où l'homme ne régit plus son destin, où l'animal devient le maître.[347]

[346] « Will Self on Franz Kafka », *op. cit.* Nous traduisons : « as a writer, you can turn a man in a cockroach in a single sentence. You don't need a set. […] You just need that single sentence, […] if the reader is prepared to go with you. »

[347] M. Silber, « Les délires simiesques de Will Self. Houu Graa... L'enfant terrible des lettres anglaises revisite la planète des singes avec le cocktail explosif de ses angoisses obsessionnelles », *Le Monde*, 28 août 1998 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/2564712474/citation/C5D7511304F46C8PQ/1 ; consulté le 3 avril 2025).

Sa remarque mêle deux niveaux d'analyse, d'une part l'invention d'un univers parallèle, un monde dominé par les singes, comme chez Pierre Boulle, d'autre part la plongée dans l'intériorité d'un personnage en tourmente. La retranscription des perceptions et du flux de conscience du protagoniste est au cœur du travail d'écriture de Will Self, qui alterne les points de vue, celui du chimpanzé psychiatre, Busner, et celui de Dykes, ce dernier évoluant progressivement de l'humanité à la chimpanité. Les deux premiers chapitres du roman sont focalisés sur des personnages qui apparaissent humains, d'abord Simon Dykes, puis sa compagne Sarah. Ces points de vue brouillent les pistes, puisque Simon voit encore, à ce moment-là, les personnes qui l'entourent comme des humains, et se considère humain lui-même. En revanche, après sa « métamorphose », il se pense humain mais perçoit la chimpanité des individus qui l'entourent. Sarah, quant à elle, est mentalement chimpanzée d'un bout à l'autre du roman, et pourtant le deuxième chapitre la présente comme une humaine, sans être pour autant focalisé sur le point de vue de Dykes. La narration semble donc épouser les souvenirs psychotiques du protagoniste pour créer un contraste entre le monde humain dans lequel il semble vivre avant sa crise et le monde chimpanzé dans lequel évolue Busner dès le chapitre trois. Les focalisations humaines ne sont pas cohérentes avec l'intrigue, la structure narrative ne cherchant pas la vraisemblance à l'échelle macrostructurelle, mais uniquement au sein de chaque chapitre, donnant l'impression que les consciences des différents individus ne sont pas réconciliables – la première lecture ne permet pas d'imaginer un monde où les deux personnages humains cohabiteraient avec le psychiatre chimpanzé. Le monde fictif n'existe qu'à travers les flux de conscience des personnages, qui, parce qu'ils sont contradictoires, créent un univers paradoxal. Dans l'enregistrement précédemment cité, Will Self évoque l'importance de la projection vers un *Umwelt* dans la création des personnages[348], selon le concept fondé par le biologiste Jakob Von Uexküll et traduit par « monde particulier[349] ». Contrairement aux personnages de Pierre Boulle, chez Will Self comme chez Kafka, la psyché est indissociable des corps, la métamorphose et l'hybridité les atteignent conjointement. C'est pourquoi Simon Dykes paraît, aux yeux des autres singes, faible et maladroit, son humanité modifiant sa capacité de mouvement. Son corps est objectivement le même, et pourtant il n'est plus capable d'évoluer dans le monde comme celui d'un chimpanzé[350].

Comme chez Kafka, la lucidité du protagoniste est d'abord remise en question, entre rêve et folie, avant que son état ne soit constaté par d'autres personnages. La dimension fantastique

[348] « Will Self on Franz Kafka », *op. cit.* : « the environment of the creature as being a given […], Kafka is no cartesian, his characters haven't got to think their way into embodiement, they're coming to fictional life already embodied. » (43:00)

[349] W. Feuerhahn, « Du milieu à l'Umwelt : enjeux d'un changement terminologique », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 134, nº 4, 13 novembre 2009, p. 419-438.

[350] Ces questions seront abordées plus détail plus tard. Voir *infra*, II. C.

du récit kafkaïen est rationnalisée chez Will Self qui détaille les effets des drogues et la nature de la psychose. Le personnage n'est pas laissé à son devenir (à la fois humain et animal sous la perspective des chimpanzés), il est pris en charge médicalement pour être ramené vers une norme. Comme le souligne Katalin Podmanicksky, les figures animales chez Kafka sont toujours hors-normes, soit disproportionnées, soit hybrides, soit dotées de « capacités féériques » ou « surnaturelles[351] ». Dans le monde fictif des *Grands Singes*, l'hybridité mentale de Simon Dykes, qui oscille entre chimpanité et humanité, relève uniquement de la psychose, ce n'est pas un singe surnaturel, c'est un singe malade. Les lectrices et lecteurs de récits fantastiques sont amenés à se demander où se situe l'étrangeté : soit dans le monde, qui serait alors effrayant, soit dans le protagoniste, qui ne serait pas fiable. Dykes écarte cette question : « peu importait pour l'instant de savoir si c'étaient [*sic*] lui ou le monde qui étaient devenus fous[352] ». Dans le roman de Self, les deux propositions sont vraies, le monde simien nous est étrange, et, dans cet univers fictif, le personnage qui nous est le plus familier est celui qui est fou. Son étrangeté n'est pas acceptée par le monde dans lequel il évolue, il doit être rendu à son espèce, son intériorité doit coïncider avec la perception de la majorité. Jean-François Chassay souligne par ailleurs l'importance de ce retour à la réalité :

> [Dykes] vit la crainte, l'effroi, la peur, bien davantage que le lecteur qui porte plutôt sur ce monde un regard amusé, même s'il se voit déstabilisé. Car pendant la lecture, il ne peut s'empêcher de se demander s'il ne s'agit pas d'une fiction dans la fiction, d'un cauchemar dont le peintre finira par s'éveiller. Mais non : peu à peu, Dykes reprend contact avec le réel, autrement dit avec la société dont il s'avère un membre à part entière, celle des chimpanzés[353].

La métamorphose du personnage va de pair avec l'effondrement de son monde intime, familial et professionnel. Sa psychose est interprétée par les psychiatres comme une réaction à l'éclatement du noyau familial (son « groupe », en langage chimpanzé) et devient à la fois la source de cette perte du monde : il ne reconnaît plus sa compagne, interrompt son activité professionnelle et se trouve coupé de sa famille, les êtres qui lui étaient les plus proches lui apparaissant comme totalement étrangers. Au-delà de ce bouleversement individuel, la métamorphose mentale semble répondre à un sentiment apocalyptique, à l'impression que le monde chimpanzé court à sa perte.

C. L'imaginaire apocalyptique

Simon Dykes est peintre, et son œuvre, qualifiée à plusieurs reprises d'« apocalyptique » (220) dans le roman, rend compte de son mal-être dans la société simienne.

---

[351] K. Podmaniczky, « La Figure animale dans le *Rapport pour une académie* de Franz Kafka », dans S. Contamina et F. Copello (éd.), *L'Animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 191-192.

[352] « Whether to picture himself or the world gone mad was not the issue » (235).

[353] J.-F. Chassay, « Le miroir entêté : *Les Grands singes* de Will Self », *op. cit.*.

Les peintures produites avant sa crise représentent des scènes de catastrophe, calquées sur des événements réels, comme l'incendie de King's Cross qui eut lieu à Londres en 1987, soit dix ans avant la parution du roman. Les désastres peints par le personnage sont d'origine humaine et ancrés dans des éléments qui incarnent la modernité, comme le métro, ou les avions. L'agent de Simon Dykes souligne le lien entre les catastrophes représentées par le peintre et l'effondrement de sa vie personnelle : « "Entre nous, gesticula-t-il, j'ai un peu peur de la réaction des critiques, qui ont toujours tendance à mélanger l'œuvre et la vie privée de l'artiste. Avec Simon à l'asile, ils ne vont pas se gêner pour faire l'amalgame 'heu' ?"[354] » (221). La mention méprisante de l'attitude des critiques, sans surprise de la part d'un auteur adepte de l'autofiction, vient paradoxalement mettre en exergue le lien entre la vie intime de l'artiste et sa vision du monde, mais souligne aussi, au-delà de la conscience de l'artiste, que le monde semble lui aussi malade. La reprise d'événements réels dans le roman produit un effet satirique et le choix que fait Will Self d'inventer un protagoniste qui soit peintre permet de construire un imaginaire apocalyptique de la société contemporaine, au sens le plus littéral de « mise en images ». La représentation de la catastrophe se concentre sur le rapport du sujet au monde qui éclate autour de lui, la plupart des œuvres de Simon Dykes mettant en scène, au centre de la catastrophe, un chimpanzeau dont la mort est imminente. Les peintures arrêtent le temps apocalyptique juste avant la fin, leurs sujets sont figés dans les moments précédant leur mort certaine, dans des attitudes diverses : sur la première toile décrite, le chimpanzeau présente une « face ouââârrante[355] » (221), que l'on peut traduire par « hurlante », tandis que sur la toile suivante, il est encore ignorant de sa situation. Cette deuxième toile met en scène le crash d'un avion Boeing 747 « à l'instant précis où l'impact contractait le fuselage[356] » (221), cherchant à saisir le moment où le bouleversement survient et où la vie des sujets bascule. Là encore, s'il est difficile d'identifier à quel événement fait précisément référence la peinture, les accidents et attentats touchant les Boeing 747 furent nombreux dans les années 80 et 90. Si la traduction française précise systématiquement « chimpanzeau », il est remarquable que la version originale se contente d'employer le mot « infant », qui n'est pas spécifique, seul le verbe lié au hurlement du singe permettant de trancher. Cette neutralité renforce le parallèle entre le monde simien en dérive et la société humaine occidentale contemporaine. En outre, la première description des tableaux se situe au deuxième chapitre, avant la crise de Simon. Elle est donc

[354] « 'To put it crudely – with Simon in hospital and apparently mad, the urge the critics always have to conflate life and work will become ineluctable, wouldn't you sign "huu"?' » (213)

[355] « […] the pitiful wraaaaing face of the infant who was hurtling to a painful death » (213).

[356] « This portrayed the interior of a Boeing 747 at – he instantly realised – the exact moment that its fuselage was being crumpled by impact. » (213)

narrée selon une focalisation humaine, et les personnages des tableaux sont dépeints comme des humains – la perspective satirique vise ainsi directement nos sociétés.

Alors que Busner l'interroge sur la signification apocalyptique de ses tableaux, le peintre répond qu'il « les situe dans ce contexte général mais avec une intention subversive. C'est un retournement de la description religieuse de l'apocalypse[357]. » (242) La réponse du personnage n'est pas développée, mais on peut rapprocher cette perspective de celle analysée par Jean-Paul Engélibert dans *Apocalypses sans royaume*. L'apocalypse moderne est inscrite dans le temps historique, elle n'ouvre pas sur un royaume divin mais relève de la « destruction absolue qu'aucun salut ne viendra racheter[358] ». Les œuvres de Simon Dykes sont inspirées de la contemplation des œuvres du peintre apocalyptique John Martin à la Tate Modern (transposé dans le monde fictif sous le même nom), et notamment de l'opposition entre deux tableaux, *Les Plaines du ciel* et *La Chute de Babylone*, qui, selon Dykes, montre « que Babylone contenait cette explosion, ce big bang, à l'état latent dans son urbanisme[359] » (43). Le personnage fait le parallèle entre la cité antique et Londres :

> Et pourquoi pas *La Chute de Londres* ? Au lieu des *Plaines du Ciel*, pourquoi pas *Les Hauts Plateaux de cumulo-nimbus*, avec des jets en altitude frottant leurs carlingues à des moutons de nuages laineux ? […]
>
> Aussi avait-il entrepris une série de tableaux apocalyptiques. [360] (43)

Ses peintures prennent ainsi appui sur l'art religieux de Martin, qui dépeint directement des scènes bibliques, pour imaginer des représentations de l'apocalypse contemporaine. C'est la chute de Babylone, comprise comme événement humain et politique, touchant la cité, qui joue le rôle de pivot entre le sens religieux et le sens humain de la catastrophe. Une troisième ville, fictive cette fois, vient faire le lien entre l'apocalypse religieuse et la dystopie moderne : la ville imaginée par Fritz Lang dans *Métropolis*, que Dykes compare aussi à Londres[361]. Il voit dans le film un « reportage sur l'anonymat de la multitude, ou chaque corps [est] une reproduction de son semblable, rêve réalisé de Frankenstein, assemblage de parties interchangeables[362] » (40). Cette interprétation nourrit sa peinture et son rapport au corps humain :

---

[357] « I was positioning them in that overall context, although equally obviously I also intended them to subvert the religious tradition of depicting the apocalypse. » (235)

[358] J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 11.

[359] « The painting was about this: that Babylon contained this moment of explosion, this blastosphere, latent in all its solidity, its municipality. » (28-29)

[360] « And if not Babylon, why not London? And if not the plains of heaven, why not the moors of cumulo-nimbus? The smudged cotton wool that kissed the curved undersides of aircraft as they powered across the sky. Why not, why not indeed? Simon distrusted epiphanies. (29) »

[361] Fritz Lang (réal.), *Métropolis*, 1927, 2h 33m.

[362] « A fly-on-the-tube-wall report of shuffling anonymity, every body reduced by the Frankensteinian future to no more than the sum of its fellows' parts. » (26)

> Son histoire d'amour avec le corps humain, c'était du pipeau. Il n'avait pas peint le corps idéal caché dans la chair, les os, le sang, il avait peint le corps distordu par la métropole, par ses trains et ses avions, ses bureaux et ses appartements, ses modes et ses modules, ses façons, ses fascismes, ses piazzas, ses pizzas.[363] (41)

La ville moderne apparaît comme un lieu absurde, à la fois hétéroclite et façonnant les êtres sur un même moule, comme le traduit l'énumération de paronomases qui rapprochent phonétiquement des objets divers. Les modes (« *fashions* », en version originale), lieux d'expression autant que d'aliénation, frôlent les fascismes, idéologies de la conformité ; les piazzas, grandioses, côtoient la banalité des pizzerias. Les effets de la ville moderne et de sa mécanique sur les corps humains, ainsi que la collision entre la chair et les matériaux froids de la ville, sont rendus dans les tableaux par la violence de la catastrophe qui suspend, écrase et projette les personnages. Le corps humain ne s'y trouve pas seulement malmené par l'environnement qui l'entoure, il est aussi intrinsèquement transformé :

> Dans les toiles de Martin, le corps était violé ou, du moins, toujours violable. Dans celles de Simon, les corps humains étaient à peine viables : c'étaient les termites agglutinés de la cité de Fritz Lang, des corps uniformisés, des uniformes corporéifiés. Des humains arthropodes – tout en carapace, le squelette à l'extérieur. (43)[364]

L'adjectif « violable » qualifie des corps dont l'intégrité serait atteinte par une force extérieure, alors que Simon imagine des corps qui seraient pourris de l'intérieur, mais séparés du monde par une enveloppe solide, qui, contrairement à la peau, n'offre aucune sensibilité, aucune porosité. La transformation des humains en insectes rappelle là-encore l'inspiration kafkaïenne, d'autant que *La Métamorphose* peut être lue comme une satire du monde du travail uniformisant, broyant les individus[365].

L'apocalypse comme l'imagine Dykes, qui s'arrête à la catastrophe et n'envisage pas de monde nouveau, se décompose en deux temps : le premier, plus lent, est celui de la dystopie, dans laquelle les sociétés humaines, pourries de l'intérieur, subissent un lent effondrement ; le second, très bref, est celui de la catastrophe violente, soudaine, qui fait irruption dans le monde dystopique et brise son uniformité. Cette double temporalité se décline sur plusieurs toiles, dans une énumération de potentiels scénarios catastrophe :

> Elles montraient toutes la monotonie aseptisée de l'environnement moderne brusquement déstabilisée par une terrible force destructrice qui ébranlait, secouait et déchiquetait sa cargaison humaine. L'intérieur de la Bourse sous un raz-de-marée ; la salle des guichets de la station de King's Cross ce soir de novembre 1987, pendant l'explosion de la boule de feu ; le pont auto d'un ferry envahi

[363] « It wasn't true about his love affair with the human body. He hadn't painted pictures that displayed the ideal couched within the real flesh, the real bone, the real blood. He had painted the unreal, the twisting and distressing of that body by the metropolis, by its trains and planes, its offices and apartments, its fashions and fascisms, piazzas and pizza parlours. » (26)

[364] « In Martin's canvases the body was violate, or inviolate, but always violable. In Simon's the human bodies would be scarcely viable: the massed termites of Lang's city, their bodies uniform, their uniforms body-like. Insectoid humans – all carapace, all exoskeletal. » (29)

[365] Gregor est un jeune représentant de commerce qui s'inquiète que sa transformation ne l'empêche de travailler, d'être à l'heure au magasin, et de servir l'entreprise.

> par une déferlante verte, avec des voitures bleues et rouges à la dérive ; une attaque foudroyante de virus Ebola dans un magasin Ikea, avec des hordes de jeunes mariés, figés mains dans la main, chargés de meubles empaquetés en liquéfaction…[366] (44)

Les tableaux de Dykes sont un moyen pour Will Self de mettre en abyme, dans le scénario dystopique qu'il a choisi, une multitude d'autres scénarios catastrophe, sans pour autant se limiter au genre du roman apocalyptique. L'instant de la catastrophe est bref, mais la représentation picturale oblige à le fixer et permet d'observer précisément ce qu'il se passe au moment de la bascule :

> Le corps humain avait été jeté dans un abîme où il perdait pied, un temps suspendu où il pendouillait en équilibre instable comme un Navajo accroché à une poutrelle d'acier au-dessus d'un à-pic de concrétions technologiques en construction. Le vent avait tourné pour donner aux sujets humains de Simon une conformation appropriée à la vie dans ce monde de détresse terminale : une gigantesque torsion avait parcouru les cinq cents étages de la tour de Babel et laissé les hommes dans des poses contordues, le cou en vrille et les épaules dévissées. Voilà ce qu'il avait essayé d'exprimer, mais était-ce la cause ou la conséquence du déphasage de son propre corps ? Il était incapable de le dire[367]. (45)

Le personnage, inspiré par le tableau de John Martin, reprend le mythe de la tour de Babel d'une manière inattendue, pour évoquer non le langage, mais les corps. Le monde dystopique de l'après Babel force les humains, enfermés dans une chair souffrante, à épouser des postures intenables. Le roman explicite le lien entre le mal-être du personnage et sa psychose humaine, sans élucider si cet imaginaire funeste est la cause ou le symptôme de sa transformation :

> Ce monde de singe était-il une lugubre fantasmagorie faite des scories de son obsession ? Ses tableaux apocalyptiques, sa relation complexe avec le corps de Sarah, sa terrible castration sentimentale qui avait suivi la perte de ses enfants – tout cela semblait s'imbriquer, s'incorporer à l'horreur du présent[368]. (284)

L'effondrement du cercle intime du personnage vient nourrir le scénario d'un effondrement du monde, les deux imaginaires se superposant à sa perception du présent. Dans son rapport au corps, l'imaginaire apocalyptique est étroitement lié aux représentations de l'animalité. Au-delà de son rapport à la modernité, l'art de Simon Dykes est, selon le personnage « l'expression d'une perte cruciale de la perspective, d'un brouillage de la ligne de démarcation entre le

[366] « They were all depictions of the safest and most urbanely dull of modern environments, but subject to an horrific destructive force which shook, stirred and ultimately shredded their human cargo. The interior of the Stock Exchange beneath a tidal wave; the booking hall of King's Cross tube station on that November night in 1987, at the very instant the fireball erupted; the car deck of a ro-ro as the green gush rolled in, and the red and blue cars were flushed out; instant Ebola attacking Ikea, the processing hordes of young newlyweds purchasing flat-pack furniture liquefying, still hand-in-hand. » (30)

[367] « The human body had – Simon felt – been pushed out over a purely local void, an overhang of time; it dangled there, a Navaho on a steel girder, pitting its head for heads against the sheer cliff of just-constructed, concretised techno. The wind had changed and left Simon's human subjects distorted in the attitudes required to live in this world of terminal distressing. A crick had run through the Tower of Babylon, leaving language communities on all five hundred floors with wrenched shoulders and necks. This was what he wanted to express, but had the deregistration of his own body preceded, or followed from this? He could not tell. » (30-31)

[368] « That this ape world was a ghastly phantasmagoria, built out of odds and ends of obsession? His apocalyptic paintings, his uneasy relationship with Sarah's body, the dismal truncation of feeling that followed the loss of his children – all seemed implicated, all seemed incorporated in this ugly now. » (278)

chimpanzé et la bête[369] » (414). En interrogeant les frontières interspécifiques, son œuvre anticipe sa métamorphose :

> Simon est obsédé par les humains depuis plus longtemps qu'on en l'aurait cru. Tu as une idée de ce que l'humain représente pour lui, Sarah "heuu" ?
>
> – Non. Ce qu'il représente pour nous tous, je suppose, le côté sombre de notre nature de chimpanzés, "heuu" ? Celui qu'on essaie de laver en faisant de l'humain un petit clown mignon, ou d'extirper en faisant de lui une brute, une bête terrifiante "heuu" ?
>
> Mais, dans ces dessins, les humains habitent *notre* monde, "heuu[370]" ? (341)

Le renversement représenté dans les dessins met en abyme et inverse le processus qu'opère le roman en représentant des singes dans le monde humain. Will Self refuse d'élucider la symbolique de l'animal, évoquée ici de manière caricaturale et vidée de son sens par l'inversion des rôles. Il réaffirme cependant dans un entretien donné à *Libération* « quelque chose que nous savons tous […] : la manière dont nous banalisons les grands singes, dont les chimpanzés, est un signe de la peur qu'ils nous inspirent[371] ». Le simiocentrisme du roman rend caduque la distinction entre humanité et animalité, les deux concepts se confondant dans l'univers fictif. Pourtant, au début du roman, avant la crise de Simon et l'apparition du psychiatre Busner, premier personnage chimpanzé que l'on croise, la conscience du protagoniste laisse entrevoir les divers enjeux associés à l'animalité. Alors que l'esprit de Simon divague, mêlant imaginaire pop et culture littéraire, la métaphore des humains-insectes rejoint la figure du singe :

> Il imaginait qu'un King Kong postmoderne avait écrasé les vitrines des grands magasins. Il le voyait se saisir d'une poignée d'humains gigotants et grouillants comme les termines qu'ils étaient dans le pelage dru et râpeux de ses mains énormes. Des amuse-gueule pour le dieu, du sushi pour le divin. L'animal les désenchevêtrait, lorgnait leurs faces noueuses et les catapultait d'une pichenette entre ses dents, dont chacune avait la taille d'un dentiste[372]. (45)

Le délire du personnage jette pêle-mêle King Kong, les insectes kafkaïens et un géant rabelaisien – le singe est qualifié, en version originale, de « *pantagruelian pongid* » (31). Derrière la conscience égarée du personnage, s'offre un aperçu de la fonction que Will Self donne aux grands singes dans le roman. La figure littéraire simienne permettrait d'assimiler, puis de recracher les humains – voire de les digérer, comme le suggèrent les images scatologiques dans le reste du passage –, pour en extraire la *substantifique moelle*. Le singe de

[369] « […] like my apocalyptic paintings these chimpikins are alluding to some crucial loss of perspective, occasioned by the enforcement of a hard dividing line between chimp and beast. » (416)

[370] « Simon was obsessing about humans for longer than we knew. What do you imagine the human represents for him, Sarah "huuu"?' 'I dunno. What it represents for the rest of us, I suppose, the dark side of our nature as chimpanzees "huu"? To be watered down by making the human a cute accessory, or expelled by making the human a brute, terrifying animal "huu"?' 'But in these drawings the humans are inhabiting our world, aren't they "huuu"?' » (339)

[371] « Self portrait », *op. cit*.

[372] A post-imperial Kong who smashed the windows of the department stores and pulled out wriggling handfuls of humans, twined between his digits and caught like the termites they were in the cable-thick fur on the back of his huge hands. These people were finger food to the god, sushi for the divinity. He disentangled them from his fur, eyed their knotted faces, and then popped them between his teeth, each of which was the size of a dentist. (31-32)

Will Self serait une figure postmoderne à la fois monstrueuse et divine, qui, par le grossissement, s'extrait des sociétés humaines pour les surplomber et les faire éclater. Le divin n'est plus désincarné, il prend une forme très vivante, bestiale, à travers ce King Kong géant, qui semble n'être qu'un corps agissant, entièrement bouche qui avale, dents qui croquent, mains qui saisissent, pieds qui tapent, bras « puissants » qui soulèvent et « cul » qui défèque. Les humains sont entièrement engloutis par ce corps gigantesque et le singe hurle un « "HouuuGraa !" qui sembl[e] vouloir dire : Je suis corps. Je suis *le* corps. Nique ton Père, nique ton Fils, nique le Saint-Esprit et que la pisse soit avec toi.[373] » (46) Will Self imagine une bête de l'apocalypse qui, tout en étant présentée comme une figure divine, s'attaque à la chrétienté et à l'idée d'une transcendance spirituelle. Au-dessus du corps humain, il n'y a qu'un autre corps plus grand. Les capacités de cet être monstrueux correspondent à celles que possède l'appareil fictionnel, la « figure de style satirique » mentionnée à la toute fin du roman (487), qui offre la possibilité, à travers la transformation des humains en chimpanzés, de mettre au centre du récit le corps dans son obscénité – Busner affirme : « c'est en regardant le trou du cul d'un chimpe qu'on apprend à le connaître, à deviner son âme[374] » (281) – et de « digérer » l'humanité pour en révéler la nature.

Les Grands singes emprunte ainsi à la science-fiction et au fantastique pour spéculer sur la nature humaine à travers la conscience embrumée d'un protagoniste hybride. Le roman n'imagine pas directement un scénario apocalyptique, mais plutôt un renversement qui évoque indirectement la vanité des sociétés humaines. Au sein du monde fictif, l'art du protagoniste construit néanmoins un imaginaire apocalyptique et met en abyme l'intention satirique de l'œuvre. La société simienne est à la fois construite sur des normes sociales contraires à celles des humains et frappée par des maux similaires aux nôtres, c'est pourquoi sa représentation permet une posture réflexive.

II. Repenser les normes sociales

L'invention d'une société chimpanzée, qui repose sur des valeurs et des pratiques sociales différentes de celles d'une société humaine, offre un prisme satirique.

[373] « "HooooGraaa!", which seemed to mean: I am body. I am the body. Sod the Father. Sod the Son, and piss on the Holy Ghost. » (32)

[374] « […] you can, so to sign, know a chimp by his arsehole, divine a chimp's soul. » (276)

A. Miroir de notre anthropocentrisme et regard étranger

Notre rapport aux autres espèces animales et en particulier aux grands singes est questionné par l'attitude des chimpanzés dans le roman. Comme dans *La Planète des singes* entre Ulysse et Zira, le dialogue entre Simon Dykes et les chimpanzés qui le prennent en charge est parfois difficile, faute de références communes. Ainsi, lorsque le protagoniste est interné et que les psychiatres tentent de comprendre comment il voit le monde, la mention de « bêtes » porte à confusion. De son côté, Simon confond les différentes sortes de primates, tandis que, du leur, les chimpanzés ne se considèrent pas comme des animaux et n'identifient donc pas la référence à leur espèce. Le personnage écrit dans une lettre aux médecins :

> Ils viennent tout le temps. Des animaux, des orang-outans. Est-ce que ce sont des orang-outans ? Je ne sais pas. Ils viennent m'attaquer. Je n'ai pas vu d'humains. Où sont les humains ? […] J'entends des cris, des cris de singes. Où sont les humains ? Je ne vois que des bêtes, des singes. […] Elles m'attaquent, les bêtes m'attaquent. Elles me mordent et me frappent. Est-ce que ce sont des orang-outans ?[375] (161)

Cette traduction française du passage est problématique, Will Self ne faisant pas mention en langue originale d'orang-outans, mais évoquant des « *monkeys* », des singes. Le terme, qui désigne les singes à queue, se distingue de « *apes* » faisant référence aux grands singes. La version originale rend donc surtout compte d'une erreur de classification qui trompe les chimpanzés. Le choix de traduire « *monkeys* » par « orang-outan » est cependant étrange, puisque les orang-outans sont comme les humains et les chimpanzés des grands singes, « *apes* » et non « *monkeys* » – l'erreur est donc transposée au sein de la catégorie des grands singes, et l'on peut se demander si le traducteur, Francis Kerline, est lui-même au fait des classifications de primatologie[376]. La méconnaissance de Simon empêche les psychiatres de comprendre sa vision : « Il pense peut-être que les humains sont une variété d'orang-outans "heu" ? De nombreux chimpanzés font la confusion[377]. » L'hypothèse de la confusion, émise par le psychiatre Whatley (représenté par ailleurs comme peu compétent) est juste, mais elle part d'un simiocentrisme et non d'un anthropocentrisme en imaginant que le personnage classe mal les humains et non les chimpanzés. Lorsque l'équipe cherche à comprendre quels animaux voit le patient, ils n'imaginent pas qu'il puisse voir leur propre espèce (et la sienne) comme telle :

[375] « They come all the time, the beasts, the monkeys. Are they monkeys? I don't know. They come, they attack me. I haven't seen any humans. Where are the humans? […] I can hear screaming, the monkeys screaming. Where are the humans? All I see are beasts, monkeys. […] They attack me – the beasts. They bite me and hit me, are they monkeys? » (151)

[376] D'autant qu'en français la distinction est moins nette entre « singes » et « grands singes » qu'en anglais entre « monkey » et « ape ».

[377] « Perhaps he thinks humans are a kind of monkey "huu"? Many chimps do, you know.' » (152). On voit ici que ce choix de traduction est difficile à maintenir au fil de la scène, puisque s'il est possible de confondre les singes et les grands singes, les orang-outans sont une espèce et non une classe, l'idée que les humains seraient une variété d'orang-outan a donc beaucoup moins de sens que de les ranger dans la mauvaise catégorie de primates.

« Est-ce que les <bêtes> qui l'attaquent sont des humains "heu" ? Est-ce qu'il voit les chimpanzés comme des hommes[378] ? » (174). L'incompréhension est mutuelle, parce que, d'une part, le référent du concept « animal » diffère pour chaque espèce, et, d'autre part, les personnages ont une image réductrice des autres espèces de primates. Lorsque Busner se présente à Dykes en tentant d'avoir un aspect humain pour moins effrayer son patient, il porte ainsi un « masque d'humain caricatural » : « Une langue de cheveux blonds en plastique barrait le front luisant, couleur chair, de cette face pseudo-humaine et une grosse moustache surmontait l'arc rigide de la lèvre supérieure[379]. » (242) Le déguisement, qualifié de « carnaval » (« *charade* ») par Simon, rappelle ceux visibles dans la série de films *La Planète des hommes*, citée à la fin du roman et à laquelle Simon reproche un manque d'inventivité : « Le maquillage, signala-t-il, était tellement artificiel que c'en était risible. "Les humains ont des museaux 'euch-euch' mobiles et expressifs. Ces travestis sont raides et figés, on voit bien qu'ils ont des prothèses[380]." » (351) Ou plus loin : « Le costumier n'avait pas cherché à imaginer ce que pouvaient être, concrètement, des humains intelligents et civilisés. Ils étaient donc, à l'instar des chimpanzés, nus en dessous de la taille et sans chaussures. » (405) L'insistance sur la caricature des humains dans le monde des chimpanzés peut être lue comme une critique de notre propre vision déformée des autres espèces de grands singes, Will Self soulignant en négatif son propre effort de spéculation pour inventer un monde chimpanzé qui soit au contraire différent du nôtre.

La représentation des singes conserve tout de même souvent une intention anthropocentrée, les chimpanzés apparaissant comme un moyen de mieux comprendre l'humanité. C'est une des intentions annoncées, non seulement dans la préface du roman par le narrateur qui affirme à un narrataire chimpanzé : « les humains ont beaucoup à nous apprendre sur nos propres origines et notre nature[381] » (11), mais encore par Will Self lui-même dans un entretien donné à *Libération* :

> Je n'ai pas de plan d'ensemble, mais chacun des mondes alternatifs où se déroulent mes romans est une manière d'explorer ce monde. Dans les *Grands Singes*, pour explorer la réalité physique de l'humanité, ses relations sexuelles, ses relations à la nature, j'explore le monde des chimpanzés[382].

---

[378] « Are the <beasts> that attack him human "huu"? Is he seeing chimps as humans "huu"? » (164) Les chevrons signalent un mot humain dans un discours en langage chimpanzé. Voir *infra*, III. C.

[379] « Another caricature mask of a human muzzle appeared, but this was different to the one Bowen was wearing. This 'human' sported a blond lick of plastic hair falling across its shiny, flesh-coloured brow and an absurd, blond handlebar moustache above its rigid bow of lip. » (234)

[380] « Simon signed only that the make-up used to create the 'humans' was risibly inauthentic. 'Humans have mobile, "euch-euch" expressive muzzles – these travesties are stiff and rigid, you can see where they've used a prosthesis. » (349)

[381] « The humans have much to teach us about our own origins and nature. » (Préface originale non numérotée)

[382] W. Self, « Self portrait », *op. cit.*.

Cette recherche des origines de la conscience, qui s'accompagne d'une tentatives pour comprendre ce qui constituerait la chimpanité, à la fois proche et distincte de l'humanité, est menée par l'un des personnages du roman, l'anthropologue Ludmilla Rauhschutz, qui déclare elle aussi :

> Pour moi, l'humain n'est pas une bête brute, loin de là. À force de partager la communauté des hommes sauvages, j'ai le sentiment que, par leur immobilisme, leur intouchabilité, leur isolement apparent, ils m'en apprennent plus sur la chimpanité que les chimpanzés eux-mêmes[383] (474).

Cet énoncé qui sonne creux peut être mis au service d'une parodie de la primatologue qui vit et communie avec ses animaux, mais il pointe peut-être aussi vers une interprétation métaromanesque. La représentation d'une société chimpanzée et de ses travers offrirait une nouvelle perspective sur la nature humaine, à la fois par un effet miroir et par un effet de comparaison. Sandrine Sorlin, dans son article « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's *Great Apes* », souligne également cette double résonnance :

> Aussi dérangeant que puisse être le monde simien – ce que les chimpanzés tiennent en haute estime est extrêmement tabou dans notre monde, par exemple –, il est aussi étrangement familier, comme si l'intention de Will Self était de tendre un miroir à l'humanité : dans la différence, les similitudes deviennent paradoxalement apparentes. Ainsi à travers des procédés linguistiques, parodiques et narratifs, le roman parvient à ce que nous nous voyons sous un nouveau jour en nous donnant à observer des singes[384].

Les dialogues entre Simon et son psychiatre, ainsi que les changements de focalisation, permettent de basculer d'un point de vue à l'autre et de relativiser le regard que chaque espèce porte sur les autres animaux, le regard du chimpanzé jouant le rôle du « regard éloigné[385] » sur la société humaine et inversement[386]. Lors de la première sortie de Simon hors de l'hôpital, les singes lui apparaissent comme « un torrent de dos ondoyants comme des déferlantes[387] » et le personnage se met à rire, frappé par le « ridicule » et le « caractère absurde de ces gambettes poilues et de ces culs décharnés pointant sous l'ourlet de vestes à rayures, de vestes en denim,

---

[383] « For me the human is no mere, brute animal, far from it. Rather, when I commune with wild humans I feel they are teaching me in their stillness, in their untouchability, in their apparent isolation, more about what it means to be chimp than any chimpanzee could.' » (480)

[384] S. Sorlin, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's Great Apes », *Études anglaises*, Vol. 67, n° 2, Klincksieck, 25 septembre 2014, p. 176. Nous traduisons : « However unsettling the ape world might be—what is highly valued by the chimps are uttermost taboos in our world for instance—, it is also uncannily familiar as if Will Self's intention here was to hold a mirror to humanity: in the very differences, similarities paradoxically become more apparent. Indeed through linguistic, parodic and narrative devices, the novel manages to make us see ourselves in a new light by having us observe apes. »

[385] C. Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

[386] S. Sorlin, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's Great Apes », 25 septembre 2014, *op. cit.*, p. 180-181 pour une description très fine des jeux narratifs de focalisation, qui alternent discours direct et indirect libre, mais aussi de l'instabilité des figures de narrateur / narrataires extra et intradiégétiques.

[387] « Here the rivulets of bobbing, bouncing chimps flowed into a racing river of bobbing backs-for-breakers. » (274)

de corsages à fleurs, de T-shirts imprimés de slogans[388] » (280). La réaction de son patient ouvre à Busner de nouvelles perspectives sur son espèce :

> Ses talents de thérapeute – il faut lui rendre cet hommage – lui donnaient un tel pouvoir empathique qu'il était capable de se couler dans la perspective de son patient. Il fronça les arcades sourcilières et plissa les yeux. Il était vrai que, considérée en masse, cette population de chimpanzés se rendant au travail avait quelque chose d'absurde. […] Et on pouvait avancer la grimace qu'il y avait, dans la réaction de Simon, une forme tordue de lucidité[389]. (281)

Cette « forme tordue de lucidité », offerte par le renversement des rôles de chaque espèce, est généralisable à l'ensemble du roman et entraîne un effet comique, mis en abyme par le rire des personnages, chacun se moquant de l'autre.

La représentation des chimpanzés et de leurs interactions avec les humains interroge également notre traitement des primates non-humains. La condition des autres primates dans le monde chimpanzé reproduit celle que nous appliquons aux primates non-humains, mais l'effet de transposition met en relief la violence de nos pratiques. Lorsque Simon est enfermé pour raisons psychiatriques, il est comparé à « un humain en captivité pour d'horribles fins expérimentales[390] » (159). Outre le rapprochement entre le traitement des troubles psychiatriques et la condition animale que propose plus largement le roman, les écrits de Will Self reflétant le courant de l'antipsychiatrie, cette remarque souligne que les conditions de vie imposées aux autres animaux sont intolérables lorsqu'on les applique à l'espèce dominante. La préface du roman interroge également le paradoxe qui sous-tend l'expérimentation animale, dans un des rares passages à comprendre des « notes de l'auteur » :

> La question du CIV nous enferme une fois de plus dans un cercle vicieux moral. Dans la mesure où les humains sont génétiquement assez proches de nous pour être infectés par le CIV (une récente étude montre que les humains pourraient partager 98 % de notre carte génétique et sont plus proches du chimpanzé que du gorille), ne devraient-ils pas avoir droit aussi à un peu de notre compassion ?
>
> La réponse est un oui sans équivoque. Il faut sauvegarder les humains. L'extinction des espèces humaines serait une perte inestimable et constitue déjà, d'ailleurs, une menace réelle, si l'on songe que les bonobos(1) empiètent de plus en plus sur leur habitat(2).
>
> (1) (NdA) Tout au long de ce livre, j'ai employé le terme « bonobo » et ses dérivés pour désigner les chimpanzés d'origine africaine. Je n'ignore pas que certains bonobos préfèrent l'appellation « Afro-Américains » ou, dans le cas des Britanniques, « Afro-Caribéens », mais j'ai préféré m'en tenir à un terme de plus large extension.
>
> (2) (NdA) On estime que la population des hommes sauvages se limite aujourd'hui à 200 000 individus, un état de choses alarmant si on considère qu'ils étaient probablement plusieurs millions il y a encore cinquante ans

[388] « Simon was struck anew by the absurd sight of furry little legs and fleshless arses poking out from the hems of pin-stripe jackets, denim jackets, flowery blouses, and T-shirts blazoned with slogans. » (274)

[389] « Busner followed Simon's gaze. It was a tribute to his skills as a highly empathetic therapist that he could partially work himself into his patient's perspective. He furrowed his eyebrow ridge and squinted. True enough, there was inevitably something absurd in the contemplation of the mass of chimpunity going about its business. What appeared purposive in the individual looked lemming-like in the multitude. It was, Busner reflected, manipulable that a twisted shard of clarity should lance through Simon Dykes's delusory state in this manner, and he signed as much. » (275)

[390] « It made no sense to her, the psychiatrist's theorising; all she knew was that her consort was distressed, confined against his will instead of ranging freely. Locked up like some captive human, about to be employed for hideous experimental purposes. » (149)

Le virus du CIV mentionné dans cet extrait est l'équivalent fictif du VIH (*HIV* en anglais) dans notre monde, similaire au VIS (*SIV* en anglais), virus d'immunodéficience simienne. Will Self aborde dans sa préface un sujet d'une actualité brûlante lors de la rédaction du roman, puisque le pic d'épidémie de SIDA a été enregistré en 1996, année de l'arrivée sur le marché des premières trithérapies[391]. La compréhension du virus et la recherche de traitement se sont beaucoup appuyées sur l'expérimentation animale, en particulier sur la transmission du VIH à des chimpanzés, premier modèle animal du virus, qui a permis de mettre en place le premier test de dépistage sanguin (ce modèle a été abandonné au début des années 90 et remplacé par l'usage de macaques, la plupart des chimpanzés ne développant pas le SIDA une fois infectés[392]). Will Self aborde ici la possible extinction des chimpanzés à travers celle, fictive, des humains, en reprenant des faits et des données qui coïncident avec celles des chimpanzés dans la réalité. L'auteur souligne son attention aux connaissances scientifiques entourant son sujet et le contenu de la deuxième note est cohérent avec notre réalité, puisque la population des chimpanzés a été estimée aux alentours de deux millions au début du 20e siècle et représentait environ 470 000 individus en 2017[393]. La première note, en revanche, qui justifie l'usage du terme « bonobo » et permet aux lectrices et lecteurs de comprendre son équivalent, est bien plus problématique, puisqu'elle révèle en négatif la figure d'un auteur qui semble plus raciste qu'antispéciste lorsqu'il met en parallèle les vies des Noirs et celles des chimpanzés, en attribuant aux premiers la disparition des seconds – passant alors sous silence les logiques coloniales globales à l'œuvre derrière la réduction de l'habitat des chimpanzés. L'équivalence entre les populations humaines noires et les bonobos est en elle-même raciste, puisque les bonobos (ou « chimpanzés pygmées », *pan paniscus*) constituent une espèce différente de celle des chimpanzés communs (*pan troglodytes*), les deux espèces ayant divergé il y a un million d'années[394]. Le parallèle imaginé par Self ne coïncide pas avec la réalité biologique (ni celle des bonobos et des chimpanzés, ni celle de l'espèce humaine) puisque, lorsqu'il s'agit d'expliquer à Simon qui sont les bonobos, Busner affirme d'abord que ce sont « simplement » une « race de chimpanzés qui habitent l'Afrique[395] » (412), puis « l'équivalent des sous-espèces

[391] « VIH-sida : un colloque, 40 ans de progrès », sur *Institut Pasteur*, 9 janvier 2024 (en ligne : https://www.pasteur.fr/fr/journal-recherche/dossiers/vih-sida-colloque-40-ans-progres ; consulté le 3 avril 2025).

[392] « Le SIDA et le VIH », sur *Animalresearch.info*, 23 septembre 2014 (en ligne : https://www.animalresearch.info/fr/avancees-medicales/maladies-et-recherche/le-sida-et-le-vih/ ; consulté le 3 avril 2025).

[393] Je ne suis pas parvenue à trouver de donnée sur l'état de cette population à la fin des années 90.

[394] K. Prüfer *et al.*, « The bonobo genome compared with the chimpanzee and human genomes », *Nature*, vol. 486, no 7404, juin 2012, p. 527-531.

[395] « 'They're simply the race of chimpanzees who inhabit Africa, Simon.' Busner countersigned. 'You mean to sign they're *blacks* "huu"?' Busner's knowledge of human sub-species was now good enough for him to be unfazed. 'That's right, Simon,' he countersigned. 'They're "grnn" analogous to the black human sub-species.' 'So, presumably there's such a thing as bonoboism "h'hee-h'huu"?' 'Indeed.' 'Well "h'hee-hee",' the former artist bared his lower teeth with merriment, 'that certainly explains a lot.' 'Like what "huu"?' Busner was perplexed.

humaines noires » (413). Malgré cette définition, la place des bonobos dans la société chimpanzée reflète le racisme de nos sociétés humaines, Simon devinant l'existence d'un « bonobisme » qui expliquerait que les bonobos ne soient « pas très nombreux » au vernissage de son exposition pour finalement conclure que « certaines choses ne changent pas[396] » (413). À travers cette figure simienne, bien qu'elle-même raciste, Self propose une réflexion sur les rapports entre racisme et spécisme, nous rappelant que la primatologie est étroitement liée aux questions raciale et sociale, comme l'a montré Donna =m :, qui affirme dans *Primate Visions* : « Celles et ceux pour qui la définition sociale de l'identité est ancrée dans un système raciste ne seront pas en mesure de voir que la définition de l'humain n'a jamais été neutre, et ne peut pas l'être tant que des changements matériels et sociaux majeurs n'auront pas eu lieu à échelle mondiale[397]. » Pour penser les frontières de l'humanité, mouvantes dans la pensée occidentale au fil des siècles, Self se place sous l'égide des grands auteurs satiriques britanniques qui ont mobilisé eux aussi les ressources de la primatologie :

> Simon Dykes et Zack Busner, accroupis dans leur bureau commun, feuilletaient un exemplaire de *L'Essai de l'Érudit Martin Scriblerus sur l'Origine des Sciences*. Ce texte, l'une des premières satires faisant de l'homme un « philosophe sans geste », fut composé selon toute probabilité par Pope et Arbuthnot – entre autres. Largement inspiré par les travaux de Tyson sur l'anatomie comparée, l'Essai fut le précurseur de toute une lignée de satires du XVIIIe siècle qui opposèrent des humains évolués à des singes primitifs. Une veine qui culmina avec les Yahous de Swift[398]. (335)

En faisant référence à cet essai, qui reprend les découvertes anatomiques d'Edward Tyson[399] – qui confond d'ailleurs orang-outan et chimpanzé – tout en critiquant leur interprétation[400], Will Self s'inscrit dans la lignée des grands satiristes qui, par l'imaginaire, transforment les travaux des primatologues en scènes percutantes. Il rappelle ainsi que dès le XVIIIe siècle, certaines satires animales tissaient le lien entre science et fiction[401]. Le personnage du psychiatre Busner

---

'Like why there aren't a lot of them at this opening. Some things – as I've had reason to sign before – just don't change.' » (415)

[396] Voir la note précédente.

[397] D. J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New-York, Routledge, 1989, p. 6. Nous traduisons : « Those whose social definition of identity is rooted in the system of racism will not be able to see that the definition of human has not been neutral, and cannot be until major material-social changes occur on a world scale. »

[398] « Simon Dykes and Zack Busner were squatting in their shared study, perusing a copy of the *Essay of the Learned Martin Scriblerus, Concerning the Origin of Sciences*. This, one of the earliest satires to use the human as a 'motionless philosopher', was composed in all probability by Pope and Arbuthnot – among others. Drawing heavily on Tyson's work of comparative anatomy, the Essay was the precursor of the grand line of eighteenth-century satires, pitting evolved humans against primitive apes. A line that culminated in Swift's Yahoos. » (333)

[399] E. Tyson, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris : or the Anatomy of a Pygmie compared with that of a Monkey, an Ape and a Man. To which is added a Philological Essay concerning the Pygmies, the Cynocephali, the Satyrs, and Sphinges of the Ancients*, Londres, Thomas Bennet, 1699.

[400] À ce sujet, voir N. Corréard, « De l'anatomie scientifique à l'anatomie satirique : Swift, Tyson et les "orangs-outangs" », dans *Le Singe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Hermann, 2019, p. 345-357.

[401] Donna Haraway, qui aborde la science comme un récit (*a narrative*) rappelle quant à elle la proximité entre les faits et la fiction, qui relèvent tous deux étymologiquement du « faire » humain : « Ainsi tous les récits scientifiques – faits comme fiction – concernent-ils aussi l'action humaine ». (Nous traduisons : « So, too, are all

dénonce la vision erronée de « l'échelle des êtres » qui a poussé les Occidentaux à rechercher le « chaînon manquant » entre l'humain et le singe, tout en projetant leur animalité sur un Autre humain :

> Jamais il n'avait jamais imaginé que les relations entre le chimpanzé et l'humain pussent avoir autant d'implications souterraines. Il était vrai que la civilisation occidentale s'était propulsée vers la divinité sur l'escalator de la Chaîne de l'Être. Et, à l'instar de Disraeli, chacun avait voulu être du côté des anges. Pour que les chimpanzés à museau blanc atteignissent la perfection, il leur fallait des épouvantails, des contre-exemples repoussoirs. On voyait aisément comment le bonobo, avec sa grâce dérangeante, sa démarche verticale, avait rempli ce rôle. Mais Busner découvrait maintenant que, dans l'ombre du bonobo, il y avait un « Autre » plus déstabilisant, plus bestial : l'homme[402].

Toujours à travers l'inversion des valeurs de l'humanité et de la chimpanité, Will Self suggère que, pour supporter la place donnée à l'humain par la culture judéo-chrétienne, entre l'animal et le divin, les singes et les anges, la construction d'un Autre noir a permis de lui limiter notre part d'animalité pour laisser à l'homme blanc le sommet de la « chaîne des êtres ». L'homme noir, puis le singe, incarneraient ainsi des figures vers lesquelles l'Occidental raciste et spéciste repousse sa propre animalité[403]. Donna Haraway évoque la participation des primatologues à ces constructions, lorsqu'elle qualifie la primatologie d'« orientalisme simien » :

> Le terme d'orientalisme simien signifie que la primatologie occidentale a porté sur la construction du moi à partir de la matière brute de l'autre, sur l'appropriation de la nature dans la production de la culture, la croissance de l'humain sur le terreau de l'animal, la clarté du blanc par contraste avec l'obscurité de la couleur, la question de l'homme à partir du corps de la femme, l'élaboration du genre à partir des ressources du sexe, l'émergence de l'esprit par l'activation du corps. Pour effectuer ces opérations transformatives, le discours simien « orientaliste » doit d'abord en construire les termes : animal, nature, corps, primitif, féminin. Traditionnellement associé à des significations obscènes, à la lubricité, et à un corps sans retenue, les singes et les grands singes reflètent l'humain dans un jeu complexe de distorsions, formé par des siècles d'analyse occidentale de ces doubles dérangeants[404].

---

the narratives of science—fiction and fact—about human action. ») D. J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, *op. cit.*, p. 4.

[402] Busner […] had never imagined the relationship between the chimpanzee and the human to have so many submerged implications. Western civilization, it was true, had projected itself towards divinity on the up-escalator of the Chain of Being. And like Disraeli, everyone had wanted to be on the side of the angels. For white-muzzled chimpanzees to be approaching perfection, bogeychimps were needed, distressed versions of the other. It was easy to see how the bonobo, with its disturbing grace and upright gait, had fulfilled this role; but Busner now realised that in the shadow of the bonobo was a more unsettling, more bestial 'other'—the human. (333)

[403] Ainsi, je m'accorde avec l'affirmation d'Axelle Playoust-Braure et d'Yves Bonnardel lorsqu'elle et il présentent l'animalité comme une catégorie sociale et pas seulement biologique : Y. Bonnardel et A. Playoust-Braure, *Solidarité animale. Défaire la société spéciste*, Paris, La Découverte, 2020, p. 46.

[404] Nous traduisons : « Simian orientalism means that western primatology has been about the construction of the self from the raw material of the other, the appropriation of nature in the production of culture, the ripening of the human from the soil of the animal, the clarity of white from the obscurity of color, the issue of man from the body of woman, the elaboration of gender from the resource of sex, the emergence of mind by the activation of body. To effect these transformative operations, simian "orientalist" discourse must first construct the terms: animal, nature, body, primitive, female. Traditionally associated with lewd meanings, sexual lust, and the unrestrained body, monkeys and apes mirror humans in a complex play of distortions over centuries of western commentary on these troubling doubles. » D. J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, *op. cit.*, p. 11.

Si l'on en croit la reprise par Haraway du concept d'Edward Saïd[405], l'inversion opérée par Self ne ferait qu'incarner dans un imaginaire un rôle que la primatologie attribue déjà aux grands singes depuis des siècles, celui d'un Autre sur lequel s'appuie la construction d'une identité occidentale, blanche, masculine, qui représentent pour ceux qui la définissent les bornes de l'humanité.

C'est encore une fois dans les échanges entre Busner et Simon Dykes que l'humanité est circonscrite, toujours dans un jeu de miroir. Au début du roman, alors que Dykes est persuadé d'être un humain, Busner pose la distinction entre les chimpanzés et les humains en ces termes :

> Vous n'êtes pas humain. Les humains sont des bêtes brutes, qu'on ne trouve à l'état sauvage que dans les régions équatoriales d'Afrique. Il y a quelques humains en captivité en Europe, mais ils sont surtout employés à des fins expérimentales. Les humains ne savent ni s'exprimer par signes, ni vocaliser de façon cohérente, encore moins écrire[406]. (188)

Puis, lorsque Simon s'enquiert de ses proches, qu'il pense également humains : « Sarah et Georges sont venus vous voir. L'un et l'autre, comme tous les êtres doués de raison dans ce monde, sont des chimpanzés[407]. » (188) Les chimpanzés font preuve du même exceptionnalisme que les humains, en se représentant comme les seuls êtres conscients, parlants et rationnels. Le romancier inverse l'argument souvent employé par les humains pour justifier leur statut exceptionnel et l'exploitation des autres primates, en l'adaptant au mode de communication des chimpanzés. Il souligne, encore à travers les réflexions de Busner au discours indirect libre, comment la proximité des chimpanzés et des humains nourrit en résistance les représentations péjoratives de l'animal :

> L'homme était tenu pour la plus bestiale des bêtes à cause de sa ressemblance avec le chimpanzé. On retrouvait le même préjugé dans les descriptions de toutes les créatures simiesques, et cela dès avant la découverte des singes proprement chimpanzoïdes[408] – l'orang-outan, le gorille et l'homme – au XVIe siècle. L'homme était donc une cible toute désignée pour la diabolisation. […] L'homme avec sa répugnante peau nue, son répugnant postérieur bombé, sa lubricité vorace et déplacée. Pourtant, paradoxalement, la culture contemporaine favorisait une représentation gentillette de l'humain, presque attendrie[409].

---

[405] E. W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, C. Malamoud et C. Wautier (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 2005

[406] « You are not human. Humans are brute animals only found in the wild in equatorial regions of Africa. There are some humans in captivity in Europe, although they are mostly used for experimental purposes. Humans cannot sign, or effectively vocalise, let alone write. » (179)

[407] « Both Sarah and George have been in to see you. They, like everyone else who is fully sentient in this world, are chimpanzees. » (180)

[408] Il faut souligner ici un étrange effet de traduction qui va dans le sens de la démarche d'appropriation réalisée par Francis Kerline, qui se saisit de l'inversion opérée par le roman à l'échelle macrostructurelle, au détriment d'une fidélité au mot : le texte anglais, cité ci-dessous, dit « *anthropoid* ». Kerline ajoute un renversement là où le texte n'en présente pas.

[409] « The human was held to be the most bestial of animals because it was the most chimp-like. This had been understood and incorporated into descriptions of all simian creatures, even before the discovery of the true anthropoid apes— the orang-utan, the gorilla and the human, in the 16th century. […] The human with its ghastly

Alors que c'est précisément la ressemblance entre les deux espèces qui fait de l'humain un « double dérangeant » pour les chimpanzés, ce sont aussi ses différences qui sont diabolisées. De même que le dégoût des humains pour les autres primates se focalise sur leurs poils, leurs organes exposés, en les accusant d'une sexualité bestiale, comme l'a rappelé Haraway dans l'extrait cité plus haut, la stigmatisation des humains par les chimpanzés se concentre sur leur peau nue et la définition de la pudeur est revue à l'aune de leurs pratiques[410]. Un double mouvement de dévalorisation de l'humain est à l'œuvre, entre bestialisation et anthropomorphisme, pour reprendre les figures évoquées dans le chapitre précédent, du « clown mignon » ou de la « brute » (341).

Finalement, lorsque les personnages se rendent à Kigoma, à la frontière entre la Tanzanie et le Burundi, pour visiter le parc national du Gombe (où se trouve, dans notre monde, un sanctuaire qui protège les chimpanzés), ils s'aperçoivent face aux réfugiés qui fuient les conflits voisins et que les droits des chimpanzés et les droits humains sont étroitement liés : « Simon se demanda comment les humains réussissaient à survivre dans ce monde chamboulé : qui pourrait se soucier de quelques malheureux animaux quand il y avait tant de misère parmi les êtres champains[411] ? » (464). Les lignes qui suivent évoquent le braconnage, la consommation de viande de brousse dont sont victimes les humains, imaginés en « gibier à peau nue[412] » (464), mais aussi l'ironie, dans le cas contraire, « de penser qu'on laisse les chimpanzés s'entre-tuer sans pitié pendant que les hommes vaquent à leurs occupations sans être inquiétés[413] » (465). Malgré ces tentatives de protection de la biodiversité, le personnage de l'anthropologue Ludmilla Rauschutz prédit la fin proche de l'humanité :

> Nous sommes à l'aube […] d'une catastrophe gigantesque que les chimpanzés regretteront éternellement… […] Il s'agit, mon ami "greu-nn" humain, de l'extinction de vos congénères psychiques à l'état sauvage. Oui "HouuGraa", d'ici cinquante ans, il n'y aura probablement plus un seul humain à l'état sauvage, et avec eux disparaîtront toutes nos chances de rédemption spirituelle. Il serait temps de nous rappeler la grimace de Schumacher : <Si la chimpanité remporte la bataille contre la nature, nous nous retrouverons dans le camp des perdants[414]> ! (475)

---

exposed skin; its repugnantly bulging hind parts; its voracious, inappropriate licentiousness? Yet paradoxically, the image of humans retailed in contemporary culture was almost always benign, cuddly even. » (226-227)

[410] On retrouve ce même dégoût pour le corps humain et pour nos pratiques sociales dans la préface du roman, qui trace en négatif ce que les lectrices et lecteurs peuvent y attendre des chimpanzés.

[411] « Simon wondered how the humans could possibly be faring in this world turned upside-down – with chimpanzee life so cheap, who would care about a few miserable animals? » (469)

[412] Là encore, il s'agit d'un effet de traduction de la part de Francis Kerline, l'anglais parlant seulement de « bush meat » (469) soit « viande de brousse ».

[413] « while chimp is killing chimp with such relentlessness, humans go about their business undisturbed. » (470)

[414] Cette citation est réellement attribuée à l'économiste britannique Ernst Friedrich Schumacher, qui écrit dans les premières pages de *Small Is Beautiful* : « Modern man does not experience himself as a part of nature but as an outside force destined to dominate and conquer it. He even talks of a battle with nature, forgetting that, if he won the battle, he would find himself on the losing side. » En traduction : « L'homme moderne ne se conçoit pas lui-même comme partie intégrante de la nature mais comme une force extérieure, destinée à dominer et conquérir celle-ci. Il parle même de combat conte la nature, en oubliant que, s'il venait à gagner le combat, il se retrouverait

Quoiqu'il s'agisse d'un personnage sans cesse décrédibilisé, présenté comme une « extrémiste » (465) de la protection animale parce qu'elle attribue aux humains intelligence et sentience, la parole de l'anthropologue questionne le rapport de notre espèce aux autres vivants et à la notion de « nature ». Juste après cette affirmation, à la fin du roman, ce sont finalement les humains eux-mêmes qui donnent le ton, à travers leur cri, incompris des chimpanzés et simplement retranscrit dans le texte : « "Fuuuuuuckooooooffff-Fuuuuuuckooooooooffff." » (483) en langue originale – que Francis Kerline a choisi de traduire en français par « Taaaaaagueueueule » (477), ce qui soulève en réalité des enjeux bien différents[415]. Puisque les autres primates incarnent dans leurs corps comme dans leurs comportements une libération des normes sociales, le scénario d'inversion d'espèce est propice à toutes les transgressions. Will Self s'en saisit pour produire un roman obscène et provocateur.

B. Une société provocatrice

Dans son essai *Le Mépris des bêtes,* Marie-Claude Marsolier démontre, par une étude des synonymes proposés par le dictionnaire CRISCO, à quel point les animaux sont associés en français à des traits péjoratifs, et notamment à l'obscénité. La philosophe Florence Burgat fait le même constat :

> Avec un entêtement métaphysique remarquable, la différence entre l'homme et l'animal est présentée à travers une constellation de concepts qui forment un système d'opposition : sont renvoyés dos à dos l'âme, la liberté, la raison, le sujet d'une part ; le corps, l'immédiateté sans projet, l'instinct, l'objet d'autre part. Tout se passe comme si le programme conceptuel destiné à définir l'animal était motivé par la seule volonté de dessiner par antithèse, l'essence idéale et normative de l'humain.[416]

Un volume collectif sur les représentations du singe aux XVIIème et XVIIIème siècles, dirigé par Florence Boulerie et Katalin Bartha Kovàcs, montre comment la figure du singe incarne en particulier la lubricité, le motif simien offrant alors aux écrivains une certaine liberté de propos, sous couvert de dénonciation. Dans un article sur la représentation des singes dans les récits de voyageurs au XVIIe siècle, Arlette Girault-Fruet y explique que le singe était perçu en Afrique et en Inde comme un homme « affranchi », libéré des normes sociales et de la pudeur[417].

---

du côté des perdants. » E. F. Schumacher, *Small is beautiful. Une société à la mesure de l'homme*, M.-C. Florentin (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1979[1973], p. 14.

« 'We are on the cusp,' she went on conducting as they worked their way through the fish, 'of a catastrophe of enormous dimensions, a catastrophe catastrophe that we, as chimpanzees, will live to regret fervently –' […] 'That is, my "grnn" human friend, the extinction of your psychic conspecifics in the wild. Yes "HoooGraa" within fifty years there will almost certainly be no humans left in the wild, and gone with them will be our chances ofredeeming ourselves spiritually. We would do well to remember what Schumacher gestured: If chimpunity wins the battle against nature – we will find ourselves on the losing side!' » (481-482).

[415] Voir *infra*, le chapitre III. B.

[416] F. Burgat, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 30.

[417] A. Girault-Fruet, « "Les Gens de Premier ". Le singe dans les récits de voyages effectués au XVIIe siècle en Afrique orientale et dans les îles de l'océan Indien », dans F. Boulerie et K. Bartha Kovàcs (éd.), *Le Singe aux XVII^{e}et XVIIIe siècles*, Paris, Hermann, 2019, p. 67-79.

Rapportant les légendes locales à son propos, les voyageurs occidentaux – puis les écrivains qui reprennent leurs récits – y ajoutent force détails, usant de l'image du singe pour transgresser par procuration les normes morales. La chercheuse conclut que « le singe est finalement l'occasion pour le voyageur de réaliser en mots ce que la loi lui interdit de réaliser en actes », en notant par exemple la persistance du thème du « singe violeur[418] », devenu un lieu commun à l'époque des Lumières. Les personnages simiens, à la fois soustraits à la morale et suffisamment proches de l'humain pour permettre une identification, semblent toujours répondre à cette fonction dans l'imaginaire de Will Self.

L'auteur joue de l'antithèse énoncée par Burgat en imaginant une société qui retourne les normes morales et sociales occidentales, moins cependant dans l'intention de dessiner un idéal humain que d'en relativiser les spécificités, en imaginant qu'elles deviennent les caractéristiques d'une animalité. Faire interagir des personnages non-humains permet à l'écrivain de s'affranchir de nos tabous ainsi que d'une pudeur qui serait propre à l'homme… pour instaurer en négatif d'autres transgressions. En cela, les chimpanzés de Self ne coïncident pas complètement avec les attributs de l'animal que liste Florence Burgat, puisque ce sont des sujets qui agissent avec conscience et préméditation, dans une société organisée, normée. En revanche, ils restent en tout point opposés aux humains dans leur rapport au corps et à la morale. Leur représentation joue encore sur les clichés de la bestialité, Will Self se complaisant à créer une société qui nous paraisse la plus obscène[419], tandis que les chimpanzés trouvent à leur tour les pratiques humaines triviales et amorales. L'écrivain affirme son propre relativisme dans un entretien pour *Le Monde* : « Dès cette époque [sa jeunesse de toxicomane], je voyais mon addiction comme le résultat d'une morale sociale elle-même sujette à un grand relativisme[420]. » Dès la préface, le discours du narrateur avertit le narrataire chimpanzé de l'étrangeté des pratiques humaines :

> Les humains s'unissent – et donc s'accouplent – souvent pour la vie ! Face à un conflit, au lieu de régler simplement le litige en fonction des dominations hiérarchiques, ils réagissent de manière totalement anarchique ; on voit des troupes d'humains se rassembler et tenter d'imposer leur propre « mode de vie » (peut-être une forme primitive d'idéologie) à leurs congénères. Et, s'il est vrai que les humains consacrent autant d'attention que les chimpanzés à leur progéniture, leur attachement pervers au principe structurel de la monogamie (pervers parce qu'il ne confère aucun avantage adaptationnel

[418] *Ibid.*, p. 77.
[419] Je reviendrai dans quelques pages sur ce terme et sa pertinence.
[420] F. Noiville et W. Self, « Will Self : « Écrire à la troisième personne m'a beaucoup aidé à voir le jeune homme que j'étais avec une plus grande objectivité » », 4 avril 2021, Le Monde (en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/04/04/will-self-ecrire-a-la-troisieme-personne-m-a-beaucoup-aide-a-voir-le-jeune-homme-que-j-etais-avec-une-plus-grande-objectivite_6075527_3260.html ; consulté le 16 juin 2022)

> parent) établit une séparation très nette entre les liens du « groupe » et ceux de la communauté. Les vieux humains sont bien plus déconsidérés que les vieux singes[421]. (11)

Comme Pierre Boulle dans *La Planète des singes* à travers les explications de Zira, Will Self renverse la lecture humaine de l'évolution, qui justifie nos normes sociales – ici la monogamie – pour présenter les caractéristiques de nos sociétés comme des erreurs de l'évolution et soutenir ainsi leur infériorité. Le narrateur explicite ce récit évolutionniste :

> Comment alors ne pas risquer l'hypothèse que ce sont ces particularismes – lesquels, j'insiste, ne jouent aucun rôle dans l'adaptation – qui ont conduit au cul-de-sac évolutionnel de l'espèce humaine ? Serions-nous en présence d'une forme de névrose collective – une névrose de l'espèce[422] ? (13)

La satire ne s'appuie pas, le plus souvent, sur la ressemblance entre la société chimpanzée et la société humaine, mais sur leurs différences données à voir en miroir et sur le jugement que chaque espèce porte envers les pratiques de l'autre. Elle repose sur l'écart entre les normes simiennes et humaines ; l'étrangeté des habitudes sociales des chimpanzés dans le roman peut interroger nos propres normes. Will Self affirme à ce propos, dans un entretien donné à *Libération* : « Je ne suis pas un pur satiriste, mais mes livres ont un propos satirique, et les mondes alternatifs sont des outils utiles pour démasquer les fausses idéologies de la société[423] ». C'est à travers les discours de Busner, lors de ses échanges avec Dykes, que nos pratiques sont rendues absurdes. Lors d'un trajet en ville, alors que Simon observe par la fenêtre la foule des chimpanzés, son rire face au ridicule de l'autre espèce est réciproque :

> Maintenant devant cette cataracte d'animaux qui se déversait dans la gueule du passage piétonnier souterrain, il était stupéfait par le caractère absurde de ces gambettes poilues et de ces culs décharnés pointant sous l'ourlet de vestes à rayures, de vestes en denim, de corsages à fleurs, de T-shirts imprimés de slogans. Quand l'un d'eux se tournait, fronçait le museau et gonflait les joues pour panthurler, Simon ne pouvait s'empêcher de pouffer. Ce fut ce rire étouffé, ce rire de gorge, qui déclencha la première digitation depuis leur départ de l'hôpital, la première gesticulation véritable depuis que Simon avait recouvré un semblant de liberté[424]. (280-281)

Alors que Simon rit de la façon de s'habiller des chimpanzés, qui exhibent « leurs affreux derrières rabougris », Busner lui répond que « la fêlure ischiatique du chimpe est la plus belle partie de son corps », ajoutant que « c'est en regardant le trou du cul d'un chimpe qu'on apprend

---

[421] « Humans often consort – and therefore mate – for life! Instead of resolving conflict in a simple manner concordant with dominance hierarchies, human society appears horribly anarchic; bands of humans gather together to propagate their own 'ways of life' (perhaps primitive forms of ideology) on their fellows. » (57)

[422] « Is it too fantastical to imagine that it is these traits – which I stress are in no obvious way adaptive – that have contributed to the human evolutionary cul-de-sac? That humans may be afflicted with some kind of species neuroticism? » (69)

[423] W. Self, « Self portrait », *op. cit.*

[424] « But now, seeing the cataract of animals that poured into the brutal maw of the pedestrian underpass, Simon was struck anew by the absurd sight of furry little legs and fleshless arses poking out from the hems of pin-stripe jackets, denim jackets, flowery blouses, and T-shirts blazoned with slogans. When one turned, wrinkled its muzzle, then bagged out its cheeks with the beginning of a pant-hoot, Simon laughed out loud at the animal's expression. It was this deep-throated chuckle that provoked the first fiddling since they had departed from the hospital, the first real gesticulation since Simon had regained his liberty. » (274)

à le connaître, à deviner son âme[425] » (281). Tandis que Dykes, presqu'humain, se réjouit de la « drôlerie » de cet échange, c'est « au tour de Busner d'avoir envie de rire » lorsqu'il évoque les « pantalons » et leur fonction, celle de ne pas « dévoil[er] ses parties génitales » qui pourraient « susciter un désir sexuel inapproprié » (282). Chez les chimpanzés, la dissimulation est érotisée et le port du pantalon est plus sexuel que la nudité. C'est pourquoi face au personnage de Rauhschutz, dont les parties intimes sont peu visibles pour une chimpanzée, Dykes revenu à sa chimpanité s'écrit « c'est obscène, on ne voit presque pas son cul[426] ! » (468). Le port du pantalon suscite déjà le rire des chimpanzés lorsque Busner et Bowen interviennent dans la thérapie de Simon Dykes et qu'ils entreprennent de se déguiser en humain pour calmer les angoisses que la vue des chimpanzés provoque au patient. Les médecins enfilent alors un masque caricatural et un pantalon « de harem », qui leur semble « très osé, voire franchement égrillard[427] » (241). Le bilan de Busner sur le délire de Simon propose une synthèse peu flatteuse de l'animal humain, qui ramène nos normes sociales à des motifs triviaux : « En effet, un animal intelligent avec de telles pratiques copulatoires, complètement dissociées du paradigme de la nécessité biologique, un animal dépourvu de fourrure protectrice sur les parties génitales, serait obligé de porter des vêtements en dessous de la taille "pour couvrir ses enflements sexuels, j'imagine[428]" » (283). Simon est frappé par le vocabulaire éthologique qu'emploie Busner, qu'il fait par exemple répéter lorsqu'il évoque la saillie : « – Et je crois aussi que les humains saillent même lorsque la femelle n'est pas en chaleur "heuu" ? – Saillent "heu" ? ». Tandis que Dykes est déconcerté par les « saillies en masse » (359) des chimpanzés[429], les questions du psychiatre sur le comportement sexuel humain révèlent l'incohérence voire l'hypocrisie du modèle du couple exclusif valorisé dans « la plupart des sociétés occidentales ou occidentalisées » (360) :

> Et le principe organisateur de ces couples est la "hue hue" fidélité "heuu" ? Le droit de saillie exclusif ?
> – Oui.
> – Et il est respecté "heu" ?
> – Pas vraiment.
> – "Heuuu" ?

[425] « […] 'and furthermore you can, so to sign, know a chimp by his arsehole, divine a chimp's soul.' » (276)

[426] « […] it's revolting, she's got hardly any scrag at all. » (474). La traduction française insiste davantage que la version originale sur l'importance de l'exposition.

[427] « Busner pulled from his briefcase a pair of harem pants not dissimilar to the ones Jane Bowen was wearing. The three chimps couldn't restrain themselves, the idea of donning these nestroom garments in a workaday environment was so absurd – it was positively kinky. » (233)

[428] « "If you had an intelligent animal with such mating practices, completely divorced from the paradigm of biological necessity; an animal without fur covering its genitals, then nether garments of some kind would be essential 'to cover up their sexual swellings, I imagine . . ." » (277)

[429] Là aussi, il s'agit de jouer sur les images. De même que Self crée un imaginaire apocalyptique et semble prendre plaisir à dépeindre les tableaux du protagoniste, en représentant ces farandoles de chimpanzés il joue d'une imagerie obscène qui frôle le fantastique tant elle peut sembler à la fois grotesque et cauchemardesque.

> – Et bien, il arrive que les mâles et les femelles copulent à l'extérieur du couple… ça arrive même tout le temps. […] Chez les humains, la tendance à l'inconstance semble aussi forte que la pulsion du mariage.
>
> […] « Mais, Simon, poursuivit l'éminent philosophe naturel tandis qu'ils reprenaient leur manumarche, c'est un peu contradictoire. Vous grimacez à la fois que les unions sont nombreuses et que les saillies exogames sont courantes. En somme, arrêtez-moi si je me trompe, vous arrivez un peu au même résultat que les chimpanzés "heuu[430]" ?» (361)

Le point de vue du chimpanzé vient opposer les discours de Simon et les pratiques réelles de l'espèce, comme pour souligner l'écart entre la volonté d'une société policée de s'éloigner de comportements animaux en régissant les corps et le retour des pulsions. Cette tension est moins présente dans la société des chimpanzés, qui redonne aux besoins corporels une dimension centrale, sans tentatives de sublimation symbolique. Cela se traduit dans le roman par un abondant lexique anatomique, autant dans la narration lorsqu'elle épouse le point de vue chimpanzé que dans les discours rapportés. Le lexique de Simon, quant à lui, s'adapte au fil du roman, sous l'influence de Busner. Ainsi, le terme d'« enflements sexuels » employé plus haut par le psychiatre pour évoquer le sexe féminin bouleverse le regard de Simon sur son ancienne compagne :

> Des enflements sexuels… ma foi, oui, la description était assez juste. C'était un peu comme des tumescences des parties intimes, en effet. Non, c'étaient des tumescences des parties intimes. Simon retourna l'idée dans son esprit. Retourna le corps de Sarah. Son corps svelte, sans poils. Le retourna de sorte que ses jambes minces de jeune fille s'ouvrirent pour laisser voir un pinceau de poils et une roseur stratifiée béante[431]. (283)

Il compare l'image humaine – déformée par la psychose – qu'il a de Sarah à la guenon qui s'est présentée comme telle après son internement, en se concentrant sur les parties intimes de la femelle. Le terme employé par le psychiatre à propos des guenons lui semble tout autant s'appliquer au sexe de l'humaine, à la différence que cette dernière ne le révélait que dans l'intimité, alors que la guenon, jamais habillée du bas, était « appliquée à mettre en évidence son pubis tumescent » lors de sa dernière visite. Juxtaposant les deux visions, le personnage prend en charge une réflexion métalittéraire : « Or qu'était-ce en vérité sinon la matérialisation charnelle ultime du rentre-dedans ? Était-ce là l'explication ? Ce monde de singes était-il une lugubre fantasmagorie faite des scories de son obsession[432] ? » (284) L'auteur propose alors

---

[430] « 'And the organising principle of these couples remains "huh-huh" fidelity "huuu"? Exclusive mating rights?" 'Yes.' 'And is it adhered to "huu"?' 'Not exactly.' "Huuu?" 'Well, obviously both males and females find themselves mating outside the relationship… it happens all the time. […] 'But, Simon,' the eminent natural philosopher continued as they resumed their knuckle-walk, 'you sign of numerous consortships, and of consistent exogamous mating despite their existence. Mark me if I'm wrong, but it looks to me much the same as what chimpanzees get up to "huuu"? » (360)

[431] « Sexual swellings – that's what they were, right enough. They were like grossly engorged pudenda. No, they *were* grossly engorged pudenda. Simon turned the idea over in his mind, and remembered turning Sarah's body over. Her hairless, slim, body. Turning it over so that her legs, slight as a young girl's, fell open to reveal a brush of hair and gaping, stratified pinkness. »

[432] « What was this, if not the ultimate, incarnate crotch-shot? Was that the truth? That this ape world was a ghastly phantasmagoria, built out of odds and ends of obsession ? » (278)

une interprétation de la société obscène qu'il a imaginée ; la guenon et sa version humaine ne seraient que les deux membres d'une métaphore. Chez les chimpanzés, tout est mis au jour. La violence hiérarchique n'est plus économique ou symbolique mais physique, la séduction devient exhibition, les flatteries portent directement sur les parties intimes, lorsqu'elles ne consistent pas en une interprétation littérale d'une expression familière bien connue, comme dans cette scène entre Busner et l'anthropologue Rauhschutz :

> « "H'houu" c'est un honneur pour moi, madame, de faire votre connaissance. Toute la communauté scientifique est fascinée par votre fêlure ischiatique – enfin, tous ceux qui comptent dans la communauté scientifique – et je vénère tout ce qui pendouille chez vous. Je serais infiniment flatté, croyez-le, que vous me baisassiez le cul. » En observant cet échange, Simon se demanda si Rauhschutz soupçonnait Busner d'ironie dans ses singeries de principe, mais aucune trace de susceptibilité ne se lisait sur son museau raplati quand elle accorda le baiser demandé et sollicita en retour un léchage de cul de la part de Busner[433]. (469)

Cet extrait, qui survient à la fin du roman, laisse entrevoir la dimension comique du jeu de transposition et d'invention auquel s'adonne Will Self, dans sa recherche de crudité et de littéralité. La mise en scène littérale d'une expression métaphorique est l'un des éléments que propose le psychiatre Serge Tisseron pour identifier l'obscène, qu'il considère comme une « machine de guerre contre la métaphore[434] ». Il cite en exemple une représentation pornographique de l'expression « lécher les bottes » ; Will Self va plus loin. Pour Serge Tisseron, l'obscénité serait un pouvoir propre aux images auquel les textes échapperaient, par la place qu'ils donnent à la subjectivité et à l'interprétation. Je ne me range pas entièrement à cette théorie, d'autant que la similitude entre l'exemple cité et celui mis en scène par Self, ainsi que la crudité de ses descriptions, me semblent justifier l'emploi du terme[435]. L'écrivain n'entreprend pas seulement de spéculer une société contraire à nos règles morales, il prend plaisir à l'illustrer, dans une écriture grossière et jubilatoire.

Le scénario d'inversion n'apparaît plus à l'origine des représentations que propose le roman, il en devient plutôt le prétexte. La veine scatologique de cet extrait est commune à l'ensemble du roman et la crudité des représentations semble acquérir une valeur intrinsèque, se passer de justification – si ce n'est l'animalité des personnages, annoncée dans la préface[436].

---

[433] « "H'hooo" I am honoured, madam, to make your acquaintance. The entire scientific community is in awe of your ischial pleat – the scientific community that matters, that is – and I too reverence your dangly bits. I would accord it an honour if you would kiss my arse.' Simon, watching this exchange, wondered whether Rauhschutz would suspect Busner of any irony when he flicked the customary honorifics, but her flat muzzle betrayed no suspicion of anger as she bestowed the required kiss, then requested an arse lick from Busner in turn. » (475)

[434] S. Tisseron, « Entretien : "L'obscène est une machine de guerre contre la métaphore" », *L'Obscène, acte ou image ? La Voix du regard*, nº 15, 2002, p. 113-124

[435] Par ailleurs, dans de nombreux articles du numéro qui contient cet entretien, les textes de Sade sont fréquemment cités comme exemples d'obscénité – l'intégration ou non de la littérature dans ce champ est encore débattue.

[436] Un simple relevé lexical donne le ton : on compte trente-trois occurrences pour le mot « shit », trente-quatre pour « arse », vingt-trois pour « arsehole », trente-huit pour « ischial ». Quant aux termes sexuels, pour ne

L'on peut encore s'interroger à ce compte sur la légitimité du terme « obscène » pour rendre compte des procédés de Will Self : l'obscénité ne touche-t-elle pas uniquement les comportements humains ? La définition de l'obscène a souvent été remise en question et ses limites varient au fil des siècles. Le TLFi propose un premier sens du terme restreint aux représentations sexuelles : « Qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité[437] » et un deuxième sens plus élargi : « Qui offense le bon goût, qui est choquant par son caractère inconvenant, son manque de pudeur, sa trivialité, sa crudité[438] » ; en proposant comme synonyme de celui-ci « immoral », une nuance remarquable. L'obscénité ne serait caractérisée que venant d'individus qui tombent sous le régime de la pudeur et qui possèdent une morale. L'accusation ne vise pas tant ici les chimpanzés, que l'écrivain qui imagine leurs comportements et les représente en détails. Surgit alors une autre caractéristique propre à l'obscène que souligne Serge Tisseron, c'est qu'il n'y a derrière l'image « rien d'autre à voir et à comprendre que ce qu'on vous montre ». Les détails triviaux sur la vie des chimpanzés sont difficilement interprétables, leur symbolique nous échappe, sans que cela ne les empêche de posséder une fonction, de jouer un rôle dans le roman : par le rejet qu'elles suscitent, ces scènes permettent de consolider un sentiment d'humanité. Cet effet est mis en abyme par les réactions de Dykes, qui continue de refuser les mœurs chimpanzés alors même qu'il retrouve progressivement son éthos simien. Il en va ainsi lors de la rencontre avec un personnage qui pousse le dégoût à son comble, le philosophe sémioticien Dr Grebe qui pratique la coprophagie. Les nombreuses descriptions imagées des boissons fétides que consomme le scientifique sont l'occasion pour Simon de poser les limites de ce qui serait humainement acceptable[439] :

> Après les bizarreries de son périple avec Busner et les étranges événements du réfectoire, voilà maintenant un coprophage. Décidément, c'était une journée contrariante. Car, bien qu'il commençât à s'habituer au monde des chimpanzés, à s'y mouvoir plus à l'aise, il se sentait plus humain que jamais[440]. (376)

Alors qu'il accepte « le caractère pratique de la déambulation quadrupède », la commodité de la semi-nudité, ou encore l'usage de la langue des signes, ces deux pratiques sont inconciliables avec l'humanité : « Mais manger de la merde ? Non. Jamais. Ça, tout comme leur rut à grande

compter que l'argot, on dénombre trente et une occurrences de « cock », dix de « cunt », ce « c* word » dont l'emploi est considéré comme des plus grossiers.

[437] https://www.cnrtl.fr/lexicographie/obscene ; consulté le 5 avril 2025).

[438] « Obscène », dans *TLFi*, s. d.

[439] Peut-être la symbolique persiste-t-elle dans cette scène, qui pourrait mettre en doute l'intégrité intellectuelle de certains chercheurs en sciences humaines, en représentant métaphoriquement la nature de ce qui les nourrit.

[440] « The journey from the Busner group home, the bizarre scenes in the hall at third luncheon and now Grebe with his coprophilia – it was a day of contrariness. For Simon, although more present in the world of chimpanzees, more at ease, nonetheless felt his humanity as strongly as ever. » (377)

vitesse, c'était de la vraie bestialité[441]. » (376). Explorer les pratiques animales permet de tracer la démarcation entre humanité et animalité[442], qui ont à voir avec le corps et ce qui le pénètre, autrement dit avec l'alimentation et la sexualité. Le roman teste en imagination les limites de ce qui peut être fait, mais aussi de ce qui peut être montré[443].

Comme le montre la figure du Dr Grebe, le plaisir de la subversion s'incarne dans la création de personnages qui réunissent les contradictions que soulèvent les chimpanzés[444] ; celui de Jean Dykes, ex-femme de Simon, est lui aussi particulièrement provocateur. Présentée comme une mère dévote, guindée, elle ne déroge pas à l'impudeur des chimpanzés, pour qui le sexe n'est pas un tabou, même religieux. L'auteur prend soin de nous la représenter au « vidéophone » (puisque les chimpanzés signent et vocalisent, leur support de communication doit être visuel et sonore) avec la psychiatre Bowen, à la fois en train de réciter une prière, de répondre aux questions qui lui sont posées, et de copuler avec plusieurs mâles, « si bien que ses inflexions châtiées étaient régulièrement entrecoupées de couinements et de hoquets copulatoires[445] », vocalisations que le texte nous donne à entendre dans le dialogue qui suit cette citation (145). Dans le cadre de la société chimpanzée, Jean Dykes est un modèle de religiosité, puisqu'il y est bien vu se reproduire autant que possible au moment des chaleurs, avec les mâles de son groupe. Cette sexualité au sein du groupe (l'équivalent d'une famille élargie), donnée à voir dès la présentation du personnage de Busner, dans le chapitre 3, amène au dernier tabou que franchit le roman, celui de l'inceste. Chez les chimpanzés de Self [446], l'apprentissage de la sexualité se fait au sein de la famille et la monogamie est considérée comme une pratique déviante. L'écrivain retourne les normes morales au point que l'absence d'inceste soit considérée comme une violence, qu'il représente très concrètement dans un entretien entre Sarah, la conjointe de Dykes, et son conseiller d'études :

> « Grimacez-moi franchement, […] est-ce que votre alpha vous a saillie quand vous étiez petite "heu" ?
>
> – Ou… oui, bien sûr. […]
>
> Aussi fréquemment que les mâles des autres groupes natals "heu" ?
>
> – Non. Une fois par œstrus à peu près "euch-euch". Ça m'a toujours intriguée. Il semblait préférer ma sœur Tabitha et je crois que j'étais jalouse. Il a commencé à la saillir quand elle avait huit ans et enflait à peine. »

[441] « But eating shit? No. Never. This, like the chimps' high-speed multi-rutting, was the stuff of true bestiality. » (377)

[442] S. Krief, « Sabrina Krief, primatologue : « Les chimpanzés sont des animaux sociaux très curieux mais très conservateurs » », entretien réalisé par L. Adler, 4 septembre 2019, France inter (en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceinter/sabrina-krief-primatologue-les-chimpanzes-sont-des-animaux-sociaux-tres-curieux-mais-tres-conservateurs-5041691 ; consulté le 5 avril 2025).

[443] C'est la question que pose le numéro de la revue *La Voix du regard* qui porte sur l'obscène : *L'Obscène, acte ou image ? La Voix du regard*, n°15, 2002.

[444] Grebe est à la fois grossier et extrêmement savant, Jean Dykes est à la fois pieuse et sexuelle.

[445] « So that the squeals and pants of mating further embellished her formal tempo. » (136)

[446] Cette caractéristique ne correspond pas à l'éthogramme réel des chimpanzés.

> Avant cet entretien, Sarah eût opposé une incrédulité scandalisée à quiconque eût tenté de lui expliquer qu'elle avait été sexuellement traumatisée dans son bas âge […][447]. (181)

Cet extrait, comme de nombreux autres passages du roman, est particulièrement violent pour le lectorat humain qui, face à des personnages aux prénoms familiers, dont la psyché lui est exposée, est amené à oublier régulièrement qu'ils n'appartiennent pas à son espèce. L'exercice d'inversion mentale, aisé lorsqu'il s'agit de pratiques moins chargées moralement, devient douloureux lorsqu'un comportement chimpanzé normal correspond à une insupportable maltraitance et remue des tabous sociétaux profonds – il ne s'agit plus seulement d'obscénité, mais de perversion. Le cas des chimpanzés fait écho à une affirmation de Thierry Tremblay, qui interprète ainsi Georges Bataille : « Il est en revanche clair que l'obscénité est liée à l'animalité. Mais pas n'importe quelle animalité, pas l'animalité "pure". Une animalité *spirituelle*, une animalité différente de celle de l'animal parce qu'il s'agit justement d'une animalité humaine[448]. » Peut-être que la représentation triviale et perverse d'autres grands singes, surtout lorsqu'ils sont imaginés dans une société dominante qui reflète la nôtre, a précisément cela d'obscène qu'elle nous renvoie à notre propre animalité[449], produisant par contradiction, à l'instar de Dykes confronté à l'alimentation répugnante de Grebe, un puissant rejet qui amène les lectrices et lecteurs à se raccrocher à leur humanité.

L'analyse que propose Will Self à travers le regard du « conseiller d'étude » laisse penser qu'il use du scénario de renversement et de l'animalité de ses personnages comme un prétexte à la provocation misogyne, évoquant la « négligence de H. Peasenhulme à l'égard de sa fille aînée à qui il refusait les bons coups de bite sans lesquelles [*sic*] aucune femelle ne peut s'épanouir, ne peut prendre conscience de sa féminité, se sentir à l'aise dans son corps de guenon[450] ». Il faut néanmoins faire remarquer que la version française de Francis Kerline, qui opte pour un vocabulaire beaucoup plus familier, joue différemment de la provocation, en reprenant le style cru de Self dans un passage où l'écrivain a plutôt choisi, au contraire, de

---

[447] « 'did your alpha mate you when you were younger "huu"?' 'Of – of course.' […]'As frequently as the other natal group males did "huu"?' 'No, he didn't. More like once during each oestrus "euch-euch". I always wondered about that. And I suppose I was jealous of my sister Tabitha, who he seemed to prefer. He began mating her when she was eight – and barely showing.' Up until this interview Sarah would have been incredulous and even angry to learn that she was what was denoted 'an abused infant' […] ». (171-172)

[448] T. Tremblay, « « Réflexions sur l'obscénité ; de l'étymologie au silence » », *L'Obscène, acte ou image ? La Voix du regard*, nº 15, 2002, p. 110.

[449] Il faut d'ailleurs rappeler avec Dorothée Dussy que, si le tabou de l'inceste semble universel et que son évitement dépasse l'espèce humaine, celui-ci reste pratiqué dans des proportions qui frôlent la banalité : « L'intérêt affiché pour "ce qui doit être", au mépris affiché de "ce qui est", a réconforté ceux qui sont empêtrés dans la contradiction des pratiques et des règles, c'est-à-dire, s'agissant de s'autoriser à prendre un enfant de la famille comme partenaire sexuel, environ 8 % de la population générale. D. Dussy, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », *Sociétés & Représentations*, vol. 42, nº 2, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 73-85.

[450] « over the way Harold Peasenhulme had neglected his eldest daughter, refused to give her the good mating every female requires from an alpha if she's to grow up happy, well adjusted, comfortable with her very sense of femininity and simiousness. » (172)

mettre en avant l'absurdité du passage à travers un lexique neutre, comme dans l'expression « good mating ». La traduction du terme « simiousness » par une glose, affaiblit également le sens du texte original, qui souligne comment ces comportements dont la lecture dérange sont associés à une spécificité de l'espèce et non uniquement de genre : ce qui permet de se sentir chimpanzée serait insupportable pour une humaine. Les liens familiaux des chimpanzés impliquent non seulement la sexualité intergénérationnelle, mais aussi l'usage de la force physique, présentés comme un devoir des alphas. Quelques pages plus loin, Sarah se lamente à nouveau à propos de son alpha : « Pourquoi, "houu" pourquoi, "houu" ne peut-il pas me battre comme un vrai alpha ? Je l'insulte, je défie son autorité et il ne réagit pas. Il ne m'aime pas, c'est clair, il ne m'a jamais aimée[451]. » (187). La domination physique et sexuelle ne serait plus une maltraitance, mais une manière de confirmer la place de chacun et chacune dans le groupe[452]. Ce qui nous apparaît comme de la violence est présenté par Self, dans cette société étrange, comme la marque franche d'une intégration, de l'existence d'un lien social.

Les extraits étudiés montrent que le « relativisme moral » auquel invite le roman trouve ses limites lorsqu'il est poussé jusqu'à la représentation de maltraitances. L'obscénité, le dévoilement de tabous universels et l'amoralité permettent dans *Les Grands Singes* de renvoyer le lectorat à son humanité, par rejet de l'autre, sans que cela n'efface l'impression que Will Self prend plaisir à jouer de la fiction animale pour se libérer d'une littérature morale. Marc Porée propose une autre explication, à mes yeux très juste et non exclusive, de l'obscénité propre à l'écriture de Will Self, qui confirme d'ailleurs qu'elle ne peut être réduite à un effet d'animalité particulier aux *Grands Singes* et que l'écriture obscène primerait sur le scénario de renversement. Porée écrit à propos du recueil de nouvelles *Liver : Fictional Organ with a Surface of Four Lobes*, publié dix ans après notre roman :

> De plus, cela joue en faveur du désir de l'écrivain de redresser, par vengeance, le biais anti-corps qu'il perçoit dans l'idéologie judéo-chrétienne. L'oubli et la suppression du corps sont ses cibles principales. Les scènes de sexe outrageuses, les pires ingurgitations et régurgitations, les évocations décousues de marches pour entrer et sortir des villes en direction de divers lieux improbables, tout cela se combine pour faire couler dans chaque veine de la fiction de Self un fort coefficient corporel[453].

[451] « Why, "hoo" why, "hoo" why can't he beat me the way an alpha should. I insult him, I challenge his authority and he does nothing. Clearly he doesn't love me – never has. » (177-178)

[452] En anthropologie, le lien entre les rapports de domination familiaux et l'inceste est théorisé par Dorothée Dussy dans *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, livre 1, Marseille, Éditions la Discussion, 2013.

[453] Nous traduisons : « What's more, it plays into the hands of the writer's desire to redress, with a vengeance, the anti-body bias that he sees at work in judeo-christian ideology. Neglect and suppression of the body are his main target. Outrageous sex scenes, the foulest ingurgitations and regurgitations, rambling evocations of walks in and out of cities towards various improbable locations, all combine to load every vein of Self's fiction with a strong corporeal coefficient. » M. Porée, « "What if? », *op. cit.*, p. 202.

Chez l'écrivain, la réflexion sur l'animalité est indissociable d'une étude de son rapport à la corporéité.

C. Le corps et l'esprit : réflexion sur notre animalité

Au-delà du jeu sur l'obscène et de la tendance de Will Self à vouloir montrer la trivialité des corps, l'écrivain entame une réflexion sur les rapports entre le corps et l'esprit, une dialectique que l'on sait être au cœur des représentations de l'animalité.

Dans la veine de la fiction spéculative mêlée à l'antipsychiatrie de l'auteur, l'histoire de Simon Dykes et de sa psychose fait office de cas clinique fictif. À travers les discours de la psychiatre Bowen et de son mentor Busner, Self exprime son rejet du dualisme : « Elle méprisait le simplisme de ses collègues qui réduisaient tout à un continuum d'esprit ou à un continuum de matière, sans jamais concevoir qu'il pût y avoir un autre niveau, dans lequel ces continua apparemment inconciliables se confondraient » (163). Le trouble qui l'amène à se croire humain touche autant son esprit que son corps, que les médecins chimpanzés jugent catatonique : « Les étranges postures qu'il adoptait étaient presque parkinsoniennes, comme si les membres qu'il essayait de contrôler fussent démarqués de la sensation proprioceptive qu'il en avait. » (163) Le chimpanzé ne sait plus utiliser ses pieds pour « pédipuler » des objets, il se déplace en bipédie, ses mouvements sont lents et maladroits, et il semble avoir perdu sa force ; le portrait du corps humain que dessine le point de vue simiocentré est peu flatteur. Au début de sa psychose, le personnage a une vision déformée du corps des autres et du sien, qu'il perçoit comme humains ; les deux premiers chapitres semblent ainsi se dérouler dans un monde humain, parmi des corps lisses. Ce qui vient bouleverser le monde du personnage, ce n'est pas la croyance que le monde est humain – puisque le roman débute au cœur de cette psychose –, c'est le moment où cette croyance se brise pour révéler un monde animal. Le choc survient lorsque Dykes se réveille aux côtés de sa compagne, dont la chimpanité le frappe soudain : « C'était la *corporéité* même de la chose qu'il ne pouvait pas supporter. Sa *corporéité* d'alien. L'animal était sur lui[454]. » (131) L'original insiste sur le terme *embodiement* avec les mêmes italiques et le qualifie de « *very alien* ». Une fois de plus, la traduction du texte de Self est complexe, mais nous pourrions proposer des alternatives, par exemple « son incarnation étrangère » ou « très étrange ». La version de Kerline, en usant d'un complément du nom plutôt que d'un adjectif, renvoie au genre de la science-fiction en évoquant davantage les petits hommes verts que l'idée d'aliénation. La traduction rappelle que le roman se situe dans un univers alternatif et rend compte du jugement humain de Dykes selon lequel un tel être, « cette

[454] « It was the very *embodiment* of the thing that he simply couldn't stand. The very alien *embodiment* of it. The animal was upon him. » (122)

espèce de singe aux attitudes humaines » (130), ne devrait pas se trouver sur terre – le corps et ses attitudes qui traduisent l'incarnation d'un esprit ne coïncident pas. L'anglais est moins spécifique, l'adjectif « alien » pouvant être traduit par « extraterrestre », mais aussi par « étranger » – par ailleurs un sens archaïque du nom en français. À mes yeux, cette deuxième signification, plus proche de l'étymologie latine, *alius, ii*, « l'autre », serait plus proche du texte : l'animal représente un autre, différent et rejeté. La psychose de Simon provoque chez le personnage un dégoût des corps chimpanzés et *a fortiori* de leur contact, d'une part dans un besoin de garder l'autre à distance, de ne pas s'y mêler, d'autre part parce que le toucher est caractéristique de leur sociabilité.

Cette étrangeté des chimpanzés conscients, dont l'existence semble paradoxale, amène le personnage à s'interroger sur leur nature. Les réflexions de Simon Dykes suggèrent à nouveau qu'il pourrait être un double de l'auteur et prendre en charge une analyse métaromanesque :

> Qui sont-ils ? Simon visualisa la galerie Levinson peuplée de chimpanzés. Une vision grotesque, les bêtes avec leurs jambes arquées de vieillards, leurs oreilles en forme de champignons des prés. Ça gesticulait devant les tableaux en agitant les doigts dans tous les sens, en se fourrant réciproquement le museau dans le cul et les ongles dans les poils – tapisserie animalière gigotante, parodie pathétique de l'amour de l'art… Parodie ?
>
> Pour la première fois depuis le début de sa crise, l'idée vint à Simon que peut-être le contenu de ces hallucinations, ce masque bestial plaqué sur l'humain, était une construction de l'esprit qui puisait sa matière dans ses propres obsessions. Qu'étaient ces singes, après tout, sinon des versions distordues du corps ? Car le seul fait certain était leur réalité corporelle, leur incarnation, tout le reste, tous leurs signes n'étaient qu'une intolérable absurdité[455]. (230)

À ce stade de l'intrigue, Dykes pense voir soudain les humains comme des chimpanzés, alors que sa psychose consistait plutôt à voir les chimpanzés comme des humains. Cette inversion permet de faire écho à la posture de l'auteur. L'encadrement des imaginaires – celui de l'auteur, celui des chimpanzés, celui de Dykes psychotique – offre un jeu complexe de miroirs qui rend difficile une simple lecture en négatif et brouille les repères de l'humanité et de l'animalité. À travers son protagoniste, Will Self porte un regard ironique sur le monde, les personnages et les images qu'il a créés. Dans une première interprétation, la comparaison du monde simien avec une « tapisserie » insiste sur sa dimension fictive, encourageant une lecture métalittéraire. L'existence des chimpanzés suscite l'incrédulité, elle ne serait qu'une « parodie » d'un « amour de l'art » qu'il faut comprendre comme humain, selon un point de vue anthropocentré. Le terme anglais de « *travesty* » est plus riche encore que sa traduction, puisqu'il porte la connotation

[455] Who are they? Simon framed a view of the Levinson Gallery filled with chimpanzees. A preposterous vision, the animals with their scraggy rumps, their bandy, old men's legs, their ears bracketed with field mushrooms. They all gesticulated at the paintings with their wiggling fingers, full of twisted import – and they all shoved their arses in each others muzzles, their digits in each other's fur. They formed a writhing, zoic rug, a pathetic travesty of the appreciation of art – or was it? For the first time since his breakdown, it now occurred to Simon that perhaps the content of these hallucinations, these delusions of the bestial masking the human, were made up, constructed from the materials of his own mordant obsessions. What, after all, were the apes, if not distorted versions of the body? That they were all body – all *embodiment*, was the only certainty. For the rest of what they signed was clearly nonsensical – or inadmissible. (223)

supplémentaire d'un travestissement, d'un simulacre – les chimpanzés du roman seraient à la fois comiques et faux, un soupçon renforcé par l'expression « ce masque bestial » qui ravive l'image des costumes de *La Planète des singes*, récurrente dans le roman. Pourtant, cette première idée est remise en question, dans une interrogation plus explicite encore en anglais : « *or was it?* », le doute ne portant plus sur la réalité des chimpanzés mais sur la justesse de ce jugement. La seconde interprétation relie les figures simiennes aux « obsessions » du protagoniste, à savoir l'existence des corps, représentés comme distordus par la modernité. En cela, les tableaux de Simon Dykes, dont plusieurs ekphrasis illustrent le roman, constituent un écho pictural interne à l'œuvre de Self. Quelles que soient les constructions symboliques des chimpanzés, le peintre les rejette pour affirmer la primauté des corps sur les signes. On retrouve ici les italiques rencontrées dans l'extrait précédemment cité, « *embodiement* » étant ici traduit par « *incarnation* » : rien de ce monde n'a l'air vrai, hormis les corps qui l'habitent.

À l'instar de son personnage en peinture, Will Self place les besoins du corps et ses perceptions au centre de son écriture. Les discours sont fréquemment interrompus par des actes physiques et l'obscénité des chimpanzés qui coupent aux discussions pour copuler semble rendre caduques leurs élans rhétoriques[456]. L'auteur applique ainsi aux chimpanzés une vision de l'humanité affirmée dans un entretien au *Monde* : « Les humains sont avant tout, je crois, des êtres sentants – bien plus que des êtres pensants[457]. » Rappeler la corporéité des humains revient à abolir les tentatives de distinctions métaphysiques (d)énoncées par Florence Burgat (« l'âme, la liberté, la raison, le sujet d'une part ; le corps, l'immédiateté sans projet, l'instinct, l'objet d'autre part[458] ») pour reconnaître notre animalité :

> Le problème, ce sont les efforts monstrueux que nous faisons – nous, nos ego, nos consciences, nos surmoi – pour nous dissimuler cette évidence, explique Will Self. Pourtant, ce qui fait que je suis moi ou que vous êtes vous, c'est exactement la même chose, les mêmes moteurs, les mêmes mécanismes biologiques... Croyez-moi, l'humanisme n'est que l'expression philosophique d'une volonté de domination au sein des espèces. Dès que vous acceptez d'être un animal comme les autres, vous voyez les choses autrement. Plus besoin de changer le monde, par exemple, voilà qui est infiniment reposant[459].

La psychose de Dykes, qui rejette l'animalité des grands singes de son espèce, ne serait autre que celle de nos sociétés occidentales, dans lesquelles les autres primates font figure de repoussoir depuis des siècles, à l'opposé du progrès sur la flèche du temps. L'auteur affirme à ce propos dans un entretien donné au journal en ligne *En attendant Nadeau* : « Le déni de notre animalité fait partie des raisons pour lesquelles on a rejeté la théorie de l'inscription corporelle en faveur du modèle cartésien où l'esprit serait autonome, ce qui aboutit à un mode de vie

[456] Comme le fait par exemple le critique Feltham au milieu d'une conversation avec Levinson (224).

[457] F. Noiville et W. Self, « Will Self : « Écrire à la troisième personne m'a beaucoup aidé à voir le jeune homme que j'étais avec une plus grande objectivité » », *op. cit.*

[458] F. Burgat, *Animal, mon prochain*, *op. cit.*, p. 30.

[459] https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/02/25/les-obsessions-de-will-self_4583257_3260.html).

dénaturé et destructeur, où l'on ressent peur et dégoût à l'égard de nos propres corps[460]. » La reconnaissance de sa chimpanité passe pour le protagoniste par une acceptation de son corps et de celui des autres, ainsi que par la compréhension qu'animalité et humanité, nature et culture, ne sont pas antinomiques. Vers la fin du roman, face à des sculptures représentant des corps chimpanzés difformes, c'est la mention de Lévi-Strauss qui connecte les chapitres finaux, focalisés sur un Simon presque-chimpanzé, aux chapitres initiaux, focalisés sur un point de vue humain. Cité par le peintre face à une journaliste ignare dans les premières pages du roman, pour ses remarques sur la peinture non-figurative qui ne porterait qu'un discours métapictural, l'anthropologue réapparaît au chapitre 19 lorsqu'un ami évoque, devant les sculptures, la façon dont, selon lui, « le commencement de tout art chimpanzé est la personnification – et la représentation – des animaux[461] » (416). Alors que son corps continue de le rebuter, le partage d'une émotion esthétique et d'une connivence intellectuelle réconcilie Dykes avec sa chimpanité :

> La référence à Lévi-Strauss venait de refermer un circuit dans son esprit, sa mémoire-minute avait bouclé la boucle de son délire : ce qui avait existé n'était pas effacé. Et, sans toutefois accepter d'aucune manière ses membres velus, sa mince bite rose, sa face noircie, ses sourcils ossus, ses yeux verts protubérants et sa fourrure crânienne bouffante, Simon Dykes commençait à se retrouver pour la première fois depuis des mois[462]. (416)

C'est finalement lorsqu'il comprend que l'animalité des chimpanzés n'est pas contradictoire avec la conduite d'une réflexion métaphysique et esthétique que Dykes accepte progressivement sa chimpanité, bien qu'enchaînée à la laideur physique. Ce corps se rappelle sans cesse au protagoniste, jusqu'au séjour en Afrique qui clôture le roman, au cours duquel il peine à lutter contre les parasites : « C'était d'ailleurs ce détail-là, plus qu'aucun autre, qui confortait en lui ce concept absurde : la chimpanité. Après tout, il était difficile de nier qu'on avait de la fourrure quand celle-ci dissimulait aux regards des piqûres de moustique pourtant

[460] W. Self, « Entretien avec Will Self », entretien réalisé par S. Sampson, 25 novembre 2017, *En attendant Nadeau* (en ligne : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/11/25/entretien-will-self/ ; consulté le 16 novembre 2023).

[461] « You will "chup-chupp" recall that he pointed out that the beginnings of all chimpanzee art are in the impersonation – and depiction of animals "huuu"? » (418).

[462] Il faut souligner que Francis Kerline modifie le sens du texte original en traduisant « *work a room* » par « se retrouver », alors que l'expression désigne la capacité à interagir socialement et avec charisme dans une salle pleine, en faisant bonne impression. L'on peut cependant comprendre que l'identité du personnage se reconstitue avec sa réintégration sociale en tant qu'artiste, que permet le vernissage de son exposition, mais dans une société chimpanzée : il est donc à la fois lui-même, artiste célèbre, et chimpanzé. « With the reference to Lévi-Strauss a circuit was completed in the former artist's brain, his delusion had traversed the three-minute memory loop; what had been around had never gone away. And without in any way accepting his furry limbs; his slim, pink cock; his blackened face and bony brows; his protuberant green eyes and bouffant head fur, Simon Dykes found himself able to work a room for the first time in months. » (418-419)

affreusement démangeantes[463]. » (472) Les démangeaisons incarnent notre rapport à notre propre animalité, à la fois dérangeante et indéniable.

Les Grands singes déroule la quête d'identité de son protagoniste, pour appréhender sa psychose et revenir à lui-même. Accompagné de son psychiatre Busner, Simon se rend chez de nombreux spécialistes, dont le savoir doit l'aider à mieux comprendre à la fois la chimpanité et l'humanité. L'un de ces savants est le docteur Raymond Hamble, présenté dans une note de l'éditeur comme un double du chercheur en littérature et naturaliste anglais Redmond O'Hanlon[464]. Hamble et Dykes abordent dans un dialogue la question de la conscience humaine (donc animale pour eux), le savant convoquant les travaux d'un autre naturaliste, l'un des premiers à avoir pratiqué l'éthologie sur une population sauvage, Eugène Marais :

> Eh bien, sans vouloir apporter mon soutien, loin de là, aux agissements extrémistes des militants des droits des animaux "euch-euch", j'ai une conception de la conscience moins exclusive que la plupart de mes collègues scientifiques. […] Bien qu'il ait écrit au début du siècle et eût un penchant prononcé pour la morphine, je pense que la description de l'esprit par Eugène Marais mérite toujours d'être manipulée. Vous avez lu, je suppose, son *Âme de l'humain* "heuu" ?[465]

Marais est un naturaliste et poète sud-africain, dont les écrits restent peu connus, parce qu'ils sont rédigés, pour la plupart, en afrikaans. Son essai *The Soul of the Ape,* tiré de de deux années d'observation quotidienne d'un groupe de babouins en Afrique du Sud, a été écrit en 1938, puis perdu, retrouvé et publié trente ans plus tard. Will Self mentionne ici une œuvre plus marginale, moins célèbre que d'autres classiques de l'éthologie et dont l'auteur est, lui aussi, à la fois un homme de lettres et de science[466]. Ces derniers exemples permettent de mieux saisir les rapports entre littérature et science qui se jouent dans le roman, tout en exposant l'érudition et le travail de recherche de l'auteur. Le texte ne se perd pas pour autant dans de longs exposés savants dont des personnages désincarnés seraient les véhicules : les ressources scientifiques sont disséminées dans des dialogues signés et les personnages sont sans cesse rappelés à leur

[463] It was this, as much as anything else, that was drawing Simon into a tighter relation to that preposterous concept – chimpunity. It was difficult, after all, to deny that you had fur, when mosquito bites were invisible beneath hanks of hair, but for all that damnably itchy. (478)

[464] Au-delà cette qualité de « naturaliste » présentée par la note, O'Hanlon est d'abord un universitaire spécialiste des récits du XIXe siècle. Sa thèse s'intitulait *Changing the Concept of Nature in the English Novel 1850-1920, with a Special Reference to Joseph Conrad*. Il a étudié l'influence de Darwin sur les textes de Conrad, et l'on peut supposer que c'est par ce biais que Will Self en a eu connaissance. Il n'est pas anodin, en tout cas, que ses travaux portent sur les rapports entre la fiction et la science. Sa représentation à travers le personnage de Hamble le présente comme un grand érudit, qui vit au milieu d'une grande bibliothèque qu'il connaît par cœur et avec laquelle il semble ne fait qu'un.

[465] « Well, while in no way wishing to lend my support to the activities of extremist animal rights campaigners "euch-euch", I have a more inclusive view of the nature of consciousness than most of the scientific community. […] 'Even though he wrote at the beginning of the century, and had more than a fondness for morphine, I think Eugène Marais' delineation of mind is still worth manipulating. You've read, I suppose, his *Soul of the Human* "huuu"? » (396-97)

[466] David Van Reybrouck a écrit en 2001 la biographie de Marais, sous la forme d'une enquête historique, pour déterminer la véridicité des accusations de plagiat que le naturaliste a lancées à l'encontre de Maeterlinck. Voir D. Van Reybrouck, *Le Fléau*, P.-M. Finkelstein (trad.), Arles, Actes Sud, 2008.

corporéité, la discussion avec Hamble dérivant par exemple rapidement vers le sujet de la sexualité humaine (la nostalgie de Dykes ne porte pas, d'ailleurs, sur une quelconque culture, mais bien sur la spécificité des rapports sexuels humains – ce sont les corps qui lui manquent). Enfin, les références scientifiques mobilisées pour cerner les contours de la chimpanité et de l'humanité le sont toujours au service d'un scénario, rappelé par le protagoniste : « Tout ce que j'apprends ne fait que renforcer mon "HouuGrnn" sentiment que le monde a été inversé… Humain pour chimpanzé, chimpanzé pour humain[467] » (396).

III. L'illusion d'une fiction simiocentrée

En 1994, trois ans avant la publication du roman de Will Self, est lancé le Great Apes Project (GAP), un mouvement international pour la défense des grands singes non humains et la proclamation de leurs droits. Leur discours est appuyé par la publication simultanée d'un essai éponyme signé par Peter Singer et Paola Cavalieri, sous-titré « Equality beyond Humanity[468] », dans lequel intervient notamment la primatologue Jane Goodall. *Les Grands Singes* s'inscrit dans une époque où, avec le développement de la primatologie et l'apprentissage du langage des signes à plusieurs grands singes, leur sensibilité est reconnue, conduisant au questionnement de leur statut juridique. Dès la préface du roman, toujours selon le même effet d'inversement, le narrateur chimpanzé évoque conjointement les progrès des connaissances éthologiques et la menace de disparition qui pèse sur les grands singes à l'état sauvage : « L'extinction des espèces humaines serait une perte inestimable et continue déjà, d'ailleurs, une menace réelle » (10). Les recherches « des anthropologues tels que le Dr Goodall » qui « donnent à entendre que les humains possèdent une certaine forme de culture », ainsi que l'existence de « certains humains [qui] possèdent un lexique de cinq cents signes élémentaires » (11) ne sont mentionnées que pour permettre de mesurer la perte qui découlerait de leur extinction, celle d'un interlocuteur animal privilégié. Leur culture « serait tout bonnement anéantie » et « c'en serait fini de la gesticulation entre nos deux espèces » (11). Pour autant, la préface fictive du roman n'a pas vocation à défendre les droits des humains, ni à en faire l'éloge, et encore moins « à présenter une vision primatomorphique des humains ». Le texte se poursuit donc en soulignant les écarts entre les humains et les chimpanzés, pointant du doigt leurs structures sociales « affreusement primaires », pour finalement affirmer que l'auteur « ne croi[t] pas un instant » à l'exactitude du niveau de conscience dont il a doté son

[467] « Everything I learn merely increases my "HoooGrnn" sense of the world having been subject to a complete reversal – human for chimpanzee, chimpanzee for human. » (397)

[468] P. Cavalieri et P. Singer (éd.), *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*, Londres, Fourth Estate, 1993.

personnage (13). Le roman se situe donc dans un entre deux, car il s'appuie indubitablement sur les découvertes des éthologues, mais sans se limiter « à des considérations uniquement empiriques », puisque le narrateur se dit « romancier, pas scientifique » : une démarche qui coïncide avec celle de la science-fiction, mêlant vérités scientifiques et « spéculations » (13). Celui qui signe « W.W.S » rappelle que « les humains ont beaucoup à nous apprendre sur nos propos origines et notre nature », ce qui amène Sandrine Sorlin à affirmer que l'intention de Self n'est pas d'imaginer un monde chimpanzé scientifiquement exact, mais de donner à cet univers une fonction satirique :

> Mais il me semble ici que l'intention de Self n'est pas d'offrir une représentation plausible des modes de vie et de communication des chimpanzés. Son but principal est l'autoréflexivité parodique. Tout comme le langage humain est reconnaissable sous les distorsions auxquelles il est soumis, Self veut que la lectrice se reconnaisse sous le déguisement du singe. En d'autres termes, la re-territorialisation linguistique de notre propre langage a des effets parodiques qui servent l'objectif autoréflexif plus large de Self.[469]

Nos précédents développements montrent notre accord avec cette analyse ; pour autant l'effort de défamiliarisation du roman mérite d'être étudié plus amplement et induit un décentrement. Malgré son intention encore anthropocentrée, Will Self propose une fiction primatocentrée, ancrée dans un savoir scientifique.

A. Une connaissance affichée – quoique critique – de la primatologie

Dès la première page de la préface, « W. W. S. » cite Louis Leakey, paléoprimatologue et mentor de la « célèbre » (9) Jane Goodall dont les observations ont conduit à réévaluer la frontière entre l'humanité et l'animalité, inscrivant le roman dans la continuité de la primatologie, ainsi que de l'histoire des représentations des chimpanzés[470]. Au sein du roman, ces savoirs se retrouvent à travers les recherches de Dykes, qui garde dans son bureau « tous les ouvrages de Jane Goodall relatant ses travaux sur les hommes sauvages du Gombe[471] » (274). Hormis ces deux noms connus bien au-delà de leur domaine scientifique, le texte est truffé de référence à des naturalistes, primatologues, anthropologues ou paléontologues qui se sont intéressés à la question simienne. Dans une « note de l'auteur », qui est en fait une note du

[469] S. Sorlin, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's Great Apes », 25 septembre 2014, *op. cit.*, p. 179. Nous traduisons : « But it seems to me here that Self's intent is not to give a plausible depiction of the chimps' way of living and communicating. His main goal is parodic self-reflexivity. Just as human language is recognizable under the distortions it is submitted to, Self wants the reader to recognize herself under the guise of the ape. In other words, the linguistic re-territorialisation of our own language has parodic effects that serve Self's broader self-reflective aim. »

[470] Voir la notice rédigée à ce sujet par Renuka Surujnarain pour le magazine du Jane Goodall Institute : R. Surujnarain, « Now We Must Redefine Man or Accept Chimpanzees as...Human? », sur *Jane Goodall's Good for All News*, 24 juillet 2019 (en ligne : https://news.janegoodall.org/2019/07/24/now-we-must-redefine-man-or-accept-chimpanzees-ashumans/ ; consulté le 19 avril 2022).

[471] « All of Jane Goodall's books on working with the wild humans of Gombe. » (268) Goodall a étudié les chimpanzés du parc national du Gombe Stream, en Tanzanie.

narrateur (381), Will Self évoque également le concept du béhaviourisme, issu de l'éthologie et de la psychologie, en attribuant à son double une posture savante qui semble témoigner du plaisir tiré de ce grand travail de recherche. La quête des personnages paraît se doubler d'une quête de l'écrivain[472].

Le renversement du roman donne autant à voir les chimpanzés que les scientifiques qui étudient les animaux non humains et en construisent les représentations, ce que suggérait déjà Sandrine Sorlin à propos des psychiatres qui se penchent sur la psychose de Simon :

> L'inversion de la relation entre le singe et l'homme engendre de multiples effets d'autoréflexivité : non seulement le roman offre des reflets parodiques du sujet humain, mais il expose encore la nature (socialement) construite du savoir scientifique, alors que le narrateur observe les scientifiques observer Simon[473].

Plus encore que les psychiatres, sont dépeints les primatologues, anthropologues, et autres naturalistes que consultent Dykes et Busner, à la fois pour leur exposer ce singe qui se prend pour un humain, et à la fois pour acquérir les savoirs qui permettront de comprendre son identité. Le personnage de Ludmilla Rauhschutz en est le parfait exemple. Son nom allemand peut désigner une protection (*schutz*) à la fois rude, rigoureuse, et grossière, selon la polysémie de *rau*. Elle apparaît comme une disciple de Jane Goodall, travaillant sur « des humains au Gombe » (465) quand Goodall observait des chimpanzés dans le parc du Gombe Stream. Elle n'est pas là pour observer Simon, mais pour lui faire observer des humains en captivité. Will Self en trace un portrait peu flatteur et la présente comme une pâle copie – et par certains aspects une caricature misogyne – des figures des grandes femmes qui ont façonné la primatologie contemporaine : Goodall, Dian Fossey et Biruté Galdikas. Dès la première mention du personnage, elle est distinguée des figures réelles :

> Malgré les polémiques qui entourent les travaux de ces trois femelles, force est de reconnaître qu'elles ont apporté des contributions durables à l'anthropologie.
>
> « Goodall a elle-même participé à plusieurs programmes de réintroduction, mais celui-ci est "houu" assez spécial. Une de ses assistantes sur le terrain était une Allemande, Ludmilla Rauhschutz. Rauhschutz est extrêmement riche et a des notions plutôt fantaisistes sur les relations entre humains et chimpanzés. Elle s'est séparée de Goodall et a soudoyé le gouvernement tanzanien pour obtenir l'autorisation d'installer sa propre unité de recherche dans la région du Gombe. Elle joue sur les deux tableaux, d'un côté, elle emmène les touristes voir des hommes sauvages et, de l'autre, elle essaie de réintroduire des humains captifs dans la nature…[474] » (453).

---

[472] On voit par exemple Busner se « plaire à ces recherches » et à la découverte des « implications souterraines » des « relations entre le chimpanzé et l'humain » (335) ; « Busner was enjoying the research. He had never imagined the relationship between the chimpanzee and the human to have so many submerged implications. » (334).

[473] Nous traduisons : « The reversal of the ape-man relationship engenders multiple effects of self-reflexivity: not only does the novel provide parodic refractions of the human self but it also exposes the (socially) constructed nature of scientific knowledge as the narrator observes scientists observing Simon. » S. Sorlin, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's Great Apes », 25 septembre 2014, *op. cit.*, p. 177.

[474] « While there has been controversy surrounding the work of all three females, they have also made undoubted and lasting contributions to anthropology. 'Goodall has herself been involved in reintroduction programmes, but this particular one is "hooo" rather different. One of the field researchers she employed was a German female, Ludmilla Rauhschutz. Rauhschutz is extremely wealthy, arid has distinctly distinctly eccentric

Rauhschutz se présente donc comme un double cynique et incompétent de Goodall, de sorte que, malgré cette introduction qui semble servir d'avertissement, la représentation de la primatologie de terrain dans le roman est empreinte de dérision. Les discours de l'Allemande, son physique et sa personnalité sont à la fois décrédibilisés par les personnages masculins et par la narration, qui ironise sur son incompréhension des humains et de leurs langages. Celle qui s'intéresse aux humains est aussi décrite comme laide (468), ses habits formant « comme une garniture douteuse sur un plat peu ragoûtant », son sexe qualifié « d'objet de non-désir[475] ». La première description de la scientifique est ouvertement misogyne : elle est immédiatement disqualifiée parce qu'elle échappe au désir masculin. Suivant les réflexions de Dykes, la narration lui reproche son désinvestissement politique lorsque ses animaux ne sont pas concernés, dénonçant son indifférence face « aux affreux massacres du Nord[476] » du pays (476). À travers cette représentation, Will Self dépeint l'animalisme comme un antihumanisme, suggérant par renversement la misanthropie des primatologues. L'intérêt de la scientifique pour une autre espèce est sexualisé, les chimpanzés présentant les humains dont elle s'occupe comme des « alliés intimes » (483), ses pratiques sont moquées lorsqu'elle est qualifiée « d'anthropologue marginale » aux « croyances loufoques » (470, 469) qui « préside une cérémonie du thé » auprès des humains (484), et ses analyses sont ridiculisées[477]. L'anthropologue dénonce elle-même la misogynie de ses collègues dans une tirade (*GS*, 476 ; *GA*, 482), mais cette prise de position féministe ne fait qu'accentuer son discrédit, puisqu'elle sonne comme un combat égoïste par opposition aux conflits plus graves qui déchirent le pays. Féminisme et animalisme apparaissent comme des causes secondaires, futiles.

Au-delà qu'une posture de moraliste visant un « caractère », Self suggère l'absence de fiabilité des savoir éthologiques, qui ne seraient qu'interprétations, biaisées par la volonté de prêter aux animaux des capacités cognitives supérieures à la réalité – surtout lorsqu'ils sont produits par des femmes. Dès la préface, alors qu'elle a été citée plus tôt comme « la célèbre anthropologue » dont les observations ont conduit à la redéfinition de l'humanité, lorsque le travail de Jane Goodall inspire l'écrivain c'est par son écart avec « la froide objectivité scientifique » : elle se serait « laissée prendre au piège du primatocentrisme en donnant des noms aux humains » (13). Will Self illustre ici lui-même l'écueil classique qui consiste à

notions about the relationship between humans and chimpanzees. Having split from Goodall, she has managed to bribe the Tanzanian government to allow her her own research station in the Gombe region. Here she both introduces chimpanzee tourists to wild humans, and attempts to reintroduce captive humans to the wild –' (459) ».

[475] « […] like a perverse material garnish on an unappetising dish », « unobscured the non-object of desire that lay between her lanate legs » (474).

[476] « The hideous massacres that were going on to the north were of no concern to her » (482).

[477] « […] closer allies » (489) – l'anglais suggère plutôt que le personnage est plus proche des humains que de ses congénères ; « Rauhschutz was indulging in a kind of tea ceremonial » (489) ; « […] the female's lunatic creed » (475) ; « The maverick German anthropologist » (476).

confondre anthropomorphisme – plutôt qu'anthropocentrisme, d'ailleurs – avec la reconnaissance d'une individualité et d'une subjectivité animale. Goodall, dans un chapitre écrit pour l'ouvrage collectif *Great Ape Project*, répond elle-même à ces critiques :

> Quand, au début des années 1960, j'ai effrontément employé des mots tels que « enfance », « adolescence », « motivation », « excitation » et « humeur », j'ai beaucoup été critiquée. Pire encore était mon crime lorsque j'ai suggéré que les chimpanzés avaient des « personnalités ». J'attribuais des caractéristiques humaines à des animaux non-humains et j'étais donc coupable du pire des péchés en éthologie : l'anthropomorphisme[478].

Des dizaines d'années plus tard, Frans de Waal parlera « d'anthropodéni[479] » pour désigner ce refus d'employer des termes appliqués aux humains pour décrire les comportements simiens, même lorsqu'ils sont manifestement similaires et qu'ils relèvent des mêmes mécanismes. À l'instar des portraits à charge de Jane Goodall, la représentation caricaturale qu'incarne le personnage de Rauhschutz exagère la tendance à l'anthropomorphisme. Alors qu'un humain se tape la tête contre un arbre, dans un « boum-boum-boum, comme un quadrupède géant – un bœuf ou un phacochère », l'anthropologue s'exclame « avec une admiration béate » : « "Houu" voyez avec quelle force et quelle précision il percute le mur. Sans exagérer, je pense que ça dénote une compréhension profonde des lois de la physique[480]. » (484) Les humains du roman, si on les considère comme un miroir des chimpanzés de notre monde, sont donc loin de plaider pour une conscience ou une subjectivité animale, suivant le programme de la préface : « qu'on me comprenne bien : je ne crois pas un instant que les hommes sauvages aient un niveau de conscience comparable à celui dont j'ai doté Simon Dykes, j'ai simplement imaginé ce qu'aurait pu être le monde si les hominidés avaient remporté la course à l'évolution en lieu et place des pongidés[481]. » (13)

Si Will Self affiche sa connaissance de la primatologie, c'est donc plutôt pour souligner ses limites, tout au long du roman. Une autre caricature de grande primatologue, moins évidente, se retrouve vers la fin du roman, lorsque Hamble mentionne les films de « Savage-Rimbaud » (399 ; V.O. 400). Will Self offre là une facétie onomastique puisque la chercheuse à laquelle il fait référence (encore une femme) se nomme en réalité Sue Savage-Rumbaugh :

---

[478] Nous traduisons : « When, in the early 1960s, I brazenly used such words as 'childhood', 'adolescence', 'motivation', 'excitement', and 'mood' I was much criticised. Even worse was my crime of suggesting that chimpanzees had 'personalities'. I was ascribing human characteristics to nonhuman animals and was thus guilty of that worst of ethological sins -anthropomorphism. » J. Goodall, « Chimpanzees: Bridging the Gap », dans P. Cavalieri et P. Singer (éd.), *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*, New York, St. Martin's Griffin, 1994, p. 10.

[479] M. Écoiffier et C. Mallaval, « Frans de Waal : "Ne pas voir nos similitudes est une forme d''anthropodéni'" », 23 décembre 2018, Libération (en ligne : https://www.liberation.fr/france/2018/12/23/frans-de-waal-ne-pas-voir-nos-similitudes-est-une-forme-d-anthropodeni_1699491/ ; consulté le 8 avril 2022).

[480] « "Hooo" see, the force and accuracy with which he butts the wall. I think it fair to sign that he seems to have a profound comprehension of the laws of physics. » (490)

[481] « I do not mean to imply for a moment that I really believe wild humans to have consciousness of the kind I ascribe to Simon Dykes, rather I have tried to imagine what it might have been like if hominids instead of pongids had been evolutionarily successful. »

par un effet d'homophonie son nom de famille est remplacé par celui du poète français pour créer la chimère d'un sauvage poète. Cette primatologue a travaillé, des années 1980 aux années 2010, sur l'acquisition du langage par les bonobos, les formant à l'apprentissage des lexigrammes, un langage idéographique formé de symboles non iconiques. Dans le roman, Hamble affirme que les films produits par la chercheuse ne témoignent que d'une imitation par les « humains » des gestes produits par leurs instructeurs chimpanzés, les animaux étant « capables de répéter des signes et de s'en servir, mais pas de les manipuler » (399 ; V.O 400). Le personnage cite alors un des détracteurs de Savage-Rumbaugh, le paléontologue Stephen Jay Gould, pour dénigrer ses recherches, arguant que « l'intelligence » des humains (du roman) dépend de leurs comportements naturels, et non de leurs apprentissages. Will Self démontre donc à la fois une connaissance fine des controverses de l'époque, bien analysées en français par Dominique Lestel dans un essai contemporain du roman[482], et une méfiance envers les produits de la primatologie, pour accorder plus de crédits aux anthropologues et paléontologues, des domaines de recherche moins simiocentrés. L'idée défendue à travers le personnage d'Hamble et confirmée par la chute du roman est que non seulement les « autres » primates – cette catégorie s'inversant donc entre le roman et la réalité – ne sauraient qu'imiter, une thèse déjà évoquée en détail dans le chapitre précédent, mais encore qu'ils n'auraient rien à dire, comme l'affirme Lestel : « si les primates non humains montrent indiscutablement des capacités linguistique (primitives mais réelles), *ils n'ont rien à dire*[483]. » C'est la conclusion du roman qui révèle le contenu des cris des humains : « Taaaagueueule » (477) en français, « "Fuuuuckoooofff" (484) en anglais[484]. Les biais anthropocentristes de l'auteur s'illustrent à la fois dans la représentation des humains et dans celle des chimpanzés fictifs. La propension des chimpanzés du roman à l'inceste, par exemple, suggère que l'auteur cède aux préjugés anthropocentrés sur l'immoralité des sociétés simiennes, déconstruits aujourd'hui par Frans de Waal[485]. Les primatologues avaient déjà démontré, à la fin des années 90, que les chimpanzés évitent eux aussi l'inceste, tout comme de nombreuses autres espèces animales, comme le rappelle Dorothée Dussy qui cite Nicolas Journet : « Pourtant, les travaux des dernières décennies en éthologie rappellent que l'espèce humaine n'est pas la seule à favoriser l'exogamie et on peut situer la proposition de Lévi-Strauss parmi d'autres récits de l'hominisation et de la

[482] D. Lestel, *Paroles de singes. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, La Découverte, 1995, p. 35 *sqq*.

[483] *Ibid.*, p. 6.

[484] Nous reviendrons en détail sur cette chute et sur les questions soulevées par sa traduction.

[485] F. de Waal, *Le Bonobo, Dieu et nous. À la recherche de l'humanisme chez les primates*, F. Chemla et P. Chemla (trad.), Arles, Actes Sud, 2015.

naissance de l'humanité pensante[486]. » L'expérience de pensée de Will Self, la manière dont il imagine la société chimpanzée incestueuse, hiérarchique, organisée autour d'une violence non symbolique, est donc biaisée. Un des personnages du roman dénonce les représentations « primatomorphiques » que l'on trouve dans le *New Yorker*, comme « à la limite du ridicule » : « on n'y trouvait jamais beaucoup d'autodérision – en tout cas jamais d'allusion à l'évidente névrose de l'espèce qui sous-tendait ces caricatures, ce besoin compulsif de mettre en valeur le fossé qui nous séparait du reste de la création[487] » (218). On peut se demander si le cynisme généralisé du roman, et plus précisément sa dérision, lui permettent réellement d'échapper à cette tendance.

Finalement, Will Self affiche envers la primatologie à la fois curiosité et méfiance ; il caricature celles (surtout) et ceux qui la pratiquent, les savoirs qu'elle produit, tout en se les appropriant pour nourrir sa fiction. De même que la science-fiction traditionnelle s'appuie sur le vocabulaire de la physique, de l'aéronautique, de l'astronomie, la fiction spéculative de Self pompe dans le lexique de la primatologie. Pour s'appeler, les chimpanzés du roman « *panthoot* » en anglais, ce qui donne en traduction française l'étrange néologisme « panthurler », ils dento-claquent, ils fissionnent et fusionnent, faisant signe vers un savoir scientifique tout en servant, malgré tout, un point de vue anthropocentré. En gardant en tête ce biais, il reste utile d'observer comment la société imaginée par Will Self se détache cependant de l'anthropomorphisme, contrairement aux fictions qui la précèdent, notamment celle de *La Planète des singes*.

B. Imaginer une société chimpanzée

C'est un autre monde qu'imagine Will Self, bien qu'il fonctionne en miroir du nôtre. Il ne s'agit pas uniquement de renverser les rôles des humains et des chimpanzés ou de transposer quelques références, la société simienne dans laquelle nous plonge le roman diffère radicalement du monde humain. Tous les repères sont modifiés dans ce monde fictif, qu'il s'agisse des normes sociales, morales, ou simplement de la perception du temps et de l'espace. Les chimpanzés vivent par exemple moins longtemps – aussi Busner espère-t-il atteindre les soixante ans (49) – et se déplacent différemment, de sorte que la distance se mesure en « reptations[488] » (114).

[486] D. Dussy, « Les Théories de l'inceste en anthropologie », *op. cit.*, § 9 ; N. Journet, « L'inceste, un interdit universel ? », *Revue Sciences Humains*, nº 79, 1998, p. 42-44.

[487] « There seemed no self-consciousness about this – or at any rate Tony had never seen anyone remark on the obvious species neuroticism that he detected lying behind them. The compulsion that must be prodding these wits to expose our rift from the rest of creation. » (211)

[488] « crawls » (104).

Les personnages du roman ne s'organisent pas selon la logique humaine de la famille nucléaire, mais selon le principe chimpanzé de fusion-fission. Ils vivent dans des groupes de plus grande échelle, qui peuvent éventuellement se diviser en sous-groupes, et au sein desquels les membres obéissent à une hiérarchie stricte. Comme l'éthologie l'a observé chez les chimpanzés de notre monde, le groupe est dominé par les mâles adultes, en particulier par un mâle dit « alpha », puis par les femelles adultes, organisées elles aussi hiérarchiquement[489]. À leur maturité, les femelles migrent quand elles le peuvent vers un autre groupe pour se reproduire, et réintègrent parfois le groupe natal, alors que les mâles demeurent généralement dans leur groupe d'origine toute leur vie[490]. L'écrivain s'approprie ces connaissances éthologiques pour penser les rapports entre les personnages. Le troisième chapitre présente ainsi le Dr Busner au sein de son environnement familial et en dessine l'organigramme : Charlotte est sa « femelle Alpha », David le « mâle gamma », Henry le « mâle delta », Gambol est « l'epsilon », soit le plus bas rang hiérarchique parmi les proches, tout en étant l'assistant de recherche du psychiatre. Les plus jeunes membres du groupe sont désignés comme des « subadultes » ou des « petits » (*infants*). La présentation de la famille du psychiatre la situe en fonction des normes chimpanzées, imaginant une sociologie simienne :

> Les Busner formaient un large groupe, aux mœurs assez avancées – comme il seyait à une lignée de médecins et d'universitaires. Ils étaient beaucoup plus fluctuants que la plupart des groupes socioprofessionnels de la classe moyenne, mais il s'en trouvait toujours une quinzaine en résidence dans le repaire de Redington Road à n'importe quelle heure de la journée[491]. (53)

À partir d'une organisation commune à l'espèce, Will Self imagine des spécificités sociales, qui entremêlent nature et culture. Les Busner présentent même des particularités familiales, liées à la personnalité du patriarche et à sa gestion du groupe : « Mais à mesure que se perpétuait son règne de mâle alpha – passant d'abord de cinq à dix ans, puis presque à quinze ans aujourd'hui – la cohésion du groupe lui paraissait aussi importante que sa diversification[492]. » (53) De même, les écarts de Sarah, la compagne de Simon, se mesurent par rapport à une tradition qui coïncide avec l'organisation sociale des chimpanzés sauvages de notre monde : « De nos jours, une jeune guenon de plus de vingt ans a parfaitement le droit de vivre en couple si elle en a envie, c'est elle que ça "greu-nnn" regarde. Tout le monde ne peut pas se mettre en ménagerie ou fonder un sous-groupe dès les premières chaleurs, les temps ont

[489] V. Narat, « Grands Singes : Organisation sociale », dans *Encyclopediae Universalis*, 2025 (en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/grands-singes/3-organisation-sociale ; consulté le 5 avril 2025).

[490] « Pan troglodyte verus », sur *Institut Jane Goodall* (en ligne : https://www.janegoodallsenegal.org/chimpanze-pan-troglodytes-verus ; consulté le 5 avril 2025) ; V. Narat, « Grands Singes : Organisation sociale », *op. cit.*

[491] « The Busners were a large group, and advancedly traditional as befitted their medical and academic bent. They were more subject to flux than most middle-class professional groups, with a core of some ten to fifteen members in residence at the Redington Road group home at any given time. » (39)

[492] « But by the same token, as his reign as alpha male had extended, first to five, then to ten and now to almost fifteen years, so the fusion of the group had come to seem as important to him as its fission. » (39)

changé[493]. » (168) La traduction a tendance à gommer l'usage en langue originale de termes issus de la primatologie, mais la version anglaise évoque la « *fusion* » (cohésion) et la « *fission* » (diversification) du groupe de Busner, emploie le terme de « *consortship* » pour désigner le couple Sarah-Simon, mentionne son « *oestrus* » et distingue deux possibilités traditionnelles pour quitter le groupe familial : « *form new groups* » ou « *join established sub-groups* ».

Les chimpanzés de Self présentent le répertoire comportemental des chimpanzés de notre monde, ils se tendent la croupe en signe de bienveillance, réalisent des parades d'intimidation et se livrent à de longues opérations de bouchonnage, essentielles à leurs liens sociaux. Contrairement à Pierre Boulle, qui place les chimpanzés dans un monde encore très humain, Will Self joue pleinement le jeu de la fiction spéculative. L'auteur se livre même au plaisir d'inversions absurdes, en renommant par exemple les cigarettes Camel « Bactrians », soit « chameau » et non dromadaire comme le logo de la marque – une fantaisie commentée par Simon : « Quelle inversion ridicule, presque comique "heu" ![494] » (390). D'autres inversions sont inexpliquées : alors que chez Pierre Boulle les différences entre réalité et fiction ne concernent que les primates, chez Will Self cette inversion en provoque d'autres en influençant le processus de domestication. Les chimpanzés ont ainsi des poneys de compagnie, de la taille de chiens, tandis que les chiens sont employés comme les chevaux pour des activités sportives[495] (174). Si la narration n'offre aucune justification à ce nouvel écart, nous laissant le soin de l'élucider, on peut émettre l'hypothèse que la prévalence du toucher chez les chimpanzés ait coïncidé avec l'importance sociale, chez les chevaux, d'activités de bouchonnage et de grattage, facilitant la domestication de cette espèce pour un rôle de compagnie, tandis que les espèces canines, plus vocales, coïncidaient moins avec les habitudes simiennes. Là encore, cette étrangeté fait l'objet d'un commentaire du protagoniste au discours indirect libre : « Cette inversion des espèces domestiques avait quelque chose de surréaliste, qui apportait un surcroît d'étrangeté à l'inversion de l'ordre naturel auquel il était déjà confronté[496]. » (297)

Alors que Boulle n'imaginait pas une autre forme d'intelligence et d'organisation sociale que la nôtre, Self envisage un langage différent, qui laisse beaucoup plus de place au toucher. Les chimpanzés communiquent en langue des signes, grimacent et vocalisent simultanément,

[493] « In this day and age a young female is perfectly entitled to a consortship well into her twenties as far as I'm "gru-nnn" concerned. We can't all form new groups or join established sub-groups as soon as we reach oestrus, times have changed. » (159)

[494] « […] how absurd and trivial a reversal – almost comic "huu »? » (390).

[495] La psychose de Simon rétablit l'ordre humain, puisqu'il voit le poney de sa compagne sous les traits d'un golden retriever.

[496] « This reversal of domesticated species was like some surreal drogue, adding a further half-twist of weirdness to the reversal of the natural order he was already having to endure. » (291)

ce qui influence leurs outils de communication : le téléphone est un vidéophone, tous les appels sont accompagnés d'une image vidéo, la télévision est inventée avant la radio (383). Le mode de langage des personnages est au cœur de l'intrigue, puisqu'au début du roman Simon ne comprend pas les chimpanzés. La résolution de son identité passe par ce rapport au langage signé, corrélé à son acceptation des contacts physiques, qu'ils soient brusques, voire violents, ou réconfortants. Une des étapes majeures du retour à la chimpanité de Dykes est la compréhension des signes de Busner, qui advient après une bagarre des deux personnages :

> « Allons, allons, mon petit Simon, fit Busner d'un doigt tendre est apaisant. Cessez d'avoir peur, cessez ces colères, vous vous faites du mal inutilement. Attaquez-moi ; allez-y, c'est bien… c'est très chimpe, ça, très chimpe, vraiment »
>
> Et l'ancien artiste réagit comme jamais encore auparavant aux digitations du médecin sur sa poitrine. Il *sentait* la sollicitude de Busner, la sentait si bien qu'il s'autorisa à y croire. Quelques minutes plus tard, les deux chimpanzés étaient accroupis l'un derrière l'autre, jambes croisées, et Simon grattait consciencieusement la merde qui séchait sur la fourrure de son médecin. Ce fut sa première séance de bouchonnage depuis le début de sa crise[497]. (269)

C'est la spécificité du monde chimpanzé qui modifie le plus profondément le roman, puisqu'elle touche autant l'intrigue que la langue de l'auteur, qui invente non seulement une rhétorique chimpanzée, dans les dialogues entre personnages, mais adapte encore le lexique à la langue signée.

C. Bousculer la langue anthropocentrée

De même que, à travers les discours de Zira, Pierre Boulle réécrivait l'histoire évolutive de la locomotion en faveur des chimpanzés, Will Self place la langue signée de ses singes au sommet d'une hiérarchie des langages. Ce sont encore les réflexions du professeur Grebe qui présentent l'inversion du monde chimpanzé, dans lequel Noam Chomsky et les psychosémiologues affirment que « le signage [est] l'attribut distinctif du seul cerveau chimpanzé[498]. » (365) Non seulement le langage articulé des humains est jugé inférieur au leur, mais il leur apparait encore comme un frein à l'évolution, monopolisant leur cognition :

> Pour la même raison, la capacité des humains à émettre une cinquantaine de phonèmes différents et – pensait-on – à les interpréter [est], selon Groebe, un exemple de l'inadaptation de leur développement neuronal. L'interprétation de ces sons confus accaparait une telle partie du cerveau humain qu'elle interdisait le "big bang" qui avait permis l'évolution des pongidés. (367)

[497] « 'Now then, Simonkins darling.' Busner's fingers as they played upon Simon's body were tender, placatory. 'You get out the fear, get out the hurt, the anger. Attack me by all means – that's very chimp, very chimp indeed.' And the former artist responded to the fingers that moved on his chest, responded to them as he hadn't before. He felt Busner's concern – and allowed himself to believe in it. Within minutes the two apes were squatting cross-legged, Simon behind Busner, and he was picking the fast-drying shit out of his doctor's fur. It was his first grooming session since the breakdown. » (263)

[498] « Such arguments placed Grebe firmly within the range of Noam Chomsky, and the other psychosemioticians who held that signage was a unique attribute of the chimpanzee's compact brain. » (364)

Les aptitudes linguistiques et symboliques des humains ne représentent pas un élargissement de leur univers mental, mais plutôt un « jardin sonore aussi tonitruant qu'inopérant[499] » (367) dans lequel ils seraient enclavés, ainsi déconnectés du reste de leur corps, ce qui expliquerait d'une part leur maladresse en comparaison avec les chimpanzés, d'autre part la moindre importance du contact dans leur société. Le langage signé des chimpanzés est relié par le philosophe-sémiologue à leur principale activité sociale, le grattage : les signes seraient une évolution du grattage pour permettre une communication à distance (365). À travers les théories de son personnage, Will Self invente une cohérence entre les spécificités sociales et linguistiques de ses chimpanzés fictifs.

La transcription, dans le texte, d'un langage radicalement différent du nôtre est problématique, que ce soit dans la langue du narrateur chimpanzé ou au sein des dialogues. La nature « signée » de la langue ne se retrouve que dans ce qui l'entoure, par exemple dans les verbes de parole, qui renvoient à une gestuelle : les personnages « gesticulent » dans la traduction française, « signalent », ou « grimacent » (en anglais, sont employés les verbes *gesture*, *sign* ou *mark*[500]). Tous les commentaires méta-langagiers rappellent aussi cette spécificité, les signes sont transmis plus ou moins doucement, plus ou moins rapidement, parfois à même la peau de l'interlocuteur, se rapprochant encore plus du grattage[501]. Le langage chimpanzé demande toute une adaptation du lexique et des pratiques liés à la communication, en impliquant principalement les sens visuels et tactiles, mais il offre aussi des possibilités poétiques, que découvre Simon lorsqu'il se réapproprie sa chimpanité :

> Busner caressa le cou de Simon et planta quelques signes gentiment taquins dans sa fourrure. « Vous remarquerez "chup-chupp" que les humains ne se grattent pas mutuellement. En fait "chup-chupp", ils ne se touchent pratiquement pas. »
>
> Simon, qui prenait conscience de la signalétique de Busner en même temps qu'il prenait conscience du fait signalétique en soi, fut frappé pour la première fois par le potentiel poétique d'un tel signage. Signaler le toucher... en touchant. Des doigts qui dansaient l'un avec l'autre, l'un *pour* l'autre[502]. (308)

Les signes favorisent le contact et sont d'autant plus personnels qu'ils ne peuvent être perçus que par la fourrure qui les reçoit, ici dans une union parfaite du signifié et du signifiant.

---

[499] « […] the human had become bogged down in a perverse and clamorous sound garden; its capacity for effective gesticulation as stunted and atrophied as its stunted and atrophied fingers and toes. » (364)

[500] On peut questionner la pertinence de la traduction, le verbe « signer » existant pour désigner la langue des signes. Quelques exemples d'occurrences en anglais : « Mark me if I'm wrong » (360) ; « I suppose what I'm marking is » (107) ; « he's begun to gesture more fluently (97) » ; « '"Wraaa" bloody '87!' the old chimp gestured to his patrol. » (111).

[501] Les deux pratiques sont si profondément liées que lorsqu'ils font preuve d'humour les singes chatouillent leur interlocuteur tout en signant (« *no tickling* », traduit par « sans chatouiller », signifie « sans rire » ou « sans blague », *GS*, 117 ; *GA*, 106).

[502] « Busner caressed the side of Simon's neck and gently teased some signs into his fur. 'Notice "chup-chupp" how the humans don't groom one another. Indeed, "chup-chupp" hardly touch.' Simon, becoming aware of the fact of the signing itself, was struck for the first time by the potential for poetry that such a signage might have. Signing of touch—while touching, a dance and a play of fingers, one on another—one *to* another. » (304)

Will Self joue sans cesse de la tension entre, d'une part, la suspension de notre incrédulité nécessaire pour lire en anglais un manuscrit écrit par un chimpanzé[503] et, d'autre part, le rappel de l'étrangeté de cette langue par le lexique et par les interjections qui s'immiscent entre les signes. C'est ce qu'explique Sandrine Sorlin quand elle écrit que : « Self a donc été confronté à la difficulté de faire oublier aux lecteurs et lectrices le langage vocal tout en leur faisant lire leur langage humain habituel.[504] » L'auteur ne masque pas ce paradoxe et le met même en abyme à travers son personnage. Après sa crise, au début de sa prise en charge par le Dr Busner, Simon est pris entre son identité humaine et son étrange compréhension de la langue chimpanzée : « Cette agitation des doigts était doublement étrange pour Simon, parce qu'il avait l'impression d'y reconnaître, ainsi que dans les bruits du chimpanzé – sans cependant comprendre pourquoi ni comment –, des éléments de signes intelligibles.[505] » (202) Alors qu'il ne perçoit au départ les signes que comme des mouvements aléatoires, au fil de l'entretien, Simon redevient capable de communiquer :

> – Hum moui, *stricto signu*... Allons, Simon "Houu-Graaa" ! Soyez un peu attentif, voulez-vous, c'est important. »
>
> Simon dressa les oreilles. Il comprenait ce son. Ça signifiait : « Soyez attentif. » Aussi sûrement que la forme des lettres du mot « attentif ». Il cessa de gigoter. Il scruta la silhouette animale qui venait de lui grimacer sur l'écran. De me grimacer ? Qu'est-ce que ça signifiait, me grimacer ? Me grimacer ? Ce n'est pas la grimace que j'aurais employée, pas « grimace », non, mais quelque chose signifiant...
>
> « Simon, pouvez-vous visualiser mes grimaces "heu" ?
>
> – Je... oui "hou". » Le pouvait-il ? Comment savait-il qu'il le pouvait ? Qui « il »[506] ? (203)

L'emploi du lexique chimpanzé, tel que « grimacer » vient naturellement au personnage, qui perçoit en même temps son étrangeté. Cet effet est accentué par des variations de discours, la narration s'effectuant à la troisième personne, tout en adoptant par moments le discours indirect libre, à la première personne. La posture de Simon reflète celle des lectrices et lecteurs qui se trouvent devant un texte intelligible quoique étrange, comme magiquement traduit par les ressorts de la fiction. Les jeux narratifs qui accompagnent les variations de focalisation tiennent

[503] Ce qu'il appelle « l'effet star-trek », en reference à la série télévisée dans laquelle les aliens parlent mystérieusement un anglaise commun : Will Self « Demotic English in *The Book of Dave* », *in* Vanessa Guignery (éd.), *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2009, p. 21. Cité par Sandrine Sorlin dans S. Sorlin, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's Great Apes », 25 septembre 2014, *op. cit.*, p. 179.

[504] « Self was thus confronted with the difficulty of making readers forget vocal language while having them read in their usual human language. » *Ibid.*, p. 177-178.

[505] « Yet the finger-wiggling was doubly strange to Simon, because as with the noises his keepers made he could – without quite understanding why or how – recognise within the movements the chimp's thick digits made, the presence of comprehensible signs. » (194)

[506] « 'Well ye-es, strictly signing – Now, Simon "HoooGraaa"!' Busner broke in forcefully. 'Pay some attention here – this is important.' Simon spasmed into attention. This noise in his ear he understood. It meant 'Pay attention', just as surely as the shapes of the letters that spell 'pay attention' would have meant the same. He stopped mouthing and wiggling. He scrutinised the brute countenance on the absurd little screen, the zoic figure that had just signed to him. Signed to me? What does that mean, signed to me? Signed to me? Surely I should have signed something else, not 'signed', but something which means – 'Simon, can you visualise what I'm signing "huu"?' 'I – I can "hoo".' Could he? How did he know that he could? Who-he? (195). On peut interroger la traduction de Kerline qui choisit le verbe « grimacer » pour signer dans un contexte qui ne le justifie pas.

à une cohérence fragile. Lors des chapitres qui précèdent sa crise, aucun terme à connotation simienne n'est employé, le monde est vu à travers un regard humain : le poney de compagnie de Sarah apparaît sous la forme d'un retriever, les visages sont décrits comme des visages humains, la parole est orale et la langue n'est pas encore contaminé par la chimpanité. Après sa crise, Simon se pense toujours humain, pourtant le vocabulaire employé est déjà celui du monde chimpanzé, pour marquer la bascule dans un monde chimpanzé qui frappe à la fois le personnage et le lectorat.

Sans que l'on ne sache rien de la transcription des signes à l'écrit, les chimpanzés lisent des livres et écrivent, puisque l'équipe médicale confie par exemple un carnet et un stylo à Simon Dykes (*GS*, 159 ; *GA*, 149), et. Comme chez Pierre Boulle, l'écrit permet la communication entre l'humain – ou celui qui croit l'être – et les autres singes, puisque c'est ainsi que Dykes communique avec son équipe soignante alors qu'il ne les comprend pas. Certains mots humains, qui semblent être connus par Dykes, sont reproduits dans le texte français entre chevrons (en anglais, indifféremment entre chevrons ou entre guillemets), pour indiquer qu'ils sont dans une autre langue, comme lorsque Simon répond à Busner : « mais les humains ne font pas de signes. Nous n'en avons pas besoin. Nous <parlons>. » (266) Ce mot, peut-être le plus familier pour exprimer un acte langagier, est à peine employé dans le roman (huit occurrences de « *speak* » en anglais, la plupart dans cet extrait[507]) et se trouve complètement inconnu du psychiatre, qui ne le comprend pas et le qualifie de « néo-vocalisme[508] ». La confusion des langues est totale, les termes qui nous paraissent familiers et que l'on sait être de « vrais » mots humains sont présentés, par un personnage qui fait autorité, comme une invention du protagoniste fou. À l'inverse, Simon ne comprend pas le terme « signaler » employé par Busner (266), alors même qu'il est lui-même en train de performer cet acte langagier :

> […] et là, Simon s'interrompit pour observer ses propres doigts, qui formaient les signes aussi couramment que n'importe quel chimpanzé – « il semble que je sois capable de <parler> comme vous "grnnn".[509] » (267)

Le texte ne cesse de dissocier puis de réconcilier la pensée et le langage, l'expression et sa conscience, de sorte que les lectrices et lecteurs doivent s'abandonner à l'étrangeté d'une langue et d'une conscience hybride.

[507] On note tout de même une unique incohérence du texte de Self, puisque le verbe « speak », censé être inconnu des chimpanzés, est employé à une reprise dans l'expression « strictly speaking » (200). Toutes ses autres occurrences concernent soit le passage cité *supra*, soit les chapitres qui adoptent le point de vue « humain » de Simon avant sa crise (5 ; 76 ; 128).

[508] « Dykes had coined an original vocalisation to express the image of that form of gesticulation. » (260)

[509] « […] and here Simon paused and regarded his own fingers, fingers that now shaped with as much fluidity as those of any chimpanzee, 'I appear to be able to "speak" like you "grnnn".' » (260)

Pour autant, Will Self aborde la langue des chimpanzés comme un système cohérent, aussi peut-on parvenir, au fil du roman, à traduire les vocalisations des chimpanzés (tout ce qui n'est pas signé, en somme). Les sons reproduits dans le texte ne sont pas seulement des onomatopées mimétiques, certaines font office de ponctuation, d'autres correspondent à des interjections. Les salutations commencent ainsi systématiquement par « Hougraa », tandis que « H'hououu » signifie « au revoir ». Les chimpanzés « aboient » lorsqu'ils sont en colère, ce qui se traduit par l'ajout de « ouarf[510] » dans les dialogues, et ils soufflent lorsqu'ils sont agacés, comme le signale l'expression « euch-euch[511] » dans des répliques souvent ironiques. Enfin, les interrogations se terminent toujours par « heuu[512] » et de nombreuses phrases sont interrompues par des par des grognements (« grnn »), ou encore par des « hou » qui semblent recouvrir de nombreux contextes, probablement comme l'interjection « oh ». L'idée que les vocalisations chimpanzées formeraient une véritable langue est renforcée par des effets de traduction, par exemple lorsqu'une note du traducteur reprend une chanson retranscrite dans le texte en langue originale, comme s'il était important pour les lectrices et lecteurs d'avoir accès aux vocalisations en français : « HooGraaWraaHoo / HooGraaH'hoo / EeWraa-EeWraa… » est traduit en note par « HouGraaRrouaaHou / HouGraaH'hou / IiRrouaa-IiRouaa ». Il ne s'agit que d'une transposition des sonorités originales dans une orthographe française, pourtant la note signale une volonté – peut-être ironique, d'intention comique – de prendre au sérieux la signifiance des sons chimpanzés.

C'est avant tout le lexique des chimpanzés qui est transformé de manière systématique par les spécificités de leur langage, de leur organisation sociale et de leur locomotion. Les expressions idiomatiques sont modifiées pour y intégrer le geste : les chimpanzés agitent leurs mains « à l'unissigne[513] » (110), le patron de Sarah lui réplique « décidement, tu n'as que ce signe à la main[514] » (166). L'on trouve également dans le texte « Busner resta sans gestes » (108) pour traduire « *sat signless* » (98), le traducteur rencontrant quelques difficultés pour traduire les néologismes de Self, comme lorsqu'il écrit « dans le signence et la non-vocalité » (210) pour rendre « *with signless and novocal reigning* » (202). Le signe est omniprésent, suggérer devient « suggesticuler[515] » (249), la contradiction devient une « contradigitation » (134). Il arrive que Francis Kerline s'approprie le paradigme inventé par Self pour l'appliquer dans le texte là où la version originale emploie une langue commune. En

[510] « "Wraaf!" Busner barked. He had a hatred of tranquillisers ». (94).

[511] « 'There's absolutely no point in engaging the greatest "euch-euch" tenor vocaliser in the world if the bloody chimp is so delicate he can't get on a plane.' » (109).

[512] « 'see if you can get this bloody jam out of my neck fur, will you "huu"?' » (92).

[513] « […] six hands frantically gesturing » (100).

[514] « […] that's what you keep signing » (156).

[515] « What I suggesture is that you go back to your room. » (242)

l'occurrence, « contradigitation » traduit l'expression « *in variance with* », de même que « pédipuler » (108) remplace « *manipulating* » (98). Le texte français semble résulter d'une série d'opérations de traduction : Self traduit de la langue humaine vers la langue chimpanzée, Kerline rétablit le sens original de l'anglais, le traduit vers le français et y opère le même transfert interspécifique grâce à des techniques de modulation métaphoriques.

Dans le roman, les conversations ne passent plus par l'audition, mais par la vue, de sorte que les personnages s'écrient « regarde » plutôt que « écoute » (166) et qu'ils ont une « image[516] » plutôt qu'une idée (247). En une expression, Self suggère que le mode de communication des chimpanzés modifie aussi leur mode de pensée, qu'ils n'auraient pas de voix intérieure, mais des signes mentaux. Dans ces pages, qui relatent les tests auxquels Simon est soumis, l'on retrouve les codes de la science-fiction appliqués aux neurosciences et à la psychiatrie dans les discours des médecins qui évoquent la spécificité du cerveau de Dykes, dans des termes scientifiques : « sa mandibule n'a pas de contrefort simien » (252) ou encore « ces SFI forment comme un voile sur la région corticale ». Le texte est imprégné de références aux technologies médicales, notamment d'imagerie, IRM (imagerie à résonnance magnétique), TEP (tomographie à émission de positons), et autres SFI (*scanner fiber optic interface*), qui rappellent le goût de la science-fiction pour la représentation des objets de la science. Les images médicales sont décrites par le narrateur sur le mode d'une *ekphrasis*, mêlant vocabulaire scientifique et remarques esthétiques :

> Sur les TEP, le cerveau de Simon Dykles était un magma lugubre de bleus profonds, de violets foncés et de verts pétants. Et, comme le contour du cervelet avait une forme de palette, on avait l'impression d'observer un tableau abstrait ou le nuancier d'une mire[517]. (250)

Le choix d'une langue signée pour les chimpanzés, au-delà de son lien avec les expérimentations des primatologues de notre monde, semble faire écho à la prégnance du sens visuel pour le protagoniste peintre : les signes apparaissent comme un moyen de réunir les mots et les images tout en remettant le corps au centre de l'expérience du monde et de sa représentation.

L'étrangeté du corps des chimpanzés et de ses usages est d'ailleurs sans cesse rappelée par le lexique du roman. Les verbes et expressions qui évoquent leurs déplacements sont soit d'inspiration scientifique, tel que « recarpo-tarser » (146) pour traduire « knuckle-walked back » (138), soit reprennent des locutions, comme « y aller à manu-pied » (128), une autre traduction française de la même expression. La spécificité des chimpanzés se retrouve même

[516] « 'I've no image, Zack, I like to envision it was down to me.' » (240)

[517] « Simon Dykes's brain, as revealed by PET, was a lurid collision of deep blues, dark purples and virulent greens. And as the cerebellum was palette-shaped in outline, the effect was as of observing some arty-facts, or analogies of colour sensitivity. » (243)

dans les locutions où le corps n'a plus qu'un sens abstrait, comme lorsque l'expression anglaise « *on the other hand* » est remplacée par « *on the other foot*[518] » (244). Les préférences des chimpanzés transforment également la littérature. Dans la version originale, ce sont les vers de Shakespeare qui sont modifiés : « *Wasn't it the "chup-chupp" Immortal Bard who wrote <What's in a name? that which we denote an arsehole / By any other ascription would smell as sweet>* » (275). Kerline a poussé loin la traduction, optant pour une adaptation culturelle qui remplace Shakespeare par Baudelaire, alors que dans d'autres occurrences il choisit plutôt l'emprunt pour préserver la connotation londonienne du texte : « <Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne / Je respire l'odeur de ton cul chaleureux / je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone…> » (281). Enfin, les modifications touchent tout ce qui concerne l'expression d'une humanité, les dérivés de « *chimp* » abondant dans le texte pour remplacer « *man*[519]». On trouve un « camérachimp » (*GS*, 341 ; *GA*, 340), ou encore l'adjectif « inchimpain » (*GS*, 470 ; « *inchimp* », *GA*, 475)[520]. Ces messieurs chimpanzés sont désignés en anglais par l'expression « *gentlemales* » (*GA*, 248), traduite par « mesmâles » (*GS*, 254), tandis que la version française présente le néologisme « maguenonzelle » (*GS*, 156) pour traduire l'expression « *young female* » (*GA*, 146).

Si la langue signée des chimpanzés occupe une grande part des réflexions sur le langage et sur la communication interspécifique, la fin du roman est davantage dédiée aux humains qui subsistent dans ce monde fictif. Comme les chimpanzés de notre monde, certains survivent en captivité, tandis que les populations sauvages sont de plus en plus réduites et concentrées en majorité dans des espaces protégés, au contact de scientifiques. Lorsque les personnages se rendent à la fin de l'intrigue dans un de ces camps, le roman donne à entendre pour la première fois la parole humaine, incomprise des chimpanzés. Nous avons rapidement mentionné le contenu des cris humains dans les derniers chapitres[521], retranscrits dans le texte par « Taaaagueueule » (*GS*, 477) en français, « "Fuuuuckoooofff" (*GA*, 484) en anglais. Cette retranscription donne à entendre aux lectrices et lecteurs un message que ne perçoivent pas les chimpanzés et dont la signification n'est à aucun moment commentée, ne permettant pas de savoir si le narrateur lui-même la comprend. Il en découle un effet indéniablement comique, qui nous place dans une position de complicité avec nos congénères fictifs, mais interroge aussi sur les allocutaires d'un tel message : les humains s'adressent-ils ce rejet les uns aux autres,

[518] La traduction française ne rend pas compte de cet effet : « d'un autre côté ». (*GS*, 251).

[519] « Simon had given strong hints that the new paintings dealt with themes of corporeality, of the basic physical integrity of chimpness. » (209)

[520] Sandrine Sorlin établit une liste des dérivés employés : « chimply, inchimp, chimpmanly, chimpification, camerachimp, stateschimp, showchimpship. » S. Sorlin, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's *Great Apes* », *Études anglaises*, vol. 67, nº 2, Klincksieck, 2014, p. 178.

[521] Voir *supra*, II. A.

l'adressent-ils aux chimpanzés ? À un autre niveau d'analyse, difficile de ne pas y voir une provocation de l'auteur à l'attention des lectrices et lecteurs, de sorte qu'on ne sait pas si l'on doit en rire ou se sentir offensés par ce message, que nous sommes finalement les seuls à recevoir et qui refuse de nous donner à entendre une parole autrement signifiante. C'est ce que suggère la parenthèse de la dernière phrase : « cependant qu'autour d'eux dans la nuit équatoriale les humains ioulaient et poussaient leurs vocalisations dépourvues de sens (ou presque[522]) » (487). Nous avons signalé que la traduction française était problématique, dans la mesure où elle dénote un lien au langage qui n'est pas évident dans la version originale : le rejet exprimé par « *fuck off* » concerne le plus souvent le physique de l'allocutaire (« dégage » serait alors une bonne traduction) plutôt que sa parole, mais peut-être généralisé à la personne entière à laquelle il est adressé. Il serait alors possible d'interpréter cette invective de plusieurs manières. En faisant l'hypothèse d'une adresse intraspécifique, on pourrait y voir l'expression d'une espèce territoriale et peu sociale, au sein de laquelle les rapports seraient conflictuels : ce ne serait donc pas une « tendre exhortation des mâles aux femelles[523] » (478) comme le suppose Rauhschutz mais une insulte des uns envers les autres. En imaginant au contraire que le cri soit adressé aux chimpanzés, il pourrait alors signifier que les humains sauvages ne souhaitent pas avoir affaire aux autres primates et hurlent à ces derniers de libérer leur espace vital. On peut y voir dans ce cas un rejet des interactions interespèces recherchées par les chimpanzés, sauf marchandisation (nourriture, par exemple).

La traduction française, qui demande le silence, fait advenir d'autres possibilités. D'une part elle est intrinsèquement ironique, puisque les multiples cris qui résonnent produisent l'effet inverse de ce qu'ils demandent, tout en revendiquant pour chacun un droit unique à la parole, que possèderait celui qui crie mais pas son allocutaire. D'autre part, ce sont les derniers mots du roman, ce qui donne l'illusion que le cri appelant la fin du livre est enfin performatif : le narrateur se tait. Dans un roman qui brouille les pistes, difficile de savoir s'il faut voir dans ces humains fictifs les caractéristiques de notre espèce réelle, ou s'ils incarnent davantage l'animalité que l'humanité. Pour autant, que l'on aborde la version originale ou la traduction, en choisissant de limiter la parole humaine au refus d'une communication, Will Self interroge notre rapport au langage, suggérant qu'il puisse s'agir de beaucoup de bruit pour rien.

Finalement, le dernier échange entre le psychiatre et son patient semble proposer une clé de lecture :

[522] « while all around them in the equatorial night, the humans yowled and yammered their near meaningless vocalisations » (493).

[523] « That is the human nesting vocalisation. It's a tender exhortation by the male humans to the females, saying that the night shelters are prepared and it is time for mating activity to begin. » (485)

– Vous savez, Simon, reprit Busner avec un doigté subtil comme une aile de papillon, il y a une idée qui me trotte dans la tête depuis quelque temps. Je crois que votre délire humain n'avait rien à voir avec une psychose ordinaire "chup-chupp".

– Vraiment "heu" ?

– Oui, je veux signifier que votre expérience du vécu – comme nous grimaçons entre psychologues – n'était pas radicalement fausse, mais "houu" simplement différente. Dans la mesure où, avant votre crise, vous étiez déjà préoccupé par l'essence de la corporéité et de son rapport à notre perception fondamentale de la chimpanité, il me semble – et j'espère que vous me "greu-nnn" pardonnerez par avance cette spéculation si elle n'emporte pas votre adhésion – que votre conviction d'être un humain, venu d'un monde où les humains auraient gagné la bataille de l'évolution en lieu et place des chimpanzés, était au fond une sorte de figure de style satirique "heu". »

Simon médita un instant, puis papillota : « C'est une idée. » (486-487)

Dans la mesure où l'expérience du protagoniste met en abyme celles des lectrices et lecteurs, confrontés dans le roman à un monde étrange(r), les paroles du psychiatre pourraient faire référence aux qualités de la fiction spéculative, qui n'est pas « radicalement fausse », mais extrait le lectorat d'un monde qui lui est familier. C'est cependant l'hypothèse d'une « figure de style satirique » qui retient notre attention, compte-tenu du travail stylistique que présente le roman, élaborant un langage et un lexique chimpanzé, au service d'un regard réflexif sur l'humanité et ses rapports aux autres animaux.

Conclusion du chapitre

À la fin des années 90, le mythe d'une « planète des singes », qui a intégré la pop-culture, ne peut plus s'écrire comme l'avait fait Pierre Boulle. La fiction spéculative de Will Self mêle les références populaires à l'influence de Kafka, dans une esthétique apocalyptique postmoderne. S'éloignant en apparence des codes traditionnels de la science-fiction, le roman coïncide en réalité avec la définition qu'en propose Darko Suvin : « un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence d'une interaction entre l'éloignement et la cognition, et dont le procédé formel principal est un cadre imaginaire alternative à l'environnement empirique de l'auteur[524]. » La « cognition » relève chez Self de la psychiatrie plutôt que des sciences dures, et l'« éloignement » concerne l'identité d'espèce plutôt qu'une distance spatio-temporelle. En s'appropriant le scénario d'inversion des espèces humaines et chimpanzée, l'écrivain pose un regard satirique sur notre société anthropocentrée. Spéculer sur les mœurs d'un monde simien lui permet de dépasser les normes sociales et morales humaines en prétextant l'animalité pour jouer de l'obscène. Ce faisant, Self interroge néanmoins notre rapport au corps : la peur du singe incarnerait le rejet de notre propre animalité. *Les Grands Singes* se détache radicalement de l'anthropomorphisme de *La Planète des singes*,

[524] Nous traduisons : « a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment ». D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, Londres, Yale University Press, 1979, p. 8.

régulièrement moqué dans le roman, pour imaginer une société chimpanzé différente de la nôtre. S'il n'applique pas les codes traditionnels de la science-fiction, Will Self est influencé par le développement de la primatologie et l'intérêt croissant pour les grands singes. La fiction s'approprie les savoirs scientifiques à la fois pour peindre une critique de la recherche académique et pour nourrir la spéculation, sans parvenir néanmoins à se détacher complètement d'une vision anthropocentrée, car motivée par la satire. La recherche de l'étrangeté et de l'altérité du singe passe enfin par un travail stylistique, que s'approprie à son tour le traducteur Francis Kerline, de sorte que l'auteur en vient à nous suggérer que le roman ne serait qu'une grande « figure de style ».

Chapitre 3. Retrouver l'animalité : *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia

Le roman de Tristan Garcia s'inscrit dans ce que Sophie Milcent-Lawson identifie comme un « tournant animal de la littérature contemporaine[525] ». Il réactualise, en l'inversant, le mythe de la planète des singes et réécrit l'intrigue du *Propre de l'homme* de Robert Merle, à l'aune de la crise écologique et d'un éveil politique animaliste. À la différence des *Grands Singes*, l'écriture des *Mémoires de la jungle* n'est pas qu'une « figure de style satirique[526] » qui viendrait refléter les humains : le point de vue animal acquiert une valeur intrinsèque. Sophie Milcent-Lawson écrit ainsi :

> L'animal ne se trouve donc plus réduit comme dans la tradition à constituer un pur prétexte à invention poétique ou à figurer une vérité morale sur le monde des hommes. Le travail sur la langue auquel se livre ici Garcia demeure bien subordonné à une réflexion sur ce que l'animalité fait/ferait à la langue, mais aussi aux transformations profondes que ne manque(rait) pas d'induire, chez un animal, l'acquisition du système de pensée anthropocentré véhiculé par le langage humain. L'animal littéraire contemporain est bien devenu un centre d'intérêt en soi, dans son animalité même, et non plus un simple artifice narratif pour dire la société humaine[527].

S'il s'agit toujours d'un animal littéraire et d'un travail d'invention stylistique, le roman est moins à visée satirique – si ce n'est pour analyser notre rapport aux autres animaux – qu'exploratoire et philosophique. La majorité du roman est narrée par Doogie, un chimpanzé éduqué par un couple de scientifiques, à l'instar de la chimpanzée Washoe à laquelle le couple Gardner avait enseigné l'American Sign Language (ASL) en l'élevant chez eux[528]. La langue du narrateur simien, déroutante, évolue au fil du roman, alors que Doogie est plongé dans la jungle et perd progressivement la mémoire des enseignements humains. La parole humaine de l'éthologue fictive Janet Evans encadre le récit, déployée dans un prologue et un épilogue, respectivement nommés « Un être humain prend la parole… » et « un être humain a toujours le dernier mot ». Sa fiabilité est cependant mise en cause lorsque ses propos viennent se heurter à ceux de Doogie.

---

[525] S. Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nº 181-182, Association CRESEF, 30 juin 2019 (http://journals.openedition.org/pratiques/5835 ; consulté le 11 mai 2020).

[526] W. Self, *Les Grands singes*, F. Kerline (trad.), Paris, Points, 2015, p. 487.

[527] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s Transcultures : Journal of Global Cultural Studies*, vol. 13, 1er décembre 2018, § 21.

[528] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, Albany, State University of New York Press, 1989.

Contrairement aux deux romans précédemment étudiés, *Mémoires de la jungle* se situe dans un futur proche, sur Terre : il ne s'agit ni d'une planète sœur comme chez Pierre Boulle, ni d'un monde alternatif comme chez Will Self, mais d'une anticipation. Garcia prend à contresens le postulat de *La Planète des singes*, en spéculant la disparition des grands singes et en se plaçant après l'apprentissage du langage par Doogie, pour imaginer son désapprentissage. Comme le faisait déjà Will Self dans une certaine mesure, il s'appuie sur un savoir éthologique, en particulier sur les expériences des Gardner et sur leur analyse par le philosophe Dominique Lestel[529]. Les théories contemporaines sur la question animale ont en effet grandement influencé l'écriture de Garcia, qui, un an après la parution du roman, a publié un essai sur la possibilité d'une communauté morale entre les humains et les autres animaux[530].

I. Un roman de désapprentissage

A. La Planète des singes en négatif

Les *Mémoires de la jungle* débutent par une courte préface qui situe l'intrigue dans un futur proche en Afrique équatoriale, du Cameroun à l'Éthiopie. Le continent africain a été déserté par l'espèce humaine :

> Dans un avenir pas si lointain, le sol du continent africain sur la planète Terre a été expérimentalement laissé en jachère pour un siècle au moins, après qu'il a été dévasté par des guerres, des famines et une vague de pollution chimique, épuisé par la colonisation de l'espèce humaine, qui désormais vit essentiellement dans les villes d'autres continents et à l'intérieur de vastes stations orbitales aménagées. (13)

En une phrase, Garcia pose un cadre post-apocalyptique, au moins à l'échelle du continent africain. S'il n'est pas question que les humains disparaissent totalement, l'espèce semble en bonne voie pour quitter la Terre et couper tout contact avec les autres animaux : c'est la fin du monde terrien et de la cohabitation qui s'y jouait. Les personnages humains du roman font figure d'exception puisqu'ils sont les derniers à vivre en Afrique, dans un zoo-laboratoire encerclé par la jungle. Leur histoire est celle des derniers instants d'échange entre notre espèce et les autres : « Nous avons découvert au crépuscule de notre histoire que nous étions également une espèce et qu'ils étaient également des individus, à défaut de toujours pouvoir être des personnes », affirme Janet, l'éthologue (17). L'usage de la première personne du pluriel est ambigu, puisqu'il semble désigner uniquement les humains, par opposition à la troisième personne du pluriel, ce « ils » de l'altérité, or le « crépuscule de notre histoire » annoncerait alors la fin proche de l'humanité. La première personne du déterminant possessif pourrait cependant faire référence à un « nous » commun et à la fin d'une histoire interspécifique, celle

[529] D. Lestel, *Paroles de singes. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, La Découverte, 1995.
[530] T. Garcia, *Nous, animaux et humains : actualité de Jeremy Bentham*, Paris, François Bourin, 2011

des humains se poursuivant loin de l'animalité. Dès les premières pages du roman, cette possible polysémie du pronom « nous » annonce l'essai de Garcia alors à paraître : *Nous, animaux et humains*[531].

Hors de l'îlot que représente le zoo, les animaux sont en train de disparaître. Dans ce contexte, le personnage de Gardner Evans, éthologue, entreprend un projet fou, celui de « renaturer » des grands singes élevés en captivité. L'on découvre son projet grâce aux souvenirs de Doogie, auquel la fille du professeur se confie :

> Le but, c'était de faire parler Jack et de faire évoluer les grands singes pour leur rendre la forêt. Les hommes sont dans les étoiles aujourd'hui, tu le sais, depuis la fin de la guerre, la Terre est un trésor qu'ils gardent de loin. Mais nous, les humains, Doogie, nous nous sentons si seuls. Nous avons voulu faire quelque chose pour vous, tu comprends. Après tout, comme disait papa, si Dieu a créé un être qui parle, si cet être crée un autre être qui parle, la conclusion va de soi. (174)

Les expérimentations menées par la famille Evans sont motivées à la fois par la solitude, par l'orgueil de vouloir se comporter en dieux et par une volonté de réparation des destructions commises par les humains. Le savant fou a encore d'autres intentions[532], à long terme, celles d'une « réanthropisation de l'humain » (339) : dans un futur dystopique où l'humain se serait coupé du reste du vivant, le scientifique cherche à lui créer les souvenirs artificiels d'une nature auquel il n'a plus accès, dans l'ambition d'un repeuplement de la Terre après une période de « jachère » (13). Le roman raconte cependant l'échec de ce projet, qui lui a doublement échappé, d'une part parce que de nombreux animaux ont été libérés et ont attaqué le zoo, d'autre part parce que les animaux inadaptés à la vie sauvage se sont entretués pour survivre, jusqu'à leur extinction. Garcia n'imagine donc pas le remplacement des humains par d'autres singes, mais l'extinction des grands singes sur Terre, comme le déplore Janet : « Non, il n'existe plus, actuellement, à notre connaissance, de chimpanzés, de bonobos, de gorilles ou d'orang-outans vivants. » (349) Doogie, chimpanzé éduqué et issu d'un père génétiquement modifié, protagoniste et narrateur autodiégétique, est l'un des derniers survivants de son espèce : ce sont donc les singes qui ont été décimés par une catastrophe d'origine humaine.

Ces événements ont des conséquences à plusieurs échelles et sur plusieurs espèces. Leur narration se divise entre le point de vue du chimpanzé Doogie dont on suit le périple terrien, développé dans le récit encadré, et celui de l'éthologue Janet, dans le récit cadre, qui englobe les activités des êtres humains sur Terre et dans l'espace, mais pose sur les autres animaux un regard anthropocentré. Le premier est témoin de la bataille qui oppose les humains aux anciens animaux du zoo et croit vivre la disparition de l'humanité, tandis que la seconde conçoit la ruine

[531] *Id.*.

[532] Le personnage de Gardner Evans entre dans la figure littéraire étudiée par Elaine Després dans E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2016.

du zoo comme la perte d'un paradis terrestre, sans que la survie de l'espèce humaine n'en soit affectée pour autant. Si l'intrigue semble donner raison au personnage de Janet qui affirme que « l'humain gagne toujours, à la fin » (219), l'humanité s'en sort au prix d'une rupture de ses rapports aux autres animaux, d'une solitude totale et de la perte de son monde.

La majorité du texte est focalisée sur Doogie, son présent et ses souvenirs, la jungle et les mémoires, dans un récit qui est celui d'une révolte animale et d'une défaite de l'humain. Le point de vue simiocentré ne rend pas compte de l'intégralité des événements, et se trouve en partie complété par le récit cadre. Il constitue toutefois la majorité du récit et semble avoir au moins autant de valeur que celui de l'humaine, biaisé lui aussi. À travers la voix du narrateur chimpanzé, le roman représente les derniers sursauts des singes en perdition[533], que Doogie imagine s'opposer à la domination humaine pour rétablir un règne de la « Nature » : « Aujourd'hui, c'est chaos. Poussent me traînent un gorilla, des macacas, chimpanzés, babouins, en colère, mal élevés, ni civilisation ni Nature, ils grognent et c'est la castagne casse ta gueule. Ils règnent sur la ruine, hélas, c'est la mort à l'ancienne civilisation, ici c'est le retour de la Nature te revoilà[534] » (287). Au sein du récit encadré, la plupart des personnages sont des animaux non humains, et les quelques humains périssent au fil de l'intrigue ou se trouvent assiégés, contenus dans des espaces de plus en plus petits, quand leurs congénères se sont réfugiés en orbite[535]. À l'intérieur du premier cadre post-apocalyptique se joue une nouvelle catastrophe, et le roman raconte la rupture des relations anthropozoologiques à la fois du côté de la disparition des humains et de celle des animaux.

Dans le récit de Doogie, les humains sont en péril, victimes d'une révolte animale : « Alors le mur a tremblé. Derrière, dans le noir de la nuit, on entendit le rugissement, le ahanement et les cris de cris [*sic*] que jamais je ne connaissais. C'est une révolte, je crois, a dit Michael. Les animaux. » (219) Les scientifiques du zoo s'appliquent à défendre les murs qui les séparent des animaux dans un moment de résistance qui paraît aussi symbolique, comme le suggère l'exclamation de Diane Evans à la vue de Doogie : « Virez-moi ce singe de là ! Nous sommes des hommes ! Foutez-le dehors avec les siens ! » (219). Les scènes qui décrivent la catastrophe dépeignent une marée animale : « dehors il voit des cages ouvertes, au pied de la colline, des animaux morts, des animaux fous, des animaux qui errent et d'autres enfuis, ils sont traîtres à l'humain. Plus rien n'est propre, tout est chaos, grilles, allées, garages, bâtiments,

[533] Au-delà de Doogie, on y aperçoit tous ceux que les Gardner ont abandonné à leur sort : le chimpanzé Jack, une troupe de macaques, un groupe de bonobos, des chimpanzés, des babouins, ou encore un gorille.

[534] Comme dans *La Planète des singes*, le troisième personne du pluriel désigne ici plusieurs espèces de singes qui règnent sur les ruines, sauf qu'il s'agit ici d'animaux marrons, c'est-à-dire retournés à la vie sauvage après s'être échappés, et qui ne se sont pas volontairement unis contre l'humanité.

[535] Dans la liste des personnages qui ouvre le roman, on compte 14 « *homo sapiens sapiens* » et au moins vint-deux personnages d'autres espèces, sans compter les groupes indéfinis des macaques et des fourmis.

kiosques et plantes en pots. » (221) La bataille que se livrent les scientifiques et les animaux marrons oppose aussi les « traîtres » à l'humanité, ceux qui ont refusé sa domination, et les animaux éduqués comme Doogie qui lui sont restés « fidèles[536] ». Si les humains semblent gagner la guerre contre les animaux, la bataille représentée dans le roman est perdue et Janet admet dans l'épilogue que « c'est bien involontairement que le dernier bastion de notre espèce au bord de la jungle de l'ancien continent africain est tombé, de guerre lasse ». (348) La représentation du zoo en ruine a tout du paysage post-apocalyptique et Doogie se représente marchant « au milieu de la Rnature [*sic*] quel royaume de la mort de tout et de l'humain c'était », avant de s'écrier « Aaaaaaaah ! Saute l'animal ! Victoire sur l'humain ! Et mort le Zoo. » (287)

L'échec de l'expérimentation imaginée par Gardner confirme un futur sombre pour l'espèce humaine, qui semble courir, si ce n'est à sa perte, au moins à la perte de son animalité. Dans un renversement souvent effectué par la science-fiction[537], l'éthologue considère les singes comme « notre seule chance d'évoluer […]. Si nous les changeons, nous changerons. Nous en avons tellement besoin. » (340) Le résultat catastrophique de la tentative de renaturation, qui conduit à la disparition des grands singes – seules espèces à ne pas avoir survécu à l'expérience – place alors les humains dans un cul-de-sac évolutif et augure de leur future disparition. C'est un premier passage du vivant vers l'inanimé : « Adieu le dernier zoo […] ; bonjour et bienvenue le museum », dit Janet aux visiteurs virtuels de la Terre (348). Contrairement aux fictions étudiées dans les chapitres précédents, la vie humaine n'est finalement pas menacée par les autres animaux, mais par leur disparition et par la rupture avec sa propre animalité. Au-delà du tournant évoqué par Sophie Milcent-Lawson, Garcia illustre un constat établi par Catherine Coquio qui affirme que « le discours sur l'animal est devenu discours sur la catastrophe, interrogeant une civilisation arrivée au bord d'elle-même, conjurant le spectre d'une solitude nouvelle de l'espèce humaine[538]. » Les scénarios apocalyptiques ou spéculatifs étudiés jusqu'à maintenant renversaient le schéma évolutif qui voit dans le singe un ancêtre, en renvoyant au contraire l'humain au passé. Ici, Garcia fait le contraire, la parole du

[536] La « fidélité » des animaux est une question qui revient régulièrement dans le roman et sur laquelle nous nous attarderons plus tard. Ici, un des personnages s'adresse à Doogie : « il faut être fidèle à l'humain, quoi que ce soit, pas vrai. » (219)

[537] Pour divers exemples, voir P. Clermont, *Darwinisme et littérature de science-fiction*, Paris, L'Harmattan, 2011.

[538] C. Coquio, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », dans J.-P. Engélibert *et al.* (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011, p. 276

singe est contenue dans un récit encadré antérieur à la parole de l'humain, exposée dans le récit cadre[539]. Janet l'affirme, aujourd'hui Doogie ne parle plus, s'il a un jour parlé :

> J'aimerais tellement que son patois de bric et de bro résonne de nouveau entre les replis boudinés de mon cerveau humain, civilisé, poli, évolué, las et fini.
>
> Et même s'il est aujourd'hui muet, encore et toujours je l'entends grogner, rire et raisonner. Si je pouvais entre une dernière fois dans sa petite tête, oh si seulement… » (20).

Le récit encadré semble répondre à la prière de Janet en ressuscitant sa parole au présent d'énonciation pour nous plonger dans le contemporain de Doogie et de sa quête. Les différents espace-temps du roman sont alors tenus ensemble par une double volonté des protagonistes, celle de Janet de réentendre la parole de Doogie, et celle de Doogie de retrouver les bras de Janet –l'épilogue n'exauçant qu'un de ces vœux.

B. Quel genre de *Mémoires* ?

Le titre du livre désigne d'emblée un genre littéraire, celui des *Mémoires*, pourtant les premières pages introduisent un doute sur l'identité générique du texte. Le préambule, on l'a vu, évoque une fiction d'anticipation post-apocalyptique, dont la temporalité entre en conflit avec celle de mémoires : quel passé sera raconté, si le texte se situe dans un « avenir pas si lointain » (13) ? Le passé du personnage coïncide-t-il avec le présent des lecteurs et lectrices ? La page suivante efface cependant ces préoccupations en donnant à lire une présentation des personnages qui emprunte au genre théâtral. Les noms des personnages, inscrits en majuscules, sont suivis du nom de leur espèce en français et en latin, de leur genre ou de leur sexe, et de leur éventuel rôle – Doogie étant le seul établi comme « narrateur », contrairement à Janet, qui est identifiée comme « éthologue ». On y trouve par exemple « GARDNER EVANS – père de Janet et de Donald, responsable du Zoo de Victoria (*Homo sapiens sapiens*) » ou encore « FIDELE – chien mâle bâtard (*Canis lupus familiaris*) » (14 ; 15). Une telle présentation qui reprend les codes théâtraux laisse planer la possibilité que, malgré la mention d'un narrateur attitré, chacun des personnages cités puisse prendre la parole, quelle que soit leur espèce. Le prologue, pris en charge cette fois par Janet et intitulé « Un être humain prend la parole… » comme si ça n'allait pas de soi, pourrait coïncider avec la rhétorique de mémoires, s'il n'était suivi d'un changement de narrateur. C'est Doogie qui entame ce qui ressemble à première vue à un monologue, provoquant une nouvelle contradiction entre les grands principes du drame aristotélicien et les exigences du récit biographique, une tension analysée par André Petitjean à propos des pièces monologuées contemporaines :

[539] Ces effets de narration et de temporalité sont analysés dans G. L. Bishop, « (Con)Temporary Animals: The Transgressions of Human Narration in Alain Mabanckou's and Tristan Garcia's Mémoires », *MLN*, vol. 135, nº 4, Johns Hopkins University Press, 2020, p. 912-935.

> À l'évidence, ces formes dramatiques sont loin de respecter l'ordonnancement du « bel animal » selon les principes aristotéliciens (unicité de l'intrigue, progression ordonnée et finalisée des actions, développement temporel chronologique, causalité explicite des enchainements). C'est que raconter sa vie est plutôt antidramatique pour au moins deux raisons. D'une part, le drame, comme l'a théorisé Aristote, est avant tout action et non pas narration par l'intermédiaire de personnages qui agissent en parlant. D'autre part, la contrainte du passage à la scène nécessite un effort de concentration dramatique qui, à la différence du roman, rend difficile l'extension de la diégèse à la totalité d'une vie. L'une des solutions pour dépasser ces contradictions est de recourir à un personnage qui parle et raconte, assumant, de ce fait, son double rôle de « figure narrante » et de « personnage narré » sous la forme du « personnage souvenant ». En ce sens, les « pièces monologuées » sont assez emblématiques de textes dans lesquels le récit prend volontiers le pas sur l'action.[540]

Mémoires de la jungle ne respecte pas les principes dramatiques cités, puisque l'intrigue suit à la fois Doogie et Janet, dans une progression non chronologique désordonnée par les analepses et en enchaînant les événements sans que leur causalité soit toujours explicite, puisque des éléments manquent au narrateur. Si le roman se contente de feindre la dimension théâtrale et ne rencontre pas les mêmes contraintes qu'un texte mis en scène, on y retrouve cependant le procédé du « personnage souvenant » évoqué par André Petitjean, puisque Doogie est personnage-narrateur et que ses souvenirs régissent l'organisation du récit, en alternant entre le présent de la jungle et le passé du zoo. En réalité, le texte emprunte davantage à la technique du flux de conscience qu'aux codes des mémoires, en faisant surgir des souvenirs sans effort d'ordonnancement autre que la séparation entre le présent et le passé. Le titre autorise alors des interprétations multiples, à commencer par son sens commun au singulier, plutôt qu'un sens littéraire : davantage que des « mémoires » de la jungle, il s'agirait de souvenirs, et l'inexactitude du titre pourrait renvoyer à la langue bancale du narrateur, influencée par des anglicismes (*memories*) qui lui viennent de la pratique de l'ASL. La « mémoire de la jungle » est aussi celle que Gardner Evans essaie d'inculquer à Doogie en lui fabriquant des souvenirs fictifs, les souvenirs du singe portant en fait sur son expérience du zoo et non sur celle de la jungle. Se trouve alors un hiatus spatio-temporel entre les « MÉMOIRES », indiqués en majuscules dans le texte, et « DE LA JUNGLE » qui coïncide avec le présent du personnage-narrateur. Le pluriel, cependant, évoque également les écarts entre deux mémoires, celle de Doogie et celle de Janet, qui sont parfois contradictoires. Alors que le terme « mémoires » dans son sens générique suppose un acte d'écriture – au moins fictif – de la part du narrateur, le récit cadre et le récit encadré laissent penser que ce texte n'a pas pu être écrit par Doogie, dont on ignore s'il maîtrise l'écriture, mais dont on sait au moins qu'il perd sa main à la fin du roman, et que Janet nous décrit dans l'épilogue comme muet et prostré. Le roman exige la suspension de notre incrédulité et cherche davantage à nous plonger dans la conscience, parfois altérée, du

[540] A. Petitjean, « Théâtre et récit : l'exemple des pièces monologuées contemporaines », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nº 181-182, Association CRESEF, 30 juin 2019, § 1.

personnage qu'à donner l'illusion d'un texte écrit. Lors du premier chapitre de « Mémoires », on observe par exemple un écart entre ce dont Doogie affirme se souvenir et ce qui est narré :

> Je ne me souviens pas de mots de ce moment-là, mais je suis certain de m'en souvenir au moins une fois par jour depuis.
>
> Oh ! Qu'il est mignon ! C'est un monkey !
>
> Non, Janet, ça s'appelle ape. C'est un grand singe, c'est un singe de l'Ancien Monde. Les petits singes, les monkeys, sont des singes du Nouveau Monde, comme Ouistiti et Atèle dans les cages du Zoo. Les petits singes ont des queues, les grands singes, les *apes*, n'en ont pas. (31)

Le dialogue retranscrit ici dans un style direct libre vient contredire l'affirmation initiale du narrateur qui « ne se souvien[t] pas de mots », de sorte que narration intra et extradiégétique semblent se mêler, dans une construction complexe qui relève du roman plutôt que des mémoires. C'est cette instance narrative surplomblante qui fait tenir l'ensemble hétérogène de dispositifs textuels et qui participe en partie à ce que le texte ait été commercialisé et unanimement reçu comme un roman[541].

Pour Milica Vinaver Ković, il s'agit plus précisément d'un roman philosophique, dont la thèse « serait en fait, bien que jamais nettement formulée dans le roman, celle des droits des grands singes à être traités comme des personnes (au sens éthico-juridique) et inclus dans notre communauté morale[542]. » Si l'intrigue prend le pas sur l'argumentation, l'activité philosophique de Garcia – en particulier ses travaux qui abordent la question de l'animalité – pourrait favoriser une lecture en tant que roman à thèse, quoique le texte semble aller à l'encontre de plusieurs énoncés de Garcia philosophe pour spéculer au-delà. *Mémoires de la jungle* reprend en réalité de nombreux codes romanesques qui le rattachent parfois à des traditions anachroniques, comme l'exposition en début de chapitre des différents épisodes à venir. On lit par exemple en sous-titre du premier chapitre : « *Le singe se présente, – Après un long voyage en orbite, il revient sur Terre, – Il se souvient de son enfance et de son éducation au zoo de la famille Gardner, – Frère, mère, père et sœur, – Un discours* ». Le paratexte laisse imaginer un narrateur extradiégétique, probablement humain, puisqu'il qualifie Doogie de « singe » et use de la troisième personne, contredisant la possibilité d'une écriture des *Mémoires* par le chimpanzé : si le texte est organisé, ce n'est pas par le protagoniste-narrateur intradiégétique. Le style de ces sous-titres rappelle cependant l'héritage de Jonathan Swift et des *Voyages de Gulliver* dont la présentation du premier chapitre peut servir de comparaison : *« L'auteur rend un compte succinct des premiers motifs qui le portèrent à voyager. — Il fait naufrage, et se sauve à la nage dans le pays de Lilliput. — On l'enchaîne, et on le conduit en cet état plus avant dans les*

[541] On parle ici selon les notions de Jean-Marie Schaeffer, de l'identité générique classificatoire du texte, qui est ouverte à des effets de généricité lectoriale. Si la généricité auctoriale et la généricité classificatoire se superposent « plus ou moins » dans le cas de la littérature contemporaine, on peut s'interroger sur le cas des *Mémoires* (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 147-153).

[542] M. Vinaver-Ković, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia. Un roman philosophique contemporain », *Књижевна историја (Histoire littéraire)*, vol. 54, nº 176, 2022, p. 312.

terres[543]. » Or, chez Swift, « l'auteur » est désigné à la troisième personne et tient la même place que « le singe » chez Garcia, réouvrant alors la possibilité d'une identité entre l'auteur fictif des *Mémoires* et leur narrateur simien[544]. Si les voyages de Gulliver à travers diverses contrées merveilleuses rappellent celui d'Ulysse, les scènes de bataille et les aventures auxquelles Doogie est soumis confèrent aussi aux *Mémoires* une dimension épique, la quête du chimpanzé pour retourner chez lui et retrouver Janet évoquant une nouvelle odyssée.

Garcia reprend les traditions mêlées des romans du XVIe au XVIIIe siècles, charriant avec elles l'héritage de genres antérieurs. L'expérience de pensée satirique offerte par le regard étranger de Doogie rappelle le roman philosophique, tandis que la carte dessinée en annexe et qui affiche le mot « PLAN » maladroitement calligraphié de la main de Doogie évoque les récits de voyage[545] et qu'enfin le naufrage du protagoniste qui se trouve coupé de l'humanité et en perd le langage relève de la robinsonnade[546]. Dans une certaine mesure, *Mémoires de la jungle* puise même dans l'héritage du roman picaresque, d'une part d'un point de vue narratif comme autobiographie fictive, d'autre part en ce qui concerne l'identité du protagoniste et les développements de l'intrigue. Doogie est un protagoniste marginal, souvent misérable, rusé mais en décalage avec le monde dans lequel il évolue. Quelles que soient ses aventures, il ne semble pas pouvoir s'extraire de sa condition simienne et réintégrer la société humaine, de même que la condition du pícaro est soumise au déterminisme social. Là où la traversée du pícaro le conduit à rencontrer des personnages issus de divers milieux sociaux, plutôt marginaux, Doogie traverse l'habitat de diverses espèces exclues du zoo et y porte un regard étranger : on pourrait ainsi penser le roman de Garcia comme une réactualisation d'une tradition anthropocentrée. Malgré son ambiguïté générique, *Mémoires de la jungle* se situe franchement du côté du romanesque, en adaptant des enjeux traditionnels aux préoccupations éthiques et philosophiques contemporaines. La narration est décentrée par un personnage-narrateur autre qu'humain, dans un roman de désapprentissage.

[543] J. Swift et J. Pons, *Voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, 1997.

[544] La dimension swiftienne du texte est prolongée par un possible clin-d'œil aux romans de Lewis Carroll, et notamment à Sylvie et Bruno, dans lequel les protagonistes visitent le pays des chiens où est parlé le doggee, langue qui fait écho au prénom de Doogie, dont la génétique comme variation de « doggy » est révélée à la fin du texte (346).

[545] D'autres indices montrent que Doogie en est à l'origine, comme les noms « macacas » ou « mille-couleurs » donnés par le chimpanzé.

[546] Doogie se retrouve perdu dans la jungle à la suite du naufrage du *Beagle*, vaisseau spatial. On retrouve les motifs de la robinsonnade : le paysage de plages au début du roman, la question de l'alimentation (79) ou encore des vêtements qui rattachent Doogie à la civilisation.

C. Désapprendre l'humanité

Par sa structure binaire, le récit encadré est soumis à une tension entre une trajectoire d'apprentissage dans les chapitres « mémoires » et une trajectoire de désapprentissage dans ceux « de la jungle ». Ces deux mouvements sont le revers d'une même médaille, dans la mesure où, plus il oublie son éducation humaine, plus Doogie se rapproche d'un état animal faussement primaire, dont il croit posséder la mémoire. Le roman de Garcia, comme celui de Self, fait référence au *Rapport pour une académie* de Kafka[547], en donnant à la première prise de parole de Doogie la forme d'un discours, prononcé devant des humains par « le singe éduqué, merveille des merveilles » (27). Cependant Garcia s'en distingue dès le chapitre suivant, qui porte comme premier sous-titre « Après le discours, la mélancolie » et débute par « Combien de fois, cent fois j'avais prononcé des discours devant les humains habillés assis dans les fauteuils de velours qui m'applaudissaient » (28), reconnaissant ainsi l'antériorité de cette forme de parole, autant que sa désuétude. Si les trois textes représentent un personnage simien qui a été extrait de son espèce, celui des *Grands Singes* comme celui des *Mémoires* cherchent à réintégrer une existence simienne, métaphorique d'un discours commun aux deux auteurs – et encore anthropocentré – selon lequel l'humanité devrait elle aussi retrouver son animalité propre[548]. Cette idée rejoint les propos de l'anthropologue Frédéric Louchart qui affirme à propos de la réintroduction des orangs-outangs à Bornéo le paradoxe selon lequel « L'animalité ne se définit plus uniquement par la biologie, mais également par la culture[549] », ce qui amène à penser qu'il faudrait, lors de ces réintroductions, réapprendre le mode d'être de son espèce. La question de la mémoire est centrale dans les deux romans et elle se retrouve en réalité dans la majorité de notre corpus, composé de romans dont l'intrigue se situe après une catastrophe, personnelle ou collective : des bribes du monde d'avant resurgissent et ne coïncident plus avec le présent apocalyptique. Chez les deux auteurs, c'est aussi une mémoire peu fiable : chez Will Self, Simon croyait se souvenir d'une vie humaine qu'il n'a pas vécue, tandis que chez Garcia, les éthologues font croire à Doogie qu'il a grandi dans la jungle et qu'il en possède des

[547] F. Kafka, « Rapport pour une académie », J. Launay (trad.), *Po&sie*, nº 9, 1979, p. 83-92 (en ligne : https://po-et-sie.fr/texte/rapport-pour-une-academie/ ; consulté le 16 mai 2022). Dans son essai *Nous, animaux et humains*, Garcia compare le chimpanzé de Kafka à l'humanité, alors que « nous ne pouvons plus souffrir la souffrance de ceux qui sont nos semblables, en tant qu'animaux, et auxquels nous ne ressemblons plus tout à fait, par notre urbanisation, notre industrialisation et notre science. » T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*, p. 183.

[548] Le personnage de Gardner Evans envisage une « réanthropisation » de l'humain (339), sur le même mode que les singes « renaturés » : l'expérience sur les singes n'est qu'une première étape. Chez Kafka, cette volonté de retrouver l'animalité n'est pas formulée, mais l'éducation à l'humanité est présentée comme une manière de fuir sa condition animale, ce qui laisse penser que l'espèce humaine pourrait elle aussi avoir tenté d'y échapper.

[549] F. Louchart, « On ne naît pas singe, on le devient. L'apprentissage dans un centre de réintroduction à Bornéo », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 18, nº 1, Éditions de l'Herne, 2019, § 18

souvenirs, afin d'observer la réintégration dans le monde sauvage d'un animal né en captivité. Il s'agit donc de lui inculquer indirectement une culture chimpanzée en exigeant de lui qu'il la réprime pour s'humaniser, comme l'affirme Louchart pour les orangs-outangs : « même la transmission de la culture passe par l'Homme. La réintroduction apparaît ainsi comme l'aboutissement de la maîtrise sur l'animal. Plus que la seule conservation de la nature, c'est le volet de la reconstruction de l'animalité qui semble le plus original.[550] » L'apprentissage détourné de caractères chimpanzés témoigne de ce que nous ne cessons d'affirmer : l'animalité est une construction humaine.

C'est au chapitre « Zoo » que se rejoignent les chronologies des « mémoires » et de « la jungle » (296), lorsque Doogie se remémore son départ dans le Charles Beagle, l'accident constituant un point aveugle. On s'attendrait à ce que les chapitres mémoires s'arrêtent là, pourtant cette interruption n'est que temporaire. Deux autres chapitres reviennent sur le passé du personnage, dans une recherche de ses origines. L'avant-dernier chapitre contredit le registre des mémoires et même celui de la mémoire, le chimpanzé y affirmant ne presque pas posséder de souvenirs : « Qu'est-ce qu'il me souvient ? À peine un peu plus que rien. » (314) Les scènes d'enfance qui suivent racontent l'apprentissage par Doogie des mœurs humaines et notamment de la manière de se tenir à table, au cœur de la socialisation des chimpanzés éduqués dans des familles humaines parce que symbole de la civilité[551]. Au-delà de cette socialisation, les souvenirs et l'évolution personnelle de Doogie renvoient à une histoire commune interespécifique, lorsque Janet montre « les images de la grande histoire au trop petit singe » (315). La question de origines est intrinsèquement liée à celle de l'évolution : « Nous étions des singes ! elle disait. Et regarde ce que nous sommes devenus. […] Ounh ! Oui, Doogie, nous sommes devenus maîtres. Et Doogie rêve, il voit les images, ce sont comme c'était. L'homme a fait des progrès, l'homme a eu l'histoire, et toi, le chimpanzé ? » (315). Au fil du texte, les paroles de l'humaine retranscrites au discours direct se transforment en discours indirect libre et s'imprègnent de la voix du narrateur chimpanzé, qui a intériorisé une hiérarchie anthropocentrée entre ses maîtres humains et sa propre espèce dans l'histoire de l'évolution. Pourtant, cette représentation de l'espèce humaine au sommet de l'évolution est immédiatement dégradée dans le discours de la jeune fille :

> Doogie, l'homme a fait du mauvais.

---

[550] *Id.*

[551] Doogie apprend à « soulev[er] le bol », à « retirer sa serviette », mais aussi à ne manger que ce qui est autorisé : « Ne mange pas ça. Est-ce qu'on mange des choses pareilles, nous ? Non. » (314). Washoe connaît une éducation similaire chez les Gardner (R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching sign language to chimpanzees*, *op. cit.*, p. 1). Éric Baratay évoque les mêmes apprentissages à propos de Meshie « illustrant la capacité des chimpanzés à saisir vite et plus au contact d'hommes imposant un apprentissage directif, incitatif. », É. Baratay, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 252.

Elle donne le doigt sur c'est la guerre, tue, la Terre va mal, le pauvre, il n'y a plus la morale. Oh ! Regarde, l'homme n'est plus ici.

Pourquoi ?

Parce que, Doogie, l'homme n'est pas toujours fidèle à l'humain. (316)

La dernière phrase de cet extrait interroge la définition, non explicitée, de « l'humain », par opposition aux comportements effectifs de l'espèce humaine. La « fidélité à l'humain » à laquelle Doogie est sans cesse enjoint semble ici signifier une fidélité à des valeurs qui constitueraient l'humanité, et non à l'espèce humaine telle qu'elle a évolué en se détachant d'un idéal humaniste. Il s'agit, dans l'apprentissage de Doogie narré dans ces chapitres d'analepses, d'apprendre à être humain, mais à partir d'une définition de l'humain qui est déjà contredite par l'espèce, qui représente un monde déchu et qui ne coïncide plus avec le monde post-apocalyptique. La confrontation avec la réalité de ce monde, lorsque Doogie se trouve plongé dans la jungle, implique alors de désapprendre à être humain. Le dernier chapitre retrace les origines du protagoniste, quoique déjà révélées dans la liste des personnages par les présentations de Léonard et de Dinah comme « chimpanzé mâle génétique modifié, père de Doogie » et « chimpanzé femelle éduquée par Diane Evans, mère de Doogie ». Comme souvent dans notre corpus, le roman fait appel à la science-fiction pour justifier le niveau de conscience de son protagoniste animal, qui ne serait pas un chimpanzé comme un autre, mais un être hybride produit par l'humain[552].

La fin des mémoires rejoint leur point zéro, la naissance du personnage, tout en expliquant le projet de Gardner Evans. Il nous est révélé que l'éducation du personnage a pour objectif principal, dès le départ, de permettre ensuite son désapprentissage : il s'agit d'inculquer les codes de l'humanité au chimpanzé pour étudier la manière dont il peut les oublier. Pour survivre dans le monde post-apocalyptique, il faut plutôt réapprendre l'animalité, retrouver « la science de l'animal » (105) – un oxymore qui suggère que dans ce monde l'être humain n'est plus l'unique *sapiens*. Cette science est en contradiction avec la nôtre et relève du savoir sensible, comme le suggère une formule du personnage, gêné par le *logos* qui lui a été enseigné « mais j'ai trop d'idées et pas le moindre snif au nez » (107). Doogie est sans cesse partagé entre la nécessité de s'animaliser pour survivre et sa volonté de demeurer du côté de l'humain.

Comme chez Will Self, la frontière entre l'animalité et l'humanité est tracée entre ceux qui perçoivent l'obscène, qui font preuve de pudeur, et les autres. Lorsque Doogie aperçoit des macaques, des « monkeys », alors que lui insiste sur son statut de grand singe (*ape*), le maintien

[552] On peut s'interroger sur cette tendance des écrivains et écrivaines à ne pouvoir se contenter de l'animalité et à chercher à justifier l'intelligence de leurs personnages par le recours à la science-fiction, comme le fait aussi Atwood à propos de ses *pigoons* (cf. *infra*) – cela renforce l'impression que le point-de-vue animal serait inaccessible, dès que l'on pense s'en approcher, ce n'est finalement jamais complètement d'un animal qu'il s'agit.

d'une distance, d'une altérité entre le personnage et cette autre espèce passe par leur animalisation :

> Des singes ! j'ai dit. Hinhin, des culs de merde à queue ! Des queutards, qu'ils sont. Malgré quelques babouins à la face de raie, il n'y a ici que des macacas, des têtes à poils de caca, de petits singes à queue à moustache et les yeux noirs. Voilà ceux qui ne savent rien de l'humain, des bêtes et des moins que rien. […] que font les femelles ? Aah, sales qu'elles sont, les cuisses écartées entre les cuisses leur trou à pipi tout rouge et gonflé, les mâles sentent le cul, […] je dis, vous n'êtes pas dignes de la moitié d'un quart de Doogie, et dessus vous je chie. (130)

On retrouve exactement les mêmes schèmes que chez les chimpanzés des *Grands Singes* : l'animal est celui qui est obscène sans le savoir, et l'humain – ou ici, celui qui se tient sur son seuil, et qui aspire à l'humanité – est celui qui signale, qui reconnaît l'animalité de l'autre, mais aussi qui prend plaisir à la dire. L'obscénité du protagoniste sur laquelle se conclut ce passage n'est que métaphorique, elle réaffirme en cela le prisme du langage humain, mais cette chute semble ramener malgré lui l'énonciateur à sa propre animalité. Derrière l'énonciation de Doogie est perceptible l'ironie d'une instance narrative supérieure. Enfin, là encore, l'animalité est associée au passé, à des origines lointaines, le protagoniste affirmant des macaques qu'il « sont bêtes comme hier » (131).

Si la découverte de « monkeys » renforce le sentiment de supériorité de Doogie, la rencontre avec une colonie de bonobos ajoute une nouvelle pièce à la reconstruction de son identité. Un traumatisme lui a fait oublier son histoire, aussi peut-il retrouver sa chimpanité à leur contact. Cependant, l'expérience de la sexualité des bonobos confronte le personnage à son animalité et le pousse à se souvenir de son lien avec les humains : « Il y a, quelque part, des mémoires. Doogie, oh Doogie, souviens-t-en je t'en prie. Qui est quoi qui es-tu ? Comble ton trou, Doogie, la honte de c'est un sexe n'est pas pour ceux qui aboient, elle est pour toi. » (250) Le temps d'une page, Garcia associe le trou de la mémoire, qu'il faut combler, avec la satisfaction sexuelle. Doogie est tiraillé entre deux expériences de plénitude, d'une part celle de ses souvenirs qui lui fait prendre conscience de sa singularité, en l'occurrence de son statut d'animal « fidèle à l'humain » hors duquel il n'est « rien »[553], et d'autre part celle d'une plénitude sensuelle qui l'unit à des êtres qui lui ressemblent, la sensation des « poils d'une peau contre les pauvres poils de [sa] pauvre peau. » (256) Alors que le chimpanzé s'accouple avec une femelle bonobo qu'il a renommée « Dougette », il aperçoit les yeux de son chien qui l'observe dans le noir (258), revivant l'expérience de Derrida nu face à son chat. De la part de Garcia philosophe, cet écho qui relève probablement davantage de la référence que de la coïncidence suggère que Doogie aurait acquis une des marques de l'humanité, la pudeur que décrit Derrida en ces termes :

[553] « Doogie, je sais, tu es le chien de l'humain et hors de ça tu n'es rien » (p. 254).

> C'est comme si j'avais honte, alors, nu devant le chat, mais aussi honte d'avoir honte. […] Honte de quoi et devant quoi ? Honte d'être nu comme une bête. On croit, généralement […], que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nu sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et du mal, en somme[554].

Comme le philosophe, Doogie est pris entre son humanité et son animalité et la pudeur interroge son identité : « Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte *comme* une bête qui n'a plus le sens de sa nudité ? Ou au contraire honte *comme* un homme qui garde le sens de sa nudité ? Qui suis-je alors ? Qui est-ce que je suis ? À qui le demander sinon à l'autre ? Et peut-être au chat lui-même[555] ? » Chat pour Derrida, chien chez Garcia, l'animal de compagnie joue le rôle de témoin, dont le regard nous expose à la honte et permet un geste réflexif, celui de « se voir vu nu[556] ». Ici, il pourrait incarner une nouvelle instance de la « morale » telle que la conçoit le chimpanzé soumis à des expériences, soit une caméra épie ses faits et gestes, un œil qui le voit et qui *sait*. Avant même cette scène, le chien joue le rôle de mètre étalon, il provoque le retour des souvenirs (250) et sa fidélité permet à Doogie de se distinguer des autres singes qui n'ont pas « la science des dogs ». Le regard du chien et l'affection de ce dernier semblent être une réponse[557] au « qui suis-je ? » : « Et oh je sais qui tu es : tu es Doogie ! » (251). Lorsque le protagoniste regarde à son tour le chien, il comprend que lui-même est « le chien de l'humain » (254), certes parce qu'il lui est fidèle[558], mais aussi parce qu'il est pour nous, peut-être encore plus que les chiens ou les chats, cet « autre absolu », dont les écrivains ont tenté de retranscrire le regard pour y comprendre notre humanité. L'éthologue Janet, dans le prologue du roman, s'interroge sur ses expériences avec Doogie et aboutit elle aussi à la recherche d'un regard étranger : « Qu'est-ce qui m'a poussé à m'occuper de cet être d'une autre espèce que la mienne comme si j'avais l'occasion de la hisser jusqu'à moi ? Comme s'il avait par la même occasion le pouvoir de me sortir de mon humanité moisissante pour me montrer qui nous sommes, vus du dehors, nous les hommes[559]… » (p. 18).

Le personnage de Doogie est construit en miroir d'un autre personnage, Donald, le fils des Evans. Dès la conception du projet de Gardner Evans, leur fils est envisagé comme un « formidable témoin » (340) de l'éducation du chimpanzé. L'un des personnages, McVey,

---

[554] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, M.-L. Mallet (éd.), Paris, Galilée, 2006, p. 18-19.
[555] *Ibid.*, p. 20.
[556] *Ibid.*, p. 28.
[557] Derrida s'interroge sur la distinction entre une « réponse » du chat et une « réaction », *Ibid.*, p. 25.
[558] L'origine du nom Doogie est révélée à la fin du roman, dans un des souvenirs du narrateur. Janet songe d'abord à le nommer « Doggy » en le comparant à un « petit chien », puis choisit « Doogie », « comme Douglas, comme une star de cinéma ». Le nom du personnage traduit ainsi sa double identité, entre une servitude d'animal domestique et des prétentions à l'humanité.
[559] Janet s'exprime ici comme le fait Lestel : « Cette tentative de faire parler les singes est un avatar du mythe encore vivace dans la culture occidentale de la possibilité d'acquérir un point de vue extérieur sur un réel vécu par l'homme. En voulant donner la parole au primate, *l'homme cherche à se voir à travers les yeux du singe* ; en voulant lui donner un langage, c'est son regard que l'homme traque », D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 189.

suggère que leurs évolutions pourraient être inversées, selon un schéma de remplacement que nous avons déjà croisé dans plusieurs romans : « En espérant que si le singe progresse, lui ne dégringole pas ». (340) Garcia réalise cette menace, Donald tombe malade et ses capacités régressent, de sorte que Doogie affirme avoir « pris la place » du fils Evans (324). Les deux personnages sont victimes d'accidents de la navette Charles Beagle, dans une symétrie qui suggère que le père est à l'origine des deux crashes, points zéro des opérations de ré-ensauvagement des deux sujets d'expérience[560]. Le récit de leurs éducations respectives est construit dans un parallèle systématique entre « le petit singe » et « le petit humain » ou « le petit d'homme », pour souligner non pas l'intelligence de l'humain, mais ses échecs là où le chimpanzé progresse rapidement. Alors que les primatologues qui ont comparé l'éducation des chimpanzés à celle des enfants ont conclu que l'apprentissage de l'humain finissait par dépasser celui des chimpanzés[561], Garcia inverse la tendance et brouille la frontière : Doogie est un chimpanzé hors du commun et Donald est un humain handicapé, qualifié de « malade » par les autres personnages. Donald est muet, il marche à quatre pattes et non en bipédie, tandis que des animaux possèdent au contraire ces aptitudes (le perroquet Edgar, 128 ou Doogie, 139). Si au yeux de Doogie, l'humanité de Donald est acquise, « il peut être bête, jamais il ne sera bête comme Doogie, car il est humain » (138), son comportement violent provoque la haine de son père, qui le qualifie d'« animal ». Pour le premier, la définition de l'humanité repose sur un caractère acquis, celui de l'espèce, tandis que pour le second, elle est capacitaire et repose sur des aptitudes. La violence du père à l'encontre de son fils jugé trop « bête », dont Doogie est témoin, participe à l'animalisation de l'enfant : « Soigne ton langage, et le père tape trois fois sur sa tête. Quand il la relève c'est une gueule. » (319) Le personnage de Donald permet à Garcia de dénoncer l'animalisation des personnes handicapées, pourtant il reproduit des stéréotypes validistes puisque qu'il associe de manière problématique le handicap, la violence et la brutalité, comme le dénonce Sunaura Taylor : « D'autres représentations présentent les personnes handicapées comme dangereuses, violentes, enclines à se venger de ce qu'ils endurent »[562]. L'utilisation de l'enfant et du singe à des fins d'expérience et leur exclusion à la fois de la famille Evans et, par extension, de l'humanité, confirme l'analyse de Taylor qui

[560] Les faits sont narrés par Janet dans l'épilogue (p. 353), sans qu'elle connaisse les causes des crashes, mais Donald affirme à Doogie « Toi. Moi. Expérience. […] Papa ! » (p. 330).

[561] D'après des repères d'intelligence anthropocentrés. Voir N. N. Ladygina-Kots, F. B. M. de Waal et B. Vekker, *Infant Chimpanzee and Human Child: a Classic 1935 Comparative Study of Ape Emotions and Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Je rappelle que les Gardner ont également élevé Washoe dans leur propre maison, dès l'âge de 10 mois.

[562] Nous traduisons : « Other representations present disabled people as dangerous, violent, and ready to take revenge for their suffering », S. Taylor, *Beasts of burden: animal and disability liberation*, New York London, The New Press, 2017, p. 26.

montre comment le prisme du validisme se mêle au spécisme et atteint conjointement les humains handicapés et les animaux[563].

Le crash du Beagle achève la transformation du fils Evans, qui devient l'Animal, personnage mystérieux présenté comme le « leader des révoltes animales » (16). Donald ne joue pas son rôle de témoin représentatif de l'humanité et les rôles entre le singe et l'humain sont inversés, le premier est fidèle à l'humanité, tandis que le second se venge contre son espèce. L'affrontement final entre Doogie et l'Animal ramène cependant chacun à sa position, malgré la victoire physique de Doogie. Même agonisant, Donald parvient à prononcer « Je-Est-Homme » (329) tandis que Doogie, dont la main a été arrachée, ne peut plus signer. L'usage même laborieux et amoindri de la parole révèle la nature humaine de leur leader aux animaux révoltés, qui le tuent, tandis que Doogie retournera dans une cage lorsqu'il aura retrouvé Janet, comme lors de son arrivée au zoo avant son éducation. Sa main coupée, il dit adieu au langage : « Qui-je ? Alors je quitte, alors je coi. Si-i-lence, j'au revoir ni dit ni dire. » (342) Les titres des chapitres « de la jungle » qui suivent le combat ne sont plus que des ponctuations, d'abord « …. » (333) puis « ___ » (341), contrastant avec les longs sous-titres qui précédaient. La narration continue cependant quelques pages, jusqu'à ce que Janet prenne le relai.

Le statut et l'éducation de Doogie s'inspirent de l'histoire de Washoe, ou encore de celle Meshie, éduquée par la famille Raven[564], dont la biographie est retracée par Éric Baratay et qui, d'après l'historien « incarna l'adaptabilité de la condition chimpanzée, qui n'est ni sauvage, ni naturelle, ni intemporelle, qui leur donne la capacité de déplacer leur monde, d'en construire ou d'en supporter un autre, commun ou cohabitant avec celui des hommes, dans lequel ils ne sont pas seulement exposés, contraints mais aussi sujets capables d'accepter, de s'approprier, d'intégrer[565]. » La narration par Doogie témoigne de cette plasticité et de la manière dont le chimpanzé s'approprie le langage humain, dans une fabulation littéraire des expériences autour du langage menées par les psychologues au cours du XXe siècle[566].

[563] « *All* bodies are subjected to the oppression of ableism. It helps form our cultural opinions and values as well as our notions of what it means to be independent, how to measure productivity and efficiency, what is normal, and even what is natural. […] I learned that these values not only affect disabled individuals and the able-bodied population, but also the nonhuman animals with whom we share this planet. » *Ibid.*, p. 36.

[564] La proximité entre les noms Raven et Evans amène à se demander si elle n'est pas voulue par Garcia, qui aurait pu avoir connaissance de l'histoire de Meshie à travers le livre de Baratay ou à travers d'autres travaux.

[565] É. Baratay, *Biographies animales*, *op. cit.*, p. 171.

[566] Les chercheurs et chercheuses qui ont travaillé sur ces questions se qualifiaient plutôt de psychologues que de primatologues ou d'éthologues, à l'exception de Roger Fouts.

II. « Paroles de singe[567] »

La question du langage était déjà centrale dans *Les Grands Singes* de Will Self et elle reste au cœur des *Mémoires de la jungle*, à la différence que Garcia semble avoir une connaissance plus poussée des tentatives des psychologues pour apprendre à parler aux grands singes. Les références aux expériences scientifiques réelles sont récurrentes, en particulier dans les chapitres « Mémoires », et elles s'accompagnent d'une approche philosophique qui interroge la subjectivité, l'agentivité, la conscience et l'expressivité des singes. Ces questions sont englobées et dépassées par une approche stylistique, Garcia y répondant par l'inventivité langagière du personnage-narrateur.

A. Du laboratoire au roman

Alors que Will Self citait Cicéron et Kafka en exergue des *Grands Singes*[568], Tristan Garcia cite le primatologue Frans de Waal qui affirme l'irréductibilité de notre animalité dans *Le Singe en nous* : « On peut sortir le singe de la jungle mais pas la jungle du singe. Cette vérité vaut aussi pour nous, singes bipèdes que nous sommes[569]. » Il confère ainsi dès l'ouverture du roman une autorité à la primatologie, tout en suggérant par le rappel de cette maxime que les primatologues participent à la réflexion philosophique sur les contours de l'animalité et de l'humanité.

Les connaissances de Garcia en éthologie démontrent qu'il s'est informé sur les expériences menées par les éthologues, soit en lisant des textes de première main, soit via la synthèse de Dominique Lestel, *Paroles de singes*[570]. Garcia cite Lestel dans certains de ses ouvrages, et notamment dans son essai *Nous, animaux et humains*[571] dont la bibliographie fait référence à *L'Animalité*[572], mais c'est d'abord au sein d'une relation d'enseignement que l'écrivain a eu connaissance des travaux du philosophe. Dans un entretien au magazine canadien *Varsity*, Garcia raconte sa rencontre avec l'éthologie alors qu'il suivait les cours de Lestel à l'ENS Ulm :

> Quelques années après le baccalauréat, j'ai suivi des cours d'éthologie, notamment ceux de Dominique Lestel, qui m'a fait lire Gregory Bateson, Jerome Bruner, Frans De Waal et comprendre les grandes étapes scientifiques de l'étude moderne des chimpanzés, des gorilles, des orang-outangs ou des bonobos. J'ai lu avec beaucoup d'intérêt les théories mais aussi les anecdotes relatives aux aventures dans la jungle des « Leakey's girls », Dian Fossey, Jane Goodall et la moins célèbre Biruté Galdikas (modèles du personnage de Janet, dans le roman), aux expérimentations en laboratoire des époux Gardner, de David Premack, d'Herbert Terrace ou des Savage-Rumbaugh. J'ai découvert le

[567] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*
[568] Voir *supra*, Partie 1, Chapitre 2.
[569] F. de Waal, *Le Singe en nous*, M.-F. de Paloméra (trad.), Paris, Fayard, 2006, p. 11.
[570] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*
[571] T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*
[572] D. Lestel, *L'Animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, 2007.

génie propre à ces singes en captivité, maniant des langages des signes, des lexigrammes ou des idiomes artificiels comme le Lantek, de Washoe à Koko, de Sarah à Nim, de Kanzi et Mulika à Loulis.

Ces expériences fascinantes et romanesques ont été ignorées en grande partie par la littérature et le cinéma[573].

L'écrivain affirme lui-même l'influence directe du travail des éthologues, psychologues et primatologues sur son projet romanesque, en citant très précisément des noms de chercheuses et de chercheurs, mais aussi de leurs sujets chimpanzés[574]. Si la place des Gardner semble prépondérante, l'écrivain mêle les figures et les expériences de plusieurs éthologues et ne se contente pas de s'inspirer du célèbre couple. L'on retrouve dans le roman une version adaptée de l'expérience du mannequin douillet de Harlow sur le « *contact comfort*[575] » (66), ou encore des références au test du miroir[576] (121), mais c'est surtout la question du langage qui occupe le roman. La première prise de parole de Doogie raconte l'itinéraire de son apprentissage et synthétise les différentes méthodes expérimentées par les psychologues. Les « mille morceaux de couleur de plastique » (26) évoquent les expériences de Premack en 1966, qui « invente un nouveau langage […] qui se compose d'objets en plastique coloré aux formes baroques » où « chacun des "mots" représente un objet selon une correspondance rigoureuse et non iconique[577] ». Ensuite, « l'écran et le clavier des mille fois mille symboles » évoque les idéogrammes et le Yerkish enseigné par Duane Rumbaugh à la chimpanzée Lana, dans les années 1970, première expérience à véritablement employer un ordinateur pour faire communiquer les grands singes[578]. Enfin, Doogie explique qu'il « rentr[e] les signes des mots des lettres les uns dans les autres, avec le mouvement des mains comme ceux d'entre vous des humains qui n'ont que le silence et chut » (26), comme l'ont fait Washoe et d'autres chimpanzés élevés par les Gardner à partir de 1966. Doogie incarne ainsi l'ensemble des chimpanzés qui ont pris part à ces expériences, il apparaît dans un premier temps comme le parangon du « chimpanzé éduqué » (27) et surtout du « chimpanzé parlant » – l'expérience des Gardner étant tout de même retenue comme la plus concluante, mais aussi la plus fertile pour construire la langue d'un chimpanzé narrateur. Sont également reprises les expériences de Roger Fouts, qui ont prolongé le travail des Gardner en étudiant la transmission de l'ASL d'un chimpanzé à un autre, en permettant à Washoe, puis aux autres chimpanzés « éduqués » (Moja, Pili, Tatu et

[573] T. Garcia, « Tristan Garcia, La meilleure part des hommes », entretien réalisé par J. Colbert et J. Bao, 15 mars 2011, The Varsity (en ligne : https://thevarsity.ca/2011/03/14/lentretien-tristan-garcia-la-meilleure-part-des-hommes-francais-seulement/ ; consulté le 29 mai 2024).

[574] À propos de l'influence des grandes primatologues sur le personnage de Janet, on notera l'évolution de la représentation des chercheuses entre le roman de Will Self et celui de Garcia : Janet est loin du personnage de Rauhschutz.

[575] H. F. Harlow, « The Nature of Love », *American Psychologist*, vol. 13, nº 12, American Psychological Association, 1958, p. 673-685.

[576] G. G. Gallup, « Chimpanzees: Self-Recognition », *Science*, vol. 167, nº 3914, American Association for the Advancement of Science, 2 janvier 1970, p. 86-87.

[577] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 31.

[578] *Ibid.*, p. 33-34

Dar) d'apprendre l'ASL au petit Loulis, sans intervention humaine[579]. Dans le roman, c'est Jack, un vieux chimpanzé lui aussi élevé comme un enfant, qui apprend à Doogie « la moitié du tout » (168), et notamment la langue des signes.

Comme nous l'avons déjà suggéré, le prénom du père Evans, Gardner, renvoie au nom de famille du couple d'éthologues réels, Beatrix et Allan Gardner, qui ont élevé dans leur environnement familial la chimpanzée Washoe[580], recueillie en 1966 alors qu'elle avait 10 mois. Il est également dit de la mère dans le roman, Diane (sûrement un clin d'œil à Dian Fossey), qu'elle a « théorisé l'environnement affectif total » (174), comme l'ont fait les Gardner. L'influence des travaux initiés par les Gardner est évidente lorsque Doogie tente de raviver chez Jack la mémoire de l'ASL. Le personnage signe « flower » et « smell », qui sont deux mots mis en avant dans le compte rendu des Gardner parce que Washoe a d'abord eu du mal à les distinguer, associant le mot « flower » à tout ce qui sent fort[581]. Il poursuit en signant « hat », dont les Gardner font un exemple de généralisation d'un concept appris, exemple repris par Lestel[582]. Les explications de Doogie dans la suite de l'extrait, sur la place du signe, sa configuration et son mouvement, puis sur le « *modeling* » semblent directement tirées du compte-rendu des Gardner, qui développe les mêmes notions (169). Enfin, Jack se souvient d'un unique signe, peut-être le signe préféré des chimpanzés des Gardner et le premier appris par les bébés à leur arrivée : « *tickle* ». Plus tard, lorsque Janet raconte dans un des chapitres « Mémoires » les procédés employés par la famille Evans pour éduquer Jack puis Doogie, les critères de validation d'apprentissage qui sont cités sont les mêmes que ceux des Gardner : tests devant des examinateurs « naïfs » en ASL, « utilisation d'un signe spontanée et appropriée pendant quinze jours » (175). Garcia intègre au récit des termes très spécifiques aux expériences des psychologues, il en cite très précisément les protocoles, et s'en inspire pour imaginer le comportement de ses personnages chimpanzés.

Cependant, dans cette scène de retrouvailles avec Jack, Doogie semble dépasser le rôle du chimpanzé enseignant qu'ont pu avoir Washoe et les autres avec Loulis : il incarne directement l'autorité du *sapiens*, induisant chez Jack, qui peine à répondre à ses interrogations, la « posture du dominé », et les prosternations d'un « esclave, dans la nuit, sans langage » (171). L'identité de Doogie se situe dans un entre-deux, il a été « sorti de la Jungle du Paradis des

[579] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 24.

[580] Selon la méthode du « cross-fostering », c'est-à-dire de l'adoption par des membres d'une espèce d'un petit d'une autre espèce, ici des humains adoptant une chimpanzée.

[581] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 81. Une fois le mot « smell » appris, l'usage inapproprié de flower s'est progressivement éteint et Washoe a compris la distinction.

[582] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 19.

bêtes » pour être laissé « sur le seuil du langage, sur le seuil de la porte de l'humain mais pas dedans » (256). Il ne cesse de se distinguer des autres animaux et se trouve cependant sans cesse ramené à son animalité par les personnages humains, qui le considèrent « comme un singe doué […] mais pas comme un être humain » (352). Les personnages d'éthologues imaginés par Garcia semblent adhérer au discours de Lestel, pour qui la frontière entre les humains et les autres grands singes est hermétique : « il est évident qu'il existe une frontière entre l'homme et l'animal que ce dernier ne peut pas franchir. Que celle-ci ne soit pas claire, et qu'elle ne soit pas celle que l'on attendait n'implique aucunement son inexistence : les chimpanzés ne seront jamais des hommes, une infranchissable frontière sépare les deux espèces[583] ». Cette question identitaire se retrouve chez certains chimpanzés qui ont été élevés par des humains, comme l'a montré Premack : lors que l'on interroge la chimpanzée Sarah, elle classe sa propre image dans la catégorie des « humains » et non pas dans celle des autres singes[584]. L'identité ressentie ne coïncide pas avec l'identité perçue par les humains.

Finalement, le roman porte autant sur les grands singes que sur celles et ceux qui les étudient, comme l'avoue Garcia dans un entretien :

> Durant toute cette période [la découverte de l'éthologie], j'ai totalement remis en question mes certitudes philosophiques scolaires sur les différents propres de l'homme : langage, culture, outil, rire, conscience de soi ou conscience de la mort. J'ai appris à reconnaître chez les grands singes un comportement social, de la culture, de la politique, des outils et des modes de communication d'une grande finesse. Je me suis intéressé à cette variété incroyable d'expressions, de tambourinements, de cris, de gestes, de postures… Mais ce qui m'a le plus fasciné, très vite, c'est la volonté farouche des scientifiques, à partir des années quarante environ et après l'œuvre fondatrice de Robert Yerkes, d'éduquer et de faire parler des grands singes comme des hommes[585].

Bien que Garcia ait voulu travailler sur un nouveau mode de narration, « faire parler un être à la voix étrange, nerveuse, parfois irrationnelle[586] », c'est aussi l'entreprise folle des psychologues et des primatologues qui sert de terreau romanesque. Là encore, on ressent l'influence de Lestel sur l'analyse des raisons qui poussent à essayer de faire parler les singes. Dans le prologue du roman, Janet affirme :

> Et parfois nous avons ressenti trop fort le désir de les faire évoluer, de les entendre enfin nous parler. Car nous sommes seuls, grands bavards de la Création.
> Qui sait pourquoi nous voulûmes alors faire d'eux nos enfants ? […]
> C'était entre les deux.
> Entre le Dieu et la bête jadis, entre l'animal et les machines aujourd'hui, je suppose… (18)

L'apprentissage d'un langage à d'autres grands singes viendrait pallier la solitude de l'espèce humaine et participerait d'une tentative de se situer, entre la divinité et l'animalité. Lestel en

[583] *Ibid.*, p. 182.
[584] D. Lestel, *L'Animalité*, *op. cit.*, p. 60.
[585] T. Garcia, « L'entretien », *op. cit.*.
[586] *Id.*

arrive à la même conclusion dans *Paroles de singes* et trace le même parallèle entre les recherches sur l'intelligence artificielle et les recherches sur les langages animaux :

> […] pourquoi notre culture essaie-elle de faire parler les singes et de rendre les machines intelligentes ? Je fais l'hypothèse qu'il s'agit-là des deux faces d'une même problématique. La réponse en est métaphysique : l'humanité est une espèce fondamentalement, viscéralement solitaire, et elle est obsédée par la possibilité de rompre une solitude qu'elle supporte difficilement[587].

L'essai de Lestel retombe dans un travers maintenant bien identifié, celui de maintenir une perspective anthropocentriste en s'intéressant davantage à la manière dont les êtres humains manipulent les autres animaux qu'à la façon dont ces animaux sont des agents capables de communiquer, de réaliser des intentions et de nouer des relations. *Mémoires de la jungle* reproduit en partie cet écueil, mais se libère de ces questions en accentuant la dimension fictive de son protagoniste, qui n'est à aucun moment un chimpanzé comme les autres – chimpanzés parlant compris.

Le caractère extraordinaire et hybride de Doogie se retrouve dans son langage. L'intégration de l'intrigue dans le cadre des expériences américaines est simulée par les emprunts la langue anglaise dans le texte (« *gimme* », « *monkey* », *« ape »*) de sorte que le texte est écrit en français, se situe en Afrique, mais représente des échanges linguistiques en langue anglaise, et surtout en ASL : il y a donc une double traduction de l'anglais vers le français et de la langue signée à la langue écrite – nous retrouvons des questions similaires à celles soulevées par la traduction française des *Grands Singes*[588]. Néanmoins, si Janet requiert l'usage du Lantek[589] (173), le langage de Doogie devient progressivement un mélange de plusieurs langages, « un langage de signes mais qui exprime le Monkage, [s]on propre langage, [s]a grammaire et [s]es lexigrammes, mélangé avec le vieil anglais des sourds-muets » (178) : il s'agit à la fois d'une synthèse et d'une traduction signée de langages écrits, le « monkage » étant ensuite lui-même retraduit par « un logiciel de traduction » relié à des capteurs posés sur ses mains. Dès le début du roman, Doogie défie les observations de l'éthologie, en se conduisant différemment des autres sujets lorsqu'on le soumet à une expérience similaire à celle de Harlow (68), mais c'est par son maniement du langage qu'il s'extrait complètement de la réalité des expériences scientifiques, comme en témoigne Janet : « on est sortis de l'expérience, des résultats habituels très bien, du petit stock de vocabulaire qu'ont les bons chimpanzés et tu t'es mis à parler » (178).

---

[587] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 189.

[588] Voir *infra* (II. C.) pour l'analyse du « style simien » développé par Garcia qui semble prendre en compte la manière dont des chimpanzés ont réellement communiqué en ASL.

[589] Garcia semble confondre plusieurs types de langage. Dans son essai *Forme et objet*, il attribue un « projet Lantek » à Sue Savage-Rumbaugh, qui semble correspondre au langage enseigné au bonobo Kanzi, mais je ne suis pas parvenue à retrouver ce terme ailleurs. Il mélange dans le roman l'usage d'aimants (mentionné juste après le Lantek, p. 170) et l'usage d'un ordinateur, associé au Lantek dans *Forme et objet* : T. Garcia, « Chapitre VI. Humains », dans *Forme et objet*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, § 41.

Alors qu'il rend compte des capacités linguistiques des grands singes, de leur aptitude à croire une parole qui semble pourtant contredire le réel[590], à inventer et à combiner des mots, à ne pas uniquement exprimer des requêtes mais aussi des propositions affirmatives sur leur état et le monde qui les entoure, ou encore à parler pour soi sans cadre communicationnel[591], la synthèse que réalise Lestel des expériences en psychologie et en éthologie le conduit à une étrange conclusion : « Plus généralement, le singe n'a aucun vécu à exprimer avec ses capacités linguistiques nouvellement acquises. Le primate exhibe une parole muette ; même s'il sait parler, il n'a rien à dire[592]. » La sentence tombe comme un couperet et nous détache du monde fascinant de la communication simienne, en suggérant que les singes n'auraient fait que répondre à des sollicitations humaines, sans aucune volonté d'expression propre, et par affection pour les personnes qui les sollicitaient. En somme, aussi éduqués qu'ils aient pu être, Washoe, Kanzi, Koko et les autres n'auraient jamais pu prétendre ni à la philosophie, ni à la littérature, qui semblent participer à distinguer l'être humain des autres animaux[593]. Le roman de Garcia met en abyme ce double mouvement, à la fois d'ouverture sur une myriade de potentialités d'expression, et de décrédibilisation de la parole non humaine par ceux qui la reçoivent. Contrairement au philosophe dont il s'inspire et aux personnages de scientifiques qu'il dépeint, l'écrivain pourrait faire partie de celles et ceux qui « s'adresse[nt] aux bêtes et ajout[ent] foi en leur réponse », selon la formule d'Anne Simon[594]. La fictionalité de son narrateur lui permet de dépasser les limites posées par Lestel pour imaginer un chimpanzé qui semble avoir beaucoup à dire.

B. Le singe a-t-il quelque chose à dire ?

Garcia philosophe adhère sensiblement au point de vue de Lestel, dont il reprend les conclusions dans l'essai *Forme et objet*, paru en 2011 – soit juste après les *Mémoires* – en affirmant lui aussi que « les grands singes n'ont rien, *ou presque*, à nous dire[595] ». Il reprend par ailleurs l'une des conclusions des Gardner : l'apprentissage du langage par les grands singes

[590] Voir le récit de Gardner sur le mythe du « bogeydog » créé par Fouts avec les chimpanzés. R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 65.

[591] *Ibid.*, p. 23.

[592] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 60.

[593] D. Lestel, « Human/animal communications, language, and evolution », *Sign System Studies*, vol. 1, nº 30, 2002, p. 205 : « Language is not so much a tool to tell somebody else something [Let us assume that story-tellers and philosophers have a special status in the community] but a semiotic tool to live together, and that is also true with animals living among humans. »

[594] A. Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 18.

[595] T. Garcia, « Chapitre VI. Humains », *op. cit.*, § 43 : je souligne, ce « presque » me paraissant relever d'une différence sensible. C'est grâce au travail de Milica Vinaver-Ković, que j'ai eu connaissance de ce chapitre d'ouvrage : M. Vinaver-Ković, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia », *op. cit.*

éduqués dépend de leur relation avec les humains qui le leur enseignent[596]. Bien que, selon Jane Goodall, les chimpanzés fassent partie « des espèces qui se comportent comme si elles étaient nées avec une puissante motivation à communiquer[597] », celle-ci dépend de l'existence de relations affectives sans quoi les apprentissages sont beaucoup moins nombreux et beaucoup moins pérennes. Les *Mémoires* reprennent l'importance de cette implication affective dans la relation de communication en insistant sur la « fidélité » de Doogie envers l'humain. Reste à savoir s'il faut y voir une spécificité du singe non humain : le pendant aux singes parlants est souvent celui des enfants sauvages, qui suggère que le langage dépend de toute façon d'une socialisation spécifique[598]. C'est peut-être d'ailleurs ce parallèle récurrent que font les philosophes et les psychologues entre les cas rapportés d'enfants sauvages et les cas de chimpanzés parlants qui a inspiré à Garcia la construction en miroir des personnages de Doogie et de Donald.

Les positions de Garcia écrivain peuvent cependant diverger de celles de Garcia philosophe. Dans un entretien pour *Contretemps*, l'auteur admet trouver dans l'écriture romanesque une forme de libération par rapport aux exigences de la philosophie :

> […] autant en philosophie j'essaye d'être à peu près conscient de ce que je crois être vrai, des valeurs que je veux défendre, autant en écrivant des romans, je ne suis pas du tout sûr de savoir ce que je pense. C'est-à-dire, qu'il y a derrière une manière de se soulager aussi d'une forme de conscience, de ce qu'on sait, de ce qu'on veut, de ce qu'on croit. C'est la part de la fiction et du romanesque qui permet que je me sente libéré. C'est pour moi une manière de me libérer du vrai. Disons que philosophiquement, je me retrouve avec mes convictions politiques, mais que du point de vue romanesque, je ne sais pas très bien où j'en suis et cela me va bien ainsi.[599]

Contrairement aux écrits philosophiques, le roman peut mener à des interprétations ouvertes, voire contradictoires. Certes, du point de vue métalittéraire, le texte coïncide avec ce que dit Lestel : l'écrivain humain, comme les psychologues avant lui, fait parler un chimpanzé, imagine ses « réponses » à une situation qu'il a créée. La parole des chimpanzés est sans cesse interprétée et médiatisée par les humains qui en rendent compte. Dans l'univers fictionnel, en revanche, il se produit autre chose : Doogie dépasse ce qui est attendu de lui, il s'exprime directement en tant que narrateur, et sa parole va parfois à l'encontre de celle des humains. Il

[596] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 23 ; idée reprise par Garcia dans T. Garcia, « Chapitre VI. Humains », *op. cit.*

[597] Nous traduisons. J. Goodall, *The Chimpanzees of Gombe: patterns of behavior*, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 1986, cité par dans R. A. Gardner , B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 20.

[598] Lestel les évoque dans sa réflexion sur l'animalité : D. Lestel, *L'Animalité*, *op. cit.*, p. 14-22. Les Gardner évoquent également ces cas comme des cas de « cross-fostering », qui impliquent cette fois un enfant humain dans une famille d'une autre espèce, et non l'inverse. Enfin, on retrouve le lien entre ces deux cas chez J. H. Gill, *If a Chimpanzee Could Talk and Other Reflections on Language Acquisition*, Tucson, University of Arizona Press, 1997, chapitres 1 et 2.

[599] T. Garcia et B. Ghio, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *Contretemps*, novembre 2010 (en ligne : https://www.contretemps.eu/memoires-jungle-langue-fiction-question-animale/ ; consulté le 9 juin 2022).

ne se contente pas, comme le dit Lestel, de « vivre » une relation commune, il en « parle[600] » pendant 325 pages.

Le narrateur exprime dès le début du récit sa subjectivité, s'affirme comme Je parlant, tout en minimisant son statut, dans l'idée que sa prise de parole ne serait pas légitime : « Je ne suis qu'un Doogie, je ne suis qu'un monkey » (21). L'énonciation s'ancre dans une reconnaissance de son identité, qui intègre à la fois son individualité en tant que Doogie et son appartenance à une espèce, opposant déjà la catégorisation que reçoit Doogie par Janet qui l'appelle « *monkey* » et le savoir qu'on lui a enseigné : « Je suis un grand singe, un chimpanzé, pas un petit macaque, pourtant Janet m'appelle toujours son monkey » (21). La compréhension de soi passe à la fois par le regard ou la parole d'autrui et par une position réflexive, ce dont rendent compte les différents modes de référence au Moi, à travers la première personne du singulier, le pronom « je », mais aussi à travers les noms qui lui sont attribués. La saisie réflexive de son identité est matérialisée par l'observation de son propre reflet dans le miroir, et par l'adresse à soi-même : « Hélas, quand je me vois dans le miroir, Doogie, je dis à moi-même, tu es singe, tu es monkey. Jamais tu n'es humain, jamais tu ne seras. » (21). Finalement, ce qui marque l'identité du narrateur, c'est son exclusion de l'humanité.

L'énoncé de Garcia dans *Forme et objet* varie très légèrement de celui de Lestel en précisant que le chimpanzé n'aurait rien à « *nous* » dire, et pas seulement « rien à dire » : cette nuance nous amène à interroger le narrataire du texte. Le discours qui ouvre le roman est adressé à « madame et monsieur » (27), mais le reste du texte, « après le discours », est un flux de conscience qui apostrophe parfois Doogie lui-même et parfois l'humain, la deuxième personne du singulier pouvant même se référer à l'un comme à l'autre dans un même paragraphe : « toi l'humain, pourquoi m'as-tu sorti de la jungle ? […] À la porte Doogie, impossible que tu entres, impossible que tu sortes » (256). La forme du flux de conscience ainsi que l'impossibilité pour le personnage-narrateur d'écrire suggère que le texte pourrait ne pas avoir de narrataire, relever de pensées plutôt que de paroles ou d'écrits[601], pourtant au milieu du texte resurgit le cadre d'un discours :

> Je parle trois langages, et j'ai le souvenir du numéro quatre : face à vous, un humain qui ne m'est pas familier, sauf votre respect, je dois signer comme un mauvais sourd-muet si je suis nu. Mais si j'ai l'écran et le clavier, je tape les signes de mon langage sur les touches et alors en direct un traducteur vocal vous transmet la parole de l'idée des doigts de ma pensée.
>
> Quand je suis seul je mélange souvent tout ça avec des restes de vieil *english*, hélas. (180)

[600] D. Lestel, *L'Animalité*, *op. cit.*, p. 100 : « L'homme et l'animal ne sont pas différents parce que l'un parle alors que l'autre reste silencieux, mais parce que l'un parle de leurs relations communes, alors que l'autre n'a rien à en dire et ne peut que les vivre. »

[601] Garcia va en ce sens à l'encontre d'une des conclusions de Lestel qui écrit : « La philosophie classique se demandait s'il était possible de penser sans langage. Il n'est venu à l'idée d'aucun de ces philosophes que l'on pouvait parler sans penser ; c'est pourtant ce que font les primates » (D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 190).

Les adresses varient, d'une deuxième personne du singulier à une deuxième personne du pluriel, de sorte que le cadre formel du discours sur le mode du *Rapport à une académie* fusionne avec une narration plus moderne et que l'on ne sait plus si Doogie s'adresse à l'humain ou signe pour lui seul. Le personnage aurait quoiqu'il en soit beaucoup à énoncer, le cadre discursif pouvant servir de prétexte à une forme d'expression qui compte surtout pour le sujet lui-même et que les Gardner ont déjà identifiée chez les chimpanzés éduqués à la langue des signes. Washoe signait parfois seule, soit dans des situations de jeu – ce qui se rapproche finalement de l'invention d'une histoire –, soit dans des situations d'émotions intenses[602]. La manipulation du langage peut relever d'une manière de concrétiser un monde mental lors du jeu ou de la lecture, de la formulation d'un jugement réflexif qui induit une dissociation entre le Moi jugé et le Moi jugeant, ou du besoin d'exprimer une émotion, ne serait-ce que pour soi-même. La parole peut relever d'une intention qui ne soit pas anthropocentrée sans pour autant être « muette ».

Néanmoins, qu'ils s'adressent ou non aux humains, les mots de Doogie reprennent ceux de ses éducateurs, une intention que l'auteur explique dans un entretien avec *Contretemps* :

> L'idée est que, sans problème, Doogie incorpore facilement les discours sur lui, c'est-à-dire qu'il n'a aucun problème à faire du discours indirect, à rapporter assez fidèlement ce qu'on dit sur lui et autour de lui. Cela a l'avantage d'être narrativement plus clair, de permettre de respirer un peu de son propre langage. Puis, il y a l'idée qu'en s'enfonçant dans la jungle, il n'incorpore plus le langage qu'on disait de lui et sur lui, etc. Alors, progressivement, le discours indirect disparaît et, par exemple, dans le dernier tiers du livre, il n'y a quasiment plus de paroles rapportées de son éducatrice, etc[603].

Le langage du chimpanzé serait structuré par l'imitation des humains et perdrait son intelligibilité lorsqu'il se détache de ces discours rapportés. On l'a vu, sa parole est traversée par la manière dont les humains le désignent et s'adressent à lui. Son discours est ainsi truffé de figures de dépréciation, d'infantilisation et de minimisation de sa personne, comme au début du roman (« Pauvre Doogie, pauvre monkey. Tout petit tout petit, tout est très grand », 21), ou encore d'adresses à lui-même formulées à l'impératif comme des ordres ou des reproches : (« pas de gros mot, Doogie » ou « N'escalade pas, Doogie ! », p. 78). L'omniprésence des normes humaines passe également par une autopersécution dès qu'il enfreint les règles de la civilité et de la morale, par exemple : « Pauvre idiot de monkey, tu as tué ton amie petite la fourmi » (89). Pourtant, régulièrement, le protagoniste lutte pour s'affranchir de l'influence humaine, pris dans un conflit de loyauté qui le conduit à une identité clivée, comme ici :

> Que puissant est le Doogie ! Ah ah, mieux que vous que vous tous, pauvres les fourmis les humains.

[602] Les Gardner rapportent que Washoe signe pour elle-même lorsqu'elle lit un magazine ou un livre illustré, fuyant toute tentative de communication ou d'intervention humaine dans un désir manifeste d'être seule et de « parler » seule. Dans d'autres contextes, elle a été vue en train de signer « hurry » alors qu'elle se précipitait vers les toilettes, ou encore « quiet » lorsqu'elle essaie de ne pas être surprise en train d'enfreindre une règle. R. A. GARDNER, B. T. GARDNER et T. E. VAN CANTFORD (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 23.

[603] T. Garcia et B. Ghio, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *op. cit.*.

Doogie, que dis-tu ?
Ah, ferme la ferme-la. Je suis roi. (92)

Le protagoniste est tiraillé entre une culture humaine qui le méprise, qu'il a intégrée mais qu'il en vient à rejeter, et une animalité qu'il méprise lui-même. L'affirmation de sa singularité passe par la pratique du langage, même – ou parce que – hétérodoxe, de sorte qu'il affirme lorsqu'il retrouve ses souvenirs après quelques temps passés auprès des bonobos que « Doogie a retrouvé les mots du Je c'est moi » (251). La quête du roman est donc celle de sa propre subjectivité, d'une libération des discours humains qui doit s'opérer au sein même d'un langage enseigné et conçu par les humains :

> Et la question est justement là, qui est une vieille question littéraire – comment se donner une subjectivité en parlant la langue des maîtres ? Comment en devenir un sujet ? Et cela est aussi l'une des aventures du livre. Si le lecteur s'attache et arrive à avoir une forme d'empathie pour ce narrateur « étrange », c'est qu'il arrive à comprendre qu'à travers un langage strictement impropre, qui n'appartient pas à cet être, qui n'est pas le langage de son espèce, de son genre, de son être-même, il arrive, de même, à devenir un sujet[604].

La « vieille question littéraire » évoquée par Garcia rapproche l'oppression spéciste de l'oppression raciste – et la domestication de la colonisation –, elle-même fortement liée à un processus d'animalisation, et qui a conduit à discréditer systématiquement celles et ceux que l'on ne veut pas entendre, au prétexte que leur parole ne serait jamais vraiment la leur[605]. Le narrateur parviendrait à dépasser les limites intrinsèques à notre définition de la subjectivité, qui attend des singes qu'ils parlent dans une langue que nous leur aurions imposée.

L'individualité de la parole de Doogie le distingue d'autres animaux du roman et notamment des perroquets qu'il perçoit comme les marionnettes d'un ventriloque : « Je regarde trois et trois les perroquets, ils portent parole, mais par eux qui parle ? » (300). À la différence du chimpanzé, les perroquets répètent les mêmes expressions en boucle sans paraître s'adapter aux réponses de Doogie, ils sonnent comme un écho des quelques mots prononcés par Donald-l'Animal[606], qui parle à travers eux. Ils portent une parole qui ne relève pas de leur propre expression. La maîtrise du langage est définie par une double opération d'expression-compréhension qui différencie Doogie des autres animaux : « l'oiseau parle et il ne me comprend pas, le chien comprend mais il ne parle pas. Ah misère de malheur […] : Janet, l'humain, toi qui parles et comprends, j'ai pensé, que tu es loin. » (141) La similitude entre les humains et le protagoniste se reconnaît à leur même solitude dans le langage. Si Janet affirme, en cohérence avec l'idée philosophique de Lestel, que Doogie « n'a jamais vraiment parlé, lui »,

[604] *Id.*

[605] Voir l'analyse des procédés d'animalisation par Armelle Le Bras-Chopard. A. Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000. Nous rappelons aussi l'hypothèse de Milica Vinaver-Ković (voir *supra*, I, B), pour qui les *Mémoires* sont un roman à thèse qui vise à défendre les droits des singes : M. Vinaver-Ković, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia », *op. cit.*

[606] On reconnaît les mots de Donald à leur préfixe de R : « Rnature », « Rnimal », qui viennent suggérer une renaturalisation.

qu'il « baragouinait, il signait, il s'agitait, il [l]'aimait bien » (360), on peut aussi s'attarder sur un autre énoncé, à savoir qu'elle ne « l'a jamais compris tout à fait » (360). Les lectrices et lecteurs auraient alors accès à ce qui a toujours échappé aux scientifiques, comme l'écrit Sophie Milcent-Lawson : « Dès lors, seul le lecteur du récit de Doogie saura qu'il parlait vraiment[607]. »

La critique se divise entre les articles qui supposent que la parole de Doogie n'a jamais existé et ceux qui affirment qu'elle n'a jamais été entendue. Pour Graham L. Bishop et Milica Vinaver-Ković, la parole de Janet ne se serait jamais tue, elle n'aurait fait qu'inventer ce que Doogie aurait pu dire. Je défends plutôt l'idée, avec Sophie Milcent-Lawson, que le dispositif du roman enjambe les difficultés de communication pour donner à entendre leurs deux voix, d'autant que Doogie raconte des événements qui ne sont pas connus de Janet, qu'il possède son propre point de vue. Là où Bishop affirme que « ces textes semblent finalement priver leurs animaux de leurs histoires dans les dernières pages » et qu'ils sont en réalité des « projets autobiographiques pour les humains impliqués au moins autant que pour les animaux[608] », on peut y voir une volonté de reconnaître, en clôturant le texte par une parole humaine qui aurait « toujours le dernier mot » (347), la difficulté pour les humains d'entendre, de comprendre et de croire l'expression des animaux, plutôt que l'impossibilité pour ces derniers de s'exprimer. C'est un procédé fréquent dans les œuvres littéraires qui imaginent des discours animaux – plus ou moins anthropomorphisés – que de représenter aussi l'échec de la communication interespèce en attribuant à l'expression littéraire des potentialités que la communication ordinaire ne possède pas. Déjà dans les *Dialogues de bêtes*, Colette différenciait son personnage d'inspiration autobiographique, « Elle » à qui les intentions de ses animaux échappent souvent, de la Colette écrivaine omnisciente, capable de les comprendre et de les retranscrire, qui embrasse les deux points de vue simultanément[609]. Dans ces conditions, l'écrivain serait, pour reprendre les mots d'Anne Simon, un « apatride de l'espèce et un passeur d'entremondes[610] ».

Selon la perspective zoopoétique, c'est par l'inventivité de la langue littéraire que les limites communicationnelles et les frontières intersespèces sont franchies, le langage n'étant plus un obstacle mais le « lieu d'une rencontre[611] ». Dans *Mémoires de la jungle*, ce potentiel poétique est ouvert à Doogie narrateur, qui s'affirme par ses manipulations du langage et qui « arrive à devenir un sujet essentiellement en jouant – ce qui est aussi quelque chose de classique – toujours aux limites entre la maladresse et l'adresse, avec les codes de son

[607] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 26.

[608] G. L. Bishop, « (Con)Temporary Animals », *op. cit.*, p. 921 : « these texts ultimately seem to "deprive" their animals of their stories in their final pages. These are, indeed, autobiographical projects for the humans involved at least as much as they are for the animals ». Nous traduisons.

[609] Colette, *Dialogues de bêtes*, Paris, Gallimard, 1975.

[610] A. Simon, *Une bête entre les lignes*, *op. cit.*, p. 61.

[611] *Ibid.*, p. 18.

langage[612]. » La littérature rejoint encore à ce propos les observations des psychologues face aux chimpanzés qu'ils ont éduqués, Lestel reconnaissant lui-même que « quiconque observe les primates parlants […] ne peut qu'être frappé par le plaisir intense que ces animaux prennent à communiquer avec des humains à travers des dispositifs symboliques[613] ». Le rapport au langage comme un lieu de jeu, de plaisir, d'inventivité, qui passe souvent par un écart délibéré vis-à-vis d'une norme langagière, est un premier pont entre la pratique linguistique des chimpanzés et celle des écrivaines et écrivains.

C. Le style simien

Si Will Self suggérait à la fin des *Grands Singes*, analysée dans le chapitre précédent, que le roman puisse être un « trope » satirique (*GA*, 493), Garcia affirme que « l'un des buts » des *Mémoires* est « de faire quelque chose de très expérimental avec le langage, mais justifié[614] ». Sans être un prétexte, la question des chimpanzés éduqués coïncide avec une fin stylistique. Sophie Milcent-Lawson a produit une première étude linguistique et stylistique du roman, dans laquelle elle relève déjà plusieurs procédés majeurs qui caractérisent la langue du chimpanzé. Elle y a fait remarquer l'inspiration scientifique derrière l'expérimentation stylistique, en affirmant qu'« à la maladresse propre à un locuteur qui ne s'exprime pas dans sa langue, s'ajoute toutefois certaines tentatives stylistiques fondées sur un savoir éthologique » et cite en note de bas de page quelques exemples tirés de l'étude de la gorille Koko, éduquée par Francine Patterson[615]. S'appuyant sur le rapport des Gardner, qui constitue une source d'inspiration plus directe pour Garcia, les analyses qui vont suivre se situent dans la continuité de celles de Sophie Milcent-Lawson, pour souligner les correspondances entre le style du roman et les caractéristiques langagières relevées chez les chimpanzés signants[616].

L'analyse stylistique du roman ne peut se faire sans prendre en compte la langue d'origine du discours, qui est censée être un mélange d'ASL et de langage artificiel composé de lexigrammes. Il faut donc aborder le texte comme une forme de traduction fictive, alors même que la traduction des langues signées vers l'écrit est extrêmement délicate et encore peu étudiée. La langue des signes étant une langue sans écriture normée[617], la difficulté et les potentielles

[612] T. Garcia et B. Ghio, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *op. cit.*

[613] D. Lestel, « Human/animal communications, language, and evolution », *op. cit.*, p. 209 : « Whoever observes talking primates as I have done is necessarily struck by the intense pleasure these animals takes in communicating with humans through symbolic devices, which leads one to wonder what role such pleasure may have had in the origins of human language. ». Nous traduisons.

[614] T. Garcia et B. Ghio, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *op. cit.*

[615] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 18.

[616] Le corps du texte ne signalera qu'un seule exemple par procédé, dans un souci de légèreté. D'autres exemples seront détaillés dans un tableau en fin de partie pour y ajouter des variations.

[617] Diverses formes de transcription écrite ont été expérimentées, comme le système de Stockoe, mais aucune ne s'est institutionnalisée ou imposée par l'usage.

lacunes de sa traduction vers une langue écrite sont doubles. Elles résident, d'une part, dans la nécessaire perte d'information induite par toute transcription écrite (la langue des signes fonctionnant en trois dimensions avec des critères de positionnement ou de mouvement du signe qui influencent son sens) et, d'autre part, dans le fait que la traduction dans une langue écrite phonographique (fonctionnant avec un alphabet) est délicate lorsqu'elle prend pour source une langue gestuelle et partiellement iconique, où les symboles renvoient vers un signifié et non pas vers un signifiant sonore. Il existe des dictionnaires de la langue des signes, que les Gardner employaient par exemple pour former les humains participant à l'éducation des chimpanzés, mais peu de théories sur la traduction de la langue elle-même, avec sa grammaire et son mode d'organisation discursive. C'est pourquoi les Gardner, lorsqu'ils rendent compte des énoncés en langue des signes émis par les humains ou par les chimpanzés, retranscrivent les mots employés sans réellement traduire. Les énoncés émis par les chimpanzés, du type « Washoe smart girl » ou « I very happy to meet you », apparaissent comme des énoncés fautifs, alors qu'ils sont justes en ASL. Il faut donc considérer, dans l'invention d'un style simien qui rende compte d'une pratique de l'ASL par un chimpanzé, à la fois les limites de la traduction d'une langue signée et la maîtrise imparfaite de cette langue par le locuteur. Dans son entretien pour *Contretemps*, Garcia explicite la ligne stylistique qu'il a cherché à tenir entre l'exigence d'une lisibilité du texte et celle d'une langue qui ne fasse pas oublier l'étrangeté de son locuteur. Il faut ajouter à la dimension esthétique du texte la nécessité de son intelligibilité, le texte devant être lisible sans l'être trop : l'intégration de discours humains rapportés permet « d'être narrativement plus clair, de permettre de respirer un peu de son propre langage », tandis que les moments d'« adresse » linguistique « placent le texte face au paradoxe que si cela fonctionnait trop bien tout le temps, cela aurait donné une sorte d'être extrêmement savant, maîtrisant si bien la langue qu'on n'aurait plus pu y croire ; on n'aurait pas cru que c'était un pauvre singe parlant la langue humaine[618] ». Cela dit, Doogie s'écarte parfois des performances linguistiques des chimpanzés réels, par exemple lorsqu'il multiplie les questions alors que les chimpanzés signants ne font qu'y répondre, mais n'émettent pas d'énoncés interrogatifs – ce que la fiction peut justifier par la nature science-fictionnelle du personnage génétiquement modifié. Une dernière tension vient s'opposer à l'exactitude scientifique, celle de la recherche esthétique, mise en relief par Milcent-Lawson pour qui « la logique du texte repose toutefois bien davantage sur un mode de production textuelle poétique que sur une tentative de transposition linguistique scientifiquement fondée sur ce que pourrait être un style simiesque[619] », faisant

[618] T. Garcia et B. Ghio, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *op. cit.*

[619] À ce titre, la réaction de l'éthologue Cédric Sueur lorsque Sophie Milcent-Lawson et moi-même évoquions le roman au cours d'un séminaire de l'Observatoire de recherche sur la condition animale (ORCA) est marquante : il a affirmé avoir détesté le roman (qu'il n'a pas achevé), parce que beaucoup trop anthropomorphique.

remarquer que « les distorsions imposées à la langue se chargent souvent d'un fort sémantisme[620] ».

Pour soutenir l'argument d'une inspiration scientifique, Milcent-Lawson commence par évoquer « la capacité des grands singes à forger des métaphores pour combler des lacunes lexicales »[621], qu'elle compare aux capacités de Koko. Cette aptitude a été relevée par les Gardner à propos de Washoe, qui a commencé à combiner des mots à partir de 8 mots connus[622], au départ en effet pour désigner un nouvel objet, mais aussi par la suite pour désigner un objet par un nom qui signifiait mieux la compréhension qu'elle en avait. Ainsi les cygnes, que les humains nomment « duck » en ASL en l'absence de signe spécifique, sont renommés « water birds » par Washoe, alors qu'elle connaît le mot « duck » ; de même les toilettes, qui font partie du vocabulaire courant et qui sont nommés « cold box » ou « potty chair » par la famille humaine sont renommés « dirty good » par la chimpanzée. Ces écarts lexicaux laissent penser à une volonté des chimpanzés de s'approprier la langue qui leur est enseignée et témoigne de leur agentivité linguistique. De manière générale, nous pourrions dire avec Nicolas Laurent que « l'écart stylistique représenterait alors un moyen, trouvé par l'auteur, de réduire l'écart inhérent à une langue perçue comme arbitraire, conventionnelle, artificiellement discontinue[623] » et que « l'*écart* institué par le texte est donc l'expression *normale* d'une expérience vis-à-vis de laquelle la langue *normale* apparaîtrait comme un *écart*[624] ». Le fait que la langue des signes ait tendance à combiner des unités lexicales pour former des mots encourage la construction d'un langage par association. On retrouve ce fonctionnement dans le style du narrateur Doogie, qui désigne par exemple l'interrupteur par « le oui et le non de la lumière » (119), tout en se rappelant du terme et en se corrigeant immédiatement, dans un rappel à la norme linguistique : « Doogie ça s'appelle l'interrupteur ». Cette tendance à revenir à une norme se retrouve dans un procédé de reprise qui vise à expliciter le lexique et expose la construction laborieuse des énoncés, qui progressent d'une expression spontanée vers une expression normalisée. Le narrateur reprend ainsi fréquemment son premier énoncé par la formule « c'est », à la fois pour créer une équivalence entre l'inconnu et le familier et pour revenir aux mots appris dans un effet citationnel, comme ici : « Doogie dort avec elle dans le même nid c'est un lit » (245).

À l'inverse, il arrive que le narrateur resémantise des catachrèses, comme lorsqu'il qualifie la coiffure de Janet de « queue de jument rousse » plutôt que de « queue de cheval »,

[620] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 18.
[621] *Id.*
[622] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 6
[623] N. Laurent, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001, p. 36.
[624] *Ibid.*, p. 65.

rappelant l'inspiration animale de l'expression en féminisant l'image. De même, Doogie se trouve sur un « plateau », une falaise, « au bord de la terre […] comme sur une assiette », de sorte que le champ sémantique du terme est ramené à son sens ménager et non plus géographique, ce qui produit un effet comique. L'aptitude à forger des métaphores qui se ressent dans l'invention lexicale va de pair avec un goût du narrateur pour les comparaisons, multipliées dans le texte pour donner du sens au monde nouveau que découvre Doogie. Ces comparaisons empruntent au monde familier de Doogie, Milcent-Lawson pointe d'ailleurs l'ironie d'un texte qui représente un singe ramenant à la culture humaine une nature qui lui est inconnue[625]. Ainsi, les arbres sont comparés à des « rideaux » (230). La difficulté des chimpanzés à conceptualiser le temps – impliquant qu'ils n'émettent pas d'énoncés portant sur cette dimension et ne répondent pas aux questions en « when »[626] –, se traduit dans le roman par le besoin pour le narrateur de ramener le temps à une métaphore physique, celle du calendrier ou de l'horloge dont les jours et les heures tomberaient (148).

Ces procédés soulignent la créativité linguistique du narrateur qui manipule la langue pour l'adapter à son monde mental et offrent un regard étranger sur notre réalité opérant des rapprochements ou réactualisant des éléments de notre langage dont le sens originel s'était perdu à force d'usages. Lorsque Doogie désigne les empreintes de pas par « l'absence des pas » qui conduisent « comme la flèche d'un doigt […] dans la terre et dans la boue » (139), comme il le fait à plusieurs reprises dans le roman – une expression à laquelle Milcent-Lawson attribue une « valeur poétique[627] », il ouvre une réflexion sur la trace comme mémoire d'une présence passée, comme marque de l'absence et comme métonymie de ce qui n'est plus là. L'insistance sur l'empreinte que permet ce léger décalage lexical matérialise au fil des pages l'enquête interne au roman – celle de Doogie pour retrouver Michael –, conférant au chimpanzé le rôle de celui qui « lit » le monde comme un ensemble d'indices. Il est possible que Garcia ait eu en tête le célèbre article de Ginzburg qui voit dans la lecture des traces un début de narration :

> On peut ajouter que ces données sont toujours présentées par l'observateur de façon à donner lieu à une séquence narrative dont la formulation la plus simple pourrait être : « Quelqu'un est passé par là ». Il se peut que l'idée même de narration […] ait vu le jour dans une société de chasseurs, à partir de l'expérience du déchiffrement des traces. Le fait que les figures de rhétorique sur lesquelles s'appuie, aujourd'hui encore, le langage du déchiffrement cynégétique – la partie pour le tout, l'effet pour la cause – puissent être ramenées au patrimoine prosaïque de la métonymie, avec l'exclusion rigoureuse de la métaphore, renforcerait cette hypothèse – évidemment indémontrable. Le chasseur aurait été le

[625] « L'orientation inversée des pôles nature-culture revêt une dimension comique, car le singe Doogie décrit la nature – qui lui est inconnue – en référence à la culture humaine qui est la sienne », S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 19.

[626] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*

[627] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 19.

> premier à « raconter une histoire » parce que lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies[628].

Le narrateur, au-delà de l'expression de sa propre expérience, reconstitue l'histoire de Michael, en lisant les traces de son corps puis les traces sur son corps, comme le font le chasseur, le médecin, et finalement l'enquêteur qui fusionne ces deux figures[629]. Sa capacité de déchiffrage, de « lecture » des traces, selon les métaphores que relève Ginzburg, peut être associée à sa maîtrise du langage et vient pallier l'inhibition de son sens de l'odorat, que déplore Doogie : « Alors ici et à présent combien Doogie aimerait pourtant changer contre son nez écrasé une vraie gueule d'animal au cul de merde ! Car le museau de la gueule de l'animal qui sent, qui snif-snif, la gueule sait la bonne science de la trace, de l'odeur des merdes et de la chasse » (107).

La conception du monde qui oriente l'expression de Doogie semble par ailleurs s'appuyer sur des paradigmes binaires, constitués par l'apprentissage appliqué de dualismes. Les concepts sont souvent suivis de leur inverse dans des structures de complément du nom, dans des groupes comme « la nuit du soleil » (288). De manière générale, le texte multiplie les compléments du nom, souvent selon des structures incorrectes ou redondantes telles que « l'épine de j'ai mal » (78) ou « les mains des deux longs bras » (132). Le narrateur fait parfois un usage abusif et ambigu de la préposition *de*, par exemple dans « le goût de l'odeur des fibres du fruit était dans ma bouche du délice » (81). Le texte présente souvent des variations dans l'ordre des mots, qui peuvent correspondre à des inflexions possibles en ASL pour mettre en saillance un élément de la phrase[630], et que l'on retrouve notamment dans l'énoncé : « l'oreille est molle de la femelle qui court derrière eux » (133). Le fait que l'ASL emploie peu de mots de liaisons et ne présente pas d'intonation orale encourage également des figures d'asyndètes et un effacement de la ponctuation dans un style qui superpose les épithètes : « les feuilles alternées ovales » (79).

On retrouve chez Garcia plusieurs répétitions, qui sont une des possibilités offertes par l'ASL et régulièrement utilisée par les chimpanzés – de même que par les enfants humains[631] – pour exprimer une insistance. La répétition participe également d'un usage généralisé de l'épanorthose pour traduire les hésitations de Doogie, notamment quant aux pronoms

---

[628] C. Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, nº 6, 1980, p. 10.

[629] Au-delà de la figure du chasseur, Ginzburg associe ce paradigme du signe et de la trace à la pratique de la médecine et suggère que les modes de déchiffrage de Sherlock Holmes soient influencés par la pratique médicale de Conan Doyle. Dans le roman de Garcia, Doogie se compare à un « inspecteur policier » comme dans « les enquêtes d'Agatha Grizzli [sic] » (103).

[630] La langue des signes suit en principe un ordre Sujet-Verbe-Complément, mais cet ordre peut être infléchi pour insister sur l'une des composantes, par la répétition ou l'antéposition (procédé de focalisation). Voir C. J. Neidle (éd.), *The Syntax of American Sign Language: functional categories and hierarchical structure*, Cambridge, Ma, MIT Press, 2000, p. 59.

[631] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 240-241.

personnels. Le narrateur a tendance à ajouter une adresse en fin de phrase, comme si son discours devait trouver un destinataire, qu'il s'agisse de Doogie lui-même ou d'autres personnages, par exemple : « je le rattrape et le frôle pour le rassure, rassure-toi. » (181) Cet effet coïncide avec un phénomène que l'on peut remarquer en étudiant les listes de lexique employé par les chimpanzés signants établies par les Gardner. Aucun chimpanzé ne semble employer la troisième personne, mais tous font usage de la première (*I*), de la deuxième (*you*), voire de la quatrième personne (*we*)[632]. S'il n'était probablement pas envisageable pour Garcia de supprimer complètement l'usage des pronoms de troisième personne, il est possible qu'il ait cherché à reproduire cette spécificité en la redoublant par des passages à la deuxième personne. Le rapport des Gardner nous est également utile pour comprendre la tendance du narrateur à se désigner à la fois par le pronom *Je* et par son propre nom, Doogie. Tous les chimpanzés évoqués dans *Teaching Sign Language* connaissent leur nom et l'utilisent pour s'autodésigner en répondant à des questions, ou encore en demandant des actions, ce qui donne des formules telles que « *chase Dar* » (proche d'un impératif) ou la réponse « *Milk Dar* » à la question « Who drink milk[633] ? ». Le nom est ici employé à la place du pronom personnel de première personne. Les deux moyens d'autoréférence sont parfois utilisés par le narrateur dans une même phrase, ce qui crée des paradoxes syntaxiques et suggère un clivage identitaire. Cette tendance des chimpanzés est employée par Garcia de manière signifiante pour traduire le trouble de Doogie, comme ici : « C'était un oiseau dont Doogie se méfie et que Doogie a déjà vu mais dont je n'ai aucunes mémoires[634] [*sic*] » (129). La dissociation du nom et du pronom *je* traduit les lacunes de sa mémoire, l'écart entre les chapitres « Mémoires » et ceux « De la Jungle », entre le personnage et le narrateur, le passé des apprentissages et le présent de la survie[635].

Si le style du texte ne relève peut-être pas toujours de l'intention de créer un écart de la part du narrateur (l'intention de l'auteur est en revanche évidente), Doogie a au moins conscience que ses usages linguistiques ne correspondent pas à la norme, aussi produit-il souvent des commentaires métalinguistiques, comme lorsqu'il demande aux auditeurs de son discours de « [l]'excuser du parler » (23), ou lorsqu'il évoque les restes de « vieil *english* » qui ponctuent son langage (180), tels que « *dog* », « *gorilla* », « elle-shee » ou la requête « *gimme* » (334). Ce dernier exemple est particulièrement significatif de l'influence de l'ASL dans la mesure où le signe en ASL pour dire « give me » est fréquemment retranscrit

[632] *Ibid.*, tab. 5.3 à 5.6.
[633] *Ibid.*, tab. 3.1.
[634] L'on remarquera l'anglicisme derrière cet usage du terme « mémoire » qui corrobore l'une de nos analyses, voir *supra*.
[635] Il arrive même que le narrateur passe de la P1 à la P3 pour s'autodésigner, d'un paragraphe à l'autre (43).

« GIMME », comme le mentionnent les Gardner[636]. Certaines inventions évoquent cependant une intentionnalité, en particulier celles qui relèvent de l'humour et traduisent une opinion personnelle, en l'occurrence le mépris de Doogie pour les autres singes, qu'il qualifie respectivement de « macacas » pour les macaques et de « bobs » ou « bobettes » pour les bonobos mâles et femelles (« il croise un bob, deux bobos s'écartent et trois bonobobs continuent », 238). Là encore, l'on peut se référer au comportement réel des chimpanzés signants qui connaissent l'usage du mot « *funny* » et l'emploient parfois pour qualifier leur propre comportement, lors du jeu ou après une espièglerie (« *occasionally when being pursued after mischief*[637] »). Le « monkage » de Doogie intègre également des onomatopées et des cris dans le texte[638], ce qui rappelle la langue du roman de Will Self. Cependant, à la différence des *Grands singes*, cet usage reste très ponctuel dans les mémoires, peut-être parce que Garcia a lu chez les Gardner que les chimpanzés, malgré leur habituelle représentation en animaux bruyants, sont en réalité très silencieux, et ne vocalisent qu'en cas de grande excitation (positive ou négative)[639]. Les exemples que cite Sophie Milcent-Lawson (« je hoooouunh ! » ; « Aaaa-Ou-Ounh. Et je ne dis rien.[640] ») correspondent ainsi au moment de l'intrigue où Doogie affronte Donald et donc à un passage d'une grande intensité (325-328).

L'évolution de la langue du narrateur au fil du roman témoigne de son éloignement progressif de la civilisation humaine et de son langage. Plusieurs épisodes de l'intrigue viennent significativement altérer les capacités linguistiques du narrateur. L'accident dont il est victime au début du texte représente déjà une perte de repères, Doogie affirmant que « le parler s'en est allé » (82). Plus tard, c'est la chute d'une cascade et l'arrivée dans une colonie de bonobos qui modifie le langage de Doogie, résumant alors ses activités à un enchaînement de besoins primaires « mange nid dort mange épouille et bisou » (240) au fil des jours qui passent (« jour soir jour nuit matin nuit matin soir, tout passe et le mal de Doogie aussi », 237), jusqu'à ce que le retour du chien lui ravive la mémoire. Enfin, le combat avec Donald, qui laisse Doogie gravement blessé et mutile une de ses mains, achève la régression de son langage vers un stade quasiment asyntaxique où la construction du discours obéit principalement à une logique sonore[641]. Au-delà de l'écart de la langue de Doogie avec une norme « transcendante », se

[636] R. A. Garner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 15.

[637] *Ibid.*, p. 73.

[638] Déjà évoquée par Sophie Milcent-Lawson, S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*

[639] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, p. 7.

[640] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 18, note 9.

[641] Au sein de ces différents stades, l'intensité de l'intrigue coïncide souvent avec des moments où la langue est moins claire car plus pressante.

creuse progressivement un écart au sein même de la norme « immanente[642] » du texte. Après la victoire de Doogie sur Donald, à partir du chapitre intitulé « …. », le texte se présente sous une forme proche des vers libres, multipliant les retours à la ligne et se limitant à de très courts paragraphes lorsque plusieurs phrases s'enchaînent. Les échos sonores qui régissent les énoncés de Doogie manifestent la défaite de la civilisation humaine :

> Ni mal ni moi, t'acte attaque, et monkey fort, domine domaine.
> Nimal moi, nid haut nuit craint, c'est maître moi.
> No zoo ni chaud ni haut, tout domaine, la terre jungle, le ciel jungle, fort domine.
> […] Tout jungle rien ciel, tout terre rien haut, moi c'est maître.
> […] Tout se vert, rien de dit, c'est frais, c'est faux, où fut zoo fait la forêt. (333-336)

L'écho entre la négation du mal et le mot « animal » évoque une disparition de l'ordre moral jusqu'alors instauré, en tout cas pour Doogie, par les humains du zoo. Cette autorité transcendante, associée ici au « ciel » et à la hauteur, s'oppose à la « jungle » et à la « terre ». Les énoncés de Doogie à la fin du roman mêlent la description de besoins primaires et de motivations triviales (rapports de domination, compétition sexuelle, alimentation, sommeil, recherche de chaleur) au constat de la fin du « zoo » désormais remplacé par la forêt, comme le souligne l'allitération en [f] citée plus haut. Le texte progresse par reprise, les répétitions se multipliant pour construire des associations au fil des vers. La fin du zoo est aussi celle du narrateur, qui n'existe qu'à travers son rapport avec les humains. Les derniers mots de Doogie résument son parcours, apprentissage puis régression, annoncent son silence et laissent la place à Janet, d'abord dans un dernier chapitre de « Mémoires » puis dans l'épilogue : « Attendant qui, fidèle à quoi, je doux je gis, je crus, je décrois. / Haouh ! je dis. / Et pauvre je fis nuit » (345). La fin du roman signe l'échec des projets de « renaturation » menés par les personnages d'éthologues et suggèrent que les singes « parlants » n'ont existé qu'en tant que créatures nées de l'éducation des humains, qu'en tant qu'êtres hybrides coincés entre animalité et humanité. La parole de Doogie ne semble pas survivre à la rupture entre les humains et les autres animaux, elle témoigne de la fin d'un monde commun.

Tableau 1 : Exemplification des procédés stylistiques relevés dans Mémoires de la jungle

Procédé stylistique	Exemple(s)
Asyndète, effacement de la conj. de coord. *et*	« les feuilles alternées ovales » (79) « la mangue charnue à la peau épaisse jaune » (80)
Métaphore	« le oui et le non de la lumière » (119)
Comparaison avec un élément domestique	« comme des rideaux des arbres gris montent jusqu'au vert » (230) « sa tête est vissée par terre dans l'humus comme un gâteau mou » (230).

[642] Selon les concepts de Riffaterre (M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971), repris par Nicolas Laurent (N. Laurent, *Initiation à la stylistique*, *op. cit.*).

Resémantisation	« Janet a baissé la tête en attachant sa queue de jument, rousse » (155) « blanc casse toi » pour « blanc cassé » (54)
Antithèse et paradigme binaire	« la nuit du soleil » (288) « le lendemain d'hier » (180)
Usage redondant ou fautif de la préposition *de*	« l'épine de j'ai mal » (78) « tes cuisses de poils » (130) « les mains des deux longs bras » (132) « en rage de rouge » (183).
Variations dans l'ordre des mots	« l'oreille est molle de la femelle qui court derrière eux » (133). « En direction des arbres […] conduisaient comme la flèche d'un doigt les absences de pas dans la terre et dans la boue » (139)
Répétition	« pauvre pauvre poisson »
Répétition et correction avec ajout d'une adresse	« l'arbre toujours vert haut de vingt fois Doogie sur la tête de Doogie sur ta tête » (78) « je le rattrape et le frôle pour le rassure, rassure-toi. » (181) « je tabasse Jack de toutes mes forces, et je lui éclate éclater ta gueule, prends ça. »
Épanorthose avec reprise par « c'est »	« dans le même nid c'est un lit » (245) « je vois le c'est un rond c'est une croix » (285) « il a chaud dans sa c'est une chemise » (238)

III. Quelle communauté interspécifique ?

Reprenons l'analyse de Milica Vinaver Ković, selon laquelle *Mémoires de la jungle* serait un roman à thèse, défendant « les droits des grands singes à être traités comme des personnes (au sens éthico-juridique) et inclus dans notre communauté morale[643]. » Il est vrai que Garcia a publié en 2011, à peine un an après les *Mémoires*, un essai philosophique qui analyse les théories contemporaines sur la question animale à partir de la philosophie de Jérémy Bentham. Il y réfléchit à la possibilité d'une communauté morale, de la construction d'un « nous », entre animaux et humain[644] ; cependant, nous verrons que sa position ne défend pas les droits des animaux. Quoique Garcia distingue assez nettement ses travaux philosophiques de ses créations romanesques, où il s'autorise davantage la contradiction et l'ambiguïté, il reconnaît que le roman est issu d'une réflexion d'arrière-plan sur la question animale. Le point de vue intermédiaire de Doogie, coincé entre humanité et animalité, et sa confrontation au discours de Janet, permettent d'interroger les rapports entre les humains et les autres animaux.

[643] M. Vinaver-Ković, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia », *op. cit.*

[644] T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.* Les références à cet essai seront données entre parenthèses dans le corps du texte, et le titre de l'ouvrage désormais abrégé en *NAH*.

A. Un monde de dominations

Chez Garcia, les autres grands singes ne sont plus représentés en rivaux, comme cela pouvait être le cas dans *La Planète des singes* ou dans *Les Grands Singes*. Si dans les *Mémoires* les humains menacent de disparaître de la Terre, c'est de leur propre fait et après avoir causé l'extinction de nombreux autres animaux. L'idée d'une compétition entre espèces est remplacée par une conscience du phénomène d'extinction massive et des rapports de domination. Le destin particulier de Doogie est révélateur de la violence des humains envers les autres animaux. Sa naissance, son adoption, son éducation, son accident et la perte de son monde sont causés par des humains, qui ont contrôlé quasiment tous les paramètres de sa vie. Dans le cadre du roman, l'humanité se construit en opposition avec l'animalité du personnage, qui doit être contenue, inhibée par une éducation civilisée[645]. Les liens qui unissent les personnages humains au narrateur sont asymétriques : là où Doogie se pense « fidèle » aux humains, il n'est pour les éthologues qu'un sujet d'expérience, comme le lui révèle Donald-l'Animal à la fin du roman (330). Les deux prises de paroles de Janet, dans le prologue puis dans l'épilogue, font également état d'une relation ambivalente : « Les bêtes… Nous les avons aimées, domestiquées, torturées et caressées » (17). Doogie en particulier y apparaît parfois comme un sujet d'affection infantilisé, comme le montrent l'hypocoristique de la dernière phrase du prologue, « Si je pouvais entrer une dernière fois dans sa petite tête » (20), ou les nombreux surnoms donnés au chimpanzé, qualifié à la fois de « bon », « petit » et « pauvre » singe (362). Les « Mémoires » du chimpanzé évoquent parfois une relation de compagnie. Pourtant, bien que le chimpanzé soit élevé au sein de la famille Evans, les relations de parenté, en l'occurrence de fraternité, sont limitées par Janet et Donald aux relations humaines et excluent Doogie[646]. L'une affirme : « je n'avais qu'un frère, Donald, qui était mon ennemi, et jamais Doogie ne fut autre chose qu'un animal éduqué en notre compagnie » (352) tandis que l'autre balbutie : « sœur-de-moi […]. Paaaaas-Toi » (328). L'épilogue souligne l'inégalité de ces rapports, fondés sur la manipulation, la sévérité, le mensonge, l'expérimentation (352), et le sentiment de possession (346). En cela, Janet se fait la porte-parole d'un discours soutenu par Dominique

[645] L'animalité est incarnée paradoxalement par le personnage antagoniste de Donald alias l'Animal, ce qui donne lieu à une formule de Doogie qui résume des siècles de philosophie spéciste et anthropocentriste : « L'Ennemi, l'Animal » (218).

[646] Doogie peut à la limite se voir attribuer un rôle infantile (« Qui sait pourquoi nous voulûmes faire d'eux nos enfants ? », 18), parce qu'il ne suppose pas une égalité mais s'inscrit encore dans une logique de supériorité de l'adulte humain sur l'animal éternel enfant. Cette infantilisation s'inscrit d'une part dans une réalité de la domestication, qui entraîne une néoténie des espèces concernées, d'autre part dans la question éthique de la place réservée aux individus vulnérables (pour une éthique de la vulnérabilité et de la considération voir C. Pelluchon, *Réparons le monde: les humains, les animaux, la nature*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2020 ou encore S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, P. Madelin et C. Pelluchon (trad.), Paris, Alma éditeur, 2016).

Lestel qui affirme, au-delà de l'écart langagier déjà évoqué, qu'il existe une « dissymétrie » irréductible entre les humains et les autres animaux[647]. Les relations entre les deux personnages-narrateurs rendent bien compte du concept de « communauté hybride[648] » employé par le philosophe, avec tous ses défauts ; car ce qu'il nomme « communauté », fondé sur des rapports d'exploitation et de domination, ne constitue pas une société enviable – quoiqu'en dise Garcia qui s'oppose à cette interprétation antispéciste de Lestel (*NAH*, 177). Le spécisme des propos de Lestel est manifeste, comme lorsqu'il écrit dans *L'Animalité* que humains et animaux d'élevage « partagent des intérêts », en affirmant que « chacun fournit des possibilités nutritives à l'autre », comme s'il s'agissait d'une situation juste, quand elle implique en réalité la mort d'une seule des deux espèces. L'énumération des modes d'interaction que comprennent ces « communautés » révèle d'ailleurs leur violence en listant en réalité des modes d'exploitation imposés aux animaux, les adjectifs « sacré, ludique, domestique, affectif, économique, sauvage ou tout simplement gastronomique[649] » euphémisant les souffrances vécues par les animaux dans les cirques, les élevages, les pratiques de chasse et les abattoirs, tout en révélant une perspective strictement anthropocentriste. On trouve dans les théories de Lestel – auteur d'une *Apologie du carnivore*[650] – l'idée d'un contrat domestique entre humains et animaux. Développée également par Jocelyne Porcher pour soutenir l'élevage, cette métaphore omet qu'il ne peut y avoir de contrat que consenti, et qu'un pareil contrat serait à la fois déséquilibré et irrévocable[651]. Le détour par les théories de l'élevage et de la domestication permet de mieux comprendre les enjeux de l'éducation des primates, qui est historiquement reliée à des ambitions de domestication, d'exploitation voire d'asservissement, ce que soulignent Baratay et Hardouin-Fugier : « Annonçant l'arrivée en France d'un chimpanzé doux et docile, l'un des rédacteurs du bulletin de 1856 se dit persuadé qu'on en fera un jour des majordomes : "Ne sera-ce pas un plaisir de se faire servir par des bêtes et de les rendre heureuses en échange de leurs

[647] D. Lestel, *L'Animalité*, *op. cit.*, p. 103.

[648] Il développe ce concept dès *L'Animalité* et continue de le mobiliser dans des travaux plus récents : D. Lestel, *L'Animalité*, *op. cit.* ; D. Lestel, « Faire société avec les animaux », dans J.-P. Demoule (éd.), *La Révolution néolithique dans le monde*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 467.

[649] D. Lestel, *L'Animalité*, *op. cit.*, p. 107.

[650] D. Lestel, *Apologie du carnivore*, Paris, Fayard, 2011.

[651] Le gouffre entre ce vocabulaire enjolivé et la réalité concrète des souffrances et des morts animales est frappant à la lueur de la pensée antispéciste actuelle. Cette dissonance cognitive point également sous les textes de Jocelyne Porcher, dans lesquelles la mort animale est romantisée et l'exploitation nommée « travail ». Pour une critique de Porcher et de ses « fables », voir N. Delon, « L'animal d'élevage compagnon de travail. L'éthique des fables alimentaires », *Revue française d'éthique appliquée*, vol. 4, nº 2, Érès, 2017, p. 61-75 et E. Utria, « La viande heureuse et les cervelles miséricordieuses », dans L. Desblache (éd.), *Souffrances animales et traditions humaines : rompre le silence*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 37-52. Pierre Madelin rappelle aussi que la notion d'un « contrat domestique » sur laquelle se fonde Porcher est une « mystification théorique ». P. Madelin, « Vivre avec les animaux : une proposition politique », *Terrestres*, 5 mars 2019 (en ligne : https://www.terrestres.org/2019/03/05/vivre-avec-les-animaux-une-proposition-politique/ ; consulté le 26 juin 2024).

services[652] ?" ». Cette citation relevée par les historiens coïncide avec le propos de Janet, qui avoue dans l'épilogue que la plupart des animaux du zoo étaient « au fond » des « domestiques » (351).

L'ambiguïté de cette relation interspécifique se retrouve dans les représentations de Janet à travers le point de vue de Doogie. Prenant les traits d'une figure parentale, Janet incarne à la fois la sécurité (180, 345), la sagesse et l'autorité, ce que trahit la multiplication des impératifs et des vérités générales lorsqu'elle s'adresse à Doogie (173). Les analepses signalent cependant la duplicité du personnage, qui devient effrayant déguisé en « sorcière » à l'occasion d'Halloween : « Et pauvre de moi, j'ai fait câlin dans les bras de la noire sorcière, qui parlait, qui sentait même comme la Janet que j'aimais ». (121) La scène est précédée d'un rappel des expériences vécues par Doogie qui se demande : « Est-ce que c'est encore une expérience, ça ? Est-ce que tout est une expérience ? Quand est-ce que j'aurai la note à la fin et finalement le câlin ? » (121). La construction narrative du passage crée une confusion entre les souvenirs et les rêves de Doogie, en mêlant la Janet transfigurée à des souvenirs cauchemardesques d'expérimentation animale, de sorte que la nature du lien qui unit l'humaine et « son » animal est interrogée.

L'expérimentation animale est concrètement représentée au fil du roman par les chapitres d'analepse et par le statut des autres singes, en particulier celui des macaques. La colonie que rencontre Doogie est composée de macaques rhésus, emblématiques de l'expérimentation sur les primates (135), d'une part pour leur utilisation dans les recherches sur la santé humaine et d'autre part pour les recherches controversées menées dans les années 1950 à 1970 par Harlow, qui a étudié les formes d'attachement et les effets de l'isolement chez les petits macaques avec des méthodes peu éthiques[653]. Le mépris de Doogie pour cette espèce est symptomatique de la distinction entre grands singes et singes à queue qui protège désormais les uns de la violence des laboratoires tandis que les autres sont encore largement utilisés[654]. Dans la fiction, Doogie

[652] É. Baratay et É. Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998, p. 209.

[653] H. F. Harlow, « The Nature of Love », *op. cit.* Harlow allait jusqu'à isoler complètement des petits pendant des mois, ce qui entraînait des troubles du comportement et des troubles sociaux parfois mortels. Voir à ce sujet la critique de Vinciane Despret, qui insiste sur l'appétence des éthologues pour les expériences de privation : V. Despret, « S comme Séparations. Peut-on mettre un animal en panne ? », dans *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, La Découverte, 2014, p. 200-209.

[654] On peut distinguer les expériences menées par les éthologues et les psychologues de l'expérimentation médicale, sans minimiser pour autant les problèmes éthiques posés par les études menées en zoo ou en laboratoire, et même par les études de terrain. L'utilisation des grands singes pour la recherche médicale a été interdite (sauf très rares exceptions) en 2010, un tournant qui coïncide avec la date de publication du roman. Enfin, malgré leur statut emblématique, selon un rapport du Ministère de la Recherche en 2021, les macaques rhésus ne sont pas (plus ?) les primates les plus utilisés en expérimentation, et représentaient en France cette année-là 76 individus, pour un total de 3593 primates (principalement des macaques cynomolgus), voir *Utilisation d'animaux à des fins scientifiques dans les établissements français. Enquête statistique 2021*, Direction générale de la recherche et de

subit néanmoins à son tour une des expériences de Harlow et, quoique le texte insiste sur sa réaction inhabituelle, le narrateur-personnage offre un point de vue interne sur la faim des jeunes primates auxquels on impose de choisir entre deux besoins primaires, l'alimentation et le contact social[655] (68). Dans cette réécriture de l'expérience, Janet joue à la fois le rôle de la figure maternelle à laquelle se substitue le mannequin et celui de l'expérimentatrice, dans une position intenable qui souligne le malaise éthique. L'existence d'une communauté interspécifique est sans cesse remise en question par l'ambiguïté récurrente entre des rapports de parenté – donc de soin, d'éducation et de responsabilité morale – et des rapports d'exploitation.

À cette tension vient se superposer un vieux paradigme qui trace une flèche ascendante entre une animalité terrestre et une divinité céleste, et qui situe l'humanité entre ces deux pôles[656]. En contrôlant le destin des autres animaux, les êtres humains s'extrairaient de l'animalité pour tendre vers un rôle divin. C'est ainsi que Janet explique les tentatives d'éduquer des chimpanzés à la société humaine : « en les modelant à notre image nous souhaitions devenir les dieux dont nous imaginions qu'ils nous avaient fait à la leur » (18). Étroitement associée à l'expérimentation animale, cette posture d'autorité divine se traduit dans le roman par un monopole humain de la morale, incarné par le symbole de la caméra qui enregistre les faits et gestes de Doogie au cours des expériences auxquelles il est soumis, pour lesquels il sera récompensé ou réprimandé (68). L'œil de l'éthologue médiatisé par la caméra vient remplacer le jugement divin et le chimpanzé est susceptible d'être toujours vu, comme le rappelle Janet dans un polyptote qui distingue bien les rôles de l'observatrice et de l'observé : « je t'ai vu, je vois toujours, tu le sais, je suis la femme invisible de la caméra de la morale » (107). La montre de Doogie contient d'ailleurs une caméra embarquée qui maintient cette surveillance jusqu'à ce qu'il soit attaqué par Donald, de sorte que le chimpanzé n'est jamais vraiment seul et se trouve presque toujours accompagné par le regard de l'humaine (354). Toujours au sein de ce paradigme vertical, les discours de Janet entretiennent l'idée que l'animal n'a pas de valeur intrinsèque, qu'il faudrait l'élever au-dessus de sa condition. Dans la vision du monde que le personnage véhicule, l'animalité n'est pas une situation enviable ou acceptable et la vie animale

l'innovation, 2021, https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/sites/default/files/2023-02/enqu-te-2021-utilisation-des-animaux-des-fins-scientifiques-26480.pdf.

[655] Harlow a testé chez les primates la nature de l'attachement du petit à la mère, en se demandant si elle était alimentaire ou affective. Il a ainsi créé des mannequins de substitution et s'est aperçu que les bébés macaques préfèrent les mannequins recouverts de tissu aux mannequins composés uniquement de fil de fer, même lorsque le mannequin de fil de fer est le seul à donner accès à un biberon.

[656] Milica Vinaver-Ković fait d'ailleurs le lien entre cet axe apparent dans le roman et des propos tenus par Garcia dans *Forme et objet* : « Il y a un axe "vertical" qui court de la bête au dieu et un axe "horizontal" qui court des animaux, comme ensemble d'espèces se différenciant et évoluant, aux machines, aux artefacts imitant certaines fonctions cognitives humaines », T. Garcia, « Chapitre VI. Humains », *op. cit.*, cité dans M. Vinaver-Ković, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia », *op. cit.*

ne représente pas une fin en soi. Le personnage déclare ainsi à Doogie : « je vais faire de toi quelque chose » (346) et évoque ses expériences comme des tentatives de le faire « monter plus haut que lui-même » (356), dans l'idée que l'animalité devrait être transcendée, que l'humanité occuperait cette position de supériorité et qu'elle se serait extraite de l'animalité pour se placer au-dessus.

Au-delà de ses rapports avec les personnages humains, les discours de Doogie à propos des autres animaux reprennent la philosophie cartésienne de l'animal-machine, dont il s'exclut. L'évolution au fil du roman de la place du chien, nommé Fidèle, est révélatrice. Nous avons vu que la représentation de son regard peut être examinée à travers le prisme derridien, mais c'est d'abord Descartes qui est évoqué lors de la rencontre des deux personnages :

> Je me suis levé et j'ai alors pensé : seul que je suis, personne ne comprend Doogie, le chien est comme une montre qui fait tic tac dans le chien, il n'y a que des ressorts, pour courir, aboyer et renifler. Il n'a pas l'âme, Doogie, j'ai pensé. (112)

La répétition du verbe « penser » encadrant son discours, suivi de près dans sa première occurrence par l'affirmation « je suis » suggère avec humour que c'est le chimpanzé qui réalise le *cogito*, tandis que les autres animaux sont réduits à des mécanismes dépourvus d'âme[657], dans une reprise de la cinquième partie du *Discours de la méthode*[658] :

> C'est aussi une chose fort remarquable que, bien qu'il y ait plusieurs animaux qui témoignent plus d'industrie que nous en quelques unes de leurs actions, on voit toutefois que les mêmes n'en témoignent point du tout en beaucoup d'autres : de façon que ce qu'ils font mieux que nous ne prouve pas qu'ils ont de l'esprit, car à ce compte ils en auraient plus qu'aucun de nous et feraient mieux en toute autre chose ; mais plutôt qu'ils n'en ont point, et que c'est la nature qui agit en eux selon la disposition de leurs organes : ainsi qu'on voit qu'un horloge, qui n'est composé que de roues et de ressorts, peut compter les heures et mesurer le temps plus justement que nous avec toute notre prudence[659].

Tout comme Descartes, Doogie compare la « science des truffes » que possède le chien et qui lui fait au contraire « si grand défaut » à une « montre » (113), de sorte que les aptitudes du chien ne lui permettent de se soustraire à l'objectification. Le protagoniste tisse avec les autres

[657] Chez Descartes, les animaux peuvent posséder une âme, mais d'une nature différente de la nôtre : « car, après l'erreur de ceux qui nient Dieu, laquelle je pense avoir ci-dessus assez réfutée, il n'y en a point qui éloigne plutôt les esprits faibles du droit chemin de la vertu, que d'imaginer que l'âme des bêtes soit de même nature que la nôtre » (R. Descartes, *Discours de la méthode*, L. Renault (éd.), Paris, Flammarion, 2000 [1637], p. 95.

[658] La référence à Descartes rejoint la réflexion précédente sur le langage des grands singes, car Descartes affirmait déjà que, bien que certains animaux puissent « parler » en nous imitant, ils sont privés de logos : « on voit que les pies et les perroquets peuvent proférer des paroles ainsi que nous, et toutefois ne peuvent parler ainsi que nous, c'est-à-dire en témoignant qu'ils pensent ce qu'ils disent ; au lieu que les hommes qui étant nés sourds et muets sont privés des organes qui servent aux autres pour parler, — autant ou plus que les bêtes, ont coutume d'inventer d'eux-mêmes quelques signes, par lesquels ils se font entendre à ceux qui étant ordinairement avec eux ont loisir d'apprendre leur langue. Et ceci ne témoigne pas seulement que les bêtes ont moins de raison que les hommes, mais qu'elles n'en ont point du tout : car on voit qu'il n'en faut que fort peu pour savoir parler ; et d'autant qu'on remarque de l'inégalité entre les animaux d'une même espèce, aussi bien qu'entre les hommes, et que les uns sont plus aisés à dresser que les autres, il n'est pas croyable qu'un singe ou un perroquet qui serait des plus parfaits de son espèce n'égalât en cela un enfant des plus stupides, ou du moins un enfant qui aurait le cerveau troublé, si leur âme n'était d'une nature toute différente de la nôtre. » (*Ibid.*, p. 93).

[659] *Id.*

animaux des liens semblables à ceux que les humains lui ont imposés et tient à leur égard des discours similaires. Sensible à l'émotion manifeste du chien, réceptif à ses signaux de communication et témoin de son intelligence, il en conclut tout de même que « bête est le chien qui sait[660] », le ramenant ainsi à la fois à la bêtise et à la bestialité, et interprète le don d'une caresse comme la preuve de son nouveau statut de « maître » (112), de même que Janet affirmait être sa « maîtresse » et non son « ami[e] » (127). Les liens affectifs interspécifiques sont systématiquement ramenés à un rapport de possession, ce qui conduit Doogie à une paronomase signifiante : « Tu ne sers à rien, chien, mais tu me sers. Et dans mes bras bien fort je le serre » (206), dans une formule poétique qui condense les derniers mots de Janet à propos de Doogie, « lui qui m'a toujours servie et dont je me suis toujours servie » (363), suivis d'un « câlin sans fin » qui clôt le roman. Pour s'inclure dans la communauté des êtres pensants, il faut trouver plus animal que soi, comme le rappelle Doogie à propos de Jack (162). En se comportant avec le chien Fidèle comme Janet le faisait avec lui (118), malgré son animalité, le narrateur se fait le relai d'une philosophie humaniste historiquement spéciste, qui l'exclut pourtant d'un monde anthropocentré. Le discours de Descartes montre que l'observation des animaux et de leur capacités, telle que pratiquée par les éthologues, n'est pas contradictoire avec une posture anthropocentriste.

B. Le zoo-laboratoire, symbole d'une fracture anthropozoologique

La Planète des singes, *Les Grands Singes* et *Mémoires de la jungle* représentent tous un trio de décors : un laboratoire de recherche, un zoo, et une jungle. Ces trois espaces sont associés à des états de liberté et de sauvagerie croissants, et semblent former des lieux communs de la littérature simienne. Chez Pierre Boulle, les humains sont d'abord rencontrés dans la jungle, puis enfermés pour certains dans un laboratoire, pour d'autres dans un zoo. Chez Will Self, les troubles identitaires de Simon Dykes le mènent d'abord dans un hôpital (une variante du laboratoire, puisqu'il est identifié comme appartenant à l'espèce dominante, mais la similitude entre les deux environnements est frappante), puis dans un zoo à la rencontre des humains en captivité, et enfin dans une réserve où ces derniers sont conservés. Chez Garcia, en revanche, ces trois topoï ont fusionné, la frontière entre la jungle et le zoo se dissolvant au fil de l'intrigue, alors que les deux lieux apparaissent comme un même laboratoire à ciel ouvert[661]. Le zoo apocalyptique des *Mémoires* perd certaines de ses fonctions avec l'absence de visiteurs, ce qui

[660] Le terme « bête » est répété tout au long du passage avec un jeu récurrent sur la polysémie du terme.

[661] De nombreux zoos sont liés à des laboratoires de recherche ou à des institutions scientifiques, à l'exemple de la Ménagerie du Jardin des Plantes, à Paris, qui appartient au Muséum national d'histoire naturelle. Ce lien est historique, Élisabeth Hardouin-Fugier qu'en 1933 les zoos sont considérés comme des « établissements scientifiques » (É. Baratay et É. Hardouin-Fugier, *Zoos*, *op. cit.*, p. 146).

le conduit, on le verra, à devenir davantage un muséum – la limite entre les deux institutions étant en réalité très mince. Malgré l'absence de public, le lieu demeure l'équivalent, selon les termes de Randy Malamud, « d'un texte autoritaire[662] », mis en scène par les gardiens de zoos, avec des décors et des animaux-personnages. Une mise en abyme du roman et de sa dimension théâtrale[663] qu'Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier confirment en présentant les zoos comme des « théâtres du sauvage[664] ». Dans les *Mémoires*, l'artificialité du lieu est révélée et exacerbée d'abord par l'image de la maquette du zoo et de ses animaux, dont Gardner Evans ne parviendra jamais à achever la peinture (318), puis par la folie du personnage de Donald-l'Animal, qui se met à repeindre directement les corps des animaux vivants (311) afin de les « renaturer ». Derrière l'entreprise de « renaturation » au cœur de l'intrigue, d'abord menée par le père Evans puis par Donald-l'Animal, point une critique des stratégies de conservation qui reposent sur la captivité : sous leur couche de peinture, les animaux sont « blessés, torturés », chaque individu paraît « malade, maigre, affamé, atteint […], repeinturluré » (311). L'enceinte de ce zoo apocalyptique réalise les potentialités des zoos réels, tels que décrits par Baratay et Hardouin-Fugier :

> [Le zoo] concrétise dans un espace fermé ce que la société aimerait bien faire dans la nature, parce qu'elle ressent le besoin de sauvegarder le sauvage alors que l'urbanisation progresse. Mais elle ne réalise pas cette envie pour ne pas remettre en cause son mode de développement et parce qu'elle préfère finalement la nature sauvage transplantée, resserrée, cultivée, aménagée à son gré et où elle le désire, plutôt que de laisser des espaces hors de son empreinte[665].

La « renaturation » telle qu'imaginée par Garcia représente un nouveau stade dans cette dynamique puisque les espaces urbanisés se sont déplacés loin de la Terre, laissée en friche après avoir été détruite par les activités humaines. Orchestré par des personnages humains, le processus, quoique « d'une violence inimaginable » (349), finit par fonctionner, mais pas pour les grands singes, dont aucune espèce ne survit. Quittée par les humains, la Terre entière devient un zoo-laboratoire à ciel ouvert.

Proche du laboratoire et du muséum, le zoo est à la fois un espace d'expérimentation et le lieu d'un apprentissage, dont l'objet reste à définir. Dans son essai *Nous, animaux et humains*,

---

[662] R. Malamud, *Reading Zoos. Representation of Animals and Captivity*, Londres, Macmillan, 1998, p. 58. Nous traduisons : « Transposant ce modèle aux animaux de zoo : dans la culture populaire, les animaux de zoos servent de "texte" écrit par les personnes qui les capturent ou les élèvent, les mettent en cage, les nourrissent, les exposent, et décident à quelle heure ouvrir au public et combien coûte le billet d'entrée. Le contrôle absolu que les gardiens exercent sur les animaux peut être comparé à l'autorité omnipotente des auteurs sur leurs personnages. » « Transposing this model to zoo animals: within popular culture, zoo animals serve as a "text" authored by the people who capture or breed them, cage them, feed them, put them on display, and decide what time to open to the public and how much admission to charge. The absolute control keepers exercise over animals parallels the omnipowerful authority of authors over their characters ».

[663] Étudiée dans la première partie de ce chapitre, voir *supra* (I, B).

[664] É. Baratay et É. Hardouin-Fugier, *Zoos*, *op. cit.*, p. 11.

[665] *Ibid.*, p. 291

Garcia distingue « divers modes de présence des animaux pour nous », qui sont en fait des rôles que nous leur attribuons :

> Il y a les animaux qui ont valeur d'accompagnement, qui ont été *urbanisés* ; il y a ceux qui ont été réduits à des ressources (essentiellement alimentaires), qui sont *industrialisés* ; et il y a les animaux qui ont valeur de point de comparaison avec l'humain, qui sont étudiés, sacrifiés ou au contraire protégés, et ont été *scientificisés* (*NAH*, 28).

Il classe le chimpanzé dans la dernière catégorie, en affirmant que « l'animal dont on apprend quelque chose, même si chacun observe son chat et en tire certaines maximes, est progressivement devenu l'apanage de la science. C'est le chimpanzé de l'éthologie, c'est le rat de laboratoire, c'est l'espèce protégée, interdite à la fréquentation humaine à l'exception de scientifiques qui la surveillent de loin[666]. » C'est pourquoi les rapports entre les êtres humains et les autres primates sont circonscrits dans le roman au zoo, au laboratoire, et à une poignée de scientifiques. On l'a vu, les échanges entre Doogie et Janet passent par le contact et l'affection, mais sont finalement ramenés à une « expérience », c'est-à-dire à leur valeur épistémologique. Malgré l'importance accordée à la subjectivité du personnage-narrateur chimpanzé, l'animal demeure réduit à un outil d'apprentissage qui n'a de raison d'être que s'il dit quelque chose de l'humain – une quête anthropocentrée que l'on retrouve dans nos trois romans. Déjà, dans la préface fictive des *Grands Singes*, Will Self écrivait du point de vue du narrateur chimpanzé, dans un jeu de renversement : « les humains ont beaucoup à nous apprendre sur nos propres origines et notre nature. » Pour Véronique Servais, un de ces apprentissages auxquels participe le zoo, qui représente une sorte de rite de passage dans l'éducation et la socialisation des enfants humains, est celui de « la distinction humaine » :

> […] il leur enseigne que l'empathie n'est pas un mode correct de relation à l'animal et que, quelle que soit la ressemblance extérieure, il doit y avoir de grandes différences pour qu'on mette les animaux en cage et trouve amusant de venir les voir. En somme, grâce notamment à la métaphore anthropomorphique, ils y apprennent et y éprouvent la discontinuité mentale et la profonde différence de "nature" entre visiteurs et animaux exposés[667].

Malgré l'absence de visiteurs dans le roman, le personnage de Janet incarne ces apprentissages enfantins alors que sa relation avec Doogie mêle animal de compagnie et animal d'expérimentation. Dans le zoo comme dans le laboratoire de recherche, le rapport à Doogie en tant qu'animal scientificisé passe par l'observation plutôt que par un vivre ensemble qui correspondrait à sa fonction d'animal de compagnie, comme en témoigne la récurrence du motif de la caméra et le champ isotopique de la vision. Lorsque le texte se focalise sur les yeux de Doogie, qu'il a « presque comme les humains » (142), la double posture du chimpanzé est soulignée – à fois objet et sujet d'apprentissage, observé et apprenti-observateur, comme le lui

[666] T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*, p. 39.

[667] V. Servais, « La visite au zoo et l'apprentissage de la distinction humaine », *Revue d'anthropologie des connaissances*, nº 6-3, Société d'Anthropologie des Connaissances, 1er décembre 2012, p. 181 (en ligne : http://journals.openedition.org/rac/9382 ; consulté le 19 avril 2021).

enseigne Gardner Evans : « la science c'est d'abord regarder, ensuite observer, et finalement tu sais. Moi je te regarde et j'ai la science du Doogie, quand tu seras grand, regarde autour de toi et la science tu trouveras » (142). L'interrogation de notre rapport aux autres animaux passe ainsi par une réflexion sur l'exercice scientifique et sur l'approche naturaliste des autres êtres vivants, toujours à travers le point de vue de Doogie qui adopte la posture du primatologue pour approcher les macaques. Le texte souligne alors l'ambiguïté du rapport à l'animal scientificisé, qui suppose une forme de supériorité savante tout en conduisant à la reconnaissance indéniable de l'intelligence animale et de la relativité des savoirs. Doogie en conclut que « même les bêtes sont intelligentes bêtement ». La science produit un double mouvement de légitimation et d'interrogation de la supériorité humaine, puisque c'est dans le cadre d'une relation asymétrique que l'intelligence animale est reconnue : « Dans le chaos, chacun a sa raison […], la science est bizarre, elle fait voir, comprendre et tu es déçu, tout le monde a raison, avec la science » (144). La posture scientifique qui a pu participer à légitimer la domination de l'*homo sapiens*, qui classe les autres espèces « dans les colonnes d'un tableau de la science » (148) et place l'humain en « maître et possesseur de la nature[668] », est aussi celle qui conduit à relativiser son exceptionnalité. Par ailleurs, la connaissance et l'observation scientifiques ne permettent pas de dépasser une relation à sens unique, puisque malgré sa « science » des macaques Doogie ne parvient ni à intégrer leur communauté, ni à communiquer avec le groupe (145) ; s'il cherche à leur à leur soutirer une information (le sort de l'humain Michael), à se servir d'eux, les macaques n'ont « rien à lui dire ». L'observation se révèle donc décevante, elle ne constitue pas une relation et condamne le sujet qui observe à la solitude[669]. John Berger, lorsqu'il se demande « pourquoi regarder les animaux », aboutit au même constat en étudiant le cas particulier du zoo, qui peut être étendu à tous les cadres où les animaux sont scientifisés :

> C'est là que réside la conséquence ultime de leur marginalisation. Ce regard entre l'humain et l'animal, qui a pu jouer un rôle crucial dans le développement de la société humaine, et avec lequel, dans tous les cas, tous les êtres humains avaient toujours vécu jusqu'à il y a moins d'un siècle, s'est éteint.
>
> Regardant chaque animal, le visiteur solitaire du zoo est seul. Quant aux foules, elles appartiennent à une espèce qui a finalement été isolée.
>
> Cette perte historique, dont les zoos sont le monument, est désormais irrécupérable pour la culture du capitalisme[670].

---

[668] Selon l'expression de Descartes. R. Descartes, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, p. 99.

[669] Cela dit, Garcia reconnaît l'existence d'une curiosité réciproque, voir T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*, p. 179.

[670] J. Berger, *Why Look at Animals?*, Londres, Penguin Books, 2009, p. 26 :

« Therein lies the ultimate consequence of their marginalisation. That look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished.

Looking at each animal, the unaccompanied zoo visitor is alone. As for the crowds, they belong to a species which has at last been isolated.

This historic loss, to which zoos are a monument, is now irredeemable for the culture of capitalism. »

Nous traduisons.

La tentative de communiquer avec les autres grands singes semble chercher à retrouver le regard animal, à dépasser le cadre du zoo, sans y parvenir pour autant, car corrompue par cette séparation qu'impose la méthode scientifique en poussant à travailler « *sur* et *contre* les animaux » plutôt qu'« *avec*[671] eux », pour reprendre les termes de Vinciane Despret. Dans le roman, la primatologie et l'éthologie n'apparaissent pas comme des moyens de se rapprocher de l'animal et de son point de vue, elles sont limitées par la distance qu'elles imposent entre l'humain qui les pratique et son objet d'étude. Peut-être la littérature, combinée aux sciences animales, permet-elle de dépasser ces obstacles par son recours à l'émotion poétique, à des procédés d'identification et à des schémas narratifs complexes.

Quoiqu'il en soit, les zoos constituent à la fois « la preuve de l'existence de l'autre », selon Baratay et Hardouin-Fugier, et le rappel de leur « disparition[672] » à venir, de sorte que leur fréquentation se teinte de culpabilité. Ce sentiment, analysé par Garcia dans *Nous, animaux et humains* et présent « en arrière-fond du livre[673] », irrigue les prises de parole de Janet et serait le symptôme de la fin d'une sociabilité interspécifique. Elle annonce dans le prologue : « Je fus la dernière héritière d'un mouvement sinueux par lequel, humains que nous sommes, nous nous opposâmes aux autres animaux, pour parvenir au point paradoxal où nous en vînmes à réaliser pourquoi et comment nous leur appartenions pourtant » (17) La culpabilité naît de la reconnaissance conjointe d'une communauté morale interspécifique qui englobe tous les animaux, d'une part, et de l'absence des animaux, de la perte du lien, d'autre part, ce qui se traduit dans le roman par la coupure de la communication humano-simienne, par les écarts entre les discours de Janet et ceux de Doogie, et enfin par la transformation du zoo en muséum.

C. Le muséum comme la fin d'une communauté[674]

Mémoires de la jungle explore plusieurs types de communauté, dans une approche romanesque que l'on peut confronter à l'approche théorique proposée dans *Nous, animaux et humains*. L'une des définitions du *nous* communautaire qu'envisage Garcia passe par le langage :

> À la fin, de proche en proche, sinon la totalité d'entre nous, du moins la plupart d'entre nous, associons au *nous* le plus vaste, le plus universel possible la notion d'espèce humaine, c'est-à-dire l'ensemble de ceux qui dans quelque langue, dans quelque idiome et en quelque sens que ce soit, sont capables de dire « nous », d'utiliser la première personne du pluriel[675]. (*NAH*, 8)

[671] V. Despret, « S comme Séparations », *op. cit.*, § 3
[672] É. Baratay et É. Hardouin-Fugier, *Zoos*, *op. cit.*, p. 291
[673] T. Garcia et B. Ghio, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *op. cit.*
[674] J'emploie ici ce terme dans le sens que construit Garcia (T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*), cependant le terme pourra recouper d'autres acceptions au fil de la thèse, celle proposée par Garcia lui étant propre et ne coïncidant pas avec celle imaginée par d'autres autrices et auteurs de notre corpus.
[675] *Ibid.*, p. 8.

Les recherches des Gardner ont montré que les chimpanzés peuvent employer la première personne du pluriel, qu'ils signent « *we*[676] » en ASL, alors qu'ils n'emploient pas la troisième personne du pluriel, le « *they*[677] », ce qui pourrait laisser penser qu'ils ont davantage tendance à conceptualiser la communauté que l'altérité. Le roman de Garcia se distingue ici des psychologues et propose un usage inverse, le pronom « nous » n'étant presque jamais employé par Doogie, alors qu'il est exacerbé dans les discours de Janet où son extension coïncide avec l'espèce humaine entière[678]. Le narrateur utilise en revanche beaucoup la troisième personne du pluriel, notamment pour se distinguer des autres groupes de singes rencontrés (macaques, bonobos), en affirmant par exemple que « le langage n'est pas pour eux » (145). Sans employer le *nous*, il se place en tant qu'être de langage dans une communauté interspécifique avec les humains, dont il exclut les autres singes. Son rapport à l'animalité est davantage pensé comme une dissociation des autres animaux que comme une inclusion dans l'humanité, au sein de laquelle Doogie a bien conscience de ne pas être admis – d'ailleurs Janet ne dit presque jamais *nous* pour désigner son lien avec le chimpanzé[679] (361). Le personnage est unique et solitaire, il ne se connaît pas semblable et se trouve exclu tant des communautés animales qu'humaines.

Selon Garcia, une des spécificités du propre de l'humain, et donc de ce qui permettrait de faire communauté, serait la capacité à reconnaître ce propre[680]. Or, Doogie a bien conscience de ce qui constituerait le propre de l'humain, mais n'en ressent que plus fortement son exclusion, puisqu'il en possède de nombreuses caractéristiques (la conscience, l'intelligence, le langage) sans qu'elles ne soient jamais suffisantes. Quoique toujours « fidèle à l'humain », se préoccupant davantage du sort de l'humain Michael – qu'il n'apprécie pourtant pas – que de celui de ses congénères, la sensibilité de Doogie, et par là la communauté morale à laquelle il s'identifie, ne cesse de s'étendre puis de se resserrer selon qu'il est empathique avec les fourmis ou avec le chien Fidèle auquel il s'attache, haineux contre les macaques, ou encore qu'il personnifie un « arbre monsieur » auprès duquel il s'excuse (79).

[676] R. A. Gardner, B. T. Gardner et T. E. Van Cantford (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, *op. cit.*, tab. 5.3 à 5.6.

[677] Les tierces personnes sont désignées par leur prénom et l'usage du pronom n'est pas nécessaire, cependant cet évitement de la P3 contraste avec l'utilisation attestée des P1, P2 et P4.

[678] Dans le prologue seul, 46 occurrences du pronom personnel, de l'adjectif possessif ou du pronom possessif de la P4.

[679] Elle l'emploie une fois, pour nier une communauté de langage et affirmer une communauté sensible : « il était évident pour nous qu'en dehors des profondes interactions qui nous liaient il n'existait pas de réel langage déterminé qu'il maîtrisât et qu'il exprimât » (361) ; puis une deuxième fois, en se corrigeant : « ce qui peut encore résonner de notre langage, de mon langage » (363). Ces usages n'expriment jamais une communauté qui irait de soi, alors que le « nous » spécifique est employé comme une évident.

[680] Une définition tautologique : les sujets qui possèdent ce propre peuvent le reconnaître et ce propre serait d'être capable de le reconnaître, le critère et sa reconnaissance se confondent (*NAH*, 74).

Le sujet du roman n'est finalement pas tant la cohabitation, dans une « communauté hybride[681] », de scientifiques humains et de chimpanzés, que l'échec de la construction communautaire et la crise qui en découle, sans que soit proposée d'alternative enviable. La quête de Doogie pour retrouver Janet aboutit à l'impossibilité de leur communication et le lien ne subsiste que par l'empathie de l'humaine pour le singe dont elle a causé la souffrance, ce qui ramène à nouveau le rapport aux animaux à une forme de culpabilité. Alors que le récit encadré a fait surgir une voix animale, dans le présent de la jungle, cette existence devient finalement elle-même un simple souvenir et rejoint les « Mémoires » tandis que Doogie retombe dans le mutisme. Pour Garcia, la communauté morale et la sensibilité contemporaine feraient que « nous nous devons aujourd'hui de souffrir pour eux et par eux, afin de partager encore quelque chose entre nous[682] ». Il n'y aurait plus de communauté interspécifique que sur le mode de la sensibilité partagée, dont empathie et souffrance sont les deux facettes. Lorsque cette souffrance devient insupportable et la culpabilité étouffante, deux options s'offrent aux humains : abandonner un *nous* qui ne serait qu'humain, ou au contraire resserrer et renforcer le *nous* sur une identité d'espèce, en coupant notre sensibilité des autres animaux. Malgré les discours de Janet qui se présente comme « la dernière héritière » (17) d'une génération rongée par la culpabilité, l'intrigue réalise la deuxième option, celle d'un détachement de ce que vivent les animaux pour n'en maintenir qu'une image désincarnée, un hologramme à valeur de mirage. L'existence conjointe des humains et des autres espèces prend fin lorsque l'humanité perd son monde terrestre pour vivre dans un isolement total. Ce qui se trouve en péril dans le roman, c'est la définition de l'humanité qui reposait à la fois sur son intégration dans une communauté interspécifique et sur sa distinction des autres membres de cette communauté, un « nous parmi d'autres[683] » (*NAH*, 178). La rupture avec les animaux laisse le personnage de Janet à son ignorance et lui ôte tout espoir d'élucider le mystère de l'existence des autres : « À présent, comme une image, un mirage, l'animal disparaît, et ce qu'il est, ce qu'il était, je ne crois pas que je le sais. » (19) Les animaux ne s'éteignent pas dans l'absolu, mais ils sortent du champ de connaissance et de la communauté morale des humains : « Il n'y a plus d'animaux pour nous. […] Il y a des animaux sans nous. » Pour l'espèce humaine, il s'agit d'une perte, tandis que pour les autres animaux, ce pourrait être la fin d'un monde de dominations[684] : « il n'y a plus aujourd'hui d'œil humain pour les scruter, les observer, ni de main pour s'abattre sur leur flanc, pour le pire ou pour le meilleur. Ils sont, là où ils sont, ce qu'ils sont, et cela, je crois, ne nous

[681] Selon l'expression de Lestel, voir *supra* III. A.
[682] T. Garcia, *Nous, animaux et humains*, *op. cit.*, p. 178.
[683] *Id.*.
[684] Garcia va à l'encontre d'un autre parti pris, celui de Clifford Simak dans *Demain les chiens*, qui imagine le manque que représente la disparition de l'humanité pour les chiens, comparée à l'absence d'un dieu. C. D. Simak, *Demain les chiens*, P.-P. Durastanti (trad.), Paris, J'ai lu, 2015.

regarde plus. » (348) L'expression idiomatique « cela ne nous regarde plus » reprend le schème du regard et peut être comprise dans son sens littéral : il n'existe plus de regard étranger posé sur notre espèce, l'image des animaux « s'offre à [leurs] regards » (348) mais ne leur renvoie aucune image d'eux-mêmes.

Revenons, après ces remarques, à l'hypothèse de Milica Vinaver Ković, selon laquelle *Mémoires de la jungle* défendrait les droits des grands singes et « démontrerait dans la perspective d'un roman à thèse, l'inadmissibilité morale des expériences sur les singes anthropoïdes[685]. » Cette hypothèse est orientée par la perception de la culpabilité humaine déjà évoquée et perçoit le droit comme une solution tacitement évidente, or cette alternative est rejetée par Garcia comme une « fausse piste » : « La trop grande abstraction de la question des droits nous coupe des conditions concrètes de notre sensibilité et des rapports de l'humain avec les autres espèces animales. […] La question du droit des animaux est comme une fièvre de la raison, à l'occasion d'une crise du *nous*. » (*NAH*, 167) L'auteur cherche à montrer l'étendue de notre sensibilité, ses variations et ses limites, mais ne propose pas d'adapter notre relation aux animaux en modifiant notre société à partir de l'extension de notre sensibilité, ni par le droit, ni par l'ajustement de nos comportements (alimentaires, par exemple). L'on retrouve dans les discours de Janet l'idée qu'une communauté humano-animale ne pourrait se faire qu'au prix d'un déplacement des uns ou des autres, et dans une souffrance inévitable, soit la leur (physique), soit la nôtre (morale)[686] :

> Est-ce que nous paierons tôt ou tard cette dette qui n'existe que dans les comptes que nous tenons, et certainement pas dans ceux qu'ils ne tiennent jamais, entre eux ? Mais comment ? En les guidant vers nous ? En revenant vers eux ? En les laissant sans nous n'être qu'eux-mêmes ? En leur donnant des droits qu'ils ne prendront pas, indifférents ? En assumant désormais nous-mêmes tous les devoirs, les nôtres comme les leurs ? (19)

L'éloignement des humains et des autres animaux contrasterait avec le rapprochement moral opéré par notre sensibilité. Le discours de Janet, qui oppose très nettement les pronoms *nous* et *eux*, interroge toutes les pistes abordées et rejetées par Garcia, dont celle du droit, comme autant d'options inefficaces pour supporter l'augmentation de notre sensibilité.

Cette aporie est peut-être ce qui conduit à la solution ultime proposée par le roman, à savoir la rupture des liens concrets entre humains et animaux, avec le seul maintien de représentations symboliques, d'une existence des animaux pour les humains sous forme d'images et de voix du passé. Pour Graham L. Bishop, la communauté humano-animale repose sur une contemporanéité de la souffrance, nous partagerions le même présent dans un même

[685] M. Vinaver-Kovič, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia », *op. cit.* Voir *supra*.

[686] Pour Garcia, céder à notre sensibilité et adopter un « univers végétarien absolu » conduirait par exemple à augmenter notre souffrance morale, car nous ne souffririons plus le « spectacle de la nature et des autres animaux » (*NAH*, 148).

espace. Or, ce lien est brisé dans le roman (post-)apocalyptique, où les animaux sont repoussés à la fois dans un ailleurs et dans un passé, comme le symbolise leur place au Muséum. Garcia cite dans *Nous, animaux et humains* un discours du groupe militant radical Screaming Wolf, selon lequel « la meilleure chose qui pourrai arriver à la Terre et à tous ses habitants non humains est la fin de la société et de tous les humains[687] ». Cette position est présentée comme l'exagération extrême de la culpabilité humaine et commentée en ces termes : « En poussant sciemment cette culpabilité jusqu'au délire suicidaire, l'être humain envisage sa propre disparition comme condition de l'émancipation des autres animaux » (*NAH*, 42). Les *Mémoires* proposent finalement une alternative moins violente, qui passe non pas par une disparition totale mais par un éloignement radical. Les animaux seraient ainsi libérés du joug de l'humanité et les humains soulagés de leur sensibilité coupable. À la lueur de cette référence, il apparaît que roman apocalyptique et ses variantes peuvent se présenter comme une réponse fictionnelle à une crise anthropozoologique jugée insoluble dans le cadre actuel de la cohabitation interspécifique.

Conclusion du chapitre

Dans un roman qui exploite des codes génériques ambigus Garcia inverse le schéma narratif de *La Planète des singes* en inversant les rôles du récit cadre et du récit encadré : le singe a la parole mais « le dernier mot » revient à l'humaine, là où Ulysse Mérou était discrédité par des narrateurs chimpanzés. Chez Pierre Boulle, des singes anthropomorphes colonisaient l'espace et remplaçaient les humains, tandis que les *Mémoires* imaginent d'une part l'échec de l'anthropisation des grands singes et d'autre part la fuite volontaire des humains qui laissent derrière eux une terre saccagée et dénuée de grands singes. Quand Pierre Boulle et Will Self imaginaient des sociétés chimpanzés satiriques et inspirées des nôtres, Garcia imagine pour la Terre un projet de renaturation et d'effacement de l'empreinte humaine. Le roman de Pierre Boulle, malgré sa généricité science-fictionnelle, s'appuyait peu sur les sciences animales et reprenait davantage les codes du space-opéra. Après lui, *Les Grands Singes* de Will Self évoquaient la primatologie, mais dans un rapport étroit avec l'anthropologie et dans une posture très critique. Finalement, Garcia s'inspire directement de l'histoire de l'éthologie et de la psychologie en s'appuyant sur des rapports scientifiques et sur l'épistémocritique de Dominique Lestel. L'interrogation autour d'un propre de l'humain se concentre moins sur les mœurs sociales que sur le langage, qui définirait la frontière entre humanité et animalité. Si le roman, par la réflexion philosophique qui le sous-tend, se détache difficilement de perspective

[687] Screaming Wolf, *Declaration of War*, s. l., Liberation Press, 1991, cité par Garcia (*NAH*, 42).

anthropocentristes et spécistes, c'est par l'invention stylistique qu'il déplace notre regard en imaginant un point de vue animal. La fièvre langagière et poétique du narrateur chimpanzé qui porte les lectrices et les lecteurs tout au long de sa prise de parole se révèle être le dernier souffle d'une voix animale bientôt annihilée. Le regard et la parole des grands singes s'éteignent pour laisser place à des symboles et des souvenirs, qui ne perdureraient même plus dans les zoos mais dans les muséums – et peut-être quelque part dans la littérature.

***

L'influence de *La Planète des singes* sur *Les Grands Singes* et *Mémoires de la jungle* est à la fois narrative, diégétique, et critique. Les trois romans étudiés présentent une narration encadrée, multispécifique, voire hybride, et dont les locutrices et locuteurs ne sont jamais fiables. Jouant de plusieurs affiliations génériques, ces textes illustrent le rapport trouble que la science-fiction entretient avec les institutions scientifiques : la figure du singe savant porte une critique des académies qui s'inscrit dans un intertexte kafkaïen commun[688]. Au tournant des XXe et XXIe siècles, la place accordée au savoir de la primatologie se resserre autour d'interrogations zoosémiotiques ; la possibilité d'une communication interspécifique et d'une langue simienne fascine les auteurs. Self et Garcia s'essaient ainsi à la représentation de narrateurs chimpanzés dont la perspective occupe le cœur du récit et en transforme la langue, produisant d'indéniables effets de défamiliarisation. Que ces romans soient de moins en moins anthropomorphiques ne signifie pas pour autant qu'ils sont complètement désanthropocentrés : leur visée satirique les amène à employer les animaux comme des figures, vectrices d'un propos qui les dépassent. Le dialogue avec les sciences animales n'empêche pas non plus que l'animalité y soit fantasmée, pour incarner l'inverse de la norme humaine et servir une posture réflexive. Le déplacement des frontières entre humanité et animalité contribue paradoxalement à solidifier les contours de la subjectivité autour du langage, de la capacité d'abstraction et de la rationalité. Un écart se creuse alors entre les discours qui se dégagent des œuvres, ne s'écartant pas tant d'une norme anthropocentrée, et leurs innovations stylistiques qui bousculent les normes linguistiques.

Ces trois textes restent marqués par la difficulté d'imaginer un monde commun : chez les trois auteurs, il n'y a de place que pour une seule espèce consciente, et la cohabitation n'est possible que dans des sociétés ségrégées et régies par des rapports de domination. Chez Garcia, ces derniers conduisent à l'anéantissement des grands singes : les rapports anthropozoologiques

[688] F. Kafka, « Rapport pour une académie », *op. cit.*

sont teintés de culpabilité et ne se tissent plus que dans les *topoï* que sont devenus le zoo, puis le muséum. Cette vision est représentative d'un tournant écologique dans la représentation des animaux – que l'on peut situer autour de l'année 2000[689] –, qui évolue dorénavant vers la déploration. D'une figure de rival chez Pierre Boulle, puis de double satirique chez Will Self, le grand singe devient chez Tristan Garcia l'image de l'extinction massive des espèces animales. Alors que les scénarios romanesques envisageaient la disparition de l'humanité remplacée par une autre espèce simienne, notre fin, ou en tout cas la fin de notre monde, est désormais étroitement associée à celle des animaux – dont nous sommes responsables. Jusqu'alors focalisée sur le chimpanzé, l'espèce qui nous ressemble le plus, la représentation des grands singes se déplace vers l'orang-outan chez Éric Chevillard, qui incarne la disparition d'une altérité martyr de l'Anthropocène. *Sans l'orang-outan* commence là où finit *Mémoires de la jungle*, avec l'absence du grand singe.

Le sentiment de culpabilité se teinte d'angoisse et de deuil dans une époque qui envisage l'hégémonie des êtres humains sur la planète sous le prisme de la violence. Le traitement de la question animale impose alors une certaine gravité, entre l'urgence et la résignation face à la disparition en cours, comme l'analyse Catherine Coquio :

> Aimanté par les motifs de la « disparition » et de la « fin des bêtes », hanté par leur mise à mort et leur souffrance, le discours sur l'animal est devenu discours sur la catastrophe, interrogeant une civilisation arrivée au bord d'elle-même, conjurant le spectre d'une solitude nouvelle de l'espèce humaine. Au-delà d'un questionnement radical sur l'humain, éclairant l'autre « versant » d'une civilisation toujours aussi anthropocentrée, il produit d'un côté un discours politico-juridique axé sur les « droits des animaux » et la « libération animale », de l'autre un discours d'adieu et de deuil oscillant entre élégie et eschatologie. Ce discours ne dit pas seulement que la question est sérieuse, mais que l'heure est grave[690].

Coquio aborde sous un même angle catastrophique la disparition de la biodiversité, d'une part, qui s'inquiète de la sauvegarde des populations plutôt que de la vie des individus, et la mise à mort des animaux, d'autre part. Se profile une distinction entre une éthique environnementale et une éthique animale, qui structurera le corpus des parties suivantes.

[689] Ce discours écologique pointe son nez chez Will Self, mais se trouve écarté dans la préface fictive, et reste mineur dans l'intrigue.

[690] Voir C. Coquio, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », *op. cit.*, p. 276 : « Aimanté par les motifs de la « disparition » et de la « fin des bêtes », hanté par leur mise à mort et leur souffrance, le discours sur l'animal est devenu discours sur la catastrophe, interrogeant une civilisation arrivée au bord d'elle-même, conjurant le spectre d'une solitude nouvelle de l'espèce humaine. Au-delà d'un questionnement radical sur l'humain, éclairant l'autre « versant » d'une civilisation toujours aussi anthropocentrée, il produit […] un discours d'adieu et de deuil oscillant entre élégie et eschatologie. Ce discours ne dit pas seulement que la question est sérieuse, mais que l'heure est grave. » Comme le souligne Catherine Coquio, l'urgence et la gravité ne sont pas inconciliables avec le maniement de l'humour, dont Chevillard et Millet ne se privent pas.

Partie 2. Violences et troubles de l'Anthropocène

Dans son article « The Rise of Cheap Nature », Jason W. Moore se demande : « *What drives today's disastrous state of affairs*[691]? », une question que l'on pourrait traduire par « quelle est la force qui conduit notre monde désastreux ? » ou encore, « quelles sont les causes de l'état actuel des choses ? » Les romans dystopiques et apocalyptiques s'interrogent à la fois sur le monde qui est en péril et sur les raisons de cette décadence. Comme le formule Mounir Ahmed Al-Alghberi : « En d'autres termes, l'apocalypse moderne a quelque chose à voir avec l'effondrement d'un ordre universel qui échoue à se maintenir à cause des vices dystopiques qu'il possède par nature. Les préoccupations thématiques, cependant, portent moins sur la transformation en elle-même que sur les problèmes actuels qui en sont à l'origine[692]. » Dans des sociétés globalisées et tissées d'interdépendances, cet « ordre universel » est à la fois social et écologique. Le concept d'Anthropocène, s'il désignait à l'origine une force géologique, s'est chargé non seulement d'une connotation nettement négative, reconnaissant à l'instar de Moore l'état « désastreux » du monde, mais encore d'une critique sociale, au fil des dérivés en -cène qui viennent le concurrencer. Nous entreprenons d'analyser ces deux volets de l'Anthropocène – écologique et social – à travers la représentation des animaux non-humains.

Le premier chapitre s'intéresse au roman d'Éric Chevillard, *Sans l'orang-outan* ainsi qu'à la trilogie de Lydia Millet, composée de *Comment rêvent les morts*, *Lumières fantômes* et *Magnificence*[693]. Jouant de la tension entre catastrophe hyperbolique et apocalypse ordinaire, ces deux œuvres dépeignent la sixième extinction massive comme une perte individuelle autant qu'un désastre mondial. Lydia Millet et Éric Chevillard abordent les animaux à la fois à l'échelle individuelle et écosystémique, convoquant l'éthique écologique autant que l'éthique

[691] J. W. Moore, « The Rise of Cheap Nature », dans J. W. Moore (éd.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*, Oakland, CA, PM Press, 2016, p. 78.

[692] Nous traduisons : « In other words, the modern apocalypse has something to do with the collapse of a universal order that fails to keep up due to dystopian defects in its nature. The thematic concerns, nonetheless, are not so much with the transformation itself as with the present problems causing it. » M. A. Al-Aghberi, « Pandemic Apocalypse In Between Dystopias: Observations from Post-Apocalyptic Novels », *Angles. New Perspectives on the Anglophone World*, n° 12, Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1er mars 2021, § 6 (https://journals.openedition.org/angles/4595 ; consulté le 5 septembre 2024).

[693] É. Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Paris, Minuit, 2007 ; L. Millet, *How the Dead Dream*, London, Vintage Books, 2009 ; L. Millet, *Comment rêvent les morts*, B. Schmidt (trad.), Paris, Le Cherche Midi, 2011 ; L. Millet, *Ghost Lights*, New-York, W. W. Norton & Company, 2011 ; L. Millet, *Lumières fantômes*, C. Recoursé (trad.), Paris, Cherche midi, 2013 ; L. Millet, *Magnificence*, New-York, W. W. Norton & Company, 2013 ; L. Millet, *Magnificence*, C. Recoursé (trad.), Paris, Cherche midi, 2016.

animale. L'écrivain et l'écrivaine nourrissent le sentiment d'une parenté multispécifique à travers un sentiment de perte qui agit comme une révélation.

Le second chapitre fait dialoguer, au regard du spécisme, l'exploration d'un paradigme en -cène par les sciences humaines, qui tentent de définir le mal de notre époque, avec les dystopies (pré)apocalyptique mises en scène dans les romans contemporains. Nous y constituons un sous-corpus qui nous accompagnera (en s'élargissant) dans les parties suivantes, composé de la trilogie *MaddAddam*, de Margaret Atwood[694], du roman de Laura Pugno, *Sirènes*[695], et de ceux d'Alain Damasio et de Camille Brunel, respectivement *Les Furtifs* et *Les Métamorphoses*[696].

[694] M. Atwood, *Oryx and Crake*, New York, Anchor Books, 2004 ; M. Atwood, *Le Dernier Homme*, M. Albaret-Maatsch (trad.), Paris, Robert Laffont, 2007 ; M. Atwood, *The Year of the Flood*, New York, Anchor Books, 2010 ; M. Atwood, *MaddAddam*, New York, Anchor Books, 2013 ; M. Atwood, *Le Temps du déluge*, J.-D. Braeque (trad.), Paris, Robert Laffont, 2014 ; M. Atwood, *MaddAddam*, P. Dusoulier (trad.), Paris, Robert Laffont, 2015.

[695] L. Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2017 [2007] ; L. Pugno, *Sirènes*, M. J. Aubry (trad.), Paris, Éditions inculte, 2020.

[696] A. Damasio, *Les Furtifs*, Paris, La Volte, 2019 ; C. Brunel, *Les Métamorphoses*, Paris, Alma éditeur, 2020.

Chapitre 4. Récits d'extinction massive[697]

La liste rouge de l'UICN[698] s'allonge d'année en année et le déroulement de ce qui se présente comme une sixième extinction massive[699] est régulièrement médiatisé depuis la sortie du reportage d'Elizabeth Kolbert en 2014[700]. Davantage que des chiffres étourdissants concernant l'état catastrophique de la faune terrestre, la journaliste nous y livre les récits d'expériences scientifiques – au sens fort de *faire l'expérience* – qui révèlent sur le terrain la gravité de la crise écologique. Elle y retrace le cours d'une « histoire[701] » qui se poursuit, celle de l'extinction. Comme le souligne Christian Chelebourg, de même que Hicham-Stéphane Afeissa, les textes scientifiques et écologiques n'échappent pas à la construction d'un récit téléologique dont nous serions les protagonistes : « les données s'organisent en scénarios et par là même elles se fictionnalisent […]. Ainsi la représentation de l'information se voit-elle imprimer un cours romanesque[702] ». L'axe narratif que se donne Kolbert, qui admet orienter son récit, insiste sur deux aspects qu'elle juge liés : « celui, saisissant, des connaissances que l'homme acquiert, et celui, apocalyptique, d'une désolation annoncée[703] ». L'attention accrue

[697] Certaines analyses de ce chapitre ont été publiées dans un article : J. L. Bessonnet, « "It is my business" : la sixième extinction massive, catastrophe mondiale et deuil intime dans *Sans l'orang-outan* d'Éric Chevillard et *How the Dead Dream* de Lydia Millet », *Épistémocritique*, vol. 24, 2024 (en ligne : https://epistemocritique.org/3-it-is-my-business-la-sixieme-extinction-massive-catastrophe-mondiale-et-deuil-intime-dans-sans-lorang-outan-deric-chevillard-et-how-the-dead-dream/ ; consulté le 24 février 2025).

[698] L'UICN est le réseau des organismes et des experts de l'Union internationale pour la conservation de la nature, qui établit chaque année une liste rouge recensant les espèces menacées, « reconnue comme l'outil de référence le plus fiable pour connaître le niveau des menaces pesant sur la diversité biologique spécifique. » « La Liste rouge mondiale des espèces menacées », sur *UICN France*, s. d. (en ligne : https://uicn.fr/liste-rouge-mondiale/ ; consulté le 21 avril 2025).

[699] Pour qu'une extinction soit dite « massive », elle doit toucher des familles taxonomiques entières (par exemple, les cervidés, les canidés, les hominidés, etc.) et concerner les trois quarts des espèces de la planète dans un intervalle géologique relativement court. De nombreux scientifiques considèrent que cinq extinctions massives ont pour l'instant eu lieu dans les derniers 540 millions d'années et que la sixième serait en cours. Difficile cependant de parler d'un « consensus » scientifique dans la mesure où il persiste une grande marge d'erreur dans l'évolution des taux d'extinction et que les débats se poursuivent quant à ce qui constitue une extinction « de masse ». Retenons, comme le soulignent Cowie et al., que le taux d'extinction actuel est anormal, que la crise d'extinction en cours, massive ou non, a la particularité d'être causée par l'activité humaine, et que l'influence de l'espèce humaine sur la planète est anormalement grande et rapide. A. D. Barnosky *et al.*, « Has the Earth's sixth mass extinction already arrived? », *Nature*, vol. 471, nº 7336, 3 mars 2011, p. 51-57 (en ligne : https://www.nature.com/articles/nature09678 ; consulté le 5 juillet 2024) ; R. H. Cowie, P. Bouchet et B. Fontaine, « The Sixth Mass Extinction: fact, fiction or speculation? », *Biological Reviews*, vol. 97, nº 2, avril 2022, p. 640-663 (en ligne : https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/brv.12816 ; consulté le 5 juillet 2024).

[700] E. Kolbert, *La Sixième extinction. Comment l'homme détruit la vie*, M. Blanc (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 2017.

[701] *Ibid.*, p. 10.

[702] C. Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012, p. 8 ; Hicham-Stéphane Afeissa en fait aussi la démonstration dans H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, 2014.

[703] E. Kolbert, *La Sixième extinction*, *op. cit.*, p. 13.

aux espèces animales, dans leur variété et leur détail, ainsi qu'à la biologie, l'éthologie et l'écologie, accompagne leur disparition, certaines espèces étant annoncées en voie d'extinction dès leur découverte. La représentation de la sixième extinction massive produit le paradoxe suivant : les animaux ne sont jamais autant présents dans la littérature que pour annoncer – ou conjurer – leur disparition.

La prise de conscience personnelle de l'extinction massive comme catastrophe passe à la fois par la connaissance théorique et par la fréquentation, réelle ou imaginaire, des animaux en voie de disparition. Si les statistiques et les projections prouvent la diminution de la faune sauvage[704], son appréhension passe plutôt par la lecture de ces histoires d'extinction qui entrelacent vies humaines et animales – des « jeux de ficelles » selon l'expression de Donna Haraway[705]. Bien que les extinctions d'espèces résultent toutes plus ou moins directement des activités humaines, chacune d'entre elles possède ses propres causes, conséquences et modalités. L'histoire de la défaunation ne peut se faire qu'à travers un faisceau de récits à la fois singuliers et interconnectés, qu'ils soient scientifiques, journalistiques ou littéraires. Ainsi, malgré la théorisation de la sixième extinction massive comme un phénomène global, Deborah Bird Rose, lorsqu'elle explique la nécessité des *extinction studies*, affirme qu'« il n'existe pas un phénomène unique d'extinction ; au contraire, l'extinction est expérimentée, combattue, mesurée, énoncée, jouée et racontée d'une variété de manières auxquelles nous devons prêter attention[706]. » C'est également à travers ces récits multispécifiques que la littérature de fiction a cherché, dès les années 2000, à alerter sur la disparition de la biodiversité, en plaçant l'extinction au centre de leurs intrigues.

Ce chapitre tracera les contours d'un ensemble de romans qui pourraient former une branche des « écofictions » théorisées par Christian Chelebourg que j'appellerai les « fictions de la sixième extinction ». Elles se distinguent de la Cli-Fi en abordant la crise

[704] Le rapport publié par l'IPBES en mai 2019 estime qu'environ 1 million d'espèces animales et végétales sont aujourd'hui menacées d'extinction, notamment au cours des prochaines décennies, des chiffres qui n'auraient jamais été égalés dans l'histoire de l'humanité. S. Díaz, J. Settele et E. Brondízio, *et al*., *Le Rapport de l'évaluation mondiale de la biodiversité et des services écosystémiques. Résumé à l'intention des décideurs.*, IPBES, 2019 (en ligne : https://files.ipbes.net/ipbes-web-prod-public-files/2020-02/ipbes_global_assessment_report_summary_for_policymakers_fr.pdf ; consulté le 21 avril 2025). Voir également G. Ceballos *et al.*, « Accelerated modern human–induced species losses: Entering the sixth mass extinction », *Science Advances*, vol. 1, nº 5, American Association for the Advancement of Science, 19 juin 2015 (https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.1400253 ; consulté le 2 juillet 2024).

[705] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, V. García (trad.), Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020, p. 21.

[706] Nous traduisons : « […] there is no singular phenomenon of extinction; rather, extinction is experienced, resisted, measured, enunciated, performed, and narrated in a variety of ways to which we must attend ». D. B. Rose, T. Van Dooren et M. Chrulew (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017, p. 2.

environnementale autrement qu'à travers ses conséquences climatiques[707], pour se concentrer sur la dimension animale de l'écologie. Par ailleurs, alors que Chelebourg, citant Hans Jonas, analyse les écofictions comme orientées par une « heuristique de la peur[708] », les textes qui se préoccupent de la défaunation le font plutôt dans une heuristique du deuil. Si Lauric Guillaud affirme, à raison par de nombreux aspects, que « l'imaginaire apocalyptique ne s'est guère renouvelé depuis le XIXe[709] », il semble que le motif de l'extinction des espèces animales, pourtant déjà présent dans le mythe de l'Arche de Noé, ait été oublié jusqu'à son renouveau au début du XXIe siècle face à une crise écologique inédite[710]. La sphère anglo-saxonne – et plus particulièrement australienne – s'est saisie de la question en développant les *extinction studies*, principalement portées par l'ethnographe Deborah Bird Rose et le philosophe Thom Van Dooren, puis approfondies dans le domaine littéraire américain au sein d'un ouvrage collectif dirigé par Jonathan Elmore[711]. La recherche francophone, en revanche, ne s'est qu'à peine emparée de ce sujet. Pierre Schoentjes en parle peu dans *Le Mur des abeilles* où il aborde le rapport aux animaux, mais rarement sous l'angle de leur disparition et plutôt sous celui de leur rencontre ou de leur fréquentation[712]. Ce sont encore les jeunes chercheuses réunies au sein du projet Literature Green de l'Université de Gand qui l'étudient le plus. Hannah Cornelus, dont Schoentjes a dirigé les recherches, évoque la question dans une thèse sur « l'écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine[713] », tandis qu'Ida Marie Olsen, dirigée par Stef Craps, travaille plus précisément sur la « fictionalisation de la sixième extinction de masse[714] ». Christian Chelebourg, qui analyse autant les fictions cinématographiques que littéraires, évoque rapidement l'extinction dans deux études portant respectivement sur le « spectre de Neandertal[715] » et sur le destin des dinosaures[716], mais uniquement parce que le

[707] C. Chelebourg (éd.), *Écofictions & cli-fi: l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, 2019.

[708] C. Chelebourg, *Les Écofictions*, *op. cit.*, p. 9.

[709] L. Guillaud, « Généalogie de l'apocalypse. De Richard Jefferies à J. G. Ballard : écologie et catastrophisme », dans C. Chelebourg (éd.), *Écofictions & cli-fi: l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, 2019.

[710] Le mythe du Déluge perdure sous la forme d'une catastrophe climatique, renouvelée par les récents tsunamis qui ont secoué la planète.

[711] J. Elmore (éd.), *Fiction and the Sixth Mass Extinction: Narrative in an Era of Loss*, Lanham, Lexington Books, 2020.

[712] P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020. La question est mentionnée à travers certains textes, par exemple *Le Règne du vivant* d'Alice Ferney, ou rapidement à propos d'*Autour du monde* de Laurent Mauvignier mais jamais comme angle principal.

[713] H. Cornelus, *Tisser les interdépendances. Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, 2023.

[714] I. M. Olsen, *Fictionalizing the Sixth Mass Extinction: Roots, Exclusions, Biases*, Thèse de doctorat, Gand, Université de Gand, 2002.

[715] C. Chelebourg, « Le spectre de Neandertal. Ecofictions biologiques et extinction de l'homme », dans C. Chelebourg (éd.), *Écofictions & cli-fi: l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, 2019.

[716] C. Chelebourg, *Les Écofictions*, *op. cit.*, p. 121

phénomène se retourne contre l'espèce humaine[717]. C'est néanmoins sur des références à la sixième extinction massive que s'ouvre la conclusion des *Écofictions*, publié en 2012, ce qui laisse penser que ce thème (re)commence tout juste au début du XXIe siècle à entrer dans les imaginaires sous l'influence des alertes scientifiques, alors que l'ensemble des œuvres étudiées par Chelebourg, produites plutôt dans la deuxième moitié du XXe, s'en préoccupaient peu.

En philosophie, la question a été étudiée par Julien Delord dans une thèse qui s'interroge sur « l'histoire et les enjeux éthiques d'un concept écologique », mais c'est quasiment une exception[718]. Lorsque Vinciane Despret s'en saisit, c'est dans un article rédigé en anglais, pour un volume collectif édité par Rose et Van Dooren[719]. Enfin, les romanciers et romancières qui se saisissent frontalement du motif de l'extinction restent rares : en France, Éric Chevillard en a fait un des thèmes principaux de son œuvre, tandis qu'aux États-Unis, Lydia Millet, rédactrice pour le *Center for Biological Diversity*, nourrit ses romans – et récemment un essai autobiographique – de son expérience dans le domaine de la conservation. Chez d'autres, cette inquiétude revient sur un mode mineur et au passé, comme dans la trilogie d'anticipation *MaddAddam* de Margaret Atwood, ou encore sous l'angle de l'activisme antispéciste chez Alice Ferney, autrice du *Règne du vivant*[720] : aussi ferons-nous quelques allusions à ces romans, en étudiant plus abondamment les œuvres de Chevillard et de Millet.

Éric Chevillard, qui déplore le manque d'animaux dans les œuvres littéraires et affirme que « la sixième extinction massive a commencé dans la littérature[721] » et « qu'il s'agit plutôt d'une extermination », a publié en 2007 *Sans l'orang-outan*[722] et y confronte son protagoniste fétiche, Albert Moindre, à la perte du grand singe le plus charismatique à ses yeux[723]. Un an

[717] Il est intéressant que Chelebourg définisse le propre des extinctions massives par le fait de « mettre un terme au règne d'une forme de vie dominante », dans une formule qui fait écho au statut de l'espèce humaine, alors que les extinctions massives se caractérisent justement par une multiplicité d'extinctions touchant des formes de vies parfois très diverses. Par exemple, au Crétacé, les dinosaures, les plésiosaures, les mosasaures, les ptérosaures… mais aussi les ammonites. Actuellement, l'extinction massive menace autant les amphibiens que les coraux, les oiseaux ou les mammifères. C. Chelebourg, *Les Écofictions*, *op. cit.*, p. 225.

[718] J. Delord, *L'Extinction d'espèce : histoire et enjeux éthiques d'un concept écologique*, Thèse de doctorat, Paris 12, 2003.

[719] V. Despret, « It is an entire world that has disappeared », dans D. B. Rose, T. Van Dooren et M. Chrulew (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017, p. 217-221.

[720] M. Atwood, *The MaddAddam trilogy*, New York, Anchor Books, 2004 ; A. Ferney, *Le Règne du vivant*, Arles, Actes sud, 2014.

[721] É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, Paris, Stock, 2022, p. 65.

[722] É. Chevillard, *Sans l'orang-outan*, *op. cit.*. Abrégé *SOO*.

[723] Le concept d'espèce charismatique est analysé par Frédéric Ducarme, Gloria M. Luque et Franck Courchamp, qui soulignent ses avantages stratégiques et ses inconvénients, en affirmant notamment : « c'est tout comme si les humains pouvaient décider du droit d'exister ou non des animaux, selon qu'ils les apprécient ou non, sans respect pour les questions écologiques et la durabilité ». Nous traduisons : « it is just like if humans could decide on the right to exist or not for the animals they like or dislike, irrespective of ecological concerns and sustainability ». Voir F. Ducarme, G. Luque et F. Courchamp, « What are "charismatic species" for conservation biologists ? », *BioSciences Master Reviews*, vol. 1, 1er juillet 2013, p. 1-8. L'article rappelle aussi que la perception d'une espèce par un public humain varie selon les cultures et les contextes de cohabitation.

plus tard, outre-Atlantique, a paru *Comment rêvent les morts* (*How the Dead Dream*[724]) de Lydia Millet, dont Thomas Stern, le personnage principal surnommé T., se passionne pour les espèces en voie de disparition. Le roman est intégré dans un trilogie, complétée par *Lumières fantômes* et *Magnificence*, que nous étudierons également[725]. Les deux romans lient la dimension mondiale de la sixième extinction à un affect intime, afin de rendre sensible la gravité de la crise écologique, mais en adoptant des tonalités propres : Chevillard conserve à la fois son cynisme apparent et son goût de l'hyperbole loufoque tandis que Millet adopte un registre réaliste non dénué d'ironie. Tous deux abordent la catastrophe à travers la solastalgie qui frappe les protagonistes, selon le concept forgé par Glenn Albrecht et analysé avec justesse par Baptiste Morizot[726]. Les discours sur la dimension globale de l'effondrement écologique semblent inaptes à provoquer une prise de conscience, aussi la littérature doit-elle inventer de nouvelles façons de rendre spectaculaires les répercussions de la catastrophe et le déchirement des liens écologiques. C'est à travers une expérience individuelle de la mort animale que nos autrices et auteurs intègrent l'extinction massive à leur intrigue et amènent leurs personnages à ressentir cette perte, qui se traduit paradoxalement par un enrichissement de leur sensibilité. Les romans explorant diverses manières insuffisantes d'affronter la disparition, le constat de la défaunation est représenté comme un deuil, nourri par le sentiment d'une parenté et d'une intimité avec les autres animaux, qui impliquent des formes de responsabilité et d'attention.

I. L'apocalypse entre « humour et gravité[727] »

Selon Catherine Coquio, la souffrance des animaux et l'extinction de nombreuses espèces fait peser sur la question animale une inévitable gravité, qui impose soit un discours « politico-

Quant à l'affection de Chevillard pour les orangs-outans, *L'Arche Titanic* est dédié à « Nénette », la célèbre femelle orang-outan de la ménagerie du Jardin Botanique, symbole pour les animalistes du mal-être des animaux de zoo (voir les actions de *Paris Animaux Zoopolis* à cet égard). Il évoque également dans ce récit un couple d'orangs-outans aperçu au zoo de New-York (8), qui aurait pu inspirer *Sans l'orang-outan*.

Pour mieux comprendre la place des orangs-outans dans notre monde, voir l'article de Stéphanie N. Spehar et al. au sujet de la disparition des orangs-outans dans leur espace naturel et de leur adaptation aux sociétés humaines : S. N. Spehar *et al.*, « Orangutans venture out of the rainforest and into the Anthropocene », *Science Advances*, vol. 4, nº 6, juin 2018 (https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.1701422 ; consulté le 5 juillet 2024).

[724] L. Millet, *How the Dead Dream*, *op. cit.* ; L. Millet, *Comment rêvent les morts*, *op. cit.*. Abrégé *CRM* ou *HDD* selon les références à la version française ou originale.

[725] L. Millet, *Ghost Lights*, *op. cit.* ; L. Millet, *Lumières fantômes*, *op. cit.* ; L. Millet, *Magnificence*, 2013, *op. cit.* ; L. Millet, *Magnificence*, 2016, *op. cit.* Respectivement abrégés : *GL*, *LF*, *MAG. VO* et *MAG*.

[726] G. Albrecht, « Solastalgia: a new concept in human health and identity », *PAN: Philosophy Activism Nature*, nº 3, janvier 2005, p. 41-55 ; B. Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *Critique*, vol. 1-2, nº 860-861, 2019, p. 166-181 (en ligne : https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-critique-2019-1-page-166.htm ; consulté le 7 juillet 2022). Nous reprenons ici plusieurs analyses de Morizot qui sont pertinentes, malgré notre position généralement critique envers sa pensée du vivant.

[727] C. Coquio, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », dans Lucie Campos *et al.* (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011, p. 275-300.

juridique » sur les droits des animaux, soit un « discours d'adieu » entre « élégie et eschatologie[728]. ». Elle analyse cependant une réponse en apparence paradoxale des écrivains et écrivaines qui combattent cette pesanteur par l'humour, offrant à la littérature une « capacité d'interruption » devant une « situation qui devrait bouleverser[729] ». Chevillard et Millet mêlent tous deux une tonalité élégiaque et apocalyptique à un maniement incontesté de l'humour, souvent présenté comme un des traits principaux de leur écriture[730]. L'extinction massive est traitée à travers les ressorts du genre romanesque, en intégrant la perte à l'intrigue, en s'appuyant sur un style hyperbolique, ou encore en soutenant la tonalité apocalyptique par des références aux mythes bibliques.

A. Une perte individuelle

Dans un entretien avec Justine Feyereisen à propos de son premier roman *Indice des feux*[731], Antoine Desjardin, lauréat du prix du roman d'écologie, explique comment il a construit la représentation de la crise écologique sur les bouleversements intimes des personnages. Sa réponse mérite d'être citée longuement :

> J'avais envie de prendre à rebours les codes des récits dystopiques, apocalyptiques et post-apocalytiques. Ceux-ci présentent souvent des catastrophes globales et englobantes, aux proportions immenses, auxquelles les personnages tentent d'échapper, de résister ou de s'adapter. Le cinéma américain, en particulier, déborde de ce genre d'histoires qui, à mon avis, n'ont plus le potentiel de transformer le regard que nous portons sur le monde. Elles sont trop grosses, trop fortes, trop épeurantes [*sic*] : vraisemblables ou non, elles nous semblent lointaines, exagérées, hautement fictives. Au fond, elles ne semblent pas *vraiment* nous concerner, parler de nous ou de notre monde.
>
> Dans *Indice des feux*, j'ai voulu aller à sens inverse. Les « apocalypses » y sont ordinaires, ancrées dans le réel et le quotidien de gens tout à fait normaux. Plutôt que de se présenter comme des épouvantails monstrueux, comme d'inévitables menaces dévorantes, elles agissent en quelque sorte à la manière de points de bascule[732]. Ces événements renversent l'ordre habituel des choses, bouleversent la perception, les habitudes, le rapport aux autres, au monde et à l'avenir des personnages. Ces « apocalypses intimes » me semblaient plus propices à toucher le lectorat, à résonner au creux de sa sensibilité, notamment de par leur proximité avec des expériences partagées (déménagement, divorce, maladie, lieux aimés effacés ou défigurés, etc.) par de nombreux êtres humains.

---

[728] *Ibid.*, p. 276 .

[729] *Id.*

[730] L. Millet, « Humour, Grief, and Species Aloneness in Times of Mass Extinction. An Exchange Between Ida Olsen and Lydia Millet, Author of *How the Dead Dream* », entretien réalisé par I. M. Olsen, novembre 2019, Literature.green (en ligne : http://literature.green/humour-grief-and-species-aloneness-in-times-of-mass-extinction ; consulté le 9 février 2021) ; Marc Daniel évoque l'humour de Chevillard dans sa thèse (M. Daniel, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, Paris, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 141), tandis qu'Anne Roche précise que les analyses de Chevillard insistent beaucoup sur son « auto-ironie » (A. Roche, « Rêveur, rageur », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 1, 15 décembre 2010, § 2 (en ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.07 ; consulté le 17 mai 2021)).

[731] Ce roman aurait pu intégrer notre corpus s'il était paru plus tôt. Pour rappel, nous avons dû placer la borne de notre corpus en 2020 devant l'impossibilité d'adapter notre propos à la production de romans apocalyptiques sensibles à l'écologie ou à la question animale qui a explosé post-covid. Nous ferons donc référence à quelques œuvres postérieures sans prétention à l'exhaustivité. A. Desjardins, *Indice des feux*, Saguenay, Édition La Peuplade, 2021.

[732] Nous reviendrons sur la notion de point de bascule, ici appliquée à l'échelle individuelle d'un monde intime, mais qui revient souvent dans une perspective écologique globale. Voir II. C. 1.

> Ainsi traitées, elles se font revirement, renversement, point de non-retour, et bien que parfois souffrantes, elles sont également porteuses d'un fort potentiel transformateur pour les personnages comme pour les lectrices et les lecteurs qui les accompagnent.[733]

Cette progression par induction, qui s'appuie sur une échelle individuelle pour rendre compte d'un phénomène global, irait à l'encontre des catastrophes spectaculaires et gigantesques de l'imaginaire apocalyptique traditionnel, qui échoueraient à concerner le public. L'écrivain imagine alors des apocalypses qu'il qualifie « d'intimes », « d'ordinaires » et qui, en bouleversant la vie des personnages, les ouvre à une compréhension de la catastrophe globale, jouent le rôle de catalyseur, tout en permettant une identification du lectorat[734]. C'est exactement la construction narrative que nous observons dans *Sans l'orang-outan* et dans *Comment rêvent les morts*, où la disparition des animaux s'incarne dans des pertes individuelles, qui entraînent le renversement du système de valeurs des personnages. Ces variations d'échelle interrogent l'extension et la définition de ce monde qui se finit, dans une dialectique entre des mondes intimes particuliers, constitués des repères physiques, sociaux, mentaux, émotionnels de chaque individu, et un monde que nous aurions toutes et tous en commun.

Dans *Sans l'orang-outan*, l'extinction de l'espèce n'advient pas de façon désincarnée et dans un lieu lointain, elle coïncide avec la mort des deux derniers spécimens maintenus en captivité, Bagus et Mina. Leur décès est narré à la première personne par Albert Moindre, leur soigneur, qui le vit de très près puisque les deux singes disparus « jouissaient de [s]a protection. » (12) Le protagoniste se présente même comme le dernier témoin de leur existence : « je serai seul à me souvenir quelque temps encore comme Mina était follette, et Bagus moqueur et grimacier » (14). Avant d'être le deuil d'une espèce[735], c'est la mort de deux individus qui est déplorée, avec leurs personnalités et leurs affinités, c'est aussi pourquoi leurs dépouilles sont inséparables et seront conservées ensemble par le personnage. Leur mort fait littéralement entrer les deux primates, désormais empaillés, dans l'intimité du soigneur, dans son foyer, lorsque ce dernier les installe dans sa chambre à coucher pour mieux les veiller, puis lorsqu'il décide de s'installer sous la cloche de verre qui protège les dépouilles. Marie Cazaban-Mazerolles n'a pas manqué d'observer ce rapport entre un phénomène global et une expérience singulière, affirmant que « l'intérêt et l'originalité du récit de Chevillard résident précisément

[733] A. Desjardins, « Ressentir les symptômes de la combustion du monde », entretien réalisé par J. Feyereisen, 12 avril 2022, Literature.green (en ligne : https://www.literature.green/ressentir-les-symptomes-de-la-combustion-du-monde-entretien-dantoine-desjardins/ ; consulté le 21 août 2024). Les italiques sont de l'auteur.

[734] Au-delà des disparitions animales, plusieurs romans apocalyptiques entremêlent la catastrophe mondiale à une catastrophe personnelle : la disparition d'un enfant chez Damasio dans *Les Furtifs*, ou encore la perte de son amante et de son meilleur ami pour Jimmy dans *Le Dernier Homme* de Margaret Atwood.

[735] Le texte oscille entre l'élégie de Bagus et Mina et celle de « l'orang-outan » comme une entité unique.

dans le fait que cette disparition n'est pas décrite comme un événement extérieur aux existences de ses personnages humains, mais bel et bien interne[736]. »

Chez Lydia Millet aussi, la perception de l'extinction massive commence par l'implication personnelle du protagoniste dans la mort d'un animal, entraînant une culpabilité qui ne peut être rejetée sur une vague humanité mais pèse directement sur lui. Le premier animal qui apparaît au début du roman est aussitôt mis à mort. La phrase minimale qui ouvre la deuxième partie narre sans euphémisme le moment où T. heurte en voiture une femelle coyote : « Il la tua sur le chemin de Las Vegas[737] » (*CRM*, 47). Le pronom féminin *her* en anglais, plutôt que le neutre *it*, personnifie et genre l'animal : la phrase pourrait laisser penser, à la première lecture, que le protagoniste a tué une humaine[738]. Alors qu'il sort de son véhicule pour la déposer sur le bas-côté, il s'aperçoit que la coyote n'est pas morte, mais mourante. T. se trouve alors forcé de regarder venir la mort qu'il a causée, tandis qu'il tient dans ses bras la bête blessée :

> Il s'obligea à ne pas regarder ses pattes, à faire abstraction de ce qui saignait à cet endroit, de l'os fracassé qui perçait à l'air libre. Il observait uniquement sa tête et son flanc pour voir si elle respirait encore. Mais assis à côté d'elle, même en regardant ailleurs, il imaginait son corps transpercé par l'onde de choc de ses pattes massacrées, la poussée aveugle de la douleur au moment où la vie de l'animal[e] prenait fin[739]. (*CRM*, 49)

Impossible pour le protagoniste – obligé de s'arrêter pour éviter un suraccident – d'ignorer la souffrance et de détourner le regard, son point de vue se faisant le relais de celui des lectrices et des lecteurs qui sont forcés par la prétérition, puis par la description de la douleur, à se représenter « l'os fracassé ». L'empathie s'impose au personnage sous le coup de sa culpabilité et du contact étroit avec la coyote blessée. La temporalité de l'accident, un choc suivi d'une agonie et enfin du décès, empêche de dissocier la mort animale de la souffrance qu'elle entraîne, et c'est par l'empathie que s'établit une proximité avec l'animale. Le schème du regard permet de symboliser le début d'une attention accrue portée sur des vies et des morts qui passent habituellement inaperçues, comme le souligne Florence Burgat à propos des animaux

[736] M. Cazaban-Mazerolles, « Le demi-vivant : figuration critique d'une mutilation épistémique », *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*, vol. 48, nº 2, juin 2015, p. 172.

[737] « He killed her driving to Las Vegas » (*HDD*, 35).

[738] Contrairement à la traduction officielle du roman par Barbara Schmidt, je fais le choix de désigner par la suite l'animal*e* par un article féminin, en écrivant « la coyote », malgré la règle française qui emploie le terme masculin comme neutre lorsqu'un féminin spécifique n'existe pas. Il s'agit d'insister sur son individualité sans la rattacher uniquement à une espèce que serait « le coyote » et de rendre compte du genre féminin sur lequel insiste le texte anglais.

[739] « He willed himself not to look at her legs, to try to ignore what was back there bleeding, the cracked bone tapering into nothing. He looked only at her face and her side to see if she was still breathing. But despite the fact that he was not looking, as he sat beside her, he imagined the shock from the ruined legs coursing through her body, what must be the blond surge of the pain as the end closed in. » (*HDD*, 37)

domestiques dans son article intitulé « La disparition[740] » ; c'est une fin crue[741] et « bruyante » (49). L'accident marque le début d'une nouvelle sensibilité, émotionnelle et perceptuelle, exacerbée par l'attention portée au point de vue de la coyote, mais aussi à son odorat et son ouïe :

> Elle mourait dans les effluves d'asphalte, de pots d'échappement et d'essence, sans doute aussi dans l'odeur de son propre sang, de lui, et d'autres odeurs qu'il ne pouvait distinguer.
> Quelle richesse, quelle terrible compassion !
> Avait-il déjà ressenti cela auparavant[742] ? (*CRM*, 49)

Le choix du *present continuous* en anglais, rendu par l'imparfait en traduction, étire le moment de l'agonie, afin de rendre à la mort animale toute sa mesure. C'est aussi le rapport de l'animale qui meurt au monde qu'elle quitte qui est exploré, alors que passent les dernières minutes où elle y est encore incluse. Elle meurt ainsi « dans » les effluves de la route, et le monde des vivants est progressivement remplacé par les ténèbres, qui, comme le signifie le verbe prépositionnel *close in* dans la version originale citée plus haut, se rapprochent et l'enveloppent.

Par ailleurs, l'événement n'est pas seulement un accident, il s'agit d'une première catastrophe : étymologiquement, d'un renversement, un retournement de la perspective anthropocentrée et égocentrée du protagoniste, sous le choc de la compassion. Dans un premier temps, la compréhension de l'événement reste tournée vers ses propres émotions et l'exclamation « Quelle richesse, quelle terrible compassion ! » (*CRM*, 49) pour désigner la mort d'un être vivant reflète l'ironie de la voix narrative : si l'horizon du personnage se trouve enrichi, celui de la coyote disparaît. Loin d'être une expérience d'appauvrissement et de repli, ce premier contact avec la mort représente paradoxalement pour T. une ouverture sur le monde. L'homme est d'abord soulagé de comprendre qu'il s'agit d'un animal « nuisible » et non de compagnie, et que la société humaine ne lui demandera donc aucun compte, mais il est frappé par cette absence de responsabilité. Pourtant, en anglais, la différence entre les deux mots *pest* et *pets* est infime. Il prend conscience alors que la mort des animaux n'est jamais décrite comme une « crise », qu'elle arrive comme une anecdote sans rien modifier au cours de la vie humaine : « voilà la différence entre eux et moi. […] Personne ne m'éviterait : les voitures s'arrêteraient, par dizaines et centaines[743] » (*CRM*, 50). Cette disparition, dont il est responsable, entraîne une première modification dans sa vie, puisqu'il décide, quelques semaines plus tard, d'adopter une

[740] F. Burgat, « La disparition », dans G. Chapouthier *et al.* (éd.), *La Question animale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 135-145.

[741] Du latin *cruor*, « sang rouge, sang qui coule », qui a donné *crudus*, « saignant, non travaillé ».

[742] « She was dying in the smells of asphalt, exhaust, and gasoline, no doubt also the smell of her own blood, and him, and other smells he could not know himself.
The fullness, the terrible sympathy!
Had he felt this before, he wondered? » (*HDD*, 37).

[743] « That is the difference between them and me. […] No one would drive around *me*: the cars would stop, tens upon hundreds of them » (*HDD*, 38).

autre canidée, une chienne dont il fait « an animal *companion* » (*CRM*, 40) – reportant ainsi la responsabilité qui n'a pas été assumée sur un cadre où elle peut être socialement reconnue[744]. L'ouverture de son espace de vie à la chienne entraîne d'autres irruptions, d'abord celle de sa mère, qui s'installe chez lui, puis celle de son amante, Beth : « Avant sa mère, il y avait eu la chienne ; avant l'animal, rien. Mais il était désormais habitué à avoir de la compagnie[745]. » (*CRM*, 69) La mort de la coyote constitue une brèche dans la solitude et l'insensibilité du protagoniste, qui se retrouve petit à petit entouré d'autres personnages, sensible à leur présence physique (par exemple le souffle, la chaleur et l'odeur de la chienne), à leurs émotions et à leur destin. Elle l'expose ainsi à la compassion et donc à la souffrance, en ouvrant sa communauté morale à d'autres sujets, humains et autres qu'humains.

L'accident débute une série de disparitions qui le toucheront personnellement. T. est accompagné de présences féminines ou femelles, comme autant de points d'ancrage remis en cause au fil du roman par diverses crises. Quelques temps après cette première catastrophe, tour à tour, l'intrigue fait disparaitre sa mère, son amante, et enfin sa chienne (pour Beth complètement et définitivement, pour les autres partiellement ou temporairement). À chaque événement, le personnage réévalue sa vie et son rapport au monde. La douleur provoquée par la mort de son amante ne trouve écho que dans la disparition des animaux. Elle conduit T. à s'intéresser aux espèces en voie d'extinction, aux « animaux de la fin[746] » et bouleverse son système de valeurs.

Alors qu'il tolérait jusque-là l'un de ses investisseurs, Fulton, le jour où celui-ci s'en prend à sa chienne, le protagoniste met de côté ses intérêts professionnels pour défendre celui de l'animale en le bannissant de chez lui. Le comportement de Fulton envers la chienne révèle son caractère « au grand jour[747] » (*CRM*, 144) et signe la division progressive entre les principes de T. et ceux d'un capitalisme viriliste mu par une « volonté de domination[748] » (*HDD*, 137) qu'incarne Fulton, complètement aveugle à « la présence au monde d'autres personnes[749] » (*CRM*, 139). La violence de l'investisseur, qui fait disparaître la chienne de T.[750], symbolise la lutte entre d'un côté un monde centré sur l'argent et l'individu, et de l'autre le

[744] L'usage du terme « *companion* » évoque la philosophie de Donna Haraway qui théorise nos relations à d'autres espèces domestiques, et notamment aux chiens, à travers le concept de « *companion species* ». D. J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

[745] « Before is mother, the dog; before the dog, nothing. But now he was used to company. » (*HDD*, 54)

[746] « Final animals » (*HDD*, 197), traduit par « animaux en voie d'extinction » (*CRM*, 231).

[747] La traduction de Schmidt s'éloigne de l'original, qui dit ici « delivered an education » (*HDD*, 121).

[748] « Simple will to dominate » (*HDD*, 115).

[749] « […] the presence of other people in the world was purely hypothetical » (*HDD*, 116).

[750] Elle sera retrouvée, amputée d'une patte, par son assistante dans le second tome de la trilogie, *Lumières fantômes*.

tissage de liens multispécifiques gratuits[751]. Au fil du roman, T. se construit un monde, et prend conscience de la manière dont celui-ci est abîmé par les autres hommes[752], concrètement et symboliquement : les discours obscènes de Fulton dégradent toute forme d'attachement, de sensibilité ou de vulnérabilité. Entre le premier tome et le deuxième tome de la trilogie le personnage de T. se voit transformé, et le mari de son assistante, Hal, qui le retrouve au début de *Lumières fantômes*, affirme qu'il « a un nouveau point de vue sur le capitalisme » et que « c'est [*sic*] plus le même homme[753] » (*LF*, 178).

Chez Chevillard, la perte des deux orangs-outans représente un effondrement des repères d'Albert Moindre, qui leur vouait sa vie, mais aussi une déchéance de toute l'espèce humaine. Le monde tel qu'on le connaît est englouti par une ellipse et bascule, entre la première et la deuxième partie du roman, vers une dystopie sinistre.

B. Rage et hyperbole

Pour rendre compte du caractère « massif » de l'extinction de l'Holocène et alerter sur sa gravité, Chevillard en dramatise les conséquences à travers une figure d'hyperbole, seule à même de rendre compte de la gravité de la situation[754]. Dominique Faria affirme que l'écrivain est « connu pour sa capacité de pousser une idée jusqu'à ses extrêmes[755] », pourtant l'hyperbole ne fait pas partie des figures étudiées en détail chez Chevillard. Anne Roche évoque son style « rageur », Servane Monjour son esthétique « loufoque », Marc Daniel analyse les procédés de la parodie, de l'ironie et du pastiche, et toutes et tous insistent sur les renversements[756], mais il est rare que les figures d'exagération soient spécifiquement appréhendées comme telles.

---

[751] La présence du chien est jugée « arbitraire », « superflue » et « sans but » (*CRM*, 53), contrairement aux relations professionnelles qu'entretient le personnage et qui sont toujours motivées par un intérêt financier.

[752] J'emploie toujours ce terme dans un sens genré et non dans le sens générique d'être humain. Ici, le capitalisme semble être intrinsèquement lié à une violence patriarcale. Le personnage de Fulton, particulièrement sexiste, est entouré de personnages féminins parfois futiles, mais jamais aussi violents.

[753] « He has a new opinion about capitalism. He's a changed man » (*HDD*, 176). L. Millet, *Ghost Lights*, *op. cit.* (abrégé *GL* dans les références entre parenthèses) ; L. Millet, *Lumières fantômes*, *op. cit.* (abrégé *LF*).

[754] Marie Cazaban-Mazerolles généralise cette figure à l'ensemble de l'œuvre de Chevillard : « les textes d'Éric Chevillard soulignent jusqu'à l'hyperbole les liens unissant humains et non-humains au sein d'un *oikos* partagé et inclusif, dans lequel l'individu n'existe plus *per se* mais en vertu des relations qu'il entretient avec son environnement dans le tissu continu du vivant. » M. Cazaban-Mazerolles, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine. Écopoétiques.*, nº 11, Ghent University & Ecole Normale Supérieure, 2015, p. 67 (en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01684320 ; consulté le 20 août 2020). Nous reviendrons sur cette interdépendance (voir *infra*, II. C.).

[755] D. Faria, « Éric Chevillard : des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Première Série-2 Numéro Spécial, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, 1er juin 2010, § 11 (en ligne : https://journals.openedition.org/carnets/5031 ; consulté le 6 juillet 2023).

[756] A. Roche, « Rêveur, rageur », *op. cit.* ; S. Monjour, « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », *@nalyses*, vol. 6, nº 2, Département de français, Université d'Ottawa, 2011, p. 195-218 (en ligne : https://hal.science/hal-01720183 ; consulté le 10 juillet 2024) ; M. Daniel, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, *op. cit.*

Si toutes les esthétiques susmentionnées sont présentes dans *Sans l'orang-outan*, elles semblent concourir à un effet de disproportion. Dans la première partie, le disparu prend toute la place « comme s'il ne pouvait combler le manque que sous la forme d'un excès[757] », pour citer une formule de Catherine Coquio. Dans la deuxième partie, en revanche, son absence semble avoir vidé le monde de tout plaisir, de tout sens et de toute beauté. Sans lui, le monde devient grisâtre, sableux et marécageux, les êtres humains se flétrissent et ne se supportent plus, les autres espèces animales sont atteintes elles aussi. Les yacks sont « moins laineux », les loutres « prennent l'eau » et se noient (65) ; les formes de vie anciennes perdent de leur évidence. L'écrivain s'affranchit du vraisemblable propre à la spéculation, au profit d'une poétique de l'exagération, de l'excès, à la hauteur du caractère « massif » de l'extinction de l'Holocène. La gravité de la catastrophe n'est pas moindre que celle décrite par l'écrivain, mais celui-ci, plutôt que de dresser un inventaire réaliste de ses conséquences – qui serait tout aussi effrayant, le reportage de Kolbert le montre bien – imagine des répercussions loufoques.

Le monde que décrit la deuxième partie de *Sans l'orang-outan* est si sombre, le ton si cynique, qu'il en devient comique. La misère des humains est telle qu'elle paraît absurde : le hurlant, animal monstrueux et visqueux, les empêche de dormir (78), le sol s'effondre sous leurs pieds (106), leurs vêtements sont rêches, leur nourriture à base d'une céréale justement nommée « ongle » est insipide (65), enfin les conditions de vie sont si mauvaises que les jeunes hommes entreprennent de s'auto-castrer dans l'espoir que l'espèce s'éteigne (85) et que chacun semble finalement regretter de vivre (67). Cette esthétique s'étend même au-delà du roman jusqu'à *Choir*, paru trois ans plus tard, qui semble raconter la suite de l'intrigue, sous le récit tragique de l'infortune des habitants d'une île « rude et hostile » qu'ils ne peuvent pas quitter, désertée par les autres mammifères[758]. On y trouve en revanche des têtards ou des punaises, de même qu'il reste dans l'univers de *Sans l'orang-outan* des lambis, quelques yacks et quelques morses qui font exception, et le hurlant. Ce bestiaire suggère que Chevillard joue d'un imaginaire apocalyptique spéciste qui représente les insectes, les batraciens et les mollusques comme des fléaux, laids et répugnants, alors que d'autres animaux sont regrettés. L'animalité apparaît là encore comme une construction anthropocentrée, malléable en qualité méliorative ou péjorative selon les espèces[759].

[757] C. Coquio, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », *op. cit.*, § 57.

[758] La narrateur dit même que, sans l'orang-outan, il ne sait plus « que choir » (*SOO*, 46).

[759] À l'encontre de ce mépris des insectes, Alain Montandon rappelle leur importance « à l'époque où l'on prend conscience de leur disparition massive » tout en soulignant que les fantasmes autour des insectes en font vite une « menace d'invasion, d'empiètement sur le territoire propre, d'aliénation voire de mort » dans A. Montandon, *Dictionnaire littéraire et culturel de l'insecte*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2023, p. 10. La « punaise » n'y possède cependant pas sa propre entrée.

Quand on demande à l'auteur pourquoi son œuvre accueille autant d'animaux – la question est récurrente dans les entretiens – il évoque d'abord leur diversité de formes et de couleurs[760], comme s'il ne s'agissait que d'un motif, d'une figure, à laquelle répondrait en négatif une esthétique grisâtre et informe. La dystopie outrancière d'un monde sans orang-outan ne se limite pas à un exercice de style, elle vient préfigurer une disparition quasi-totale des animaux enchanteurs de nos univers physiques et mentaux, pour ne garder que ceux jugés laids ou nuisibles. Hicham-Stéphane Afeissa, formule ainsi ce projet : « se représenter par un effort d'imagination un monde que toute présence symbolique des animaux aurait fini par fuir, en se servant de cette description comme d'un instrument de connaissance révélant à la fois la valeur de ce qui est menacé et notre attachement à cette valeur[761] ». La partie médiane du roman, qui laisse à la lecture une impression terne dont on a du mal à s'extraire, mise en abyme de l'ensablement des personnages, permet d'éclairer par contraste la beauté des animaux et l'importance qu'ils tiennent dans nos représentations. Cette extension du rôle de l'orang-outan à une représentation du monde animal coïncide avec le diagnostic que pose Ursula K. Heise quand elle affirme que « la mise en danger d'une espèce en particulier en vient à fonctionner comme une synecdoque pour l'idée environnementaliste plus générale d'un déclin de la nature, ainsi que pour les histoires que les communautés et les sociétés racontent à propos de leur propre modernisation[762] ». Ainsi, la disparition de l'orang-outan peut aussi être métaphorique d'un effacement de l'animalité humaine, qu'a souvent incarné l'orang-outan, appréhendé comme un « homme sylvestre » et dont le nom englobait en réalité plusieurs grands singes[763].

Cette opposition fantasmée entre un règne animal coloré et un monde humain incolore se retrouve chez Lydia Millet et métaphorise une uniformisation du monde causée par la disparition de la biodiversité et par la destruction de l'environnement pour faire place à un

[760] Par exemple dans R.-M. Allemand, « Éric Chevillard : Choir "sans intention" – mais vers le haut », *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 5, nº 1, 2010, p. 154 ; ou encore dans É. Chevillard, « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, nº 61, mars 2005 (en ligne : https://www.eric-chevillard.net/e-lmda2005.html). Cependant, il reconnaît aussi une inquiétude écologique : « Enfin, j'ai la conscience très vive que ce monde leur appartient tout autant qu'à l'homme et qu'ils semblent même plus soucieux que lui d'en préserver les équilibres. Je préfigure dans *Choir* un avenir plutôt favorable aux punaises… » (R.-M. Allemand, « Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 154).

[761] H.-S. Afeissa, *L'Apocalypse des animaux. Cinq essais sur l'œuvre d'Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2023, p. 32. Afeissa reprend cette même idée à propos de *L'Explosion de la tortue* en affirmant que « L'explosion de la tortue est en ce sens une figure métonymique, et vaut pour l'extinction des espèces animales et de la vie elle-même », voir *Ibid.*, p. 71.

[762] Elle associe cette synecdoque au genre de l'élégie. Nous traduisons : « Many of these works deploy the genre conventions of elegy and tragedy in such a way that the endangerment of a particular species comes to function as a synecdoche for the broader environmentalist idea of nature's decline as well as for the stories that communities and societies tell about their own modernization. » U. K. Heise, *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 32.

[763] P. Duris, « Le singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ce qu'en savent les zoologistes, ce qu'ils en imaginent », dans F. Boulerie et K. Bartha Kovàcs (éd.), *Le Singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019, p. 21-36.

habitat humain et urbain perçu comme unique. L'autrice oppose les « décors » (*background*) formés par les habitats d'origine des espèces en voie de disparition, certains « verts, d'autres jaunes, d'autres d'un bleu turquoise vif[764] » (*CRM*, 164), à la fadeur des habitats humains représentés comme un effacement du monde :

> Et il y avait aussi le gris de l'habitat humain. Les endroits bleus tournaient au brun, les endroits jaunes devenaient poussière, les endroits verts se transformaient en fumée et en cendres. À chaque fois qu'un des animaux disparaissait […], c'était comme si toutes les montagnes avaient disparu, ou tous les lacs. Une certaine forme du monde[765]. (*CRM*, 164)

Le texte relie réduction de la biodiversité à la transformation des paysages, de sorte qu'il devient difficile d'identifier qui de l'espèce ou de son habitat disparaît en premier, puisque les êtres vivants dépendent d'un milieu et le constituent tout à la fois, comme l'affirme Baptiste Morizot lorsqu'il écrit que « l'habitat d'une forme de vie n'est que le tissage de toutes les autres[766] ». Les « montagnes », les « lacs », les « forêts », malgré leur apparence de décor sur lequel se découperaient les animaux, n'ont rien d'une nature morte mais sont composés par leurs milliers d'habitants, qui ne cessent de transformer leur environnement et de le faire vivre.

Chez Chevillard, toujours selon une logique de synecdoque habitant-habitat renforcée par un parallélisme de construction, chaque violence contre l'orang-outan correspond à l'exploitation d'une ressource qui a conduit à détruire son environnement :

> On a démembré le grand orang-outan, on l'a découpé en morceaux, on l'a brûlé dans la chaudière, on a dissous ses eaux dans une cuve d'acide, dans le canal on a immergé ses restes, dans le vent on a éparpillé ses cendres, sous les feuilles, au cœur de la forêt, on a enterré les sacs qui contenaient sa tête, ses pieds et ses mains, on a coulé du béton dans le sous-sol du pavillon, dans la cave on a répandu tout le charbon et dans le bûcher tout le bois pour recouvrir sa tombe. (57)

En découpant le bois des forêts où il vivait, c'est le grand singe que l'humain découpe en morceaux, puis lui aussi qu'il brûle. Les déchets enterrés, le béton coulé, le charbon miné, sont autant d'offenses à la mémoire de l'orang-outan. Derrière cette énumération et le déchaînement de violence humaine pour s'assurer de la disparition totale du primate, on sent poindre la « rage » dans le style de Chevillard, soulignée par Anne Roche et avouée par l'auteur lorsqu'il avoue que ses livres « sont tous habités par une espèce de colère ou de hargne[767] ». La colère de l'écrivain face à la destruction de l'environnement et à la défaunation semble redirigée dans la description des violences commises contre l'orang-outan – qui sera même décapité deux pages plus loin (59). La représentation de l'extinction comme un meurtre travaille à contrer l'effet euphémistique de termes comme « disparition » en rappelant que l'extinction d'une

[764] « […] some were in background of green, others yellow others a bright turquoise (*HDD*, 139)

[765] « Then there was the gray of human habitation. The blue places were turning to brown, the yellow places to dust, the green places to smoke and ashes. Each time one of the animals disappeared – they went by species or sometimes by organizations of species, interconnected – it was as though all mountains were gone, or all lakes. A certain form of the world. » (*HDD*, 139)

[766] B. Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud, 2020, p. 169.

[767] R.-M. Allemand, « Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 151.

espèce implique la mise à mort directe ou indirecte d'une multitude d'individus. Le roman allège le ton élégiaque tout en le rendant plus incisif grâce à un comique à la fois hargneux et dramatique, parfois plus efficace pour dénoncer les injustices environnementales :

> Il n'empêche, comme disait Dubuffet, *il y a dans la cocasserie de la foudre*. Des sentiments ou des idées qui ne sont pas toujours très glorieux, teintés d'amertume ou d'impuissance, y trouvent également à s'exprimer de manière décalée, sans emprunter le ton de la déploration, qui est vite insupportable et qui par ailleurs les désamorce en les coulant dans le ciment de la langue commune, laquelle par principe ne peut énoncer que des banalités.[768]

Le comique et l'agressivité des hyperboles, des accumulations et des renversements permettent de créer un effet de « sidération[769] » et d'éviter une tonalité plaintive qui complairait les lecteurs et les lectrices dans l'inaction : « tout cela est d'autant plus nécessaire, si l'on veut que quelque chose se passe qui ne soit pas simple divertissement[770] ». Marc Daniel analyse les effets d'énumération, et notamment une « interminable liste de désastres » dans *Les Absences du Capitaine Cook* comme une ironie qui « ridiculise » la forme du récit d'aventure[771]. Nous pourrions en dire de même de la liste de doléances des personnages dans la deuxième moitié de *Sans l'orang-outan* ou dans *Choir*. En exagérant les codes de la dystopie post-apocalyptique ainsi que ceux de la robinsonnade, Chevillard prend son habituelle distance avec les genres littéraires tout en restant aux prises avec le politique auquel il s'attaque avec ses propres « armes » et « outils[772] ».

C. De la catastrophe à la révélation

Dans l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat, *La Fin du monde et de l'humanité*, Hicham-Stéphane Afeissa identifie les similitudes et les divergences entre les discours écologistes catastrophistes, qui prennent l'allure d'apocalypses profanes et les apocalypses religieuses. Les imaginaires représentés par Millet et Chevillard réactualisent des mythes religieux à l'aune de l'extinction massive.

1. Apocalypse et prophètes

Le terme « apocalypse » apparaît dès la première page de *Sans l'orang-outang* :

> … comment l'admettre et comment s'y résoudre, leur disparition n'était qu'une menace pourtant, une simple menace à laquelle je ne pouvais croire, il y aura un sursaut, pensais-je, on va prendre des mesures. On va réagir avant d'en arriver là, je me disais, à ce désastre, à cette apocalypse, il existe certainement un moyen, peut-être plusieurs, le risque a été signalé, circonscrit, l'alerte donnée, on ne laissera pas s'aggraver la situation, un plan d'action sera mis sur pied, en trois ou quatre étapes, comme l'homme sait faire. Et puis ce matin...

---

[768] *Ibid.*, p. 152.
[769] É. Chevillard, « Cheviller au corps », *op. cit.*
[770] R.-M. Allemand, « Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 153.
[771] M. Daniel, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, *op. cit.*, p. 127.
[772] É. Chevillard, « Cheviller au corps », *op. cit.*

> Et puis ce matin...
> […] l'évidence s'impose, c'est arrivé, nous y sommes, voilà. (9)

Le concept est ici défait de son sens biblique pour désigner une catastrophe massive, « l'évidence », la révélation, n'étant plus qu'une prise de conscience du drame écologique et non le dévoilement d'un sens divin – il n'est plus question de voir advenir un nouveau royaume[773]. Contrairement à l'apocalypse biblique, la sixième extinction massive entraîne dans le roman la disparition d'un sentiment divin, le ciel est vide et « nulle forme jamais [n'y] paraît ni seulement ne se devine » (124). Lorsque les habitants saisissent leurs conques pour « appeler les dieux au secours », ce sont les morses qui méprennent leur mélodie pour le « chant d'amour de leurs femelles » et leur font subir de mortels « accouplements monstrueux » (124). L'unique alternative à la solitude humaine ne se trouve pas dans une présence divine mais dans la cohabitation terrestre avec les autres animaux, or, avec les quelques espèces qui demeurent, celle-ci est peu harmonieuse. En l'absence de dieu, l'idolâtrie se reporte sur les corps empaillés des orangs-outans, qui deviennent l'objet d'un « culte », d'une « adoration » et de « liturgies » : « Je dois parfois chasser un suppliant allongé sur la cloche, les bras en croix étirés au maximum comme s'il voulait faire le tour », affirme Albert Moindre (142). La troisième partie du roman fait naître l'espoir d'une rédemption, à travers la désextinction du grand singe – espoir que le roman ne désamorce pas totalement mais qui se trouve balayé dans *Choir*, dont les orang-outan sont toujours absents[774].

Pour reprendre l'extrait cité précédemment, notons que l'apocalypse paraît irréelle même après son avènement, précisément parce que la menace était connue, comme s'il suffisait d'énoncer le risque pour qu'il disparaisse. C'est l'analyse que fait Jean-Paul Engélibert du déni de la catastrophe, qui se traduit par l'expression d'une menace plutôt que d'une réalité :

> Ici, le déni ne mobilise pas un discours téléologique pour tirer la leçon de la catastrophe et assurer qu'elle ne se reproduira pas, il est à la fois plus brutal et plus subtil. Plus brutal parce qu'il assure que la catastrophe n'a pas eu lieu, et plus subtil parce qu'il se camoufle derrière une menace : elle nous « guette », c'est-à-dire qu'elle peut se produire, menace de se produire, et sans doute ne tient-il qu'à nous, qui sommes désormais bien informés, d'y parer, de décider et d'agir. La téléologie est devenue complètement implicite, mais elle est toujours là : nous sommes alertés, nous pouvons agir, nous agirons. C'est la rhétorique des sommets internationaux et des discours officiels de la lutte contre le changement climatique[775].

La rhétorique des discours politiques pointée ici du doigt coïncide de très près avec celle parodiée par Chevillard. Nous retrouvons le motif de l'alerte donnée et l'idée que la catastrophe

---

[773] Voir J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2013. Pour rappel, « apocalypse » est emprunté au grec chrétien *apokalupsis*, « révélation de Dieu », lui-même dérivé de *apocaluptein*, qui signifie « découvrir », « mettre au jour », « dévoiler ». « Apocalypse », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/Apocalypse ; consulté le 21 avril 2025).

[774] Ils y réapparaitront plus redisparaîtront aussi soudainement, nous y reviendrons.

[775] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, p. 78.

ne peut advenir que si elle n'est pas anticipée, par surprise ; ce que l'on connaît ne nous menace plus, la science fait de nous les « maîtres et possesseurs de la nature », un statut qui ne peut coexister avec celui de victime[776]. Réapparaît la tension entre les deux axes choisis par Kolbert : « les connaissances que l'homme acquiert » et la « désolation annoncée[777] ». Le futur simple employé par Engélibert pour mimer ce discours (« nous agirons ») se retrouve aussi chez Chevillard (« on ne laissera pas s'aggraver », « un plan d'action sera mis sur pied »), l'écrivain choisissant néanmoins l'usage du pronom impersonnel ou de la forme passive plutôt que de la première personne du pluriel, pour dénoncer l'inaction entraînée par la perception d'une responsabilité collective. Le terme d'*évidence* est présent dans les deux propos : « Nous attendons qu'elle se manifeste alors que son évidence crève les yeux », écrit Engélibert. La mise en action annoncée au futur (« on ne laissera pas », « nous agirons ») est de l'ordre de la promesse non tenue : la responsabilité, au sens que lui donne Donna Haraway de *response-ability*[778], de capacité à répondre à des événements ou à la présence de l'autre, n'est finalement pas assumée. En réalité, dans le roman, la réaction attendue ne pouvait pas avoir lieu à temps, puisqu'elle implique une prise de conscience, un dévoilement, qui vient par définition *avec* l'apocalypse, selon son sens étymologique ; l'annoncer ne suffit pas. Le drame est bien là : la révélation est vaine parce qu'elle survient en même temps que la catastrophe, donc trop tard.

En mettant en abyme le discours de la menace pour contredire son efficacité par l'événement fictif, Chevillard participe à ouvrir un « espace messianique » en nous plaçant directement face à la catastrophe comme « événement pur[779] ». Il ne se contente pas de donner l'alerte, il imagine et fait advenir dans le roman l'extinction des orangs-outans, pour que « l'évidence s'impose » avant qu'il ne soit trop tard (9). Dans une mise en abyme espiègle, il suggère son stratagème à travers les doutes de son narrateur :

> Ou bien l'évidence m'aveugle, justement, et je ne fais que précipiter la catastrophe en imagination tandis qu'ils vaquent comme à l'accoutumée parmi nous, un peu moins nombreux peut-être que par le passé, chaque jour un peu moins nombreux, ce que mon cerveau obnubilé enregistre et exagère[780], anticipant la fin. (10)

Si le narrateur est bien confronté à la catastrophe, Chevillard, qui semble commenter ici sa propre posture littéraire, fait jouer à plein l'une des fonctions de la fiction d'anticipation, qui consiste à représenter un futur déplorable pour le déjouer, pour « tenter de l[e] conjurer[781] ».

---

[776] Selon l'expression de Descartes. R. Descartes, *Discours de la méthode*, L. Renault (éd.), Paris, Flammarion, 2000, p. 99.

[777] E. Kolbert, *La Sixième extinction*, *op. cit.*, p. 13.

[778] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 11.

[779] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*, p. 77.

[780] Nous trouvons ici l'aveu de l'hyperbole analysée plus haut. Voir *supra*, I. B.

[781] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*, p. 11C'est le contraire du discours prophétique, qui annonce une apocalypse qui viendra quoi qu'il arrive : ici il s'agit de dépeindre une catastrophe en espérant que cela suffise à l'éviter.

Finalement, une prophétie se réalise, mais c'est celle qui est énoncée par le narrateur après la disparition de l'orang-outan, lorsqu'il annonce tandis que le reste des habitants ne s'aperçoit de rien : « Ainsi errerons-nous désormais sur nos pattes de foule, indécis, velléitaires » (11). L'usage soudain du futur contraste avec le reste du passage au présent. Au fil de la première partie du roman, ces verbes au futur se multiplient discrètement, d'abord simple puis proche, comme ici : « Nous allons payer cher notre désinvolture, je prévois de profonds bouleversements » (16), « tout va s'éloigner considérablement » (17). La perte de sens prédite se réalise dans la deuxième partie du roman, où le monde post-apocalyptique, puisqu'il implique un monde d'après, ne se présente pas comme un anéantissement de toute vie, mais s'ouvre plutôt sur une dystopie pour les êtres humains. C'est là qu'entre en jeu le renversement : au lieu de représenter une humanité qui aspire à la survie, la catastrophe va à l'encontre de l'évolution en conduisant l'espèce à regretter sa propre existence. Les univers de *Sans l'orang-outan* et de *Choir* poussent leurs habitants à des tendances suicidaires, les personnages rêvant d'une apocalypse qui, cette fois, serait totale :

> Si l'obscurité nous soulage un moment de l'éternelle vision du désastre, la réalité nous rattrape dans nos rêves, le sommeil nous réveille en sursaut. Alors nous éliminons. Par la pensée, nous vidons le monde de sa matière et des créatures qui le peuplent encore. Nous finissons le travail. Nous ôtons le sable et les blocs, nous arrachons les touffes d'ongle, la fougère brune, nous exterminons les ânes, les yacks et les lambis. Délicieuses et vaines songeries. (*SOO*, 69)

L'écrivain suggère que les fictions dystopiques seraient plus efficaces encore que la menace d'une apocalypse sans lendemain : l'énumération, même loufoque, des souffrances post-apocalyptiques invite à imaginer les conséquences d'une sixième extinction massive, loin de l'abstraction d'un « néant » dont nous ne serions même plus témoins.

Le roman de Millet, *Comment rêvent les morts*, se veut pour sa part réaliste et ne relève ni du roman apocalyptique ni du post-apocalyptique. Le protagoniste se trouve néanmoins frappé par une « révélation », qui passe par des visions d'effondrement, opposant un camp juste, celui des animaux et de la « nature », à un camp mauvais, celui des humains et du capitalisme[782], et entraînant un changement profond de valeurs et de mode de vie : autant d'éléments relevés par Afeissa comme des caractéristiques des récits apocalyptiques[783]. Contrairement aux apocalypses religieuses, cependant, la révélation n'est pas apportée par un être divin, et le messager n'est pas un prophète à proprement parler. Ce sont les animaux en voie de disparition eux-mêmes qui détiennent une expérience inconnue des humains :

[782] H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité*, *op. cit.*, p. 145, à propos des apocalypses écologiques : « Le dualisme caractéristique de l'apocalyptique s'y donne lui aussi à voir : l'opposition n'est plus celle des forces du mal et des forces du bien, mais celle de l'homme et de la nature, le mal venant du rapport de domination que l'homme entretient avec la nature ».

[783] Afeissa fait une synthèse des travaux de Clairette Karakash, de John Collins et Hellhom qui cherchent individuellement à définir les caractéristiques de la littérature apocalyptique malgré sa diversité. *Ibid.*, p. 140 sqq.

> Il ne savait pas d'où ils venaient, ne pouvait pas être au courant de leurs histoire individuelles. Mais il connaissait leur position, comme il connaissait la sienne : tels des pionniers, ils étaient aux avant-postes de la solitude. Ils étaient les messagers envoyés en éclaireurs voir à quoi ressemblait le nouveau monde.
>
> Allaient-ils raconter ce qu'ils voyaient[784] ? (*CRM*, 160)

Dans un reversement d'une triste ironie qui fait passer les derniers survivants d'une espèce pour les premiers à découvrir la solitude, Millet retourne le personnage très américain du pionnier explorant la *wilderness* : le monde qui s'ouvre devant ces éclaireurs est désormais un monde déserté. Surtout, alors que ces figures d'exploration étaient jusque-là humaines, il s'agirait ici d'envoyer les animaux en première ligne à notre place, ce qui suggère que l'extinction qui les frappe finira par arriver à l'espèce humaine. La figure est ambiguë : les derniers animaux sont à la fois des prophètes muets, à l'instar de Cassandre, et les objets d'un sacrifice. Si le protagoniste, T., imagine qu'ils perçoivent un monde auquel nous sommes encore aveugles, impossible qu'ils nous le « racontent » – aussi tente-t-il de se projeter dans leur point de vue. Lui-même, après être allé à leur rencontre, s'estime « *far-sighted* » : « il voyait ce qui arrivait[785] » (*CRM*, 281).

2. L'arche de Noé

À la question : « allaient-ils raconter ce qu'ils voyaient ? » répond cependant une autre interrogation : qui les écouterait ? Dans *Comment rêvent les morts*, les manifestations de la perte de biodiversité apparaissent là où le regard anthropocentré ne se pose pas et seuls quelques individus y prêtent attention :

> Mais dans le gris qui se répandait, telles des métastases, dans les continents et les hémisphères, peu de monde semblait découragé par ce processus d'extinction, peu de monde paraissait en parler – en dehors de marginaux et d'une certaine élite, professeurs et hippies, de petites populations sans grande importance générale. Cette disparition de masse se faisait sans bruit, cette inversion de l'arche passait inaperçue.[786] (165)

Alors que, dans le texte biblique, l'arche de Noé, préservant les animaux le temps de quarante jours et quarante nuits, leur permet d'être transportés jusqu'après la catastrophe, de ré-entrer dans un monde lavé de ses vices, la sixième extinction les efface définitivement, nous transporte dans un monde où « les bestiaux, les bestioles et les oiseaux du ciel[787] » n'existent plus. Le

---

[784] « He had no idea where they came from, could not know their individual histories. But he knew their position, as he knew his own: they were at the forefront of aloneness, like pioneers. They were the one sent ahead to see what the new world was like.

Would they tell what they saw? » (135)

[785] « He saw what was coming » (*HDD*, 238) ; « *far-sighted* » est traduit par « avisé ».

[786] « But in the gray that metastasized over continents and hemispheres few appeared to be deterred by this extinguishing or even to speak of it, no one outside a fringe elements and elite groups, professors and hippies, small populations of little general importance. The quiet mass disappearance, the inversion of the Ark, was passing unnoticed. » (139) Lydia Millet réemploie fréquemment des motifs bibliques pour représenter la crise écologique, comme dans la cli-fi *A Children's Bible*.

[787] *Genèse* 6 : 7.

mythe de l'arche de Noé semble être un *topos* du traitement de l'extinction massive et rappelle combien ces récits, de moins en moins marginaux – littéraires, journalistiques[788], scientifiques – s'ancrent dans un imaginaire biblique apocalyptique. Cependant, à l'instar de l'apocalypse qui ne s'ouvre plus sur un royaume, la disparition des animaux ne s'ouvre plus sur un repeuplement de la Terre et le motif de l'arche est systématiquement dégradé. Il n'y a plus de Noé pour sauver les animaux, ou alors il n'est plus guidé par une parole divine et son jugement est dévoyé, comme dans *Sans l'orang-outan* où l'arche n'est pas inversée, mais n'accueille plus le grand singe : « l'orang-outan a disparu, aussi radicalement éliminé que si Noé sans explication lui avait refusé l'accès à son arche, et nous errons, heureux rescapés du déluge, sur des sables mouvants, des marais, des banquises, trébuchant sur un sol instable, orphelins du grand singe roux » (134).

L'arche est logiquement un poncif des discours sur la conservation, c'est pourquoi ce motif se réincarne dans les zoos et dans les muséums[789] – pensons à *L'Arche Titanic* de Chevillard. Ce n'est pas la première manipulation du mythe, que l'auteur réécrit déjà dans *L'Explosion de la tortue*[790], roman paru en 2019 dont le narrateur découvre un texte intitulé *L'Arche fantôme*. Sans être vraiment un récit encadré, il s'agit d'une uchronie, présentée comme véridique par son auteur et qui est résumée en ces termes :

> L'arche de Noé, après quelques jours de navigation sur les eaux tumultueuses du Déluge, fut brutalement abordée par un vaisseau battant pavillon noir et […] ces pirates sans merci massacrèrent et jetèrent par-dessus bord toutes les créatures vivantes qui s'y trouvaient avant de s'y installer avec leurs bêtes[791].

Suivant cette nouvelle version du mythe, les animaux rescapés ne seraient pas des êtres purs mais des « créatures du diable », dont il faudrait « débarrasser le monde ». La rhétorique de l'apocalypse écologique se trouve complètement renversée, la « mission divine » qui doit permettre aux humains d'accéder au salut ne consiste plus à sauver les animaux et à lutter contre l'extinction massive, mais à en accélérer l'extermination[792]. Il est clair que Chevillard a

[788] Elizabeth Kolbert emploie elle-même cette image, pour décrire le centre de conservation des amphibiens. Nous y reviendrons. E. Kolbert, *La Sixième extinction*, *op. cit.*, p. 24.

[789] Matthew Chrulew ironise sur la posture des zoos qui, après avoir œuvré à l'extinction de nombreuses espèces, se présentent aujourd'hui comme des « arches » et comme les acteurs principaux de notre salut : « Au milieu des crises que constituent la disparition étendue et incessante des habitats sauvages et les processus d'extinction des espèces, dans lesquelles ils furent historiquement impliqués, les zoos furent définis comme des arches de salut, portant les vestiges de la vie et nos espoirs de rédemption. » Nous traduisons : « Amid the crisis of widespread and relentless habitat loss and species extinction-processes in which they were historically implicated–zoos became defined as salvific arks, bearing life's remnant and our hopes for redemption » : M. Chrulew, « Managing Love and Death at the Zoo: The Biopolitics of Endangered Species Preservation », *Australian Humanities Review*, nº 50, 2011 (en ligne : https://australianhumanitiesreview.org/2011/05/01/managing-love-and-death-at-the-zoo-the-biopolitics-of-endangered-species-preservation/ ; consulté le 2 juillet 2024).

[790] É. Chevillard, *L'Explosion de la tortue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

[791] *Ibid.*, p. 106.

[792] *Ibid*., p. 109.

conscience du *topos* que constitue l'arche, puisqu'il reprend les codes du mythe tout en soumettant la réécriture écologique à ses jeux de renversement. En parallèle de ces jeux de narration et de réécriture, *L'Explosion de la tortue* revient sans cesse, comme promis par son titre, sur la mort de Phoebe, tortue de Floride, causée par la négligence et la maladresse du narrateur[793]. Ce dernier l'avait achetée dans une animalerie douteuse nommée « L'arche de Noé », dont le gérant, nous l'apprenons plus tard, participe à un trafic d'animaux braconnés[794]. L'ironie est à son comble : les quelques animaux détenus dans l'arche cachent la masse de ceux qui sont tués par les mêmes qui prétendent les sauver.

Un élément commun demeure, du mythe biblique à notre actualité : ce sont les actes humains qui condamnent tous les habitants de la Terre[795]. Dans la *Genèse*, les humains ont entraîné les animaux dans leur corruption et la punition s'étend à toutes les créatures terrestres ; chez Chevillard, la disparition relève des « conséquences cataclysmiques de notre imprévoyance » (*SOO*, 134) ; enfin chez Millet, c'est la chasse, le braconnage et le capitalisme dans son ensemble qui détruisent les animaux ou leur habitat. C'est pourquoi Anne Simon, lorsqu'elle analyse ce « naufrage de l'arche », associe « l'objectalisation des vivants et l'anthropoïsation désastreuse des biotopes qui caractérisent notre contemporanéité » à un engagement des écrivaines et les écrivains qui les « oriente vers des formes multiples de déploration : actes de décès, récits (post-)apocalyptiques, fantaisies explosives assument plusieurs fonctions, toutes indissociablement politiques, ontologiques et métaphysiques[796]. » Les apocalypses religieuses et profanes sont politiques, parce qu'elles appellent à une nouvelle compréhension du monde qui doit modifier le comportement de celles et ceux qui les reçoivent, elles parlent autant du présent que du futur. L'affirmation de Nastassja Martin et Baptiste Morizot montre comment cette rhétorique structure notre appréhension de la crise écologique, mais aussi anthropozoologique : « Ceci n'est pas une prédiction ni une prophétie : c'est un futur tellement proche qu'il est le présent, mais le présent en tant qu'il est la matrice de l'à-venir. Le présent en tant qu'il est ce qu'il faut travailler[797]. » L'apocalypse moderne et écologique n'est

[793] Nous ignorons l'identité du narrateur mais il pourrait s'agit d'Albert Moindre, car le nom de sa compagne est le même que dans *Sans l'orang-outan* : « Aloïse ». L'explosion de la tortue pourrait être une première étape de l'effondrement qui a conduit à l'extinction de *Sans l'orang-outan*. Par ailleurs, le narrateur d'*Oreille rouge*, que nous évoquerons également, se nomme aussi Albert Moindre : les trois romans semblent former avec *Choir* une tétralogie centrée sur l'extinction et l'écologie.

[794] *Ibid*., p. 79-71.

[795] *Genèse* 6 : 5-7 ; 13.

[796] A. Simon, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche. La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *French ecocriticism / L'écocritique française, L'Esprit Créateur*, vol. 57, nº 1, Spring 2017, p. 93 (en ligne : https://muse.jhu.edu/article/659018 ; consulté le 31 octobre 2018).

[797] B. Morizot et N. Martin, « Retour du temps du mythe », *Issue. Histoires d'un futur proche*, nº 1, 13 décembre 2018, § 4 (en ligne : https://issue-journal.ch/focus-posts/baptiste-morizot-et-nastassja-martin-retour-du-temps-du-mythe-2/ ; consulté le 18 juillet 2024).

plus comprise comme une prophétie inévitable, elle ouvre une brèche dans le futur en appelant à le modifier : en cela, elle appelle à l'écologie politique.

II. L'écologie de l'individuel au politique

La particularité des crises d'extinction dites « massives » est leur ampleur planétaire, leur déroulement sur une période relativement courte[798] et l'accélération du taux d'extinction qui atteint des seuils incomparables au « taux d'extinction de fond[799] ». L'intensité et l'extension du phénomène le rendent difficile à appréhender et à représenter, de sorte qu'il provoque encore des réactions sous-proportionnées, comme si l'ampleur du problème et sa globalité le rendaient paradoxalement discret, jusqu'au moment où un point de rupture est atteint. La gravité de la crise écologique n'est parfois perceptible qu'à travers ses conséquences locales – par exemple la disparition d'une population dans un espace donné – jugées représentatives d'un phénomène planétaire, là encore sur le mode de la synecdoque. Les romans de Chevillard et Millet sont parcourus par une tension similaire entre le général et le particulier, le global et le local, l'imperceptible et le spectaculaire.

A. Crise de l'Anthropocène

Par sa cause anthropique inédite dans l'histoire des extinctions massives, et bien que nommée couramment « extinction de l'Holocène », la crise de la biodiversité contemporaine est considérée comme un symptôme, voire une preuve, de l'existence d'une nouvelle ère géologique caractérisée par l'influence majeure sur la planète de l'espèce humaine, devenue une force géologique[800]. Dix ans avant le reportage de Kolbert, l'écologue Anne Teyssèdre alertait déjà sur la responsabilité des humains dans la défaunation : « Crise d'extinctions causée cette fois non pas par un bouleversement géologique (volcanisme intensif, collision avec une grande météorite…), comme dans les cas précédents, mais par l'activité destructrice d'une seule espèce, qui plus est dotée de raison : la nôtre. Lourde responsabilité pour *Homo sapiens*[801] ! ». Plus encore qu'une responsabilité, les romans font peser sur l'humanité une culpabilité – que

[798] Pour les cinq extinctions précédentes, le phénomène s'étendait sur quelques millions d'années. Pour l'extinction de l'Holocène (ou de l'Anthropocène), la durée évaluée est plus brève : selon les analyses, entre 15 000 et 50 000 ans plutôt que des millions d'années. Voir A. Teyssèdre, « Vers une sixième grande crise d'extinctions », dans R. Barbault et Frankreich (éd.), *Biodiversité et changements globaux. Enjeux de société et défis pour la recherche*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2004, p. 24-49.

[799] E. Kolbert, *La Sixième extinction*, *op. cit.*, p. 33.

[800] C. Bonneuil et J.-B. Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

[801] A. Teyssèdre, « Vers une sixième grande crise d'extinctions », *op. cit.*, p. 25.

Garcia considérait comme centrale dans nos rapports contemporains aux animaux[802] – tout en rappelant sa vulnérabilité face à une catastrophe qui la menace aussi.

Chez Chevillard, cette bascule de la responsabilité à la culpabilité morale passe par le travail d'images qui incarnent la faute ou le crime. Ainsi l'orang-outan pointe-t-il du doigt les coupables de la catastrophe : « tous les cadavres remontent un jour à la surface […] et voici le bel orang-outan en majesté qui resurgit : son index désigne l'assassin » (*SOO*, 58). Le texte souligne l'écart entre les motifs de la déforestation à l'origine de l'extinction et leurs conséquences : « Pour façonner une queue de billard, on a scié au pied le ramin dans lequel il avait son nid. » (*SOO*, 57) À travers l'équivalence absurde entre un objet de divertissement et la survie d'une espèce, Chevillard ne limite pas les coups portés à l'industrie, mais vise également les consommateurs irraisonnés qui ne verraient pas le lien entre leur mode de vie et ses effets sur les milieux écologiques[803]. Difficile pour les personnages de *Sans l'orang-outan* d'échapper à leur tort et à la punition qu'ils endurent en conséquence. Alors que les humains cherchent à se détourner de leur misère dans le monde hostile qu'est devenue la Terre sans orang-outan, en s'oubliant dans le sommeil par exemple, ils sont hantés par le hurlant, qui leur refuse tout repos en jappant à longueur de nuit :

> Nous dormons mal, faute au hurlant. Ce serait bon sans doute de s'anéantir dans le sommeil. Mais il y a le hurlant. […]
>
> Avec l'ennui et la nostalgie est venu le hurlant, monstre membraneux né de leurs œuvres, corps mou bourgeonnant de courts tentacules gris et flasques caroncules violacées, qui prospère sur les terres abandonnées comme un chancre, comme une algue, abolissant toute autre forme de vie. Vainement nous avons tenté de l'exterminer. Il résiste à tous les poisons. Il s'en repaît. Il enfle encore. (*SOO*, 78)

Le hurlant oscille entre le monstre chimérique et le spectre. Animal informe et visqueux, il mêle des caractéristiques canines (il jappe, comme le ferait un chien qui voudrait se rappeler à l'attention d'un humain) et possède un corps tentaculaire, tout en excroissances. Né des exterminations perpétrées par notre espèce, toute tentative pour se débarrasser de lui comme des autres derniers animaux ne fait que renforcer son existence. « Animal-totem » (78) d'une humanité corrompue dont il copie le comportement invasif, il est l'avatar de la crise anthropozoologique, tout en rappelant aux êtres humains qu'ils demeurent enchaînés à la terre qu'ils ont dégradée :

> Cependant, le bond lourd et sans ampleur du hurlant est une telle dérision de nos propres efforts et tentatives de décollage, d'ascension, que nous nous vengeons sur lui de nos échecs répétés avec une hargne infatigable. Ainsi adorons-nous notre animal-totem : les bâtons et les pierres sont les instruments du culte. (*SOO*, 78)

---

[802] T. Garcia, *Nous, animaux et humains : actualité de Jeremy Bentham*, Paris, François Bourin, 2011. Voir *supra*, chapitre 3, III.

[803] La question de l'irresponsabilité revient de manière lancinante chez Chevillard, puisqu'on la retrouve dans *L'Explosion de la tortue*, le narrateur oscillant entre sentiment de culpabilité et tentatives pour se dédouaner de la mort de l'animal dont il avait la charge – toujours dans une lecture métonymique du sort de Phoebe extensible à l'animalité tout entière.

Fantôme de tous les animaux éteints par leur faute, aussi bruyant que la mort des premiers a été silencieuse, son adaptation « aux conditions nouvelles de [leur] séjour sur terre » consiste à ne représenter aucun intérêt pour les humains et à se soustraire ainsi à leur exploitation : il ne constitue qu'une compagnie désagréable, ne peut être consommé, ni porté en vêtement. Animal inutile et superflu, il demeure pourtant quand les autres ont dépeuplé la Terre, comme une punition dantesque forçant les humains à cohabiter avec un Autre qu'ils ne peuvent soumettre. Cette figure monstrueuse coïncide avec la thèse de Martin et Morizot selon laquelle la crise écologique serait un « retour du temps du mythe » et des relations animistes avec les autres êtres vivants – le concept d'animal-totem employé ironiquement par Chevillard est révélateur de cette tendance. La monstruosité du hurlant, sa soustraction aux relations habituelles de domination – malgré les violences qu'il subit –, ainsi que son omniprésence marquée dans le texte par des répétitions, illustrent la définition du temps mythique comme moment où « des êtres dont vous ne connaissez plus le statut, et envers lesquels vous n'avez pas de relations stabilisées, passent de l'anomalie à la norme[804] ». Ces figures métaphoriques maniées par Chevillard, qui participent à son style hyperbolique, témoignent d'une conscience de ce que Catherine Coquio qualifie de « kitsch » :

> Quand une époque se signe elle-même en prônant une éthique, quand celle-ci trouve à s'exprimer dans une esthétique par laquelle, pour parler comme Hermann Broch, le système des valeurs de l'art se ferme sur lui-même, on en arrive au kitsch. Lorsque la « cause animale » s'accompagne d'esthétisme apocalyptique, un kitsch *sui generis* s'étale, entre *trash* doloriste et ratiocination scientiste[805].

Chevillard montre qu'il est possible de manier des *topoï* pour produire une littérature qui se confronte aux enjeux écologiques sans verser dans un récit uniformisant et dépourvu d'humour – une « approche ludique de la solastalgie », selon la formule d'Hannah Cornelus[806].

Chez Millet, dans le troisième tome de sa trilogie, *Magnificence*[807], l'assistante de T., Susan, reçoit de son oncle une grande collection de spécimens naturalisés, et découvre dans un sous-sol secret un rare fond de modèles issus d'espèces disparues. Les causes des extinctions s'y trouvent détaillées sur des étiquettes laissées par l'ancêtre pour ordonner cette collection, intitulée « extinction mondiale de l'Holocène 1800-2000[808] » (*M*, 262) et accompagnée de quelques pièces encore plus rares et anciennes. Parmi les causes listées dans un style télégraphique, citons « concurrence d'espèces étrangères », « maladie, réchauffement

[804] B. Morizot et N. Martin, « Retour du temps du mythe », *op. cit.*, § 22.

[805] C. Coquio, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », *op. cit.*, § 26.

[806] H. Cornelus, *Tisser les interdépendances*, *op. cit.*, p. 88.

[807] L. Millet, *Magnificence*, 2013, *op. cit.* (abrégé *M. VO* dans les références entre parenthèses); L. Millet, *Magnificence*, 2016, *op. cit.* (abrégé *M*).

[808] « GLOBAL HOLOCENE EXTINCTIONS » (*M. VO*, 247).

climatique », « destruction habitat par étrangers[809]» (*M*, 256), autant d'explications qui impliquent une origine anthropique. S'ajoute à ces causes le braconnage, peu mentionné par l'oncle lui-même chasseur, mais incriminé par Susan, qui pointe du doigt l'implication du groupe social des hommes dans la défaunation (« les hommes se massacrent les uns les autres, massacrent les animaux »), et attribue aux femmes le rôle de « témoins », puis d'« auxiliaires du crime[810] » par leur passivité face aux actions masculines (*M*, 267). Lues à travers un registre mythique et littéraire, les catastrophes de l'Anthropocène seraient le résultat d'une propension des hommes blancs à la tragédie, qu'ils répandraient sur le reste du monde : « ils donnent [leur tragédie] aux mammifères, aux oiseaux et aux amphibiens. Ils l'offrent à des espèces entières d'arbres, aux océans et aux forêts […] ; ils l'offrent aux peuplades lointaines dont les possessions sont moindres[811] » (*M*, 268). La responsabilité n'est donc pas attribuée à l'ensemble de l'espèce humaine, mais à certaines franges de la population, ici les hommes occidentaux et leur « désir », leur « appétit profond pour le monde »[812], de sorte que la vision des espèces éteintes s'accompagne des « fantômes des tueurs[813] » (*M*, 268).

Si l'extinction massive apparaît comme une menace pour l'espèce humaine, c'est aussi parce qu'elle est directement associée au génocide dans le roman. Tout au long de la trilogie, en arrière-plan de la sixième extinction massive se déroule le génocide de populations indigènes, les Mayas au Belize dans les deux premiers tomes, les Dayaks de Bornéo dans *Magnificence*. Leur disparition suit l'extinction de nombreuses populations au fil des siècles, le point d'orgue de l'exploration du sous-sol étant la découverte de restes humains : une femme haush, un jeune chono, un homme yaghan (*MAG*, 265 ; *MAG. VO*, 250), dont les morts résultent de maladies introduites par les colons ou encore de leur pure et simple « extermination ». Comme le suggère Ida Olsen, l'ensemble de la trilogie « rend visible des convergences entre le social et l'écologique, lorsqu'elle invite les lecteurs et lectrices à saisir les entremêlements entre les œuvres systémiques du capitalisme […], l'impérialisme […], le néo-colonialisme […] et les dégâts écologiques[814] ». Le terme « d'Anthropocène » peut donc être interrogé comme le fait

[809] « competition by nonnatives », « habitat destruction by nonnatives »e, « extermination », « disease, weather warming » (*M. VO*, 241).

[810] « witnesses », « accessories to the crime » (*M. VO*, 252).

[811] « The men gave their tragedy to everyone else–handed it out like a gift. They gave it to the mammals, the birds and the amphibians. They handed it to whole species of trees, to the oceans and the forests […], handed it to far-flung people with no possessions. » (*M. VO*, 253)

[812] Nous retrouverons ce thème de l'appétit dans le chapitre suivant (chapitre 5, II. C.).

[813] « The ghosts of men, in this case the ghosts of killers » (*M. VO*, 253).

[814] Nous traduisons : « the trilogy, as a whole, makes visible such convergences between the social and the ecological, as it invites readers to grasp the interweavings between the systemic workings of capitalism (T.'s business enterprise), imperialism (the taxidermy collection Susan inherits), neo-colonialism (T.'s acquisition of a luxury resort in Belize), and ecological degradation (the overarching focus on biodiversity loss) ». I. M. Olsen, « Extinct and Undying Species: Animal Fetishism in *Green Lion* and *How the Dead Dream* », *Studies in the Novel*, vol. 54, nº 4, décembre 2022, p. 431 (en ligne : https://muse.jhu.edu/article/881722 ; consulté le 2 juillet 2024).

Donna Haraway, et concurrencé par de multiples autres propositions, comme l'Androcène, le Plantationocène, ou encore le Capitalocène[815]. Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz proposent pour leur part, entre autres, le terme de « Thanatocène », qui rapproche les ravages humains et environnementaux des guerres et rappelle l'influence des logiques militaires dans le développement de technologies écocidaires[816].

Dans *Comment rêvent les morts*, le premier tome de la trilogie, l'interprétation de la responsabilité face à l'extinction massive se fait au prisme d'une lecture anticapitaliste plutôt que genrée[817] ou anticolonialiste – quoique les personnages incriminés soient très majoritairement masculins et occidentaux. À travers le point de vue de T. et le récit de ses investissements fonciers, l'approche de l'extinction passe d'abord par une représentation réaliste des questions politiques spécifiquement ancrées dans le territoire américain, par exemple la pratique du « *set aside* », qui relève de l'« *environmental mitigation* », c'est-à-dire de mesures d'atténuation des conséquences environnementales, comme l'explique Benjamin Bateman[818]. L'un des projets immobiliers du protagoniste démolit l'habitat d'une population de rats-kangourous, causant l'extinction de l'espèce : « Il découvrit qu'un groupe de petits rongeurs appelés rats-kangourous avait été déplacé par la pose des dalles de son lotissement. Ce problème était un des éléments du procès ayant retardé son projet : ces rats étaient les derniers de leur espèce – ils étaient en voie d'extinction[819]. » (*CRM*, 146) L'autrice intègre au récit les acteurs locaux de la spéculation immobilière et de la conservation, en l'occurrence un « expert en immobilier » (*surveyor*) et des « biologistes fédéraux et de l'État » (*state and federal biologists*), en détaillant les étapes précises de la négociation écologique : procès contre le projet, proposition d'une nouvelle parcelle pour accueillir les rats en dialogue avec les experts, capture et tentative d'élevage des rats en captivité à des fins de réintroduction, échec. Les rats sont déplacés, mais ne parviennent pas à s'adapter à leur nouvel environnement, les nouveau-nés décèdent, le nombre d'individus restant est trop bas pour assurer une diversité génétique et leur état de santé trop faible pour permettre la survie de l'espèce. Bateman pointe du doigt l'inefficacité de cette mesure, qui « implique la destruction et la fragmentation de

[815] Voir *infra*, chapitre 5. D. Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », F. Neyrat (trad.), *Multitudes*, nº 65, Association Multitudes, avril 2016, p. 75-81 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-75.htm ; consulté le 10 avril 2020).

[816] C. Bonneuil et J.-B. Fressoz, « Thanathocène. Puissance et écocide », dans *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 143-170.

[817] J'emploie ce terme et non pas l'adjectif « féministe », car la lecture du personnage de Susan ne l'est pas vraiment, bien qu'elle divise les responsabilités selon des catégories de genre binaires.

[818] B. Bateman, « A Flattened Protagonist: Sleep and Environmental Mitigation in Lydia Millet's *How the Dead Dream* », *Contemporary Women's Writing*, vol. 13, nº 2, 31 décembre 2019, p. 152-168 (en ligne : https://academic.oup.com/cww/article/13/2/152/5581934 ; consulté le 2 juillet 2024).

[819] « […] he discovered that a group of small rodents called kangaroo rats had been displaces by the paving for his subdivision. This had been part of the lawsuit that held up the project; the rats were the last of their kind, on the brink of disappearing. » (*HDD*, 123)

l'habitat, le déplacement de l'espèce, et une information inévitablement incomplète sur la capacité de l'espèce à s'adapter[820]. » Les propos rapportés des biologistes ponctuent l'épisode d'un savoir scientifique sur les rats kangourous, mais ces connaissances coïncident avec le moment de leur disparition, constituant une nouvelle illustration de la tension soulignée par Elizabeth Kolbert entre découverte et perte. La solution du *set aside* qui apparaissait comme un compromis ne permet en réalité que de contourner des obstacles légaux et de maintenir l'illusion d'une prise en compte des réalités écologiques sans entraver des ambitions de croissance et d'urbanisation. Les informations factuelles apportées par la biologiste pour expliquer l'extinction ne parviennent pas à masquer la responsabilité de T., qui répète être « vraiment désolé[821] » (*CRM*, 148), dans une formule ambigüe qui maintient le doute entre une posture de condoléance et de culpabilité. Les causes et les acteurs de la disparition sont identifiés, jusqu'à ce que la responsabilité arrive enfin au personnage lui-même : « il en voulait aux gens auxquels il avait vendu, mais il était pire qu'eux[822] » (*CRM*, 153). Pour autant, ces moments d'aveux sont rares[823], et deux fils narratifs s'entremêlent, alternant au fil des chapitres entre son activité professionnelle diurne et ses incursions nocturnes dans des zoos – qui interviennent d'abord dans le récit comme des parenthèses. Les actions du personnage incarnent un fossé entre la conscience grandissante d'une responsabilité écologique et le maintien d'activités destructrices. La culpabilité qui envahit graduellement les pensées de T., rendues au discours indirect libre à travers une focalisation interne, contraste avec l'absence de conséquences externes pour le personnage : le sort des animaux n'en constitue qu'une externalité négative[824] et les opposants de l'intrigue, par exemple Fulton, font obstacle à sa prise en compte des intérêts animaux mais jamais à ses actions écocides. Millet dénonce une incapacité des systèmes judiciaires et exécutifs états-uniens à protéger l'environnement et ses habitants :

> Le système judiciaire était plus dur envers l'industrie que le système exécutif, mais malgré tout l'affaire avait été une simple routine […], se résumant à quelques avocats payés, quelques dates, des coups de fil, des dossiers et des classements. C'était tout, et il avait gagné, et le flot de la chaussée

[820] Nous traduisons : « Often referred to as "mitigation" (Strengthening Implementation of the Mitigation Hierarchy), this practice requires consultation with scientists who perform studies in order to anticipate and prevent potential negative impacts. […] even with the best environmental intentions, it entails habitat destruction, fragmentation, species relocation, and inevitably incomplete information about the threatened species' ability to adapt ». B. Bateman, « A Flattened Protagonist », *op. cit.*

[821] « I'm very sorry » (*HDD*, 124).

[822] « […] he resented the people he had sold to, but he was worst than they were » (*HDD*, 129).

[823] Ils sont à l'inverse récurrents dans *Magnificence*, Susan ne cessant de répéter qu'elle est la « meurtrière » de son mari car c'est son infidélité qui l'a conduit à se rendre au Belize où il a été assassiné, tandis que la mère de T., Angela, répétant dans une de ses crises de démences que son fils est un « criminel » (*MAG*, 167 ; *MAG. VO*, 153).

[824] En économie, les externalités désignent les effets secondaires d'une opération qui affecte le bien-être d'autres individus positivement ou négativement, sans que ceux-ci ne soient rémunérés ou dédommagés. Voir à ce sujet les travaux de Romain Espinosa sur les animaux d'élevage, notamment R. Espinosa, « Une théorie économique de la condition animale », *L'Économie politique*, vol. 100, nº 4, Alternatives économiques, 2023, p. 62-75 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-l-economie-politique-2023-4-page-62.htm ; consulté le 22 août 2024).

> s'était répandu, et désormais il était plus riche et l'univers avait un problème de moins. Tout cela n'aurait toutefois pas dû être aussi simple, pour lui comme pour ses concurrents[825]. (*CRM*, 166)

Des questions de vie et de mort, lorsqu'elles sont animales, sont transformées en procédures, qui se résolvent avec l'argent-même tiré de l'exploitation de leur habitat. La métaphore de la chaussée qui « inonde » le sol (*spread in a flood*) fait réapparaître le Déluge évoqué plus haut, d'autant plus en langue anglaise, où le mot « Flood » est celui employé pour traduire le mythe biblique. La transition du mythe à la représentation d'une réalité écologique actuelle se fait à travers le changement d'article : alors que la Bible imagine *The Flood*, un unique Déluge, divin, la version moderne et politique pense une multitude d'inondations de la Terre par l'aménagement humain, chacune passant inaperçue[826]. La richesse de la biodiversité se transforme en richesse de capital, accaparée par un seul homme, et l'univers s'en trouve réduit, « simplifié[827] » par la disparition d'une des formes de vie qui le composent.

Les réflexions de T. tendent de plus en plus vers le registre moral, traduisant un sentiment d'indignation. Le modal « should » se multiplie – « *it should not have been so easy* », « *there should have been resistance* », rendu en français par des conditionnels, pour souligner la culpabilité des acteurs humains et les manquements de la justice dans la prise en compte des êtres vivants non-humains et de leurs habitats. D'abord politique, cette déception se transforme en scepticisme quant à l'existence d'un équilibre du monde, et l'expression de l'obligation morale bascule d'un registre individuel à une nécessité transcendant le sujet, par l'usage du verbe « have to » : « *But there had to be reason, balance. There had to be, at the very least, recognition*[828] » (*HDD*, 141). L'épiphanie du personnage, qui prend conscience de l'absence d'un système humain de responsabilité envers les autres êtres vivants, est en réalité la reconnaissance d'un privilège d'espèce, déjà initiée après la mort de la coyote[829]. Demeure pourtant, derrière cette expression de la nécessité, la croyance dans une justice transcendantale,

---

[825] « The judiciary was harder for industry than the executive but still the case had been a rote one […] a few lawyers paid, a few dates, phone calls and briefs and filings. That was all, and he won, and the pavement spread in a flood and now he was richer and the universe was simpler by one. But it should not have been so easy, either for him or for his competitors. » (*HDD*, 140) On aurait pu traduire plutôt « a few dates » par « quelques rendez-vous ».

[826] Cette image du Déluge est un renversement de l'imaginaire biblique dans lequel le Déluge représente l'effacement de la corruption humaine et non pas l'expansion de leur domination terrestre. Ici encore, le *set-aside* est une version défaillante de l'Arche. Dans une version plus traditionnelle, le mythe du déluge est repris par Margaret Atwood dans *The Year of the Flood*, la secte des God Gardeners nommant « Déluge des airs » (« *waterless flood* ») l'épidémie qui fait disparaître une grande majorité de l'humanité.

[827] Nous nuançons ici la traduction qui ajoute à l'idée de simplification celle d'une résolution, « un problème en moins » portant une connotation méliorative alors que le texte original (« *simpler by one* ») suppose une perte.

[828] « Mais il devait y avoir de la raison, de l'équilibre. Il devait au moins y avoir de la reconnaissance » (*CRM*, 167).

[829] L'injustice du monde, ou plutôt son « amoralité » est au contraire bien intégrée par le personnage de Susan dans *Magnificence*, qui affirme que « les systèmes du monde ont propension à valoriser le crime » (*MAG*, 83 ; « the world's systems tended to elevate crime », *MAG. VO*, 74).

qui viendrait sanctionner la dette accumulée par l'humanité envers le reste du monde et menacerait sa survie. Ce rapport entre obligation morale et nécessité « ontologique » a déjà été formulé par Jacques Derrida :

> Cette violence industrielle, scientifique, technique ne saurait être encore trop longtemps supportée, en fait ou en droit. Elle se trouvera de plus en plus discréditée. Les rapports entre les hommes et les animaux *devront* changer. Ils le devront, au double sens de ce terme, au sens de la nécessité « ontologique » et du devoir « éthique[830] ».

Au-delà de l'expression d'une injustice et d'une immoralité du mode de vie des sociétés occidentales qui effacent les vies animales, Derrida affirme l'impossibilité que ce régime d'indifférence se maintienne. Florence Burgat, qui analyse ce passage, en souligne le caractère prophétique et y voit la nécessité d'imposer par « une inscription juridiquement contraignante[831] » l'exercice du devoir éthique. Les fictions de notre corpus imaginent au contraire qu'en l'absence d'un changement initié par les sociétés elles-mêmes, elles subiront un bouleversement qui les transcende, de fait et non de droit.

Chez les personnages de Chevillard et de Millet, la catastrophe biologique et écologique entraîne une incrédulité face à la survie de l'espèce humaine, aussi le soupçon d'une punition prochaine s'immisce-t-il. La représentation d'une humanité meurtrière évolue rapidement vers celle d'une humanité kamikaze : en pressant l'extinction des autres espèces, les êtres humains prépareraient leur propre tombeau, et pourraient bien « à [leur] tour choir dans ce gouffre et disparaître… » (*SOO*, 30). À son habitude, Chevillard traduit cette conception par des images métaphoriques :

> [L'orang-outan] ne complotait pas sa propre extinction comme nous le faisons sournoisement (bientôt, en vertu des lois de l'évolution, un bras nous poussera dans le dos pour nous poignarder par traîtrise).
>
> Il y a eu erreur. Il y a eu méprise, c'est évident. Ce cratère s'est ouvert pour nous engloutir, nous, et débarrasser le monde de la menace que représente notre pulsion de mort. (*SOO*, 51-52)

Les logiques évolutives, comprises comme favorisant le développement de la vie, ne devraient pas permettre à l'espèce humaine de survivre, et une éventuelle apocalypse ne serait que la rectification d'un cours du monde actuellement dévoyé. Si l'on quitte un prisme anthropocentré, la menace qui pèse sur le monde est la survie de l'espèce humaine et non plus son extinction. Puisqu'une justice transcendantale, peut-être divine, impliquerait qu'une catastrophe frappe aussi l'humanité, si celle-ci n'a pas encore lieu c'est qu'elle doit être discrètement en cours : non pas imminente, mais immanente. La métaphore de l'effondrement coïncide avec cette temporalité selon laquelle la sape des fondations passerait inaperçue jusqu'au moment où le monde s'écroule.

---

[830] J. Derrida et É. Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2023, p. 108.
[831] F. Burgat, « La disparition », *op. cit.*, § 3.

B. Métaphores sismiques de l'effondrement

La représentation de la défaunation comme effondrement est récurrente chez Chevillard et s'appuie même, dans *L'Explosion de la tortue*, sur une cosmogonie « chinoise[832] » selon laquelle le monde serait porté par quatre éléphants reposant sur le dos d'une tortue, de sorte que la disparition de cette dernière précipiterait le monde entier. Cette vision du monde est aussi devenue une référence littéraire, depuis que l'écrivain de fantasy Terry Pratchett en a fait l'origine de sa saga *Les Annales du disque monde*[833] dans les années 80 – aussi semblerait-il que l'inspiration du narrateur de *L'Explosion* ne se limite pas à l'œuvre du fictif « Novat » mise en abyme dans l'intrigue. La représentation de l'extinction massive comme fin du monde passe ainsi par de multiples médiations littéraires, esthétiques et imaginaires. Alors que le narrateur prend avec légèreté la mort de la tortue en affirmant « On se sent bien, n'est-ce pas, depuis ce jour, que les fondations du monde ont cédé[834] ? », l'explosion entraîne la chute des éléphants, puis l'effondrement total. Finalement, seul le vocabulaire géologique peut retranscrire l'ampleur du bouleversement :

> Les écailles de [la tortue] se sont fissurées, puis disloquées. Pour le dire simplement, ce fut le début de la subduction. La lithosphère se morcela. Ses plaques dérivent désormais sur l'asthénosphère – un fond plus instable que la boue vaseuse des marais de Floride.
>
> De cette tectonique subséquente à l'explosion de la tortue résultent les pires séismes, les tremblements de terre, les éruptions volcaniques, les tsunamis, la fragmentation de la banquise et l'appareillage de la flotte des glaciers pirates.
>
> Tout se défait, se délite, se démembre, se désagrège.
>
> Se divise, se dissocie[835] ».

L'imaginaire de l'effondrement est orienté vers les catastrophes naturelles : séismes, tsunamis, éruptions et, à cause du changement climatique, fonte des glaces. Ces bouleversements entraînent une rupture des liens, la séparation d'éléments qui tenaient jusque-là ensemble et donc la fin du monde comme un tout harmonieux, un cosmos.

Cette interprétation littérale et géologique de l'effondrement se retrouve chez Millet dans *Comment rêvent les morts*, mais se mêle à l'image d'un effondrement de la civilisation[836]. Lorsque T. apprend la disparition des rats-kangourous, il est traversé de visions apocalyptiques, l'invisibilité de la catastrophe le conduisant à imaginer qu'elle se déroule sous nos pieds :

---

[832] C'est ainsi que la qualifie le narrateur mais elle est en réalité répandue, avec des variantes, bien au-delà en Asie, notamment en Inde.

[833] La saga des *Annales du disque monde* ou *Discworld* en version originale comporte 41 romans publiés de 1983 à 2015, date de la mort de Pratchett. Conçue comme une parodie des codes de la fantasy, la saga est devenue un phénomène mondial. Elle est traduite en français par Patrick Couton, ce qui lui a valu le Grand prix de l'imaginaire en 1998. Pour le premier tome : T. Pratchett, *The Color of Magic*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1983 ; T. Pratchett, *La Huitième Couleur*, P. Couton (trad.), Nantes, L'Atalante, 1993.

[834] É. Chevillard, *L'Explosion de la tortue*, *op. cit.*, p. 241.

[835] *Ibid*., 242-243.

[836] J. Diamond, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, A. Botz et J.-L. Fidel (trad.), Paris, Gallimard, 2013.

> Il ne pouvait pas se laisser dépasser par des rats-kangourous. Mais il se sentait hésitant, suspicieux, comme si quelqu'un l'avait sournoisement volé et qu'il le soupçonnait seulement maintenant. Des villes se construisaient, s'érigeaient vers le ciel, remparts de confort et utopies de consommation – l'essor de l'empire qu'il avait toujours chéri. Mais sous les fondations la croûte terrestre semblait bouger et s'ameublir, s'écroulant et s'incurvant sous elle-même[837]. (*CRM*, 149)

Le texte s'étend de la destruction d'un habitat local, entraînant la disparition d'une espèce, à la dénonciation d'un phénomène global : c'est la croûte terrestre tout entière qui semble plier sous le poids des constructions humaines. Le texte de Millet coïncide avec l'analyse d'Yves Citton lorsqu'il affirme que « ce sont avant tout les édifices humains qui s'effondrent, […] s'effondre ce qui a été élevé artificiellement au-dessus de son état naturel[838] ». Si la biodiversité apparaît constituer, dans les deux romans, les fondations des civilisations humaines, sa disparition étant comparée à un tremblement de terre ou à une tectonique des plaques, on observe chez Millet un glissement de l'imaginaire, de la catastrophe naturelle à la catastrophe humaine. Lorsque T. prend conscience de la suppression de la vie sauvage qu'entraîne le mode de vie urbain et capitaliste, il a le sentiment d'avoir été dupé et dépouillé personnellement, sans savoir de quoi[839] – alors qu'il a lui-même participé à cette extinction. L'accumulation de richesses et de biens perd son sens lorsqu'il comprend qu'il les amasse sur un sol instable. Ce sentiment de duperie que Lydia Millet prête à son personnage a été décrit précisément et généralisé, dix ans plus tard, par Bruno Latour, dans son essai *Où atterrir* : « l'impression de vertige, presque de panique, qui traverse toute la politique contemporaine vient de ce que le sol cède sous les pieds de tout le monde à la fois, comme si l'on se sentait attaqué partout dans ses habitudes et dans ses biens[840]. » Contrairement aux promesses de la mondialisation, le personnage s'aperçoit avec effroi qu'il n'y aura bientôt plus de terre à acheter, ni même à habiter.

L'effondrement de la biodiversité, entraînant avec elle les sociétés humaines, forcerait à « atterrir », mais aussi à « vivre avec le trouble[841] », sur un sol instable, de sorte que l'imaginaire de l'extinction produit des images contradictoires de chute et d'ensablement, comme dans *Sans l'orang-outan* :

---

[837] « He could not be chocked up over the kangaroo rats. But he felt tentative, suspicious–as though someone had slyly robbed him and only now he was suspecting it. Cities were being built, built up into the sky, battlements of convenience and utopias of consumption–the momentum of empire he had always cherished. But under their foundations the crust of the earth seemed to be shifting and loosening, falling away and curving under itself. » (*HDD*, 125)

[838] Y. Citton et J. Rasmi, *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 34

[839] C'est une question que pose Hicham-Stéphane Afeissa : « Comment mesurer l'immensité de ce que l'humanité a par là même d'ores et déjà perdu et qu'elle s'apprête à perdre encore ? ». H.-S. Afeissa, « L'apocalypse des animaux dans l'œuvre d'Éric Chevillard », *Animots. Carnet de zoopoétique*, novembre 2018, p. 3 (en ligne : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2018/12/AFFEISA-H-S_Apocalypse-des-animaux-Chevillard.pdf ; consulté le 7 mars 2019).

[840] B. Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017, p. 17.

[841] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*

> Tout flanche ici, tout s'effondre, le sol est la trappe dans laquelle disparaît le sol, un gouffre lisse sans fond ni paroi où nous chutons indéfiniment en agrippant comme amarre notre propre cheville défaillante. (*SOO*, 103)

Le geste qu'imagine Chevillard[842], d'une humanité qui ne peut plus se retenir qu'à elle-même, après avoir défait les liens qui l'unissaient au reste des êtres vivants, rappelle celui légendaire du baron de Münchhausen, qui prétend être parvenu à s'extraire du marais dans lequel il était embourbé en se tirant par ses propres cheveux, dans une circularité absurde. Ici, ce geste métaphorise l'attitude d'une humanité qui agit comme si elle ne dépendait que d'elle-même, alors que sa survie repose tout autant sur son habitat et sur ses cohabitants autres qu'humains. L'ironie tient à ce que les êtres humains se retrouvent rattachés à la terre qu'ils ont détruite, prisonniers du monde dystopique qu'ils ont contribué à créer, comme le suggère la fin de *Choir*, qui met en scène un vaisseau spatial, venu sauver non pas les personnages humains, mais les punaises, laissant entendre dans une perspective relativiste que l'humanité fait plus partie des fléaux de l'île que les punaises. C'est à leur condition terrestre que sont rappelés les êtres humains, et l'effondrement est un retour à la poussière, un retour au sol plutôt qu'une disparition totale[843] :

> Nous disons sable, mais c'est poussière, poussière grise, impalpable, qui pénètre toutes les épaisseurs de linge et notre peau même en est couverte, imprégnée. On pourrait se croire modelés dedans […]. Le vent peut-être nous emportera-t-il ailleurs, loin d'ici ?
>
> Mais lorsque nous consentons à cet éparpillement […], notre corps s'alourdit encore, comme pris dans une gangue de boue, de nouveaux atomes s'y agrègent qui tiennent au sol par tous leurs crochets. Tels sont les liens puissants qui nous attachent à ce pays[844].

Les conditions de vie des humains après la disparition de l'orang-outan évoquent la vie terrestre et laborieuse à laquelle les descendants d'Adam et Ève sont condamnés après le péché originel : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes à la terre, puisque c'est d'elle que tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras à la poussière[845] », peut-on lire dans la *Genèse*. L'effondrement viendrait rejouer la chute du jardin d'Eden, hormis qu'il n'y a plus d'Eden duquel chuter, l'humanité tombant perpétuellement de la terre à la terre. La même image d'inspiration biblique se retrouve chez Millet et conclut le chapitre quatre de *Comment rêvent les morts* : « Il y était disposé par la force même de la gravité, par la physique élémentaire. Des sédiments s'accumulaient sur lui, l'enterraient petit à petit, et de plus en plus il s'ensablait[846]. » (*CRM*, 155) L'ancrage terrestre auquel sont condamnés les êtres humains n'est pourtant pas nécessairement une malédiction, mais peut aussi constituer un sentiment

[842] Chevillard serait-il celui qui s'agrippe à sa propre cheville ?

[843] Le titre de Latour suggèrerait-il que, dans l'optique d'un effondrement, moins que la chute probablement déjà en cours, c'est l'atterrissage qui serait douloureux ?

[844] É. Chevillard, *Choir*, Paris, Minuit, 2010, p. 67-68.

[845] *Genèse*, 3 :19.

[846] « He was laid out by the force of gravity itself, by elemental physics. Sediment accumulated on him, buried him gradually, and more and more he was silted in » (*HDD*, 130).

d'appartenance, de perméabilité (*CRM*, 130) qui peut autant être perçue comme une vulnérabilité, comme un enchaînement à un lieu (« il serait prisonnier du lieu où il se trouvait », *CRM*, 154), que comme une ouverture au monde. Ainsi le protagoniste ne cesse de quitter les routes goudronnées pour retrouver un contact avec les autres animaux : le retour à la terre est aussi une reconnexion à celles et ceux qui l'habitent. L'espace prévu initialement pour les rats-kangourous, le lopin de terre alloué au « *set-aside* », permet à T. de s'éloigner temporairement d'un monde anthropocentré pour ne plus prendre part à une « mise de côté » des autres animaux et « accueillir » leur présence. S'asseyant au sommet d'un rocher, il écoute « ce qu'il aurait autrefois pensé être le silence[847] » (*CRM*, 154), et s'extrait ainsi de l'ontologie naturaliste moderne pour se rendre disponible aux « myriades de messages géopolitiques, de négociations territoriales, de sérénades, d'intimidations, de jeux, de plaisirs collectifs, de défis lancés, de tractations sans paroles » que constituent les chants d'oiseaux et d'insectes d'après Baptiste Morizot[848]. Au sentiment égocentré et anthropocentré d'être le seul acteur du « cosmos » (*CRM*,154), détaché de toutes les forces terrestres, s'oppose celui d'une gravité, d'un ancrage au sol, alors que le personnage se trouve réintégré à un territoire dont il ne serait pas le maître. Lydia Millet, concevant un protagoniste caractérisé par son obsession pour l'argent[849], n'a pas choisi, pour incarner le capitalisme, d'en faire un trader, comme c'est le cas dans plusieurs romans contemporains[850]. Elle situe son personnage dans le domaine de l'investissement immobilier : l'argent n'y correspond plus à une valeur abstraite, mais s'ancre dans le sol et transforme le paysage terrestre. Si les deux œuvres mettent en scène les interactions des personnages avec un territoire, chez Millet celui-ci s'inscrit dans une géographie réaliste, celle de la Californie et celle du Bélize, dans les Caraïbes. L'autrice infuse le récit de connaissances sur la faune et la flore locales, particulièrement vulnérables aux transformations imposées par l'industrie touristique, tout en cherchant à saisir les spécificités sociales et économiques de ces régions. La fiscalité avantageuse du Bélize incite par exemple les Américains à l'investissement immobilier, ce qui creuse l'écart entre les conditions de vie des touristes et celles des populations locales[851]. Dans *Sans l'orang-outan*, la géographie

[847] « Sometimes at dusk he would sit there for hours, listening to what he once would have thought was silence (*HDD*, 130) ».

[848] B. Morizot, *Manières d'être vivant*, *op. cit.*, p. 19.

[849] Enfant, T. va jusqu'à mettre en bouche les pièces de monnaie qu'il vénère. (*CRM*, 10)

[850] On retrouve ce type de personnage dans *L'Intrusion*, d'Adam Haslett, paru en 2010, dont le protagoniste, un trader véreux, voit remise en cause la propriété du terrain sur lequel est construite sa villa. En français, dans le roman de Tatiana Arfel, *La Deuxième Vie d'Aurélien Moreau*, le protagoniste éponyme quitte le milieu de la finance et renoue avec sa sensibilité. Dans les deux cas le pouvoir de l'argent se mêle à des questions terriennes, aux différents sens du terme. T. Arfel, *La Deuxième vie d'Aurélien Moreau*, Paris, Éditions Corti, 2013 ; A. Haslett, *L'Intrusion*, L. Viallet (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

[851] Cette critique sociale est approfondie dans le deuxième tome de la trilogie, *Ghosts lights* (*Lumières fantômes*).

loufoque ne permet pas de situer l'intrigue dans un lieu réel précis, quoique l'architecture du zoo dans lequel résident Bagus et Mina, avec sa « rotonde » qui date du XIXe siècle (*SOO*, 20) évoque immanquablement la Ménagerie du Jardin des plantes où vit Nénette, la femelle orang-outan à qui est dédié *L'Arche Titanic*. Cette localisation floue donne au propos une portée générale et autorise une certaine perméabilité entre cet univers et celui de *Choir*.

Dans *Comment rêvent les morts*, la disparition des rats-kangourous dévoile au protagoniste la vulnérabilité des équilibres écosystémiques et apparaît comme une première étape qui doit en entraîner d'autres jusqu'à ce que la terre soit dépeuplée : « déjà les rats et au final même les fourmis[852] » (*CRM*, 153). L'invisibilité des connexions entre les actions humaines et animales apparaît à T., dans un rêve, sous la forme de fourmis, qui habiteraient et transformeraient la terre sous nos pieds – une image nourrie par les propos d'une biologiste qui lui apprend que « le poids des fourmis […] était égal à quinze pour cent du poids de tous les animaux terrestres[853] » (*CRM*, 147). Par le biais de l'inconscient, le fait scientifique est transformé en imaginaire apocalyptique reprenant la métaphore de l'arche, et T. imagine que la disparition des fourmis laisse derrière elles des galeries trop vides pour supporter le poids de nos sociétés[854] : « Pendant qu'il dormait cette nuit-là, les fourmis quittèrent le navire. Elles partaient par milliards, toutes ensemble, et tandis qu'elles fuyaient, des trous s'ouvraient dans la terre, des dolines géantes dans lesquelles s'engouffraient océans et montagnes[855] » (*CRM*, 149). Si l'image du séisme évoquée par Chevillard paraît spectaculaire, la métaphore d'un travail de fourmi choisie par Millet, qui s'appuie sur sa réputation d'insecte maçon tout en soulignant le rapport entre l'individu et sa communauté[856], reconnecte l'immensité terrestre à ses habitants minuscules. Elle rend ainsi compte de la discrétion des liens écologiques qui se font et se défont dans « un milieu vivant désormais instable et étranger qui se délite et se recompose autour d'un individu devenu le point fixe », selon la formule de

[852] « The foundations would be gone. Once the ants left, first the rats and finally even the ants, there would be nothing left of them. » (*HDD*, 129)

[853] « The weight of ants, a biologist told him, was equal to fifteen percent of the weight of all land animals; ants roiled beneath the surface in untold billions » (*HDD*, 124).

[854] Alors que les fourmis tiennent souvent dans l'imaginaire le rôle d'envahisseuses, ici c'est leur absence qui inquiète, la vision de l'extinction massive renverse les représentations.

[855] « When he slept that night it was the ants abandoning ship. They left in their billions, all of them, and as they went away holes opened up in the earth, yawning sinkholes into which oceans and mountains poured. » (*HDD*, 125)

[856] Aude Volpilhac rappelle que les observateurs des fourmis « n'ont eu de cesse de rendre compte du rapport complexe de l'un et du multiple, de l'individu et du groupe, de l'origine du pouvoir, de l'intelligence collective », qu'elle « symbolise le minuscule et l'infiniment petit » mais que « sa puissance collective en fait un superorganisme […] capable de nuire aux humains et de remettre en cause sa [*sic*] suprématie au sein du vivant ». Par la place que lui a accordé la littérature, les fourmis sont devenues des « animots » selon la formule de Derrida. A. Volpilhac, « Fourmis », dans A. Montandon, *Dictionnaire littéraire et culturel de l'insecte*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2023, p. 266-267. J. Derrida, « "L'animot" », *Sigila*, vol. 32, n° 2, Gris-France, 2013, p. 33-34 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-sigila-2013-2-page-33.htm ; consulté le 7 août 2024).

Baptiste Morizot[857]. La crise écologique est une accumulation de détails qui passent inaperçus jusqu'au moment où elle aboutit à un phénomène catastrophique.

C. Temporalités et échelles de la catastrophe : éthiques animale et environnementale

L'extinction massive d'espèces biologiques, ainsi que les enjeux de conservation qui y sont associés, sont le plus souvent abordés à travers l'éthique environnementale plutôt qu'à travers l'éthique animale, c'est-à-dire en se concentrant sur les populations (approche écocentriste), plutôt que sur les individus[858]. Les fictions étudiées, quoique plutôt zoocentrées, font cohabiter les deux éthiques, en inscrivant les phénomènes d'extinction dans des logiques écosystémiques tout en prêtant attention à chaque mort animale, vécue comme la disparition d'un individu unique. Ces deux approches, qui s'interrogent sur ce qui est juste et acceptable dans nos interactions avec les autres êtres vivants, questionnent la temporalité de la catastrophe ainsi que son échelle géographique.

1. Engrenages et points de bascule

Pour Yves Citton, la catastrophe et l'effondrement sont deux notions distinctes, la première étant soudaine quand le second est graduel. Dans nos romans, ces temporalités ne semblent pas exclusives, la catastrophe apparaît à la fois comme l'aboutissement d'un effondrement progressif et comme le déclencheur d'une chute générale. L'opposition désormais souvent reprise entre une catastrophe « immanente » et une catastrophe « imminente », développée par Kermode[859], pourrait être dépassée, ces qualificatifs correspondant souvent en réalité à deux stades différents de la catastrophe. Parce qu'elle est perçue comme imminente, l'immanence de la catastrophe n'est pas appréhendée, de sorte qu'elle suit son cours jusqu'à aboutir à un désastre, en apparence soudain alors qu'il n'est que le résultat d'un processus discret : « Point d'accélération catastrophique dans le destin de l'orang-outan, nulle logique

[857] B. Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *op. cit.*, § 8. Il liste quelques-uns de ces liens : « collemboles des sols qui permettent la levée des sociétés végétales, pollinisateurs qui font revenir à chaque printemps toutes les plantes à fleurs, forêts qui génèrent l'atmosphère respirable. » Donna Haraway consacre également plusieurs chapitres de *Vivre avec le trouble* à ces collaborations multispécifiques, par exemple entre la guêpe et l'orchidée, l'insecte ou l'animal microscopique étant des images récurrentes de cette complexité écologique que les humains méprisent. D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*

[858] Les approches centrées sur l'individu dépassent cependant parfois l'éthique animale, comme le biocentrisme, qui accorde une importance à tous les organismes individuellement (animaux, végétaux, champignons, micro-organismes). Pour une étude approfondie des points de divergence entre ces deux éthiques, voir C. Larrère et R. Larrère, « Éthique animale et éthique environnementale », dans L. Campos *et al.* (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011, p. 93-106.

[859] F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford University Press, 1967.

funeste à l'œuvre sinon le déclin régulier des forces vitales qui est un phénomène biologique », peut-on lire chez Chevillard (*SOO*, 51-52). La fin d'une espèce n'est pas signée au moment où meurt le dernier individu, mais déjà lorsque le capital génétique est insuffisant à son renouvellement, ou lorsque les derniers individus n'ont pas la capacité de se reproduire. Le moment précis où tout s'effondre n'est que le point de rupture d'une dégradation croissante et logique, sinon normale[860]. Une temporalité similaire se retrouve chez Millet dans le deuxième tome de la trilogie, *Lumières fantômes* (*Ghost Lights*). Le protagoniste Hal y affirme que la civilisation n'est pas actuellement « en train de tomber » tout à fait, mais de « s'effondr[er] au ralenti[861] ».

La définition de la catastrophe proposée par Jean-Pierre Dupuy souligne le lien entre l'événement apocalyptique et une série de failles sous-jacentes : « un événement unique, mais un système de discontinuités, de franchissements de seuils critiques, de ruptures, de changements structurels radicaux[862] ». D'après Pierre Bayard, auteur de l'essai *Le Titanic fera naufrage*, la littérature est capable de déceler ces discontinuités aussi bien, voire mieux que la science, en identifiant par exemple un « point de fracture », c'est-à-dire un « point de fragilité situé sur une ligne de faille où la catastrophe est susceptible de se produire » ou encore une « pré-secousse », « annonciatrice d'une catastrophe comme un séisme[863] » – ce que Yves Citton qualifie d'« opération sismographique[864] » – dans un réseau d'images qui fait écho à la métaphore du tremblement de terre analysée dans les deux romans. Cette sensibilité exacerbée est manifeste dans *Sans l'orang-outan*, où la disparition du grand singe apparaît dans un premier temps comme sans conséquence, ne produisant ni bouleversement immédiat, ni moment de panique générale, hormis pour le narrateur. Lui seul est conscient d'un infléchissement du monde et affirme que « tout est semblable et pourtant tout a changé » (*SOO*, 11). De même chez Millet, T. s'interroge sur la spécificité de la dernière mort au sein d'une espèce, se demande si « le monde ressen[t] la perte ainsi causée » et souligne que pourtant « le champ restait un champ, le ciel demeurait bleu. Toute pause pendant le déroulement de l'action, toute

[860] Cette image du « point de rupture », qui correspond à une réalité scientifique, est un poncif des ouvrages et articles qui alertent sur la crise écologique. Voir par exemple la série d'entretiens et de débats proposée par *Médiapart* en 2023 : « Points de rupture », dans l'émission *Les Grands Entretiens*, 2023 (en ligne : https://www.mediapart.fr/studio/videos/emissions/points-de-rupture ; consulté le 2 juillet 2024) ; ou encore le rapport Greenpeace France, *Climat : vers le point de rupture ? Nouvelles données scientifiques sur la crise climatique*, 2009.

[861] Nous traduisons. La traduction publiée serait trompeuse pour cette analyse, car Charles Recoursé traduit par « s'effondrer » le participe présent « falling », tandis que « s'écrouler au ralenti » traduit « collapsing in slow motion », alors même que le concept de « collapse » correspond à celui d'« effondrement » en français : « In any case civilization was not quite falling at the moment. It was on its way down, collapsing in slow motion, but it had some good years left in it yet. » *GL,* 209 ; *LF*, 223). L'image est donc bien celle d'un effondrement progressif en cours, qui n'a pas encore atteint son point de rupture.

[862] J.-P. Dupuy, *La Marque du sacré*, Paris, Carnets nord, 2008, p. 31.

[863] P. Bayard, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 171-172.

[864] Y. Citton et J. Rasmi, *Générations collapsonautes*, *op. cit.*, p. 130.

modification infime du vaste tableau devaient être imaginées par un spectateur absent[865] » (*CRM*, 196).

Chez Chevillard, alors que la première partie du roman est consacrée à la déploration, dans un monde d'avant qui se maintient, la deuxième partie nous projette grâce à une ellipse temporelle dans une lente agonie. Si le roman ne précise pas combien de temps s'écoule entre les deux parties, celui-ci semble étrangement court, à l'échelle d'une vie humaine, le même narrateur-personnage nous racontant soudain un monde radicalement différent qu'il est difficile de raccrocher à l'univers du premier chapitre. L'environnement a changé plus rapidement que l'individu, ce que Baptiste Morizot analyse comme un des effets de la crise écologique : « Voilà une inversion du rythme des métamorphoses : l'humain éphémère est désormais plus stable que son milieu, moins périssable, alors qu'il était jusque-là le fugitif dans la minéralité impassible des paysages, et l'éternel cycle des mêmes saisons[866]. » Si la catastrophe a été soudaine, le temps post-apocalyptique semble s'étirer à l'infini, perçu à travers l'ennui des êtres humains (*SOO*, 64) – et d'autant plus lorsque nous le rattachons à l'intrigue de *Choir*. Chevillard réinvente ainsi le spectaculaire, en imaginant, plutôt qu'un bruyant effondrement, des souffrances qui s'éternisent dans un monde dystopique en négatif marqué par l'absence : de goût, de désir, de couleur, de sens – d'orang-outan.

La logique écosystémique dans laquelle s'inscrit la défaunation conduit l'auteur à la représenter comme une catastrophe en chaîne, chaque espèce ou population constituant, au-delà de sa valeur intrinsèque, un maillon essentiel dans un écosystème donné. Il multiplie les images d'interconnectivité[867], dans un maniement conscient des *topoï* de l'interdépendance : la structure architecturale (*SOO*, 63), la chaîne (*SOO*, 16), le mécanisme et l'engrenage (*SOO*, 21), les wagons d'un train (*SOO*, 19), la toile ou le tissu (*SOO*, 30). Il imagine ainsi que la perte du grand singe cause un déplacement qui touche toutes les espèces de la planète :

> L'écosystème gravement lésé et désorganisé ne fut pas moins bouleversé que si la terre avait tremblé sur son socle. […]
>
> Contrecoup, répercussions en chaîne, chaque créature, chaque chose de ce monde reçut sa petite secousse. Tout se décala légèrement, ou se dilata, il fallait meubler, remplir, boucher, colmater, occuper d'une façon ou d'une autre les espaces abandonnés […], et faire tenir l'ensemble malgré cette vacance soudaine au sommet de l'édifice, avec nos forces défaillantes. (*SOO*, 63)

La disparition d'une espèce et de sa façon d'être au monde désorganise le reste des êtres vivants : le cosmos, jusqu'alors harmonieux, tournant sur son « orbite soyeuse », devient chaos,

[865] « The field stayed a field, the sky remained blue. Any pause that occurred as the action unfurled, any split-second shifting of the vast tableau would have to be imagined by an onlooker who did not exist » (*HDD*, 166).

[866] B. Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *op. cit.*, § 8.

[867] Hannah Cornélus dresse elle aussi un inventaire de ces images, voir H. Cornelus, *Tisser les interdépendances*, *op. cit.*, p. 82.

précipité dans des « trajectoires folles » (*SOO*, 63). L'écrivain prend à la lettre la maxime déduite des travaux d'Aristote selon laquelle « la nature a horreur du vide[868] » (*horror vacui*) et imagine que la béance laissée par la disparition de l'orang-outan impose à chaque être vivant un effort supplémentaire pour faire tenir le monde. Le texte pense les relations entre espèces comme un ensemble biotique dont l'équilibre est fragile et dans lequel l'orang-outan tiendrait le rôle d'une « huile dans les rouages, à lui seul tous les ressorts de la machine » (*SOO*, 129). Il s'agit bien là d'un effondrement global, parce que touchant un réseau d'êtres interconnectés, de sorte qu'il est difficile de prédire ce que causera la disparition d'un élément de la toile : « Comment savoir ce qui tenait à lui, quels fils étaient réunis dans ses mains, les rênes de quels attelages ? Nous l'apprendrons au fond du fossé, en massant nos membres endoloris » (*SOO*, 19).

Millet liste aussi les possibles conséquences de la disparition d'une espèce, toujours le rat kangourou :

> […] une longue mouche chatoyante vivant exclusivement dans le nid de ce rat unique, par exemple ; un parasite se nichant sur les ailes de la mouche ; une plante fleurie dont les racines se nourrissaient de la phase larvaire du parasite ; une chauve-souris pollinisant cette plante… seul le temps soulignerait cette perte, seul le temps dévoilerait comment le monde avait été […] dépouillé par centaines, par milliers, par millions[869] (*CRM*, 196).

C'est un des critères qu'Yves Citton choisit pour distinguer l'effondrement de la catastrophe, le premier étant général quand la deuxième est localisée[870]. Là encore, cette nuance n'empêche pas de penser ces deux événements comme consécutifs, une suite de « catastrophes » locales entraînant un effondrement global :

> La spécificité de l'effondrement, tel qu'il se conjugue aujourd'hui, tient justement à ce que, contrairement à la catastrophe, il est envisagé d'un point de vue qui exclut toute extériorité possible[871]. Dès lors que c'est tout qui s'effondre ensemble et au même moment par un collapse systémique, nous ne pouvons qu'être inclus·e·s dans – et donc écrasé·e·s par – ce qui s'écroule sous son propre poids. La catastrophe pouvait affecter les autres, ou ne nous concerner que partiellement. L'effondrement, en revanche, nous sera forcément commun[872].

Citton rappelle l'étymologie de « *collapse* » en anglais, qui implique un mouvement collectif, avant de conclure que « la collapsologie est donc le discours ainsi que le savoir prenant pour objet un avenir voué à faire l'expérience douloureuse d'un effondrement 1° généralisé, 2° simultané, 3° dû à des réseaux d'inter et d'intra-dépendances constitutifs des entités

---

[868] Aristote, *Physique*, IV.

[869] « […] a long fly with iridescent wings that lived only in the nest of this single rat, say; a parasite that lived under the wing of the fly; a flowering plant whose roots were nourished by the larval phase of the parasite; a bat that pollinated the plant… it was time that would show the loss, only time that would show how the world had been […] stripped by the hundreds and thousands and millions » (*HDD*, 166).

[870] Une définition qui n'est pas unanime, puisque pour d'autres, comme Dupuy, la « catastrophe » renvoie plutôt à une temporalité qu'à une échelle spatiale.

[871] D'où le regard surplombant impossible chez Millet (*CRM*, 196).

[872] Y. Citton et J. Rasmi, *Générations collapsonautes*, *op. cit.*, p. 42.

considérées[873] ». Cette définition est illustrée par la deuxième partie du roman de Chevillard et fait écho à l'analyse de Marie Cazaban-Mazerolles, pour qui les romans de Chevillard unissent « chaque membre de la création en un tissage insécable[874] ». Ainsi, alors que la présence de l'orang-outan était très localisée (d'abord dans son habitat naturel insulaire, à Sumatra et à Bornéo, puis dans les cages d'un zoo), son absence est partout : « Je sais que la perte sera partout sensible, vérifiable partout » (*SOO*, 77).

L'orang-outan n'étant pas la première espèce à disparaître, les humains s'attendent à ce que le monde se rééquilibre une fois encore. Or cette extinction est celle qui fait basculer l'écosystème, dont l'effort d'ajustement ne suffit plus et qui ne parvient pas à se réorganiser ; les « forces défaillantes » (64) des autres êtres vivants échouent à combler cette absence. Le narrateur moque, dans une adresse directe, la naïveté de notre espèce : « Vous n'imaginiez tout de même pas que l'on pouvait sortir impunément l'orang-outan de la partie et décrocher son wagon du train des causes et des effets sans provoquer des catastrophes, des déraillements spectaculaires ? » (19). Les déraillements ne se limitent pas l'environnement dans lequel évolue l'espèce humaine, mais à ce qu'elle considère comme lui étant propre, son intelligence :

> Parce que vous imaginiez sans doute que le monde allait rester le même ainsi décapité, tandis que roulait par-dessus bord le crâne de l'orang-outan, son cerveau de 450cm^3, ses exceptionnelles ressources d'intelligence et d'imagination, et que nous allions continuer à progresser avec le même allant dans la résolution des énigmes, à édifier avec la même sûreté les constructions philosophiques sur quoi se fondent la sagesse des nations et, individuellement, la conduite éclairée d'une vie bien comprise ? (59)

Dans une conception qui semble intégrer la compréhension contemporaine de l'arbre phylogénétique comme structure buissonnante, les accomplissements sur lesquels l'être humain s'appuie pour s'autoproclamer supérieur reposeraient sur une évolution collective, excluant la possibilité d'une existence humaine solitaire et exceptionnelle. La disparition des orangs-outans conduit alors, dans la deuxième partie du roman, à l'abrutissement de notre espèce, qui perd de sa vivacité, dans un processus de dévolution : « Déjà cervoise la cervelle qui mousse sous ton sinciput » (59), affirme le narrateur dans une adresse déroutante qui semble viser les lectrices et lecteurs et où les allitérations miment le surplace d'une pensée « ankylosée » par la perte, à travers un langage qui bégaie déjà.

2. La disparition d'un point de vue

Les romans étudiés dans ce chapitre offrent une réponse à la question posée par Cary Wolfe : « Quand un être, humain ou non-humain, meurt, qu'est-ce qui disparaît du monde ?

[873] *Ibid.*, p. 35.
[874] M. Cazaban-Mazerolles, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 65.

Qu'est-ce qui est perdu pour le monde ? Et quel monde nous reste-t-il[875] ? ». Si tous deux partagent une approche zoocentriste et voient dans l'extinction d'une espèce la disparition d'un point de vue, le roman de Millet se concentre sur les derniers individus, tandis que celui de Chevillard, derrière la glorification de Bagus et Mina, déplore la perte de « l'orang-outan » comme une entité unifiée. La fin d'une espèce entraîne donc la disparition d'un *Umwelt* spécifique, selon le concept d'Uexküll[876], c'est-à-dire d'un monde perceptif. Une manière de sentir le monde est perdue, mais aussi une manière de le vivre et de l'habiter, en s'y déplaçant, en le transformant, chaque forme de vie ajoutant à la forme globale du monde. Chez Lydia Millet, c'est la manière d'être des rhinocéros qui est irremplaçable :

> Aucun autre animal ne pourrait avoir des yeux de cette forme, voir le sol et les arbres de cet endroit avec la conscience de ce dinosaure. Aucune autre peau ne sentirait la chaleur du soleil envahir ces molécules, et ni lui ni qui que ce soit d'autre ne saurait ce qu'avait signifié vivre là, dans le détail comme en général – la triste inactivité de l'achèvement du temps de l'animal[877]. (*CRM*, 172)

La disparition de l'individu est, dans le cas d'un animal « final » (*HDD*, 197), celle de l'espèce et de son mode d'existence. Chez Chevillard et dans le cas de l'orang-outan, c'est la perte du grand singe le plus arboricole que signifie la mort de Bagus et Mina, faisant disparaître « 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[878] » (*SOO*, 18). S'il évoque les caractères individuels des deux derniers spécimens, le narrateur étend rapidement sa déploration à toute l'espèce : « Il possédait une personnalité, un physique si remarquables qu'on ne pouvait le quitter des yeux, appelons ça le charme, le charisme[879] » (13). Ce portrait mélioratif du grand singe rappelle le défaut d'une certaine approche conservationniste fondée sur la publicité de quelques espèces emblématiques : le panda, le tigre, l'ours blanc, l'orang-outan, l'éléphant ou encore la girafe, en omettant les batraciens, les insectes et toutes les espèces qui se prêtent moins à un rôle de mascotte, ou qui sont culturellement moins symboliques, un biais que l'on peut retrouver dans la conception des zoos. Si Millet semble chercher à éviter cet écueil en évoquant les rats-kangourous, moins connus, ou encore les cyprinodons, une espèce de poisson menacée (*CRML*,

[875] Nous traduisons. « When a being, human or nonhuman, dies, what goes out of the world? What is lost to the world? And what world are we left with? » : C. Wolfe, « Foreword », dans D. B. Rose, T. Van Dooren et M. Chrulew (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017, p. VII.

[876] J. von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot et Rivages, Paris, 2010.

[877] « No other animal could have eyes shaped like these, see the ground and the trees from this place with this dinosaur's consciousness. No other hide would feel the warmth of the sun wash over these molecules, and neither he nor anyone would know how it had felt to live there, in both the particulars and the generalities, the sad quiescence of the animal own end of time. » (*HDD*, 145)

[878] On voit dans cette image du globe qui « tient en l'air » par la force du primate une reprise de la cosmologie évoquée dans *L'Explosion de la tortue*, dans laquelle un animal porte la Terre – à la différence que la planète est représentée comme un disque dans cette dernière.

[879] Voir la notion « d'espèce charismatique ». F. Ducarme, G. Luque et F. Courchamp, « What are "charismatic species" for conservation biologists ? », *op. cit.*

187), les animaux représentés dans les deux romans sont avant tout de grands mammifères : orangs-outans, coyotes, loups, rhinocéros, ourse…

Malgré cette attention commune à un *Umwelt* spécifique, chez Millet, la recherche du point de vue animal peut aussi se focaliser sur un seul individu à la fois, pris à la fois comme représentant de son espèce et comme un être unique et irremplaçable. Après la première expérience de la mort de la coyote, puis la connexion intime qu'il lie avec sa chienne, c'est au travers de sa compagne Beth que T. comprend les enjeux des morts animales et fait le lien entre son expérience personnelle et celle des « derniers animaux » (« *final animals* », *HDD*, 197). Le protagoniste prend simultanément conscience de la vulnérabilité humain et de la singularité des vies animales ; la formule « les animaux » renvoie en réalité à une multitude d'individus, dont les disparitions respectives sont chacune un drame en soi : « Il pensait malgré tout que la mort de Beth lui avait donné un aperçu. Si une personne pouvait être aussi unique pour une autre, l'unicité existait sans nul doute ailleurs – la nature irremplaçable de l'être n'était pas limitée à son petit cercle. Un jour, il le savait, les hommes seraient aussi les derniers[880]. » (*CRM*, 197) Lydia Millet, dans un entretien avec René Steinke, confirme cette volonté de rapprocher cette perte mondiale qu'est la défaunation de l'expérience d'un deuil intime : « Je voulais écrire sur ce type de perte et sur la perte d'un proche, les écrire d'une certaine façon en parallèle pour qu'elle se contaminent l'une et l'autre[881]. » La comparaison avec ce deuil révèle la portée d'une mort animale, le protagoniste induisant de son expérience une compréhension du monde, en étendant sa sensibilité au-delà de son propre entourage. Lorsque le personnage entreprend de rendre visite à des animaux captifs, il se prête à des rencontres individuelles et pas seulement à l'observation d'un « spécimen » comme peut y encourager la scénographie des zoos[882].

Ainsi, lors d'une visite à une femelle rhinocéros, T. cherche à partager un monde sensoriel (*Umwelt*) en expérimentant d'autres modes de perception : « La vue était moins importante pour le rhinocéros que pour lui […]. Il porta la main à son nez, bloquant la vue entre ses deux yeux, et les fermant tour à tour[883]. » (*CRM*, 171) L'approche de l'animal se déroule en

[880] « Still he thought he had a glimpse of something in losing Beth. If a being could be so singular to another, there was no doubt that there was singularity elsewhere, that the irreplaceable nature of being was not limited to his own small circle. One day, he knew, it would be men that were last. » (166)

[881] R. Steinke et L. Millet, « Interview with Lydia Millet », *Literary Review*, vol. 55, n° 1, Fall 2011, p. 160-167 (en ligne : https://search.proquest.com/openview/f8ff96e4268bdb948f9cdfa10dddc08b/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=40852 ; consulté le 21 avril 2021) : "I wanted to write about that kind of loss [extinction] and about personal loss, somehow write them in parallel so they could infect each other."

[882] Matthew Chrulew analyse comment, historiquement, le sort des animaux de zoos était régi par une logique d'espèce au detriment des individus et même de l'écologie : « The prevalence of species-thinking, in which each individual is only perceived as a token of its inexhaustible taxonomic type, made such losses acceptable–as each animal was in principle replaceable. Thus every zoo "specimen" that was viewed by the metropolitan masses trailed innumerable extinguished lives and other forms of harm and disturbance to the composition of generations and ecologies » : M. Chrulew, « Managing Love and Death at the Zoo », *op. cit.*.

[883] « Sight was less important to a rhinoceros than to him, he know that, but she still had to see. He put his hand to his nose, blocking sight between his own two eyes, closing one and then the other. » (*HDD*, 145)

trois étapes : lui prêter attention, acquérir un savoir éthologique – les rencontres s'accompagnant de recherches –, puis chercher à « traduire[884] » son langage, parfois par des détours anthropomorphiques, pour accéder à une expérience commune[885]. Le protagoniste s'interroge sur les émotions de l'animale et généralise l'exercice d'empathie débuté auprès de la coyote :

> Au bout d'un moment, la rhinoceros soupira. Le son était familier même s'ils étaient étrangers l'un pour l'autre. Il connaissait ce besoin de soupirer, la sensation qu'il procurait ; […] c'était un signe de chagrin ou d'affection, le signe que l'on fait en reposant quelque chose de lourd trop longtemps porté. (*CRM*, 172)

Bien que cet effort d'identification passe par une interprétation anthropomorphique, dans une projection mentale évidente sur laquelle on pourrait ironiser, il donne lieu à une multitude d'hypothèses – traduites par une série de « *maybe* » – sur « ce que cela fait[886] » d'être une des dernières de son espèce : « il se demanda à quel point exactement elle était solitaire […]. Peut-être voyait-elle au-delà de sa propre existence, l'avenir une fois qu'elle aurait disparu[887] » (*CRM*, 172). Les états d'âmes de la femelle ne lui seront jamais accessibles, le texte ne peut que les supposer, les imaginer, avec les biais d'une conscience humaine. Cependant, la possibilité seule de cette conscience suffit à rendre le destin de l'animal glaçant, écrasant de tristesse pour T. qui se sent « plombé » (*leaden*, *HDD*, 145). Que la rhinocéros en ait conscience ou non, l'humain, lui, ne peut ignorer sa condition et l'opacité de son point de vue irremplaçable rend d'autant plus irrémédiable sa disparition. Lorsque la femelle s'éteindra, ce sont à la fois des particularités et des généralités qu'elle emportera, sa mort signera non seulement sa propre fin, mais aussi celle des rhinocéros de Sumatra.

Cet infime aperçu de ce que signifie la mort d'un être vivant redonne à l'extinction massive sa terrifiante dimension, incommensurable – comme le décrit finement Vinciane Despret : « Mais ce que le monde a perdu n'est pas ce que les gens pleurent. Ce que le monde a perdu, et ce qui compte vraiment, c'est une partie de ce qui l'invente et le maintient en tant que monde. Le monde meurt de chaque absence ; le monde éclate sous l'absence[888]. » Chaque extinction réduit un peu plus le monde que constituaient cette multitude d'expériences

---

[884] É. De Fontenay et M.-C. Pasquier, *Traduire le parler des bêtes*, Paris, Herne, 2008.

[885] Ce qu'Éric Baratay nomme « anthropomorphisme de questionnement ». É. Baratay, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 25.

[886] Je reprends ici le titre en traduction du célèbre article de Nagel : T. Nagel, « What is it like to be a bat? », *The Philosophical Review*, vol. 4, LXXXIII, 1974, p. 435-450.

[887] « He wondered exactly how lonely chez was. […] Maybe she saw beyond herself, the future after she had disappeared » (*HDD*, 145)

[888] L'ouvrage étant en anglais, les mots de Vinciane Despret y apparaissent en traduction anglaise : « But what the world has lost is not what people mourn. What the world has lost, and what truly matters, is a part of what invents and maintains it as world. The world dies from each absence; the world bursts from absence. » Le texte original ne m'étant pas accessible, j'en ai proposé une retraduction vers le français. V. Despret, « It is an entire world that has disappeared », *op. cit.*, p. 219.

sensibles, pour Millet c'est « un volume entier de la bibliothèque de l'être[889] » (*CRM*, 197) qui disparaît. Chaque être vivant est singulier, et pourtant toute disparition atteint les autres habitants du monde, puisque c'est aussi une part de leur réalité qui s'efface : « chaque sensation de chaque être dans le monde amène tous les êtres du monde à se sentir et à se penser différemment[890] », écrit Despret. Les animaux constitueraient ainsi à la fois une altérité irréductible et une multitude de prochains[891].

III. Affronter la perte : deuil intime et affirmation d'une parenté multispécifique

L'impression d'une parenté avec les animaux est intriquée, dans les deux romans de ce corpus, avec l'expérience du deuil ; c'est dans la perte que la proximité – et avec elle la responsabilité – est ressentie. En reconnaissant l'échec à maintenir les animaux en vie, les personnages cherchent comment assumer cette responsabilité *a posteriori*, comment prendre soin de ce qui est déjà perdu, que faire pour remplacer les morts. Chevillard et Millet tentent de dire l'absence et représentent la manière dont les disparus agencent encore notre monde, conservent un mode d'existence, comme l'analyse Vinciane Despret dans son essai *Au bonheur des morts*[892]. Le livre s'ouvre sur une citation de Gilbert Simondon : « Au moment où un individu meurt, son activité est inachevée, et on pourra dire qu'elle restera inachevée tant qu'il subsistera des êtres individuels capables de réactualiser cette absence active, semence de conscience et d'action[893]. » Despret considère que son étude relève de « l'écologie », dans la mesure où elle « interroge les conditions d'existence de ceux qu'elle étudie » et leur rapport au « milieu », faisant le lien entre une heuristique de la mort et une heuristique écologique[894]. Millet et Chevillard représentent pour leur part la tension entre extinction et conservation, entre ce qui disparaît et ce(ux) qui reste(nt), en reprenant les lieux du zoo et du museum devenus *topoï*, mais aussi les images de la cage, ou de la cloche de verre, puis de la taxidermie, pour ouvrir vers une vision de la littérature comme moyen de conservation.

[889] « A whole volume in the library of being » (*HDD*, 166).

[890] « And every sensation of every being of the world causes all the beings of the world to feel and think themselves differently. » V. Despret, « It is an entire world that has disappeared », *op. cit.*, p. 219

[891] Sur l'idée d'une « l'altérité absolue » de l'animal, notamment de l'animal familier, qui est pourtant un voisin ou un prochain, voir J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, M.-L. Mallet (éd.), Paris, Galilée, 2006, p. 28.

[892] D'après elle, les morts « interfèrent dans la vie des vivants ». V. Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2017, p. 18

[893] G. Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2005. Signalé par V. Despret, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*, p. 9.

[894] V. Despret, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*, p. 20.

A. À la rencontre des « derniers animaux[895] »

Si les orangs-outans de Chevillard ont déjà quitté le zoo, laissant derrière eux quelques autres primates désœuvrés et vite disparus à leur tour, le roman de Lydia Millet consacre plusieurs chapitres aux nombreuses visites de T. dans des jardins zoologiques, d'abord de manière conventionnelle, puis en s'introduisant par effraction dans les enclos d'animaux pour aller à leur rencontre[896]. Malgré sa dimension plus réaliste par rapport à *Sans l'orang-outan*, le comportement du personnage que les critiques qualifient d'« absurde » ou de « bizarre[897] », et qui reste inexpliqué par la narration, fait que le roman de Millet rejoint Chevillard dans une forme de loufoquerie. L'on comprend cependant qu'au-delà des animaux pris individuellement, T. semble partir à la recherche d'une animalité, d'une altérité et d'une existence sauvage, mais aussi d'une expérience de la perte qui puisse faire écho à sa propre solitude. Sa première intrusion dans l'enclos d'un loup révèle un imaginaire contradictoire de « l'animal », tantôt bête prédatrice, tantôt compagnon :

> Dans le noir il pouvait imaginer non seulement des loups mais presque n'importe quoi, une ménagerie secrète. Il fut assailli par cette idée d'une myriade de créatures se matérialisant dans la noirceur de la nuit. Leurs fourrures resplendissaient, leurs têtes étaient à la fois inoffensives et prédatrices. Les têtes d'animaux avaient cela d'extraordinaire – langue de velours et griffes de glace. Qu'étaient-ils[898] ? (*CRM*, 161)

Cette double nature projetée sur l'animal s'incarne dans différentes parties de sa morphologie : la langue douce et amicale, qui rappelle celle du chien, et les griffes menaçantes du fauve, dans une chimère mouvante. En approchant des animaux en-dehors du cadre domestique, il entreprend un échange dont l'issue n'est pas acquise et cherche à s'extraire d'un monde qu'il contrôle et dans lequel les relations sont déjà scriptées. Pourtant, le protagoniste reprojette sur l'animal un schéma de domestication en espérant l'apprivoiser et donc réduire sa dimension sauvage. C'est le loup lui-même qui se soustrait à cette vision duale en incarnant littéralement une réalité fuyante : « Une rapide lueur jaune dans les yeux, puis le loup partit dans un mouvement fluide, s'échappant le long de la clôture. L'animal s'éloigna de lui, jusque dans un coin où il s'immobilisa. Il ne s'approcherait pas davantage. Le loup ne le lui permettrait

[895] « […] final animals », *HDD*, 197.

[896] Ce culte pour les animaux de zoo a conduit plusieurs chercheuses à étudier *How the Dead Dream* en comparaison avec *Green Lion* de Henrietta Roses-Innes (H. Rose-Innes, *Green Lion*, Century City, Umuzi, 2019), par exemple Ida Olsen et Susan McHugh : I. M. Olsen, « Extinct and Undying Species », *op. cit.* ; S. McHugh, « Mourning Humans and Other Animals through Fictional Taxidermy Collections », *Configurations*, vol. 27, n° 2, 2019, p. 239-256 (en ligne : https://muse.jhu.edu/article/722954 ; consulté le 2 juillet 2024).

[897] I. M. Olsen, « Extinct and Undying Species », *op. cit.* ; B. Bateman, « A Flattened Protagonist », *op. cit.*

[898] « In the dark he could imagine not only wolves but almost anything, a secret menagerie. He was filled with the rush of this, with the idea of myriad creatures materializing from the blackness. Their coats glowed, their faces were both benign and predatory. The faces of animals were amazing in that, tongues of velvet and claws of ice. What were they? (*HDD*, 136)

pas[899]. » (*CRM*, 162) Dans la version originale, la prose de Lydia Millet traduit cette furtivité par une allitération de fricatives[900], qui débute avec le nom « flicker », dénotant un éclat de lumière bref, et se poursuit jusqu'à la fin de la phrase : « *the wolf moved fluidly, fleeing along the fence* ». Ce qu'expérimente le protagoniste fait écho aux propos de John Berger pour qui la prétention du zoo à offrir une rencontre avec des animaux est forcément décevante :

> Le zoo ne peut que décevoir. Le but assumé du zoo est d'offrir aux visiteurs l'opportunité de regarder des animaux.
>
> Or, nulle part dans un zoo un étranger pourra rencontrer le regard d'un animal. Au mieux, le regard de l'animal clignote et le balaye. Ils regardent de côté. Ils regardent aveuglément au-delà. Ils scannent mécaniquement. Ils ont été immunisés à la rencontre, parce que rien ne peut désormais occuper une place *centrale* dans leur attention.
>
> C'est là que réside la conséquence ultime de leur marginalisation. Ce regard entre l'humain et l'animal, qui a pu jouer un rôle crucial dans le développement de la société humaine, et avec lequel, dans tous les cas, tous les êtres humains avaient toujours vécu jusqu'à il y a moins d'un siècle, s'est éteint.
>
> Regardant chaque animal, le visiteur de zoo non accompagné est seul[901].

Même en s'extrayant du cadre ordinaire des visites, les tentatives de T. se heurtent à l'agentivité du loup, qui échappe aux attentes de l'humain, y résiste par l'esquive. Il est frappant que Berger et Millet désignent tous deux le regard de l'animal par le terme « *flicker* », employé comme nom ou comme verbe. Le regard animal porté au loin, traversant, renforce l'attribution d'un rôle prophétique, l'animal semblant voir ce qui échappe à l'humain. Berger oppose deux rapports visuels : d'un côté une posture d'observation, qui place l'animal comme objet du regard, et de l'autre l'échange de regards, où l'animal pourrait lui aussi être sujet regardant[902]. Ici, la subjectivité de l'animal s'exprime par le refus de prendre part à l'échange et de rompre la solitude humaine.

Le cadre nocturne des visites incite à s'extraire du prisme visuel pour considérer d'autres mode d'interaction ou simplement de proximité, d'être ensemble. Progressivement, les rapports s'inversent et l'animal est dispensé de tout service, tandis que T. est à sa disposition : « Il n'était pas là pour exiger l'attention de l'animal mais pour le laisser réclamer la sienne[903] » (*CRM*, 171). Au fil de ses intrusions, la posture du personnage se fait de plus en plus

---

[899] « A quick yellow flicker of eyes and then the wolf moved fluidly, fleeing along the fence. It went away from him, into a corner where it remained. He would not get closer. The wolf would not allow it. » (137)

[900] Un procédé qui se retrouve chez Damasio, dont la langue est modelée par l'imaginaire des furtifs. Voir *infra*, chapitre 8.

[901] Nous traduisons : « The zoo cannot but disappoint. The public purpose of zoos is to offer visitors the opportunity of looking at animals. Yet nowhere in a zoo can a stranger encounter the look of an animal. At the most, the animal's gaze flickers and passes on. They look sideways. They look blindly beyond. They scan mechanically. They have been immunised to encounter, because nothing can any more occupy a *central* place in their attention. Therein lies the ultimate consequence of their marginalisation. That look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished. Looking at each animal, the unaccompanied zoo visitor is alone. » J. Berger, *Why Look at Animals?*, Londres, Penguin Books, 2009, p. 26.

[902] On retrouve l'affirmation d'une subjectivité par le regard que nous avons déjà citée chez Derrida : J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*

[903] « It was not to claim the animal's attention that he was here but to let her claim his. » (145)

vulnérable, il se livre aux animaux au point de prendre l'habitude de dormir dans leur enclos : « Le sommeil fit ensuite partie intégrante de sa routine, et en dormant il se soumettait – les événements dépendaient des animaux. Il n'était plus protégé par la ville et ses installations. Couché dans les cages avec eux, incommodé, mal installé, et finalement submergé[904] » (*CRM*, 197). À une protection fondée sur la séparation des individus, sur l'érection de contreforts et sur le confort matériel, T. oppose une recherche de communauté des corps, d'abord initiée par les nuits partagées avec sa chienne, qu'il autorise à dormir à ses côtés. Pour Benjamin Bateman[905], le rôle prépondérant du sommeil dans le roman est aussi une manière pour Millet de dénoncer la course à la productivité capitaliste et de rechercher la proximité des animaux dans des situations où rien n'est attendu d'eux, comme dans cet extrait : « Les animaux étaient indépendants et les gens semblaient leur en vouloir – peut-être parce que la plupart d'entre eux en étaient venus à croire que les animaux devraient agir comme un domestique ou un enfant. Soit ils devraient travailler pour les hommes, souffrir sous le poids d'un fardeau, soit ils devraient les amuser[906]. » (*CRM*, 162) Le loup, lui, ne rend pas service et n'a « aucune diplomatie[907] » (*CRM*, 162) – un terme qui fait écho à l'ouvrage de Baptiste Morizot, *Les Diplomates*, dans lequel le philosophe appelle à établir de nouvelles relations politiques avec les loups, « en bonne intelligence avec ce qui, en nous et hors de nous, ne veut pas être domestiqué[908] ». La rencontre avec le loup, si elle se détache dans le roman des schémas caricaturaux d'une relation de fuite-poursuite par la coprésence à laquelle force l'enclos, maintient l'esquive comme une qualité essentielle du loup (« il gardait son essence[909] », *CRM*, 162). Si Millet semble considérer la fuite comme une possibilité d'expression d'un comportement propre dans un milieu contraint, on peut se demander si les représentations récurrentes de l'animal sauvage comme être de fuite, que l'on retrouve chez Derrida, ou chez Morizot adepte du pistage, ne sont pas une nouvelle essentialisation de l'animalité, la recherche heuristique ou épistémologique remplaçant la pratique cinégétique[910]. Par ailleurs, le loup est là encore un animal charismatique, que Millet semble choisir pour son association au sauvage et pour l'imaginaire qui l'entoure autant que pour son histoire écologico-politique : « ils étaient les méchants des contes de fée, et de grandes campagnes avaient menacé

[904] « After that sleep was part of the routine, and sleeping he surrendered – it was up to the animals what happened. He was not protected anymore by the city and its installations. Lying down in the exhibits with them, awkward, uncomfortable, and finally overcome ». (167)

[905] B. Bateman, « A Flattened Protagonist », *op. cit.*

[906] « Animals were self-contained and people seemed to hold this against them–possibly because most of them had come to believe that animals should be like servants or children. Either they should work for men, suffer under the burden, or they should entertain them. » (*HDD*, 137)

[907] « It did not have diplomacy » (*HDD*, 137).

[908] B. Morizot, *Manières d'être vivant*, *op. cit.*, p. 203.

[909] « It retained its essence » (*HDD*, 136).

[910] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.* ; B. Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.

de les exterminer dans l'ensemble du continent[911]. » (*CRM*, 163) L'animal ou l'espèce qui résiste à la domination humaine[912] est éliminé, de sorte que la réflexion sur l'extinction massive est indissociable d'un questionnement général de nos rapports aux animaux comme ressources.

C'est pourquoi l'on peut affirmer que les rencontres au sein des zoos fictionnels, malgré leur caractère clandestin chez Millet, jouent à plein les fonctions contradictoires que leur attribue Malamud dans *Reading Zoos*, et qui méritent d'être intégralement citées :

> Les sentiments qui ressortent d'une interaction entre les gens et les animaux se manifestent de nombreuses manières différentes : amour et admiration pour le règne animal, et une perception idéaliste de leur magnificence ; détermination pleine de ressentiment à rabaisser les animaux à notre niveau ; empathie, tandis que leurs habitats et leurs conditions de vie de plus en plus dégradés offrent une réflexion de nos propres existences ; pathos, quand nous projetons sur eux nos échecs et les impliquons dans l'état de notre écosystème moderne troublé. Les zoos sont des paradigmes soignés, des métaphores, non des animaux mais de *nos* animaux : de ce que les gens ont fait d'eux et leur ont fait ; de la valeur que nous leur attribuons ; et plus essentiellement, de la manière dont nous les observons, et de ce que ce processus montre de la manière dont nous nous percevons en relation avec eux[913].

Le sommeil auquel cède le protagoniste pourrait être une manière de résister passivement à ces rapports d'observation, de suspendre ses attentes et ses *a priori* pour tisser des relations gratuites. Par ailleurs, le sommeil devient un acte de restauration, offre aux individus et plus largement au monde des instants de vacance, comme l'affirme Bateman : « la planète ne jouit d'un répit réparateur que lorsque ses créatures se reposent, ce qui veut dire que ces créatures n'atteignent une réciprocité avec leur monde et les unes avec les autres qu'à travers la mise en suspens ritualisée que le sommeil requiert[914]. » Dans le sommeil et dans le partage d'une vulnérabilité, le protagoniste laisse progressivement place à son animalité et expérimente avec les autres animaux une forme de disparition de soi temporaire. Le sommeil permet de suspendre le temps de l'action, mais peut-être aussi de sentir « le temps de la fin[915] », dans lequel les animaux sont « en train de mourir[916] » (164). Ce partage n'est ainsi pas seulement celui d'une

---

[911] « They were villains of fairy tales, and there had been vast campaigns to exterminate them all across the continent. » (*HDD*, 138)

[912] Directement ou indirectement : les conflits avec le loup découlent aussi de ce qu'il nuit à certaines formes d'élevage, s'approprie des bêtes qui ont été domestiquées et exploitées pour notre usage et dont les éleveurs se considèrent propriétaires.

[913] Nous traduisons : « The feelings that come out of the interaction between people and animals manifest themselves in many different ways: love and admiration for the animal kingdom, and an idealistic sense of its magnificence; resentful determination to drag animals down to our level; empathy, as their increasingly degraded habitats and conditions offer a reflection of our own existence; pathos, when we displace our failures onto them and implicate them in the state of the troubled modern ecosystem. Zoos are neat paradigms, metaphors, not for animals but for *our* animals: for what people have done with them and to them; how we value them; and most essentially, how we observe them, and what this process shows about how we perceive ourselves to relate to them. » R. Malamud, *Reading Zoos. Representation of Animals and Captivity*, Londres, Macmillan, 1998, p. 15.

[914] B. Bateman, « A Flattened Protagonist », *op. cit.*, § 4. Nous traduisons : « the planet enjoys restorative reprieve only when its creatures rest, meaning that these creatures achieve reciprocity with their world and with one another only through the ritualized abeyance sleep requires ».

[915] B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 254.

[916] « Beth was finished being dead, with her departure accomplished and her absence complete. […]

« inquiétude » de la vie animale, intrinsèquement liée à la liberté et à l'indétermination chez Florence Burgat[917], mais d'une quiétude de l'ennui, de l'attente et du repos des nuits en zoo, soustraites au regard des autres visiteurs mais qui constituent pourtant le cadre d'une catastrophe.

S'il s'exclut des visiteurs habituels du zoo et s'imagine entretenir des rapports plus authentiques avec les animaux, le protagoniste, en ne s'intéressant qu'aux animaux en voie d'extinction, semble lui aussi participer à une forme de collection des vies animales, et rechercher dans leur compagnie une rédemption. La clandestinité de ses incursions n'empêche pas une instrumentalisation de la captivité animale afin d'enrichir son expérience, de lutter contre la solitude, et de s'extraire d'une logique productiviste qu'il subit autant qu'il y contribue. Même lorsque Millet émet une critique politique des zoos[918] en dénonçant l'absence de « norme concernant le traitement des animaux » (*CRM*, 178) – hormis celles de l'American Zoo Association que seuls un dixième des zoos ont intégrée –, les conclusions du personnage concernent ce que les animaux peuvent lui apporter : « Il ne s'introduisait que dans des zoos agréés. Dans les autres, il savait qu'il ne verrait que de la misère. Ils n'avaient aucun intérêt pour lui[919]. » (*CRM*, 178) La pratique d'un sommeil partagé, que Bateman voit comme une échappatoire au capitalisme, peut aussi être considérée, comme l'analyse Ida Olsen, comme une exploitation du « travail affectif » que fournissent les animaux[920]. L'évolution du personnage au fil du roman puis dans les tomes suivants de la trilogie l'amène à basculer d'une obsession à une autre et à incarner trois modèles caricaturaux, d'abord celui d'une élite capitaliste et consumériste, puis celui d'un Robinson vivant en ermite sur une île déserte[921], et enfin celui du riche donateur dévoué à la conservation[922]. Il maintient cependant tout du long la même grille de lecture : son attention est déplacée d'une richesse à une autre, la valeur des

---

The animals on the other hand were in the middle of dying, not only one at the time but in sweeps and categories. This he found incredibly distressing. » (*HDD*, 139)

[917] F. Burgat, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, Kimé, 2005.

[918] Elle cite dans ses remerciements David Hancocks pour son ouvrage : D. Hancocks, *A Different Nature: the Paradoxical World of Zoos and their Uncertain Future*, Berkeley, University of California Press, 2001, mais aussi deux membres du zoo de Phoenix, ce qui souligne l'ambiguïté de sa posture, que l'on peut étendre à une grande majorité du monde de la conservation.

[919] « There were almost no standards for the treatment of the animals unless the zoo they lived in belonged to the American Zoo Association – some two hundreds of two thousand. […] He only broke into accredited zoos. In the others he knew he would see nothing but misery. They held no appeal to him. » (*HDD*, 151)

[920] « Affective labor for human capital », I. M. Olsen, « Extinct and Undying Species », *op. cit.*, p. 430 Olsen s'appuie sur les travaux de Nicole Shukin, qui propose une analyse marxiste de la question animale : N. Shukin, *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 6-7.

[921] Le deuxième tome nous apprend la survie de T., qui s'était égaré dans la jungle après la mort de son guide, et son isolement sur une île déserte pour échapper à ses responsabilités. L. Millet, *Ghost Lights*, *op. cit.* Pour un traitement plus approfondi de la figure du Robinson, voir *infra*, chapitre 6.

[922] L'ironie de la narration envers les schémas d'évolution du personnage est confirmée par l'opinion de Susan dans *Magnificence*, pour qui l'élan charitable soudain de T. est « presque un stéréotype » (*MAG*, 58), « almost cliché, in fact » (*MAG. VO*, 50).

derniers animaux découlant de leur rareté, selon un rapport classique entre l'offre et la demande[923]. Ainsi, dans *Magnificence*, Casey affirme que T. « n'aime pas tous les animaux » et que « plus ils sont répandus, moins ils l'intéressent[924] » (*MAG*, 200). Millet semble critiquer ici une perception de la conservation qui hiérarchise les espèces – qui est donc spéciste – et se concentre sur les animaux présents sur la liste rouge de l'UICN, voire sur les animaux charismatiques parmi ceux-là, plutôt que de se préoccuper des vies animales dans leur ensemble, animaux domestiques compris. Ces attitudes extrêmes qu'endosse le protagoniste entraînent par ailleurs la mort d'autres personnages : son excursion dans la jungle conduit au décès de son guide, puis sa disparition provoque indirectement celui de Hal, le mari de son assistante parti à sa recherche. Par ailleurs, malgré ses précautions et les parallèles systématiques entre sa condition et celle des animaux[925], T. est pris dans une dissymétrie entre son statut, qui lui permet d'entrer et de sortir des enclos, et celui des animaux qui n'ont pas cette liberté. Ida Olsen souligne que le roman de Millet tombe par moments dans un « fétichisme animal » que la distance entre la voix narrative et le protagoniste ne suffit pas à éviter[926]. Les romans de notre corpus, comme fictions d'extinction, contribueraient à figer les animaux dans des rôles fantasmés, y compris celui de « dernier animal » voulant que les animaux aient conscience de leur extinction : ce seraient déjà, à l'instar du zoo et selon l'expression John Berger, des « monument[s] vivant[s] à leur propre disparition[927] ».

B. Conserver ce qui est déjà perdu : le « fétichisme animal[928] »

1. Conserver les corps

La trilogie de Millet et *Sans l'orang-outan* portent un regard ironique sur les pratiques de « conservation animale », par un glissement qui conduit les animaux du zoo aux armoires des muséums ou des galeries. Le parallèle entre les zoos et la taxidermie, qu'opèrent l'écrivaine et l'écrivain, expose l'échec d'engagements écologiques encore teintés d'impérialisme, de fétichisation de la nature et du sauvage. Les corps animaux sont figés en dehors de leurs milieux dans des postures caricaturales censées représenter l'ensemble de leur espèce et privés, sinon de vie, de liberté : l'idée que se fait la protagoniste de *Magnificence* de sa maison-galerie, dans

[923] Les animaux sont qualifiés d'« *unacountable wealth* » (*HDD*, 238). Dans le troisième tome, *Magnificence*, T. réinvestira sa fortune dans la conservation d'espèces en voie de disparition, il s'agit donc toujours d'un projet d'investissement.

[924] « But he doesn't love all animals » ; « The more common they are, the less interested he is » (*MAG. VO*, 187).

[925] Par exemple, entre leur indépendance et la sienne (*CRM*, 162 ; *HDD*, 137).

[926] I. M. Olsen, « Extinct and Undying Species », *op. cit.* Olsen reprend la notion d'*animal fetishism* théorisée par Nicole Shukin : N. Shukin, *Animal Capital*, *op. cit.*, p. 1-6.

[927] « Living monument to their own disappearance » : J. Berger, *Why Look at Animals?*, *op. cit.*, p. 24.

[928] *Id.* ; I. M. Olsen, « Extinct and Undying Species », *op. cit.*

laquelle elle voit « la captivité heureuse des choses précieuses[929] » (*M*, 164) pourrait aussi bien s'appliquer au récit idéalisateur qui entoure les zoos. L'histoire des jardins zoologiques et des collections taxidermiques est entachée d'un même paradoxe qui consiste à tuer ou à maltraiter pour conserver : les zoos accusent un fort taux de mortalité, de sorte que pour présenter un spécimen d'une espèce, de nombreux individus ont péri ou souffert[930], tandis que l'histoire de la taxidermie est profondément liée à la chasse et au braconnage. Ainsi dans *Magnificence*, la maison de l'ancêtre est qualifiée de « musée d'animaux », non seulement morts, mais « tués[931] ». Un vieil amateur de chasse se remémore comment l'oncle de Susan organisait des compétitions « à celui qui aurait le plus gros tableau de chasse ». Pour les remporter, il fallait « en tuer peut-être trois-cents, tout seul… et en général le vainqueur en faisait don au Smithsonian[932] » (*MAG*, 110). Susan s'interroge elle aussi devant la collection secrète de son ancêtre : « L'acquisition de ces peaux… Les animaux avaient-ils été tués au service de leur propre histoire, tués pour devenir des reliques d'eux-mêmes[933] ? » (*MAG*, 262). Dans le même tome, T. rappelle que la chasse reste une des premières causes d'extinction en Afrique, avec la « réduction de l'habitat » et le « réchauffement climatique[934] » (*MAG*,140-141).

Si Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier qualifient le zoo « d'impossible arche de Noé[935] », Anne Simon rappelle la polysémie étymologique du terme *tevah* en hébreu, dont les zoos et museums incarnent bien l'ambiguïté, « oscillant entre armoire, cercueil, cellule de prison, réservoir et citerne[936] ». L'image d'une « inversion de l'arche », employée par Millet et déjà évoquée, est quant à elle illustrée dans *Comment rêvent les morts* par la liste des victimes d'un ancien président des États-Unis : « Teddy Roosevelt en train de tuer des centaines d'animaux depuis un train lors d'un safari… Cinq cent douze animaux tués, dont dix-sept lions, onze éléphants, vingt rhinocéros, neuf girafes, quarante-sept gazelles, huit hippopotames et

[929] « […] the happy captivity of precious things » (*MAG. VO*, 150)

[930] Voir les propos de Matthew Chrulew cités *supra* (I. C. 2.) et tirés de M. Chrulew, « Managing Love and Death at the Zoo », *op. cit*, §3.

[931] « […] this was a museum of killed animals, pure and simple » (*MAG. VO*, 183).

[932] « To won them all, you'd have to take maybe three hundreds by yourself. » (*MAG. VO*, 100) La Smithsonian Institution regroupe de nombreux musées, galeries et centres de recherche des États-Unis, dont le *National Museum of Natural History*, mais aussi le *National Zoo*.

[933] « […] the story […] of how the skins were acquired… the question of whether they were murdered for the sake of their own history, murdered in order to become mementos of themselves » (*MAG. VO*, 248).

[934] « Hunting, you know, it wiped out some of them. […] Globally, mostly the driver is habitat lost. But soon the leading cause is going to be climate change. » (*MAG. VO*, 128)

[935] « L'image récurrente de l'arche de Noé devint, dès après 1945, la nouvelle motivation des zoos, non sans rencontrer de nombreux obstacles, dont le plus évident est l'intégrité de l'animal captif » : É. Baratay et É. Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998, p. 277.

[936] A. Simon, « Une arche d'études et de bêtes », *Zoopoétique : des animaux en littérature moderne de langue française, Revue des sciences humaines*, n° 328, décembre 2017.

vingt-neuf zèbres[937]. » (*CRM*, 165) Dans l'ouvrage qui rend compte de son expédition, Roosevelt se présente comme un « chasseur-naturaliste » et justifie ses « prélèvements » par une entreprise scientifique[938]. Certaines des dépouilles – celles qui n'étaient ni consommées ni transformées en trophées – étaient en effet destinées aux grands musées américains, comme le National Museum ou l'American Museum of Natural History, dont le « Theodor Roosevelt Hall » est le bâtiment central. Le troisième tome de la série fait écho au premier en rappelant lui aussi les massacres commis par « Teddy », directement associés aux pratiques de chasse de l'oncle. Cette fois le décompte est plus important encore, « douze cents » spécimens rapportés de son safari, en comptant les insectes (*MAG*, 110 ; *MAG. VO*, 98). L'entreprise de connaissance s'est apparentée davantage à une prise de possession qu'à une tentative de compréhension et de relation, et Susan relève d'ailleurs dans *Magnificence* comment le vocabulaire de la taxidermie rappelle celui de la prédation – qui serait le même que celui de la sexualité : les animaux « *montés* » et « les bêtes, la proie, la prise, le coup[939] » (*MAG*, 87).

Au-delà de cette conscience des facteurs historiques et politiques de l'extinction massive, Millet aborde à travers la taxidermie la perte de ces animaux sur le mode du deuil plus que de la réparation. Ainsi Susan s'adresse en ces mots à son amant : « Nous aimons ceux qui sont partis, toi et moi, nous continuons à vivre avec eux, nous vivrons toujours avec eux […]. Ce que je veux dire, c'est qu'ils ne reviendront jamais[940]. » (*MAG*, 270) Pour Susan McHugh, la tristesse du personnage face aux animaux naturalisés incarne le rejet d'un optimisme contemporain « cruel » et factice qui laisse penser que l'on pourra ramener ce qui est perdu, tandis qu'elle choisit de se concentrer au contraire sur une célébration des disparus et de ce qu'il (en) reste. Elle oppose l'affection de Susan pour les animaux à celle de T., qui entreprend finalement de réinvestir sa fortune dans la conservation, peinant à se départir de sa vision capitaliste et impérialiste : « Loin d'être parfaite, l'affection de Susan pour tous "les disparus", humains comme animaux, offre néanmoins une alternative au projet néocolonialiste de réparation[941] ».

[937] « Teddy Roosevelt on safari shooting hundreds of animals from a train […]. Five hundred and twelve animals shot, including seventeen lions, eleven elephants, twenty rhinos, nine giraffes, forty-seven gazelles, eight hippos and twenty-nine zebras. » (*HDD*, 139)

[938] T. Roosevelt, *African Game Trails : an Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist*, Los Angeles, Charles Scribner's Sons, 1910.

[939] « Apparently afficionados called the animals *mounted*, not stuffed–both about sex, of course–the beasts, the prey, the caught, the shot » (*MAG. VO*, 78).

[940] « Both of us love the gones ones, you and I, we live with them still, we always will […]. My point is, it'll never come back again. » (*MAG. VO*, 255)

[941] Nous traduisons. « A far-from-perfect solution, Susan's affection for all "gone ones," human and animal alike, nevertheless offers an alternative to the neocolonialist project of reparation that emerges through another character's confrontations with personal and species loss in the series' first novel, *How the Dead Dream* » : S. McHugh, « Mourning Humans and Other Animals through Fictional Taxidermy Collections », *op. cit.*, p. 249.

Déjà représentée dans *Sans l'orang-outan*, la taxidermie est abordée plus amplement par Chevillard dans *L'Arche Titanic*, toujours avec un humour cynique et absurde puisque le narrateur étend cette pratique à l'embaumement de proches humains, à travers les théories de Mathias Mayor : il devient alors évident que la conservation du corps ne pallie pas l'absence de l'être[942]. C'est pourquoi, dans *Sans l'orang-outan*, le deuil des grands singes n'aboutit jamais, leur naturalisation puis leur mise sous cloche entraînant un culte qui se transforme en tentative de désextinction. Si le roman se clôt sur une intrigue ouverte, la fin de *Choir* suggère dans un premier temps que les disparus ont ressuscité : « Les grands singes aussi sont de retour. […] Drallivehe prétend qu'ils sont fruits de nos œuvres ». Néanmoins, la vanité de cette tentative rattrape vite les habitants de l'île : dès lors qu'ils leur abandonnent « l'administration de Choir », les orangs-outans « se défilent, et leur disparition semble définitive[943] ». Derrière ce clin d'œil au roman de 2007, Chevillard rappelle qu'il ne servirait à rien de ramener les animaux disparus sans leur offrir un habitat préservé, si ce n'est à les voir s'éteindre à nouveau.

L'exposition des corps de Bagus et Mila rappelle que la taxidermie est à la fois une objectivation et une mise en scène des corps animaux, dans une tentative de faire oublier leur mort. Dans un premier temps le narrateur admet que le « simulacre » créé par l'embaumeur « [est] en vérité non moins glaçant que le sourire du squelette qui vous conte fleurette, une racine de pissenlit entre les dents » (*SOO*, 132) et que les productions du taxidermiste, Horviller, ne proviennent que de son « acharn[ement] sur le cadavre de Bagus, incisant sa peau, disséquant ses chairs » (40). Dans *Magnificence*, la réalité de la naturalisation rattrape aussi la protagoniste quand elle regarde les spécimens, consciente que ces « vieilles fourrures » ont demandé « dépeçage », « tannage », et extraction des « vrais yeux[944] » (*MAG*, 87), que ce ne sont que « des peaux tendues sur leur squelette en plastique[945] » (*MAG*, 196), ce qui rappelle la définition qu'en donne McHugh : « une créature transformée en une forme réaliste semblant vivante par des gens qui conservent et assemblent des morceaux des morts[946] ». La représentation des spécimens dans le détail de leurs cornes, leurs plumes, leurs fourrures, leurs écailles, montre une attention aux corps animaux et à leur esthétique, même quand il s'agit d'une « beauté morte » (*MAG*, 266 ; « dead beauty », *MAG. VO*, 251), privée de son *anima*. L'euphémisme paradoxal employé pour évoquer la taxidermie, qui qualifie ses artefacts de corps

[942] É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, *op. cit.*, p. 40-50.
[943] É. Chevillard, *Choir*, *op. cit.*, p. 260.
[944] « […] do not think of old fur. Of skinning, of tanning, what happened to the real eyes. Someone had skinned these creatures once, someone had flayed their bodies raw. » (*MAG. VO*, 77)
[945] « […] the skins hung on their plastic bones. » (*MAG. VO*, 77)

[946] Nous traduisons « a creature made into a realistically lifelike form by people preserving and assembling parts of the dead ». S. McHugh, « Mourning Humans and Other Animals through Fictional Taxidermy Collections », *op. cit.*, p. 242.

« naturalisés », semble révélateur d'une ontologie naturaliste : « naturaliser » l'animal, même en dehors de sa mort, c'est le rendre observable à loisir, accessible à la science, analysable et conservable. Dans les dépouilles subsiste une part leur réalité biologique, ce qui les distingue d'une maquette, mais elles sont modelées dans une position censée leur donner l'apparence de la vie et exemplifier une espèce, de sorte que la taxidermie cherche à capturer un comportement ou une émotion à travers une attitude figée. Pour Lucienne Strivay, c'est « la plus spectaculaire appropriation des corps animaux pour raconter des histoires d'hommes[947] », mais c'est aussi un moyen, pour les taxidermistes contemporains – au contraire de ceux des XIXe et XXe siècles qui ont contribué à la défaunation – de lutter « pour sauver de l'effacement ce qui peut l'être, pour presser l'arrivée d'autres récits qui soutiendraient une autre manière de faire monde avec ce qui nous déborde. Ils veulent garder les témoins[948] ! ». Pour Chevillard, les taxidermistes auraient enregistré « la soudaine apocalypse des animaux […] saisis comme les habitants pétrifiés de Pompéi dans des postures naturelles[949] ».

Si l'objectif le plus courant est de conserver un « spécimen », il s'agit aussi parfois de maintenir une incarnation d'un individu unique, comme chez Chevillard, où les « billes de verre » rendent au narrateur la « lueur de malice » dans laquelle il « retrouv[e] ses amis » (*SOO*, 132), lui qui craignait que « petit à petit nous nous [fassions] à cette idée que les orangs-outans étaient des singes raides, des primates inflexibles et guindés, au ventre dur, au rictus crispé » et d'être le seul à se « souvenir quelque temps encore comme Mina était follette, et Bagus moqueur et grimacier. » (14) Chevillard réalise presque ce que Pierre Bayard appelle une « anticipation dormante[950] » avec une histoire qui rappelle celle, narrée par Strivay, du chimpanzé Jojo. À sa mort au zoo de Nancy en 2012, un taxidermiste s'est vu confier pour mission d'en ressusciter la personnalité « pour rendre Jojo à l'émotion des hommes » dans une œuvre qui « s'approche au plus près d'un portrait[951] ».

Christian Cheleboug évoque à propos de l'entrée de territoires naturels au patrimoine de l'UNESCO une « muséification de la nature » qui témoignerait d'un « souci croissant de vivre dans une réserve, de figer la marche du temps[952] ». Nous pourrions reprendre le même terme à propos des représentations littéraires, lorsqu'elles réduisent les animaux à une existence ahistorique et aculturelle, en font l'exemple d'une simplicité perdue par l'humain et ne mettent

[947] L. Strivay, « Les messagers. Configurations et reconfigurations en taxidermie », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 19, n° 2, Éditions de l'Herne, 2019, § 3 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-anthropologie-sociale-2019-2-page-159.htm ; consulté le 2 août 2024).

[948] *Ibid.*, § 33.

[949] É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, *op. cit.*, p. 50.

[950] P. Bayard, *Le Titanic fera naufrage*, *op. cit.*, p. 171.

[951] L. Strivay, « Les messagers. Configurations et reconfigurations en taxidermie », *op. cit.*, § 22.

[952] C. Chelebourg, *Les Écofictions*, *op. cit.*, p. 229.

en scène finalement que des *animots*, pour reprendre l'expression de Derrida chère à Anne Simon[953]. Chevillard n'y coupe pas lorsqu'il affirme par exemple dans un entretien datant de 2005 :

> Les animaux ne sont pas des êtres de culture. Ils ignorent le progrès et les grandes mutations. Ce sont donc les seuls témoins de la vie telle qu'elle a toujours été, de la vie dans sa plus simple expression. L'homme en évoluant ne cesse de se perdre de vue, tandis que la vache dans son pré a connu nos ancêtres les plus lointains. Du coup on a l'impression d'une sorte d'ironie animale qui regarde l'homme s'activer alors qu'il est si simple de se contenter d'être… Ensuite a subsisté chez moi un goût enfantin pour les animaux. Les formes cocasses d'une girafe ou d'un éléphant rappellent nos premières créatures en pâte à modeler. Donnez une boule de glaise à un enfant, il invente imparablement l'hippopotame.[954]

L'idée que les animaux n'auraient ni histoire ni culture a été réfutée par les éthologues et les historiens (dont Éric Baratay, à l'origine en France du développement de l'histoire animale et auteur de l'essai *Cultures félines*[955]), et la « vache dans son pré » a connu autant de transformations que les humains qu'elle côtoie. Il reste que les représentations littéraires, comme les naturalisations, entretiennent cette image d'un Animal immuable, d'une part dans une tentative de soustraire les animaux au passage du temps pour en faire la représentation d'une nature idéalisée, et d'autre part dans une recherche esthétique. L'être ainsi saisi est donc réduit soit à son animalité comme unique qualité, soit à une beauté que l'on prétendrait préserver tout en affectionnant sa malléabilité, comme si les corps animaux n'étaient qu'une matière première, à nouveau une ressource, pour produire des artefacts dont nous serions les créateurs. Aussi, pour jouer le rôle d'« arche de mots » que lui attribue Anne Simon, la littérature doit non seulement rendre « justice à la vivacité et à la pluralité des animaux[956] », mais aussi à leur agentivité et à leur histoire.

2. Conserver les mots

Une quinzaine d'années avant l'emploi de la formule ironique par Chevillard, *Sans l'orang-outan* semble déjà être une tentative pour « ralentir avec des virgules l'extinction de masse[957] », alors que l'écrivain répète à volonté le nom du grand singe dans les premières et troisièmes parties du roman[958] – la deuxième partie figurant sa « disparition » en bannissant son

[953] Derrida parle ainsi de « l'animal au singulier général » : J. Derrida, « "L'animot" », *op. cit.* ; A. Simon, « Animots – Carnet de zoopoétique », s. d. (en ligne : https://animots.hypotheses.org/ ; consulté le 31 octobre 2018).

[954] É. Chevillard, « Cheviller au corps », *op. cit.*

[955] É. Baratay, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 2012 ; É. Baratay, *Cultures félines, XVIIIe-XXIe siècle: les chats créent leur histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

[956] A. Simon, « Une arche d'études et de bêtes », *op. cit.*.

[957] É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, *op. cit.*, p. 71.

[958] Philippe Brand rappelle que le nom est employé 79 fois dans la première partie : P. Brand, « Comment parler après la fin ? *Zone One* et *Sans l'orang-outan* », dans C. Coquio, J.-P. Engélibert et R. Guidée (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, 2018, p. 221-229.

nom[959]. Chez Millet, les noms d'espèces – pour beaucoup éteintes – se multiplient, afin de rappeler leur existence passée, les porter à la connaissance des lectrices et lecteurs, ou alerter sur leur mise en danger. Dans *Magnificence*, l'image des restes d'animaux rangés dans une multitude de casiers s'accompagne du texte qui permet de les « étiqueter » et de les donner à connaître. Le roman traduit une tendance encyclopédique qui se retrouve dans sa dernière publication de non-fiction, *We Loved It All*, sous-titré « A memory of life[960] ». Les majuscules qui miment les étiquettes dans *Magnificence* mettent en relief les noms d'espèces, qui acquièrent par leur étrangeté ou leurs évocations une valeur poétique : « MOUTON BLEU », « SEBASTE-CHEVRE », « GRANDE CASTAGNOLE[961] » (*MAG*, 80). À la fin du roman, lorsque la protagoniste découvre le sous-sol où sont entreposées les espèces éteintes, les noms latins évoquent des animaux devenus légendaires : « equus Prewalzki », « quagga », « dodo » (*MAG*, 254 *sqq. ; MAG. VO*, 238 *sqq.*). L'importance accordée aux noms d'espèces comme moyen de garder en mémoire leur existence passée ou présente se retrouve dans la trilogie *MaddAddam* de Margaret Atwood, parue également dans les années 2000, dans laquelle l'écrivaine imagine les pratiques de la secte écoreligieuse des Jardiniers de Dieu. D'anciens membres du groupes conçoivent ainsi un jeu, nommé « Extinctathon », qui fonctionne comme le célèbre *Qui est-ce ?* et demande aux joueuses et joueurs d'identifier une espèce disparue dans les cinquante dernières années[962], en la nommant précisément. L'existence même du jeu, son nom qui suggère une course à l'extinction, et le nombre ahurissant d'espèces qu'il comprend, sont en soi des dénonciations de la sixième extinction massive, d'autant que les informations fournies sur l'espèce à identifier comprennent les causes de son extinction. Le jeu invite également à une connaissance précise des espèces animales et participe à les maintenir dans l'imaginaire de celles et ceux qui y jouent. La secte dont sont issus ses créateurs accorde une grande importance aux noms d'animaux, qu'elle célèbre régulièrement dans son calendrier religieux et dans ses cantiques, essentiels dans une organisation qui bannit l'écriture et repose sur la transmission orale. Selon l'exégèse des Jardiniers de Dieu, l'acte de nomination n'est plus l'affirmation d'une supériorité mais d'une affection, comme le serait un appel aux animaux : « Nommer – nous l'espérons –, c'est accueillir ; attirer autrui vers soi[963]. »

[959] Florence Burgat fait allusion à *La Disparition* de Perec, dont s'inspire peut-être Chevillard, et affirme que la littérature fait sans cesse disparaître les animaux. F. Burgat, « La disparition », *op. cit.*

[960] L. Millet, *We Loved It All : A Memory of Life*, New-York, WW Norton & Co, 2024.

[961] « BLACKBELLY ROSEFISH », « GOLDEN POMFRET », « HIMALAYAN BLUE SHEEP » (*MAG. VO*, 69-70).

[962] Il s'agit d'un roman d'anticipation : ainsi certaines espèces menacées ont disparu dans la fiction alors qu'elles existent encore (par exemple les pandas ou les rhinocéros). Le jeu est évoqué à plusieurs reprises dans les trois tomes et joue un rôle important dans l'intrigue, allant jusqu'à déterminer l'onomastique de *MaddAddam*.

[963] M. Atwood, *Le Temps du déluge*, *op. cit.*, p. 27 ; « To Name is – we hope – to greet; to draw another towards one's self » : M. Atwood, *The Year of the Flood*, *op. cit.*, p. 12.

Cette valeur des noms est employée ironiquement par Millet dans *Comment rêvent les morts* pour dénoncer la destruction des mangroves par l'entreprise immobilière de T. au Bélize. Tandis que le personnage supervise depuis son yacht la destruction de toute la végétation présente sur l'île, n'y voyant que des « arbres broussailleux », le capitaine du bateau lui décrit les espèces de mangrove : « palétuvier rouge, palétuvier noir, blanc. Sycomore[964] » (*CRM*, 135). Les mangroves sont connues pour leur capacité à emmagasiner du carbone et pour leur rôle essentiel dans la protection des populations humaines et animales. Elles abritent de nombreuses espèces dont le poisson-scie trident, en danger critique d'extinction et recensé comme tel par le Center for Biological Diversity, dont Lydia Millet est éditrice, qui cite parmi les facteurs qui menacent l'espèce « la destruction et modification des forêts de mangrove[965] ». Là encore, Millet dénonce une pratique écocide précise en intégrant dans le roman les savoirs accumulés au cours de son activité professionnelle, pour opposer à travers une image à la fois ironique et tragique deux personnages qui, face à un environnement donné, ne voient pas la même chose. La nomination peut ainsi faire apparaître les animaux et végétaux qui constituent un milieu – et T. finit d'ailleurs par interrompre ses activités –, cependant Anne Simon nuance :

> Nommer les bêtes ne suffit pas à les intégrer dans l'ordre du langage : encore faut-il qu'elles nous soient *présentées*, et que leur vie résonne pour nous comme un appel à la rencontre. Ce qui se pose pour les écrivains n'est pas simplement la survie de telle ou telle espèce. C'est une question conjointe de mémoire et de futur pour l'homme, de continuité pour le langage, si tant est qu'on accepte qu'il parasite (au sens biologique, positif du terme) l'être, immanent comme transcendant[966].

Lorsqu'elle ne prend pas part à une *libido sciendi* qui implique la possession et la destruction, comme dans les étiquettes qui accompagnent les trophées de chasse, la nomination devient, sinon un acte militant, au moins un geste mémoriel. Pour Chevillard, les « mots immarcescibles, à la fin des temps » pourraient être « les seuls rescapés de l'Apocalypse[967]. » C'est pourquoi *Comment rêvent les morts* est dédié, dans les remerciements de Millet, « à la mémoire des

[964] « As the limbs fell their small glossy leaves rained down onto the water and the boat captain, seated behind T. with a hand on the tiller, smiled gently and described them to him: red mangrove, black mangrove, white. Buttonwood. » (*HDD*, 113).

[965] « The destruction and modification of mangrove forests ». « Natural history », sur *Center for Biological Diversity* (en ligne : https://www.biologicaldiversity.org/species/fish/smalltooth_sawfish/natural_history.html ; consulté le 26 mai 2020). 75% des forêts de mangrove ont été détruites d'après l'Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES) citée par *Le Monde*, soit 10 000km^2 depuis 2000. Voir F. Lacaille-Albiges, « La mangrove, un précieux puits de carbone », *National Geographic*, 9 août 2019 (en ligne : https://www.nationalgeographic.fr/environnement/2019/07/la-mangrove-un-puits-de-carbone-precieux ; consulté le 26 mai 2020) ; M. Varlo, « Les écosystèmes marins à la merci des activités humaines », *Le Monde*, 6 mai 2019 (en ligne : https://www.lemonde.fr/planete/article/2019/05/06/les-ecosystemes-marins-a-la-merci-des-activites-humaines_5458820_3244.html ; consulté le 26 mai 2020) ; S. Díaz, J. Settele et E. Brondízio, *Le Rapport de l'évaluation mondiale de la biodiversité et des services écosystémiques. Résumé à l'intention des décideurs*, IPBES, 2019.

[966] A. Simon, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche », *op. cit.*, p. 94.

[967] É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, *op. cit.*, p. 50.

rhinocéros noirs de l'Afrique occidentale qui ont disparu de la surface de la terre[968] » pendant l'écriture du livre et aux « espèces les plus rares des États-Unis » (*CRM*, 289-290), soit vingt et une espèces issues de divers taxons (insectes compris) et accompagnées de leurs noms latins.

C. Un nouveau régime d'attention et une parenté animale

Dans les deux romans, l'extinction massive est vécue comme une affaire personnelle. Chez Chevillard, chaque espèce disparue représente une nouvelle coupe dans l'arbre généalogique des humains. Pour celles et ceux qui survivent à la catastrophe, le cercle des échanges rétrécit, enlevant au monde sa diversité : « Déjà nous n'avons plus commerce qu'avec nous-mêmes, un commerce étroit, incestueux, consanguin. » (*SOO*, 38) Albert Moindre se trouve enfermé dans sa propre famille, réduit à sa ressemblance avec ses géniteurs, « écartelé » entre père et mère (41), qu'il aperçoit partout dans son reflet. Rapidement, les parentés humaines, méprisées parce que dépourvues de toute altérité et empreintes de culpabilité, sont remplacées par l'idéal de parents orangs-outans, qui remplissent tous les rôles : amis, amants fantasmés, cousins, adelphes, enfants ou ancêtres. Les humains se retrouvent « orphelin[s] du grand singe roux » (134) et parricides. Au fil du roman, la hiérarchie des espèces jusque-là anthropocentrée est renversée, et les survivants aspirent à un devenir-singe. Cette transformation à laquelle se consacre un petit nombre d'êtres humains, menés par Albert Moindre, est perçue comme une renaissance.

Ce qui constituait le propre de l'humain devient le signe d'un manque d'évolution, comme dans les sociétés simiennes de Pierre Boulle ou de Will Self analysées précédemment. Les habitudes culturelles (par exemple les vêtements), ou encore la bipédie et la parole, ne sont plus qu'un obstacle à une existence de singe, donc des caractères à éliminer : « vous êtes gênés aux entournures par vos vêtements mal appropriés. Le poids de vos souliers vous tire vers la terre. Déshabillez-vous, mes frères » (*SOO*, 164), ou encore « qu'avez-vous de si intéressant à nous dire qu'un cri bien modulé ne formulera aussi clairement, je vous le demande ? » (171), sermonne le narrateur. Finalement, la théorie de l'exception humaine est explicitement révoquée, et l'humain, loin d'être le plus « évolué », apparaît moins adapté au monde que ses cousins. Le narrateur réécrit ainsi une histoire de l'évolution non anthropocentrée en supposant que notre place dans le monde ne tient qu'à une indifférence des autres animaux, qui n'en ont pas voulu :

> Car au vu de nos résultats, à simplement regarder comment le monde a tourné sous notre règne et ce que nous en avons fait, par cupidité, gabegie, incurie ou toute autre bonne raison de ce genre que nous alléguons ordinairement pour diminuer nos responsabilités, il se déduit que l'orang-outan était

[968] « To the memory of the West African black rhinoceros, which disappeared from the world in the time it took to write this book » (*HDD*, 245).

> bien mieux que nous l'homme de la situation, et j'en veux encore pour preuve cette osmose parfaite avec son milieu à laquelle il parvint sans effort tandis que nous ne la connaissons qu'en de très rares moments d'extase, après le passage du jardinier et du démineur, sous le parasol et le parapluie.
>
> Il aura fallu que l'orang-outan disparaisse pour qu'éclate au jour notre imposture millénaire, laquelle repose, je le concède, sur une méprise que nous n'avons pas consciemment recherchée ni voulue […]. (172)

La transformation extrême de son environnement qui caractérise l'être humain n'est plus le signe d'une intelligence mais d'une inadéquation au monde, la situation dominante de l'espèce relevant alors d'une « imposture » ou d'une « méprise ». Ainsi dans la deuxième partie du roman se généralise un rejet de la filiation humaine, tandis que les habitants reprochent aux enfants d'être trop « semblables à leurs parents » (102). L'espoir d'une issue à ce monde post-apocalyptique repose sur l'altérité d'un *éthos* animal, qui réinjecterait de la variation dans une société uniforme. Sous les harangues du narrateur, les autres humains recherchent en vain un devenir-orang-outan :

> Nous n'avons que trop perdu de temps à attendre je ne sais quoi et épuisé nos forces en de vains petits jeux de patience. Tandis que Pénélope sottement faisait et défaisait sa tapisserie, la mère d'Ulysse lui tricota douze bons pull-overs, dix écharpes et quatre-vingt-douze paires de chaussettes. Agissons ! (162)

Au-delà du comique du mythe littéraire détourné et de l'absurde d'un appel à agir dans le contexte d'une extinction définitive, une double lecture peut faire résonner cet impératif comme une injonction adressée aux lectrices et lecteurs à ne pas laisser périr l'orang-outan, que nous ne pourrions remplacer. Dans la fiction, l'action se tourne vers une tentative de désextinction, et c'est une parenté circulaire qui s'accomplit lorsqu'Aloïse est inséminée avec les gamètes de Bagus : « 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, lui naîtra un fils qui sera aussi notre père à tous. » (187) Ironisant sur l'idée que les singes seraient nos ancêtres[969], ce renversement final rappelle que les « parentés » humanimales ne peuvent être pensées comme des relations verticales sans tomber dans une généalogie qui se mord la queue. Les liens qui unissent les espèces animales contemporaines les unes aux autres fonctionnent de manière horizontale[970], sur le principe de la variation, et non sur celui de la génération. Cette généalogie paradoxale et incestueuse, qui fait de l'orang-outan un ancêtre voire un être divin, à la fois le père, le fils et peut-être le Saint-Esprit, révèle le ton ironique du roman et souligne que les solutions apportées par Albert Moindre – taxidermie, imitation puis désextinction – sont des réponses absurdes à

[969] Je prends ici le parti d'une lecture ironique de cette phrase, contrairement à Dominique Faria qui affirme, peut-être en référence aux propos de l'écrivain en 2005 précédemment cités, que pour Chevillard c'est l'animal « qui lie l'homme au monde naturel, à ses ancêtres ». D. Faria, « Éric Chevillard », *op. cit.*

[970] L'on peut ainsi étendre à *Sans l'orang-outan* les propos que tient Marie Cazaban-Mazerolles à propos de *Choir* et d'*Oreille rouge* : « L'humain, cela est clair ici, n'a pas de devoir envers un quelconque Dieu qui prévale sur celui qu'il doit à la planète et ses habitants. Est ainsi promu un sentiment d'appartenance horizontale ». M. Cazaban-Mazerolles, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 63.

une mort irrémédiable. Enfin, cette dernière phrase inscrit le roman dans ce que Joseph Meeker, repris par Ursula K. Heise, nomme « *the comedy of survival* ». Heise reformule les propos de Meeker en des termes qui rappellent l'ultime renversement romanesque chez Chevillard :

> […] la tragédie, en se concentrant sur la chute irréversible de l'être humain, est sujette à un biais anthropocentrique inhérent. La comédie, avec son emphase sur la régénération, sur le passage d'une génération à une autre, et plus généralement sur le comportement de jeu […], s'appuie sur une architecture plus écologique[971].

Si Chevillard illustre une compréhension érotique, littérale et parodique de la parenté à travers cette insémination interspécifique, chez Lydia Millet, la parenté est une question de responsabilité, qui dépend moins d'une relation génétique que d'un régime de considération.

La trilogie de Lydia Millet est peuplée de personnages humains et autres qu'humains vulnérables, par leur âge, leur maladie, leur handicap, ou leur statut d'animal domestique, captif ou menacé. L'écrivaine semble mettre en avant une éthique de la sollicitude, du *care*[972], c'est-à-dire de l'attention, du soin, de la responsabilité envers les autres. Selon les distinctions qu'opère Corinne Pelluchon, et au vu des nombreuses références aux failles de la justice, nous pourrions même parler d'une éthique de la vulnérabilité qui, au-delà de l'attention « aux relations particulières que les personnes ont avec les autres et avec leur milieu » sur laquelle s'appuie le *care*, se veut universaliste et cherche à établir un contrat social pour prendre en compte les vies les plus vulnérables[973].

La sollicitude envers les animaux et leur défense passe néanmoins par la perception d'une parenté. Ainsi, lors de sa première visite dans un zoo, T. observe une unique ourse noire, dans un enclos isolé, lorsqu'une famille humaine surgit et entreprend de lancer des détritus sur l'ourse pour provoquer sa surprise et la photographier. Les visiteurs, considérant les animaux de zoo comme un divertissement, ne supportent pas que l'une d'entre eux se soustraie à cette tâche en restant inactive[974]. Le « père de famille », qui ne se soucie que de son « petit cercle[975] » et défend le loisir odieux de ses enfants, rétorque à T. qui s'y oppose : « Mêlez-vous de vos oignons » (*CRM*, 157). La réponse de T. instaure au contraire de nouveaux liens de parenté, qui

---

[971] Nous traduisons : « […] tragedy, with its focus on the irreversible fall of human being, has an inherently anthropocentric bias. Meanwhile, comedy, with its emphasis on regeneration, the passage from one generation to the next, and more generally on playful behavior […], relies on more ecological architecture. » U. K. Heise, *Imagining extinction*, *op. cit.*, p. 50. J. W. Meeker, *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*, 3rd ed, Tucson, University of Arizona Press, 1997.

[972] Telle que théorisée par Carol Gilligan : C. Gilligan, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, S. Laugier (trad.), Paris, Flammarion, 2008.

[973] C. Pelluchon, *Réparons le monde : les humains, les animaux, la nature*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2020, p. 92-93.

[974] Véronique Servais a bien noté ce désarroi dans son enquête sur les visites au zoo : V. Servais, « La visite au zoo et l'apprentissage de la distinction humaine », *Revue d'anthropologie des connaissances*, nº 6-3, Société d'Anthropologie des Connaissances, 1er décembre 2012 (en ligne : http://journals.openedition.org/rac/9382 ; consulté le 19 avril 2021).

[975] La formule rappelle celle citée plus haut (197), qui suggère précisément que la considération de T. s'étend au-delà de ce cercle, ou plutôt que ce cercle a été élargi aux animaux non-humains.

ne s'arrêtent plus aux frontières de l'espèce et de la famille biogénétique : « Mais ce *sont* mes oignons, fit. T. Tout comme si vous jetiez des détritus à la figure de ma sœur. Qu'est-ce qui vous échappe ?[976] » (*CRM*, 157). Le personnage affirme un nouveau régime de considération et de parenté : ce qui concerne les animaux le concerne aussi[977]. L'atteinte à un être vivant s'étend à sa personne, non plus sous le régime de la propriété – il ne s'agit plus cette fois d'avoir été « volé » (*CRM*, 149) – mais selon une relation de parenté et de sollicitude. Sa mise en action provoque un sentiment d'accomplissement, à l'inverse des victoires financières (« avant il avait vécu cela comme un triomphe, puis le triomphe avait pris un goût amer[978] », *CRM*, 153). Désormais, la disparition de rats kangourous l'atteint « comme s'il avait été blessé personnellement[979] » (*CRM*, 166). De même, Susan devient susceptible à propos de sa collection d'animaux naturalisés et ne supporte pas l'idée qu'elle soit jetée ou méprisée. Elle répond à sa fille, qui se moque du modelage d'un tatou : « Ce n'est pas une question de l'aimer ou non […]. Ce n'est pas un truc. Ou plutôt ça ne l'était pas[980] » (*MAG*, 200). Les personnages de la trilogie ne tolèrent plus les violences physiques ou symboliques commises envers les animaux auxquels ils sont devenus sensibles, ce que Baptiste Morizot a identifié comme une « crise de la sensibilité ». Dans son essai *Manières d'être vivant*, il écrit ainsi : « Les bougés tectoniques dans l'art de l'attention d'un collectif humain se manifestent par un symptôme éloquent : c'est le sens du tolérable et de l'intolérable. […] L'enjeu, c'est que nos rapports au vivant actuels deviennent intolérables[981]. » C'est exactement ce que met en fiction Lydia Millet dix ans plus tôt : l'insensibilité de la famille américaine, qui représente une humanité pollueuse et anthropocentrée, devient intolérable aux yeux d'un personnage qui, jusque-là, ne se souciait même pas des vies animales que ses propres projets malmenaient. T. établit avec l'ourse, ainsi qu'avec d'autres animaux non-humains « *an alien kin*[982] », pour reprendre le concept de Donna

[976] « "Mind your business" […] "It *is* my business," said T. "Just like it would be it you threw garbage at my sister. What don't you get about that?" » (*HDD*, 133). Ce passage est reproduit comme une nouvelle autonome dans l'ouvrage collectif *I'm with the Bears*, sous-titré « Nouvelles d'une planète abîmée » (« *Short stories from a damaged planet* »), édité par Mark Martin qui réunit des nouvelles écrites par de célèbres écrivains et écrivaines (dont Lydia Millet et Margaret Atwood) : M. Atwood *et al.*, *I'm with the bears*, M. Martin et B. McKibben (éd.), London New York, Verso, 2011.

[977] Le mot anglais *concern* me semble à ce sujet particulièrement pertinent pour décrire l'attention aux espèces en voie de disparition, puisqu'il mêle à la fois un sentiment d'inquiétude et d'implication.

[978] « […] before it had been a triumph, then it soared » (*HDD*, 129).

[979] « […] as though they had done an injury to him personnally » (*HDD*, 141).

[980] « It's not a question of liking. […] And it's not a thing. Or it wasn't. » (*M. VO*, 187)

[981] B. Morizot, *Manières d'être vivant*, *op. cit.*, p. 26-27.

[982] D. J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 9. Haraway écrit ainsi : « "parents", "parentés", "parentèles" et "proches" constituent des catégories sauvages que toutes sortes de gens s'évertuent à domestiquer. Faire des parents au sein de parentés dépareillées plutôt que – ou moins en sus – des parentés divines, des généalogies et des familles biogénétiques sème le trouble sur des sujets importants. Envers qui sommes-nous responsables ? […] Qu'est-ce qui doit être coupé et qu'est-ce qui doit être attaché pour qu'un épanouissement multispécifique (aux parentèles incluant êtres humains et autres-qu'humains) sur Terre soit possible ? ».

Haraway, que Vivien García traduit par « parenté dépareillée[983] », une parenté qui rend justice à l'altérité de l'autre tout en affirmant une responsabilité.

À la fin du roman, alors qu'il pressent la terrible solitude qui menace les humains une fois les autres animaux éteints, T. fait la rencontre d'un animal non identifié, « probablement un jeune tapir ou un paca terrestre[984] » (*CRM*, 283) qui vient se blottir contre lui une nuit, alors qu'il est perdu dans la jungle. *Comment rêvent les morts* se termine sur un rêve éveillé, celui d'une relation sensible entre deux mammifères en vertu d'une animalité commune. Si les divagations mentales du personnage qui précèdent la rencontre, rendues au discours indirect libre, peuvent être lues avec ironie, elles sont tues par le contact entre l'humain et l'autre animal, « la peau coriace, le poil rugueux » et les respirations mêlées des deux êtres. Étonné par ce rapprochement, T. suppose alors que l'animal le prend pour sa mère. Comme si la nuit abolissait les frontières entre les espèces, Lydia Millet imagine la possibilité d'une relation interspécifique de protection et de réconfort. Ce rôle n'est pas choisi par le personnage, il lui est confié par l'animal qui se couche sur lui. Il ne peut échapper à cette responsabilité, pas après que les humains ont causé tant de morts animales :

> Face à l'idée de représenter le dernier, face à l'idée d'être seul, la pensée était la même, encore et toujours la même. […] C'était un souffle, tout d'abord étouffé puis libéré : une sensation douce et oblique – la mémoire de la vie.
>
> Du commencement jusqu'à la fin, la famille était synonyme de chair, de proximité. Pauvre animal. Il pensait avoir rejoint sa mère, mais celle-ci était partie.
>
> Comme, au bout d'un moment, le feraient toutes les mères[985]. (*CRM*, 288)

La traduction de cet extrait est intéressante, car là où Barbara Schmidt a choisi le mot « famille », ce qui montre qu'elle comprend elle aussi cette relation comme une parenté, l'autrice, elle, emploie le mot « *home* ». Ce transfert rend bien compte de la proximité sémantique entre l'idée d'un foyer, d'un *oikos*, et celle de la famille, de parents. C'est ainsi un nouveau sens de *home* qu'établit Lydia Millet, qui ne correspond ni complètement au sol terrien, ni aux liens de sang, mais à un échange sensible avec les êtres vivants qui nous entourent. Si la reconnaissance de l'extinction massive passe par un deuil intime, la conscience des vies animales autour de nous demande elle aussi une expérience sensible individuelle, que la fiction peut chercher à provoquer : « Pour savoir il fallait être[986] » (*CRM*, 287) affirme la voix narrative

[983] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 7.

[984] « more likely a young tapir or a paca » (*HDD*, 240).

[985] « Faced with being the last, faced with being alone, the thought was still the same, still and always the same. […] The feel of others like itself being close, of others not itself further out; the feel rushing of youth and the feel of slow growing old, of misery and joy. This was one breath, first stifled and then free: one soft and glancing touch that was the memory of life.

Back to the beginning and on to the end – home was flesh, was nearness. Poor animal. It thought he was his mother, but its mother was gone.

After a while, all the mothers would be. » (*HDD*, 243)

[986] « If the animal was speaking to him, fine: if it was only what he believed was the animal, that was fine too. To know was to be » (*HDD*, 243).

de manière énigmatique. Pour cela, l'autrice nous fait entrer à plusieurs reprises, face à ces « derniers animaux », dans ce que Deborah Bird Rose appelle la *deathzone* : « l'endroit où les vivants et les mourants se rencontrent en la présence de l'inévitable. La mort est imminente mais n'est pas encore arrivée[987] ». Le roman devient cet espace de rencontre, de confrontation avec les vies et les disparitions animales.

Conclusion du chapitre

En dialogue avec les sciences de l'environnement et les discours écologistes, ces fictions de la sixième extinction alertent sur les disparitions, mais célèbrent aussi les existences animales. Paradoxalement, c'est dans ces récits de perte que les animaux sont les plus présents, alors que, comme le dénonce Éric Chevillard, la littérature anthropocentrée préfigure souvent au contraire un monde sans animaux[988]. En insistant sur leur caractère catastrophique, ces romans rendent à l'extinction massive et à la défaunation – réelle comme symbolique – ce qu'elles doivent avoir d'extraordinaire et de spectaculaire, les reconstituant comme des événements dignes d'être racontés. Pour autant, la disparition des animaux prend aussi la forme de catastrophes ordinaires, qui transparaissent dans le quotidien mais ne semble bouleverser que celles et ceux à qui l'évidence a été révélée.

Lorsqu'il et elle transforment cette perte mondiale en affect intime, Éric Chevillard et Lydia Millet établissent de nouvelles parentés, interspécifiques, qui reposent sur le partage d'un même *oikos*, ainsi que sur un régime d'attention particulier. Le premier le fait sur le ton de l'ironie, voire de la parodie, en opposant, aux répercussions absurdes de l'extinction, des solutions du même registre – le rapport à l'animal disparu prenant la forme d'une relation d'idolâtrie morale et érotique qui cherche à compenser l'absence de considération pour l'animal vivant. Chez Lydia Millet, c'est dans le sens d'une éthique de la vulnérabilité que se noue la relation aux animaux en train de disparaître. Ces postures divergentes tiennent peut-être à la fois à leurs styles et à leurs tons respectifs, et au moment de la catastrophe dans lequel leur œuvre se situe : dans un cas il est trop tard, la catastrophe a eu lieu et il faut en affronter les conséquences, dans l'autre, la disparition est encore en cours. Il s'agit néanmoins toujours de retrouver un rapport d'intimité à l'animal, qu'elle soit amoureuse ou familiale.

[987] « the place where the living and the dying encounter each other in the presence of that which cannot be averted. Death is imminent but has not yet arrived » : D. B. Rose, « In the shadow of animal death », dans J. Johnston et F. Probyn-Rapsey (éd.), *Animal Death*, Sydney, Sydney University Press, 2013, p. 3-4.

[988] « Leurs noms sont les plus beaux mots de notre langue et pourtant ils sont inexplicablement absents de notre littérature, laquelle anticipe déjà en ce sens le monde sans l'orang-outan qui serait un enfer, j'en suis vraiment convaincu. » B. Cerquiglini et É. Chevillard, « Éric Chevillard. "La littérature commence avec le refus de se plier aux faits" », *Critique*, nº 767, avril 2011, p. 305-314 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-critique-2011-4-page-305.htm ; consulté le 6 mai 2021).

Avec leurs singularités, tous deux affirment, sinon leur engagement, au moins leur propre implication[989]. Donna Haraway statue dans *Vivre avec le trouble* qu'à notre époque, celle « d'une déferlante d'extinctions, d'exterminations, de guerres, d'extractions et de génocides », « bien des absences et des menaces d'absence doivent nourrir une respons(h)abilité en cours, et ce non de façon abstraite, mais au moyen d'une pratique familière et chargée d'histoire qu'il nous revient de cultiver[990] ». Si dans cet extrait le mot « histoire » est au singulier, Haraway évoque très souvent l'importance des « histoire*s* » au pluriel et notamment des récits qui naissent en ces temps d'urgence. Ces deux romans donnent à la catastrophe mondiale une dimension personnelle afin de réveiller une sensibilité en crise. Il s'agit, pour les écrivains et écrivaines, de faire entrer les vies et les disparitions animales dans le cadre de ce qui nous concerne, en déclarant, à travers des personnages directement touchés, « it *is* my business », mais aussi à l'adresse des lectrices et lecteurs, « it is *your* business ».

[989] Marie Cazaban-Mazerolles fait la distinction entre les deux notions : « Sans doute Éric Chevillard n'est-il pas un écrivain engagé. En revanche, son œuvre révèle une conscience et un sentiment d'implication qui est ce par quoi commence l'écologie. » Chevillard lui-même, dans un entretien accordé à Maxime Morin, affirme : « Je ne saurais être l'écrivain d'une cause, même si celle-ci me paraît juste. » M. Cazaban-Mazerolles, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine. Écopoétiques.*, n° 11, Ghent University & Ecole Normale Supérieure, 2015, p. 68 (en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01684320 ; consulté le 20 août 2020) ; É. Chevillard, « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic* », entretien réalisé par M. Morin, 26 février 2022, *Literature.green* – Littérature et écologie (en ligne : https://www.literature.green/homme-espece-eteinte-chevillard/ ; consulté le 6 juin 2022).

[990] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 283.

Chapitre 5. Quelles dystopies pour questionner l'Anthropocène ? Le spécisme au cœur des violences écologiques et sociales

Dans l'idée, soutenue par Jean-Paul Engélibert à propos des fictions apocalyptiques, que : « c'est bien du présent qu'elles viennent, c'est bien du présent qu'elles parlent quand elles figurent le futur hypothétique de la destruction universelle[991] », nous aborderons la représentation des troubles contemporains à travers quatre œuvres qui se situent entre la dystopie, le roman de science-fiction et le roman apocalyptique[992]. Nous étudierons, en langue anglaise, la trilogie *MaddAddam*[993] de Margaret Atwood, en italien, le roman de Laura Pugno *Sirènes*[994], en français, les romans hyper-contemporains d'Alain Damasio, avec *Les Furtifs*[995] , et de Camille Brunel, auteur des *Métamorphoses*[996]. Ce dernier reste ancré dans notre époque contemporaine et emprunte au conte philosophique, tandis que les romans d'Atwood, de Pugno et de Damasio sont des fictions d'anticipation[997]. Si Atwood et Brunel représentent la fin de l'humanité, Pugno l'annonce dans un futur proche sans la représenter, tandis que Damasio laisse plutôt espérer le renversement d'un ordre du monde délétère. Dans trois romans, l'humanité est mise en péril par une épidémie : quasiment éliminée par un virus mortel volontairement diffusé par un savant fou dans *MaddAddam*, frappée par des cancers de la peau incurables dans *Sirènes*, et soudainement victime d'une épidémie de métamorphoses animales inexpliquées chez Brunel. Chez Damasio, la menace d'une fin de l'humanité est moins directe, mais se trouve représentée dans les deux camps qui s'opposent : elle prend la forme de la crise écologique pour les personnages principaux et leurs adjuvants, et des furtifs chez leurs opposants. Cette nouvelle espèce qu'imagine l'écrivain est en constante mutation, métabolisant toute sorte de matériaux,

[991] J.-P. Engélibert, « La littérature contemporaine devant la catastrophe. Messianisme et apocalypse imminente chez Margaret Atwood, Don DeLillo, Antonio Saramago et Antoine Volodine », dans A. Regnauld *et al.* (éd.), *Formes d(e l')Apocalypse*, Paris, Bibliothèque numérique Paris 8, 2017, p. 353.

[992] Nous emploierons d'ailleurs des concepts théoriques propres à ces trois genres aux frontières poreuses, les concepts propres à la science-fiction ayant déjà été définis en partie 1 (introduction).

[993] Par ordre chronologique et suivis de leur traduction : M. Atwood, *Oryx and Crake*, *op. cit.* ; M. Atwood, *Le Dernier Homme*, *op. cit.* ; M. Atwood, *The Year of the Flood*, *op. cit.* ; M. Atwood, *Le Temps du déluge*, *op. cit.* ; M. Atwood, *MaddAddam*, 2013, *op. cit.* ; M. Atwood, *MaddAddam*, 2015, *op. cit.*.

[994] L. Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2017 [2007] ; L. Pugno, *Sirènes*, M. J. Aubry (trad.), Paris, Éditions inculte, 2020.

[995] A. Damasio, *Les Furtifs*, *op. cit.*.

[996] C. Brunel, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*.

[997] L'intrigue des *Furtifs* se situe en 2041, tandis que celles de *MaddAddam* et *Sirènes* ne sont pas précisément datées, mais pourraient se situer vers la fin du XXIe siècle ou au début du XXIIe.

vivants ou non, mais se pétrifie si un regard humain la saisit. Les furtifs incarnent un mode d'être au monde dont les enjeux les dépassent.

Quoique les dispositifs narratifs et les scénarios varient, les quatre œuvres se situent à l'intersection entre la dénonciation d'un rapport vicié aux autres animaux et celle de violences sociales, notamment sexistes, racistes, économiques. Des mêmes logiques d'exploitation, de naturalisation, de réduction et de fragmentation se retrouvent dans la relation de l'espèce humaine à son habitat et à ses cohabitants, humains ou autres qu'humains. Bien que seul Camille Brunel se réclame ouvertement de l'antispécisme, et que les positions éthico-politiques des auteurs et autrices se heurtent parfois[998], chacune de ces œuvres accorde une place importante aux animaux, et les intersections entre l'antispécisme et les autres formes de luttes sociales peuvent être analysées dans l'ensemble du corpus. Nous aborderons ces croisements à travers trois alternatives au terme d'Anthropocène, qui suggèrent chacune une réponse à l'interrogation de Moore[999] : le Plantationocène, l'Androcène et le Capitalocène.

I. Anthropocène-Plantationocène : guerre contre l'Autre, guerre contre Nature ?

A. D'une humanité puissante à une humanité mauvaise[1000]

Dans la postface des *Métamorphoses* de Camille Brunel, intitulée « Lignes de suite », l'écrivain affirme qu'il « est absurde d'espérer restaurer la biodiversité dissoute par l'Anthropocène sans changer radicalement notre rapport à ces espèces qu'on aimerait voir revenir » (197). Les textes d'Atwood, de Pugno, de Damasio et de Brunel, publiés entre 2003 et 2020, démontrent leur conscience de l'influence dévastatrice de l'espèce humaine sur la planète, sur ses milieux et sur les espèces qui les habitent. Brunel (d)énonce quelques conséquences des activités humaines à travers sa protagoniste Isis, évoquant, parmi de récents « événements extraordinaires » : les « canicules monstrueuses, glaciers évaporés, marées de cyanure au milieu des lagunes », fruits de la « mécanique humaine, cartésienne, destructrice et

[998] Brunel ironise par exemple sur les philosophes du vivant, dont Damasio s'inspire au contraire. C. Brunel, *Je est un animal*, Paris, Ulmer, 2024. Ces positions sont aussi explicités dans la première partie de son entretien pour le podcast « Comme un poisson dans l'eau » : « Vers une littérature animaliste », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, 10 octobre 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=LGD4LQf0qlA ; consulté le 16 octobre 2024).

[999] « *What drives today's disastrous state of affairs ?* ». J. W. Moore, « The Rise of Cheap Nature », *op. cit.*, p. 78.

[1000] Certains des développements présentés dans cette section ont été développés dans un article : J. L. Bessonnet, « Survivre, renverser, réparer : personnages féminins et animaux à la fin de l'Androcène: Une étude comparative de *MaddAddam*, *Sirènes* et *Les Métamorphoses* », *GLAD!*, nº 17, 2024 (DOI : 10.4000/133cc consulté le 11 février 2025).

compréhensible[1001] » (57). La perception des changements climatiques et de la pollution comme directement liés aux activités humaines coïncide avec la définition de l'Anthropocène donnée par Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, qui évoquent une « révolution géologique d'origine humaine[1002] ».

Chez Damasio, l'existence d'un Anthropocène est une donnée acquise, évoquée au futur antérieur comme une ère qui pourrait enfin être dépassée, non pas dans l'idée que la crise écologique aurait été surmontée – au contraire, le climato-scepticisme est résolument indéfendable –, mais parce qu'elle pourrait être affrontée à travers une vision moins anthropocentrée. L'édito de la revue écologiste fictive *Terre-à-terre* annonce :

> Le XXIe siècle se sera ouvert sur le réchauffement climatique, la sixième extinction des espèces, l'épuisement tranquille et écœurant des ressources fossiles. Il aura été celui de l'anthropocène et des écocides enfin perçus à leur juste mesure. Il bascule, au mitan, sur l'émergence d'une espèce que la science n'avait jusqu'ici pas été capable de déceler. […] Elle est le soupirail qui nous fait entrevoir la sortie de l'anthropocène – ou tout au moins son dépassement possible. (603)

Si le roman forme un espoir utopique à travers l'existence des furtifs, il rappelle dans un premier temps les dégâts causés par les activités humaines jusque-là. Les fictions du corpus ne se contentent pas de souligner l'influence majeure de l'espèce humaine sur la planète, elles exposent le caractère néfaste de ses activités, et de là, dans un premier glissement, celui de l'espèce elle-même : les êtres humains n'agissent pas seulement mal, ils *sont* le mal du monde. Dans *Les Furtifs*, les militantes et militants écologistes réunis sur l'île de Porquerolles inscrivent ainsi sur le sable : « NOUS SOMMES LA NATURE QU'ON DEFONCE. NOUS SOMMES LA TERRE QUI COULE, JUSTE AVANT QU'ELLE S'ENFONCE. NOUS SOMMES LE CANCER DE L'AIR ET DES EAUX, DES SOLS, DES SEVES ET DES SANGS. NOUS SOMMES LA PIRE CHOSE QUI SOIT ARRIVEE AU VIVANT[1003]. » (520) L'anaphore du verbe être, conjugué à la première personne du pluriel, identifie l'espèce humaine au monde qu'elle détruit, en refusant la séparation entre l'humanité et la Nature, dans un usage malléable du pronom « nous » qui exprime l'ambiguïté de sa posture, à la fois bourreau et victime. Chez Brunel, cette représentation de l'humanité en force destructrice est exprimée comme une évidence, à travers le point de vue d'une enfant[1004] :

[1001] Si cet extrait des *Métamorphoses* évoque l'hégémonie des humains sur la planète, il est immédiatement suivi de sa remise en cause et de la déchéance des « maîtres et possesseurs de la nature » – selon la formule de Descartes – comme nous le verrons dans le chapitre 6. R. Descartes, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, p. 99

[1002] C. Bonneuil et J.-B. Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Seuil, 2016 [2013], p. 11.

[1003] Les majuscules sont dans le texte. Cette représentation d'une humanité nocive sera retournée dans la suite du message, qui affirme cette fois l'union avec la nature dans la résistance, et non plus dans la souffrance : « MAINTENANT NOUS SERONS LA NATURE QUI SE DEFEND. » (520) Ce mouvement de pensée ressemble fort à celui qu'opèrent dans leurs poèmes les Jardiniers de Dieu chez Atwood, qui racontent la rédemption, à travers les actions de leur secte, d'une humanité destructrice à une humanité réparatrice, ou protectrice de la nature.

[1004] Les œuvres d'Atwood, de Brunel et de Damasio sont particulièrement dialogiques, multipliant les points de vue et les discours rapportés, malgré une ou deux focalisations principales dans chacun des romans. Quant à Pugno, la focalisation est centrée sur le protagoniste masculin jusqu'à sa mort, avant de basculer sur la sirène Mia. Ces questions seront rediscutées dans le chapitre 6.

> Elle avait toujours entendu tant de mal de l'humanité. Dans sa conception du monde encore en gestation, le caractère nuisible de son espèce constituait une donnée de base. Le retour des animaux plein les cieux, les champs et les rivières ne pouvait pas être une catastrophe aussi grande que le prétendaient les adultes. (109)

Il s'agit, dans un premier temps, d'incriminer l'être humain (*anthropos*) en général, sans distinction. Le glissement se poursuit de l'idée d'une espèce intrinsèquement mauvaise vers celle d'une espèce coupable, pour en conclure à l'inévitabilité d'une punition, qu'elle soit d'origine humaine ou transcendantale[1005] : l'apocalypse devient nécessaire. La description factuelle et scientifique des conséquences de nos activités sur la Terre mène à la construction d'un récit moral téléologique, écologiste et animaliste.

Le roman de Laura Pugno commence par l'évocation des conditions météorologiques extrêmes dans lesquelles vivent les personnages, puis les compare à une punition divine : « Quelque chose avait changé dans l'atmosphère, dans les couches protectrices qui séparaient la Terre de son étoile, et désormais le soleil semblait vouloir dévorer l'humanité, tel un dieu mauvais. Un dieu aztèque qui aurait exigé des sacrifices[1006] ». (15) Soumise aux rayons ravageurs du soleil, l'humanité est frappée par une épidémie de cancers de la peau, qui se transmettent par contact mais épargnent d'autres espèces, notamment celle des sirènes, qui apparaissent à la fois comme la clé d'un éventuel remède et comme les possibles remplaçantes de notre espèce, car plus adaptées pour « affronter un monde dont l'homme était destiné à disparaître[1007] » (15). Ce phénomène, interprété tantôt comme logique évolutive, tantôt comme punition, conduit certains personnages à penser que « d'autres créatures, sous-marines, dominer[o]nt un jour la Terre. » (15) Une des caractéristiques de l'Anthropocène couramment citée, la disparition massive d'espèces animales et végétales, notamment marines[1008], est renversée ici. Les romans abordent la crise écologique sous le prisme de l'éthique animale et plus seulement de l'éthique environnementale ; aussi tiennent-ils également compte de l'oppression des animaux, à la fois comme une catastrophe pour l'humanité, et comme une faute en soi. C'est pourquoi le renversement de l'hégémonie humaine implique le remplacement

[1005] Nous retrouvons ici et pour l'instant les mêmes raisonnements que chez Chevillard et Millet dans le chapitre 4.

[1006] « Qualcosa era cambiato nell'atmosfera, negli strati di protezione che separavano la Terra dalla stella del suo sistema, e ora il sole sembrava voler divorare l'umanità come un dio maligno. Un dio azteco che chiedeva sacrifici » (10).

[1007] « C'era chi credeva che le sirene fossero una mutazione genetica, un'evoluzione dei dugonghi o lamantini quasi estinti, per fronteggiare un mondo da cui l'essere umano era destinato a sparire. Altre creature, suboceaniche, avrebbero dominato la Terra. » (13)

[1008] H. Kempf, C. Nouvian et M. Génon, « Claire Nouvian : "La séquestration du vivant par une poignée de personnes doit cesser" », *Reporterre*, 29 avril 2024 (en ligne : https://reporterre.net/Claire-Nouvian-La-sequestration-du-vivant-par-une-poignee-de-personnes-doit-cesser ; consulté le 29 août 2024).

des êtres humains par une ou plusieurs autres espèces animales à la fois moins nocives et potentiellement plus adaptées aux conditions extrêmes que l'humanité laisse derrière elle[1009].

À l'instar du point de vue de l'enfant chez Brunel, et à l'encontre de celui de sa protagoniste Isis qui qualifie la crise environnementale provoquée par l'Anthropocène de « mécanique humaine » (57) bien huilée, Atwood représente le monde pré-apocalyptique comme un chaos, la catastrophe constituant alors un retour à l'ordre du monde[1010] plutôt qu'un élément perturbateur : le désastre n'est pas l'apocalypse, c'est le monde qui la précède. On retrouve ici les logiques narratives décrites par Christian Chelebourg à propos des discours écologistes :

> Ainsi la représentation de l'information brute se voit-elle imprimer un cours romanesque. Le point de départ reste vrai, mais l'interprétation qu'il inspire, l'image qu'il suscite, le diégétisent. Le discours de l'alerte environnementale se structure selon le fameux schéma narratif : situation initiale, l'harmonie de la nature ; l'élément perturbateur, l'industrialisation humaine ; péripéties, les dégâts environnementaux ; élément de résolution, la recherche en écologie ; situation finale, désastre ou salut, au choix, selon que l'on aura bien ou mal agi[1011].

L'influence est réciproque, les fictions intègrent elles aussi des arguments écologistes à leur schémas narratifs ; cependant, dans les fictions (post-)apocalyptique, le désastre ne correspond pas toujours à la situation finale, il peut devenir un possible élément de résolution.

Dans le second tome de la trilogie atwoodienne, *Le Temps du déluge*, un personnage évoque les raisons qui ont poussé le savant fou Crake à supprimer l'humanité : « Parfois, il déclarait travailler à la résolution du plus grand des problèmes, à savoir les êtres humains : leur cruauté et leur souffrance, leurs guerres et leur misère, leur peur de la mort[1012]. » (*TD*, 435) Les deux couples de substantifs, en apparence antithétiques mais formés selon une logique conséquentielle – la cruauté entraine la souffrance, les guerres entraînent la misère –, représentent les êtres humains comme les grands persécuteurs du monde, mais aussi de leur propre espèce.

[1009] Nous observons cette fois un renversement, dans ces fictions, de l'imaginaire apocalyptique analysé dans le chapitre 4, bien que ces scénarios contraires se fondent sur le même constat d'une sixième extinction massive. Les uns s'y arrêtent en imaginant une humanité survivante, tandis que les autres envisagent un renversement des forces. Si nous nous concentrons ici sur les dystopies pré-apocalyptiques, le chapitre 6 étudiera en détail ces imaginaires (post-)apocalyptiques.

[1010] C. Chelebourg, *Les Écofictions*, *op. cit.*, p. 8.

[1011] La catastrophe climatique est décrite au début du premier tome, tandis que le monde post-apocalyptique semble reverdissant : « the coastal aquifers turned salty and the northern permafrost melted and the vast tundra bubbled with methane, and the drought in the mid-continental plains regions went on and on, and the Asian steppes turned to sand dunes, and meat became harder to come by » (*OC*, 24).

[1012] « Sometimes he'd say he was working on solutions to the biggest problem of all, which was human beings—their cruelty and suffering, their wars and poverty, their fear of death. » (*YF*, p. 305).

B. « Ainsi nous leur faisons la guerre[1013] » : menaces imaginaires et oppressions systémiques

Notre corpus donne à voir une violence systémique, à la fois concrète et symbolique, exercée à l'encontre des animaux autres qu'humains. Chez Damasio, les discours réactionnaires sont exacerbés et cristallisés par la découverte de l'existence des furtifs qui échappent à la compréhension et à la domination humaines. L'animalité y est représentée à la fois comme dangereuse et invasive, sournoise. À travers le RÉCIF (Recherche, Études, Chasse et Investigations Furtives), la chasse aux furtifs relève du corps militaire, elle réquisitionne les forces et les équipements du ministère des Armées : l'État leur fait la guerre. Ainsi, Gorner, le candidat à la présidentielle, technophile et libéral – tout en prônant un état hypersécuritaire –, évoque la « neutralisation » des furtifs (605) : sans cesse reformulée dans les discours officiels en « "éradication du péril furtif", "sécurisation des espaces visuellement inaccessibles", "sérénisation de nos quotidiens" » (605). Pour les militants et militantes écologistes du roman, il s'agit plutôt d'une « extermination », d'un « spécide ». Le terme de « péril » employé par Gorner charrie divers emplois diachroniques, de la fin du XIXe siècle au cours du XXe – par exemple « péril jaune[1014] », ou encore « péril juif[1015] » –, et avec eux la crainte d'être dépassé par un étranger diabolisé. Cette peur est nourrie respectivement par les idéologies racialiste, antisémite et, dans la fiction, spéciste. Lorsque nous en faisons l'historique, il apparaît que cet usage réactionnaire du terme « péril » désigne tout ce qui pourrait bouleverser ou renverser l'hégémonie des sociétés occidentales chrétiennes, patriarcales[1016], capitalistes et coloniales.

[1013] J. Andras, *Ainsi nous leur faisons la guerre*, Arles, Actes Sud, 2021. Dans ce recueil, Andras montre à travers trois textes l'intersection entre les luttes sociales et les luttes animalistes.

[1014] Si le *TLFi* ne propose pas de définition de cet usage en français, il cite l'expression « péril jaune », mais aussi « péril rouge » à propos du communisme. L'*Oxford Dictionnary* définit *yellow peril* ainsi : « The political or military threat regarded as being posed by certain peoples of East and Southeast Asia, esp. the Chinese; people of East or Southeast Asia regarded as posing such a threat. »

Cette expression correspond à la peur racialiste, datant de la fin du XIXe siècle, que les peuples d'Asie, en particulier les Japonais et les Chinois, gouvernent le monde. D'abord née en français en 1895 à la suite d'une reprise dans *Le Monde illustré* d'un dessin allemand intitulé *Die Gelbe Gefahr* (« le péril jaune »), l'expression a été reprise au fil du XXe siècle et adaptée aux préoccupations politiques de chaque époque. Cette théorie raciste et racialiste (qui suppose donc qu'il y aurait une race jaune) s'est nourrie au cours du XXe d'une peur de l'immigration asiatique, et s'est encore récemment trouvée réactivée au moment de l'épidémie de COVID-19 (en avril 2020, le *Courrier Picard* publiait un éditorial intitulé ainsi, avant de présenter ses excuses aux communautés asiatiques). L'imaginaire que convoque Damasio lui est donc contemporain. « Péril », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9ril ; consulté le 23 avril 2025) ; « Yellow peril », dans *Oxford English Dictionary*, 2018 (en ligne : https://www.oed.com/dictionary/yellow-peril_n ; consulté le 23 avril 2025) ; Anon., « À propos de notre une du 26 janvier », *Courrier picard*, 26 janvier 2020 (en ligne : https://www.courrier-picard.fr/id64729/article/2020-01-26/propos-de-notre-une-du-26-janvier ; consulté le 23 avril 2025).

[1015] Expression citée par Clémenceau en 1899 dans *Iniquité*, d'après le TLFi. « Péril », *op. cit.*.

[1016] Le terme était déjà employé au XIXe siècle à propos des femmes, dont Jules Lemaître disait dans *Les Contemporains* qu'elles étaient le « grand péril » du christianisme (Jules Lemaître, *Les Contemporains*, p 156, cité en exemple par le *TLFi*. « Péril », *op. cit.*

Nous pourrions considérer qu'il s'agit d'une forme de discours apocalyptique[1017], le monde occidental étant considéré comme en « péril », c'est-à-dire, d'après le *TLFi*, comme « menac[é] », risquant « la destruction[1018] ».

Joseph Andras pointe du doigt le procédé d'animalisation sur lequel repose le racisme en affirmant que « pour dire le haut et le moins haut de l'espèce nôtre, pour édifier toute une architecture instruite sur rien de moins que du vent, nul n'aurait rien pu sans la bête : il fallut d'abord la mépriser pour qu'un humain pût être accusé d'en être la copie[1019]. » Ainsi, l'existence même de l'altérité est perçue comme la remise en cause d'une hégémonie, comme une menace, et finalement comme un motif de violence[1020]. Elle se double dans certains cas d'un repli hygiéniste et d'une peur de la contamination[1021], que Damasio remobilise à propos des furtifs, la peur identitaire portant à la fois sur le remplacement et sur l'hybridation.

Dans le cas du « péril furtif », on observe une évolution du motif traditionnel de la chasse à l'animal vers un schème militaire ou guerrier. Si cette traque se joue discrètement voire secrètement dans le cadre du RÉCIF, sur la scène publique elle prend la forme d'un affrontement symbolique. Dans un journal télévisé de la chaîne « Bordeaux Blanc », « faussement neutre et transparente » (521) imaginée par Damasio et pensée comme une parodie des chaînes d'information françaises possédées par des entités ou des personnalités privées[1022], le changement de statut que connaissent les furtifs est évoqué : d'abord « aimable légende urbaine », ils deviennent une « réalité avérée » puis une « menace potentielle » (522). La confirmation de leur existence ne relève pas tant de la concrétisation que du passage d'un imaginaire à l'autre. Leur statut de « réalité » est très bref, transitoire, et permet uniquement la bascule vers un imaginaire du danger et du monstre caché « sous [le] lit » (522). Dans l'opinion

[1017] Énième emploi de ce terme, l'expression « péril atomique » est employée par Afeissa, qui en analyse la rhétorique et le rattache lui aussi aux prédictions apocalyptiques qui « débordent les problèmes environnementaux » dans H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, 2014, p. 39 ; 208.

[1018] « Péril », *op. cit.*

[1019] J. Andras, *Ainsi nous leur faisons la guerre*, *op. cit.*, p. 46. Armelle Le Bras-Chopart proposait elle aussi, et bien avant, une analyse sous le prisme du genre et de la race des opérations de bestialisation qui ont conduit à extraire de l'humanité des populations entières. A. Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000.

[1020] La proximité entre les violences racistes et les violences spécistes mériterait d'être bien plus amplement creusée. Kaoutar Harchi l'évoque dans un article pour la revue *Ballast* et dans son tout récent essai. K. Harchi, « Les animaux avec nous, nous avec les animaux », *BALLAST*, 22 mai 2022 (en ligne : https://www.revue-ballast.fr/les-animaux-avec-nous-nous-avec-les-animaux/ ; consulté le 9 septembre 2024) ; K. Harchi, *Ainsi l'Animal et nous*, Arles, Actes Sud, 2024, p. 62.

[1021] La question de la contamination, de la pureté et de la saleté est une constante du rejet de l'altérité. Kaourtar Harchi débute ainsi l'article cité plus haut : « Si j'ai touché ce chien errant, ce ver de terre rampant, ce hamster dans sa cage. Si j'ai bien pensé à me laver les mains, à frotter la savonnette *tout partout*. Si je ne voudrais pas, encore une fois, recommencer. Et m'assurer, ainsi, que mes doigts n'ont pas emporté avec eux quelque saleté, la saleté des animaux, qu'à mon tour je déposerais sur les meubles du foyer familial, sur les tables de travail de l'école. La saleté des animaux qui, par contamination, deviendrait la mienne et celle de mon monde. » K. Harchi, « Les animaux avec nous, nous avec les animaux », *op. cit.*

[1022] La chaîne n'est pas une chaîne régionale d'État mais une possession de « Bordeaux Inc. ».

publique de cette société dystopique, la perception des furtifs oscille entre fascination et effroi, et rejoint la représentation des êtres microscopiques, ces petites « bêtes » avec lesquelles nous cohabitons pourtant déjà (bactéries, virus, acariens…) : « c'est assez terrifiant d'imaginer qu'elles sont-là, un peu partout […]. Ces furtifs sont dangereux, spécialement parce qu'ils sont invisibles à l'œil nu. Et qu'ils sont actifs. Très actifs. » (522) Damasio reprend l'imaginaire de l'épidémie, explicite dans les trois autres textes., mais en fait le symbole d'une peur réactionnaire du monde vivant, qui se trouve balayée dans les convictions des personnages principaux qui voient dans l'omniprésence d'autres formes de vie une source de beauté. Ainsi les furtifs sont comparés à de la vermine, à des animaux liminaires – selon la catégorisation de Donaldson et Kymlicka[1023] – qualifiés de « nuisibles » (522), mais aussi à des microbes responsables de maladies : « la tuberculose, la peste et le choléra, la rage ». Alors que le ou la journaliste suggère que les furtifs puissent être une « beauté cachée », source d'émerveillement et « à protéger absolument », l'interlocutrice qui porte le titre de « séréniste pour la ville de Paris LVMH » associe cette posture aux animalistes perçus comme radicaux et caricaturés : « ce sont les mêmes qui voudraient qu'on ne tue aucune mouche, aucun rat, et que nos villes deviennent des bouges infestés de cafards parce qu'on ne doit pas toucher au vivant ! Il va bien falloir les gérer… ». L'écrivain moque la représentation d'une protection du « vivant » comme éthique irrationnelle et intenable, qui ferait courir le risque d'une invasion de nos sociétés par des animaux nuisibles à garder sous contrôle[1024].

Dans un entretien avec Élisabeth Roudinesco, Derrida évoque sa « sympathie » pour « ceux qui se révoltent : contre la guerre déclarée à tant d'animaux, contre la torture génocidaire qu'on leur inflige souvent de façon au fond perverse, c'est-à-dire en élevant en masse, de façon hyper-industrialisée, les troupeaux à exterminer ainsi pour les supposés besoins des hommes[1025] ». À l'instar d'Andras dans la formule citée plus haut, le philosophe représente le traitement des animaux dans nos sociétés comme une « guerre » qui leur serait déclarée, à

[1023] S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, P. Madelin et C. Pelluchon (trad.), Paris, Alma éditeur, 2016.

[1024] Cette image déformée des courants animalistes et antispécistes se retrouve dans les discours que met en scène Brunel dans *Les Métamorphoses*, en imaginant les repas de famille auxquels participe la protagoniste. Ainsi, le personnage de Carolina, « devenue végane […], mais végane fatigante » (34) fait office de repoussoir.

[1025] J. Derrida et É. Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2003, p. 107 cité par J. Segal, *Animal radical. Histoire et sociologie de l'antispécisme*, Montréal, QC, Lux éditeur, 2020, p. 141. Je tiens à souligner une différence dans le texte entre cette édition et sa première édition chez Fayard, où les propos de Derrida sont nettement atténués, tout en précisant un certain mépris pour un discours animaliste « souvent mal articulé ou philosophiquement inconséquent » (J. Derrida et É. Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard Galilée, 2001, p. 109). Cette édition de 2001 évoque les « bonnes raisons de s'élever contre la façon dont les animaux sont traités : dans l'élevage industriel, dans l'abattage, dans la consommation, dans l'expérimentation », mais n'emploie pas le mot de « guerre », ni celui de « génocide » : à quel niveau cette modification du texte a-t-elle eu lieu ? Est-ce le fait de Derrida, de Roudinesco, ou de l'éditeur ? Les mots de Derrida ont-ils été aplanis dans la première version et rétablis dans la seconde ? Ces écarts suggèrent que le ton plus tranché du philosophe dans la version de 2003 ait pu être considéré problématique lors de la première édition.

laquelle s'opposeraient les animalistes – ou dans laquelle ils entreraient comme force de défense[1026]. Le lexique guerrier, mêlé chez Derrida à celui du génocide[1027], suppose dans le premier cas une résistance des animaux à la violence humaine : ce schème sémantique se révèle lorsque ces derniers échappent au contrôle, qu'ils ne se laissent pas saisir. L'anthropologue Ghassan Hage relie ainsi le crime écologique et le crime racial à une volonté de gouverner « l'ingouvernable », cet « autre[1028] » qui ne se laisse pas « contenir » et « intégrer[1029] » – une caractéristique qui relierait, dans les discours racistes et spécistes, le « loup et le musulman », selon le titre de son essai.

Si dans *Les Métamorphoses*, la société étant rattrapée par l'épidémie, les humains n'ont pas les moyens de traquer ceux qui se transforment, cette chasse aux monstres est représentée au cinéma dans un scénario très similaire imaginé par Thomas Cailley, réalisateur du long-métrage *Le Règne animal* sorti en 2023. Le film se situe quelques années après le début d'une épidémie qui provoque la transformation progressive d'êtres humains en individus hybrides, géants, disproportionnés : un homme aux ailes immenses, une femme-morse, un jeune homme qui devient loup. Cet irréalisme des corps métamorphosés, dont la taille les rapproche du monstrueux insecte kafkaïen, conduit Camille Brunel à distancier son roman du film de Cailley, qui n'a à ses yeux rien d'antispéciste[1030]. Brunel, qui est également critique cinématographique,

[1026] C'est littéralement le cas dans un roman de Camille Brunel : C. Brunel, *La Guérilla des animaux*, Paris, Alma éditeur, 2018.

[1027] Si les luttes animalistes ont eu et ont encore tendance à employer l'analogie pour attirer l'attention du public sur les horreurs qu'elles dénoncent, cela ne devrait pas conduire à la minimisation des violences historiques au sein de l'humanité, qu'il s'agisse de génocides, de réductions en esclavage, ou d'oppressions systémiques. Derrida lui-même évoque les réticences que peut susciter le terme et dit hésiter à l'employer pour « ne pas abuser d'associations inévitables » – tout en l'utilisant et en affirmant que le mot « ne serait pas si inapproprié ». J. Derrida et É. Roudinesco, *De quoi demain*, 2001, *op. cit.*, p. 122. Par ailleurs, l'analyse de certaines violences systémiques comme des actes de « guerre » déclarée à certains groupes a également été appliquée aux féminicides et aux violences sexistes, par l'anthropologue Rita Laura Segato, qui estime dans *La Guerre aux femmes* que certains meurtres de femmes, qu'elle appelle *fémigénocides* ou *fémi-géno-cides*, et qui sont systémiques et impersonnels, visent le genre féminin dans son ensemble à travers la victime. R. L. Segato, *La Guerre aux femmes*, I. Velez et A. Rinaldy (trad.), Paris, Payot, 2022, p. 193 et p. 227-229.

[1028] Hage parle de « l'autre musulman » : derrière la question de l'animalité réside là encore celle du rapport à l'altérité. G. Hage, *Le Loup et le Musulman. L'islamophobie et le désastre écologique*, L. Blanchard (trad.), Nouvelle éd., Marseille, Wildproject, 2021, p. 23.

[1029] *Ibid.*, p. 36-42.

[1030] C. Brunel et V. Duran-Le Peuch, « Les animaux dans l'oeil de la caméra », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, 30 octobre 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=bU7vA83NO3I ; consulté le 16 octobre 2024). En effet, l'inspiration de Cailley se rapproche de la pensée du vivant, puisqu'il affirme : « C'est ainsi un rappel d'une idée simple consistant à dire qu'on partage une forme d'ascendance commune avec tout le vivant. Il fallait donc filmer de manière aussi réaliste une feuille d'arbre, un acteur et une créature. » Lorsqu'il est interrogé sur son rapport à « l'animal », il est clair qu'il l'associe à tous les préjugés spécistes dénoncés par Burgat, et non aux animaux comme des êtres sentients et intelligents : « Beaucoup de termes se chevauchent : bestialité, animalité, sauvagerie, instinct… Pour ma part, j'essaie de considérer qu'on est à la fois humain et animal. Il n'y a pas de part animale, nous le sommes à cent pour cent. La question est de savoir où est passée notre part instinctive. […] Pour ma part, je m'interdis d'avoir des rapports humains avec un animal, comme de parler à un chat, par exemple. On peut, en revanche, essayer d'avoir un rapport animal à un animal. » T. Cailley, « Le réel de l'irréel », entretien réalisé par A.-C. Cieutat, 9 octobre 2023, Bande à part (en ligne : https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/thomas-cailley-le-regne-animal-entretien/) ; F. Burgat, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 30.

analyse *Règne animal* comme un film qui ne porte pas sur les animaux, tels qu'ils existent dans le monde, mais sur l'altérité – ce que reconnaît Cailley : « sur l'altérité au sens le plus large possible. Qu'est-ce qui est autre et peut-on vivre avec ce qui l'est[1031] ? ». Quoiqu'il en soit, lorsqu'elles sont repérées par les médecins ou par la police, les personnes hybridées sont enfermées dans des centres, qui évoquent des hôpitaux psychiatriques, où elles semblent dépérir – ce qui conduit le jeune protagoniste à fuir dans la forêt pour éviter la captivité. L'esthétique du film qui évoque d'abord le milieu médical se transforme alors en imaginaire militaire, tandis que le garçon-loup est traqué dans la forêt par des équipes de police qui font écho à celles des *Furtifs*.

C. Animalisation et naturalisation

Le glissement d'un imaginaire de la chasse à celui de la guerre est à double tranchant. D'un côté le schème guerrier est revalorisé, par exemple dans *Les Furtifs* de Damasio ou dans la *Guérilla des animaux* de Brunel, pour représenter une forme de résistance et ne pas s'en tenir à une représentation des êtres opprimés en victimes[1032]. D'un autre côté, il est manipulé par le groupe oppresseur, qui fantasme une menace pour justifier l'oppression, de sorte qu'il est important de rappeler l'asymétrie de ces rapports et de distinguer les situations de massacre des situations de guerre. Malcolm Ferdinand relie ainsi l'expérience des personnes racisées[1033] à celle de proies : « *Cette animalisation fait aussi des Noirs et des racisés des êtres-proies.* Cela signifie que les Noirs grandissent dans le monde en sachant pertinemment qu'il est possible qu'ils deviennent les proies d'États, de groupuscules ou de policiers racistes[1034]. » L'animalisation est à la fois l'outil et le cadre idéologique des différentes formes d'oppression. Ferdinand s'arrête sur l'analogie entre l'esclavage et l'élevage pour montrer qu'elle fonctionne à double sens : s'il affirme que « [l]'habiter colonial de la Terre s'appuie sur l'esclavage et la consommation d'un ensemble d'animaux non humains », il propose aussi de renverser ce parallèle en exposant « l'animalisation des hommes et femmes Noirs en esclavage, de leurs descendants et d'autres personnes racisées[1035] ». Souvent convoqué pour dénoncer l'élevage, ce parallèle ne relève pas uniquement de l'analogie, mais aussi d'une intersection

[1031] T. Cailley, « Le réel de l'irréel », *op. cit.*

[1032] Ce même renversement pourra être observé au sujet des oppressions sexistes, à laquelle vient répondre une violence défensive. Voir E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2017.

[1033] Racisées signifie assignées à une race et victimes de racisme. Le terme a été théorisé pour la première fois par Colette Guillaumin dans C. Guillaumin, *L'Idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris ; La Haye, Mouton, 1972.

[1034] M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 368

[1035] *Ibid.*, p. 357-358.

historique[1036] ; il se retrouve dans *Les Métamorphoses*, au détour d'un *lapsus* que commet Isis en s'écriant « abolissons la viande consciente[1037], abolissons l'esclavage, bouffons des plantes » (45). Lorsque son oncle lui fait remarquer sa confusion entre esclavage et élevage, elle se livre à un développement qui met en rapport la colonisation et l'extinction de la mégafaune, deux événements notamment retenus comme indices d'un Anthropocène :

> Tu sais comme les Caraïbes ont été colonisées par les Noirs malgré eux ? Les Européens avaient exterminé les autochtones, alors ils ont importé de la main-d'œuvre d'Afrique. 10 000 ans plus tôt, ce sont tous les mammifères géants d'Amérique centrale qui avaient disparu parce qu'on les avait massacrés. Nous avons tout cassé : nous devons donc tout réparer, et si ça doit passer par des solutions qui ne nous rappellent pas le bon vieux temps où il fallait poignarder des animaux pour manger, ou séquestrer des gens pour avoir du sucre, alors je m'en moque. (45-46)

Quoique l'argumentaire d'Isis semble maladroit et n'explicite pas la nature des liens entre l'extinction massive, l'élevage industriel et les dégâts causés par la colonisation[1038], ces rapports ont été théorisés par Donna Haraway, puis repris par Ferdinand, sous le nom de Plantationocène[1039]. Ce nouveau terme, qui vient s'opposer à l'« "Homme" apolitique[1040] » de l'Anthropocène, désigne selon Haraway « la transformation dévastatrice de divers types de fermes humaines, des pâturages et des forêts en plantations extractives et fermées, qui se fondent sur le travail des esclaves et d'autres formes de travail exploité, aliéné et généralement spatialement déplacé[1041] ». D'après Ferdinand, le mot a vocation à rappeler le rôle de la colonisation dans le processus de mondialisation en soulignant une logique commune d'appropriation de la terre, des végétaux, des corps humains et autres qu'humains :

> […] le Plantationocène jette une lumière sur les violences humaines des lieux de production, les hiérarchies raciales et misogynes, les inégalités, les formes d'esclavage et de misères ouvrières, les risques sanitaires mécaniques et toxiques, exposant la production politique de Nègres du monde : des êtres dont l'exploitation et les misères sociales sont conjuguées à une exclusion du monde[1042].

[1036] Ferdinand explique par exemple que les navires négriers étaient aussi utilisés comme baleiniers : la traite et les massacres mêlaient les destins des humains et les autres animaux. *Ibid.*, p. 355.

[1037] Ce qualificatif qu'ajoute Isis a une double fonction. D'une part, il renvoie à l'étymologie du mot « viande », du latin *vivenda*, « ce qui sert à la vie », qui désigne initialement toute nourriture sans se limiter à la chair animale, suggérant ainsi que l'alimentation pourrait être autre. D'autre part, il rappelle que la viande animale est constituée du corps d'un être conscient, ce qui lutte contre le procédé que Carol J. Adams nomme « du référent absent », qui tend à invisibiliser les animaux derrière la viande. C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, 20th anniversary ed., New-York ; Londres, Continuum, 2010, p. 66.

[1038] Outre les nombreuses analyses de Malcom Ferdinand, pour une analyse qui montre les liens actuels entre élevage et colonisation, voir les trois épisodes du podcast *Comme un poisson dans l'eau* dans lesquels intervient Sandra Guimarães, à propos de la situation au Brésil : S. Guimarães et V. Duran- Le Peuch, « Au Brésil, l'élevage mis au service de la colonisation », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, janvier 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4grzV5yYVDI).

[1039] D. Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *op. cit.* ; M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 83.

[1040] M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 83.

[1041] D. Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *op. cit.*, n. 6.

[1042] M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 85

Ainsi, la naturalisation et l'animalisation, intrinsèquement liées, semblent se situer à l'intersection entre de multiples formes de domination[1043]. L'animalisation à laquelle se réfère Malcom Ferdinand a été récemment réanalysée par Kaoutar Harchi dans une perspective antispéciste et antiraciste[1044], mais était déjà un concept central dans le propos de Carol J. Adams sur l'intersection entre sexisme et spécisme[1045], ainsi que dans la « grille d'espèces » (*species grid*) forgée par Cary Wolfe[1046]. Ce dernier montre comment les espèces biologiques sont dépassées par un double procédé, d'animalisation d'une part et d'humanisation d'autre part, pour former quatre catégories, dont la prise en compte morale est croissante et qui varient selon les contextes sociaux, historiques politiques et idéologiques : les animaux animalisés (*animalized animals* : bête sauvage, animal d'élevage[1047]), les animaux humanisés (*humanized animals* : animaux de compagnie, mascottes), les humains animalisés (*animalized* humans : personnes sexisées, personnes racisées, personnes handicapées, enfants…), et les humains humanisés (*humanized humans* : homme blanc). Obéissant à une hiérarchie spéciste qui opposerait un monde haut, celui de l'humanité, à un monde bas, celui de l'animalité, les procédés d'animalisation et d'humanisation agissent respectivement comme dégradation et comme élévation de celles et ceux qu'ils touchent.

Le rapprochement entre les violences spécistes, les écocides, et les violences coloniales à la fois sexistes et racistes, permet néanmoins de souligner des formes de résistances qui n'adoptent pas un mode guerrier. La lutte, l'occupation de l'espace, le bruit, n'excluraient pas une pratique parallèle de la fuite, de la cachette, de la discrétion, parfois condition de survie des proies[1048], des esclaves fugitifs ou des animaux « marrons[1049] », des femmes[1050] – et qui inspire

[1043] La naturalisation est aussi centrale dans la pensée écoféministe, voir notamment l'équation d'Ariel Salleh « Man/Woman=Nature » A. Salleh, *Ecofeminism as Politics: nature, Marx and the postmodern*, Second edition, London, Zed books, 2017.

[1044] K. Harchi, *Ainsi l'Animal et nous*, *op. cit.*, p. 62.

[1045] C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*

[1046] C. Wolfe, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 101.

[1047] Elsa Dorlin parle au contraire de « désanimalisation », dans l'idée que les animaux d'élevage seraient objectifiés, et que leurs conditions d'exploitation « nient le statut, même dégradé, de l'animal en tant qu'être vivant, sensible. » E. Dorlin, « Production / reproduction des animaux », dans P. Serna *et al.* (éd.), *Dictionnaire historique et critique des animaux*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2024, p. 441-446. Pour d'autres (Florence Burgat, Kaoutar Harchi, Cary Wolf…) l'animalisation est déjà en soi un procédé de réification.

[1048] Les furtifs sont considérés par leurs traqueurs comme des proies, le RÉCIF s'adonnant par exemple à des « chasses à courre ». A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 23, Ghent University, 15 décembre 2021 (DOI : 10.4000/fixxion.750 consulté le 3 octobre 2024).

[1049] M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, *op. cit.*, p. 359

[1050] Segato évoque les manières dont les personnes marginalisées, qu'elle inclut dans un « nous », « gliss[ent] et [se] faufil[ent] en dehors de la vigilance patriarcale pour y désobéir ». Elsa Dorlin, quant à elle, identifie une « phénoménologie de la proie », « une expérience vécue que nous tentons par tous les moyens de supporter, de normaliser par une herméneutique du déni, en tentant de donner sens à cette expérience et en la vidant de son caractère invivable, insupportable ». La première personne du pluriel, qui s'accompagne d'un accord au féminin, semble englober toutes les femmes. Il est intéressant de voir que Dorlin considère le début du roman à partir duquel elle analyse cette phénoménologie, *Dirty Week-end* de Helen Zahavi, comme une illustration de « ce

à Damasio le mode d'être des furtifs. Le procédé d'animalisation sur lequel s'appuie l'oppression peut aussi suggérer des manières de s'y soustraire ou de lui résister.

II. Androcène : le patriarcat en cause ?

A. Féminisme, écologie et antispécisme contre l'apocalypse

Notre corpus trace un parallèle explicite entre la dégradation de l'environnement, la violence spéciste exercée à l'encontre des animaux et la violence sexiste humaine intraspécifique, de sorte que l'humanité n'apparaît plus comme un ensemble homogène. Parmi les dérivés au suffixe -cène qui ont été proposés pour désigner notre époque, en cerner les rapports de domination, et identifier la force géologique, sociale ou politique qui serait responsable à la fois de la crise écologique et des inégalités sociales, celui d'Androcène accuse le patriarcat. Le terme, qui circule dans le domaine anglo-saxon depuis au moins 2019 sans que personne n'en ait revendiqué la création[1051], a été traduit et repris en 2020 par Myriam Gahaffou et Julie Gorecki dans la préface à la réédition du *Féminisme ou la mort*, de Françoise d'Eaubonne, aux éditions du Passager clandestin. Ce nouveau dérivé permet, d'après les deux préfacières, de mettre en exergue l'existence d'un « continuum entre le traitement des femmes, mais aussi des esclavagisé·es, des handicapé·es, des racisé·es, et ceux des sols, des animaux, des végétaux : tou·tes sont naturalisé·es, terrains d'expérimentation ou de conquête[1052] ». Il

que ça fait d'être une femme », en référence à l'article de Nagel déjà mentionné « Ce que cela fait d'être une chauve-souris ». Elle suggère ainsi que les rapports de pouvoir fonctionnent comme des « frontières phénoménales, des barrières d'espèces ». E. Dorlin, *Se défendre*, *op. cit.*, p. 193-195 et note 26 ; T. Nagel, « What is it like to be a bat? », *op. cit.*.

[1051] Le terme apparaît dans le titre d'un séminaire de recherche à l'Université d'Helsinki proposé par Richard Twine intitulé : « Anthropocene, Androcene, or 'Anthropo'cene? From Scientism to Intersectionality », puis sous la plume de Samantha Walton. Une variante intéressante est plus précoce, c'est le terme « Manthropocène » employé par Kate Raworth dans un article pour *The Guardian*, avec un sens cependant très circonscrit, qui dénonce la minorité de femmes incluses dans le groupe de travail international sur l'Anthropocene. « Christina Research Seminar // Dr. Richard Twine: Anthropocene, Androcene, or 'Anthropo'cene? From Scientism to Intersectionality », sur *University of Helsinki*, 28 décembre 2018 (en ligne : https://www.helsinki.fi/en/projects/climate-sustainability-in-the-kitchen/news-events/christina-research-seminar-dr-richard-twine-anthropocene-androcene-or-anthropocene-from-scientism-to-intersectionality ; consulté le 23 avril 2025) ; S. Walton, « Feminism's Critique of the Anthropocene », dans J. Cooke (éd.), *The New Feminist Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 113-128 ; K. Raworth, « Must the Anthropocene be a Manthropocene? », *The Guardian*, 20 octobre 2014 (en ligne : https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/20/anthropocene-working-group-science-gender-bias ; consulté le 15 octobre 2024)

[1052] M. Bahaffou et J. Gorecki, « Préface », dans F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Nouvelle éd., Paris, Le passager clandestin, 2020 [1974], p. 7.

Les limites du terme et de ce qu'il englobe sont débattues : le mot est plutôt un moyen d'attirer l'attention sur des oppressions intersectionnelles et de penser en relation le féminisme, l'antispécisme et l'écologie politique. S'il ne s'agit donc pas d'une ère géologique comme c'est originellement le cas de l'Anthropocène, il faut souligner que Françoise d'Eaubonne situe le début d'une ère patriarcale de contrôle et de violence sur les femmes, des animaux et de la terre au moment du passage entre le paléolithique et le néolithique, ce qui correspond à l'une des bornes proposées pour situer le début de l'Anthropocène (avec la sédentarisation et le commencement de l'agriculture). Pour les limites du terme : J.-B. Vuillerod, « L'Anthropocène est un Androcène : trois perspectives écoféministes: », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 40, nº 2, 8 décembre 2021, p. 18-34. Pour les bornes

exprime finalement, dans le paradigme contemporain des mots en -cène, une relation entre écologie et féminisme qu'affirmait la philosophe dès les années 70 en théorisant l'écoféminisme[1053].

Si les écoféministes ont dénoncé des procédés de naturalisation, la pensée féministe antispéciste a montré le rôle des procédés d'animalisation, d'objectification et de fragmentation dans l'exploitation et la représentation dégradante des corps féminins et des corps animaux. Carol J. Adams, pionnière d'une réflexion qui se poursuit dans les analyses intersectionnelles contemporaines, a analysé le lien entre les violences spécistes et sexistes, en s'intéressant davantage aux animaux domestiques qu'à une nature sauvage, souvent au centre de l'écoféminisme. Ces divers discours, dont certains portent directement sur la possibilité d'une fin du monde, et la plupart sur celle de la fin d'*un* monde, ont essaimé dans les représentations littéraires et éclairent notre corpus.

1. Écoféminismes (ou la mort)

Le concept d'« écoféminisme » a été théorisé par Françoise d'Eaubonne en 1974 dans son essai *Le Féminisme ou la mort*. Elle le définit comme « un *nouvel humanisme* né avec la fin irréversible de la société mâle, et qui ne peut que passer par la solution du problème (ou plutôt de l'extrême péril) écologique[1054] ». Il n'est pas tant question, alors, de penser le rapport aux autres animaux, que de préserver l'environnement qu'habitent les êtres humains, sans quoi l'humanité court à sa perte. Ainsi l'essai percutant pose comme alternative le féminisme ou la fin du monde à laquelle conduirait inévitablement, selon d'Eaubonne, le maintien du patriarcat et de ses valeurs écocidaires. L'écoféminisme devient alors le seul moyen d'échapper à la catastrophe – la condition d'une survie de l'espèce : « il ne s'agit plus de mieux-être, mais de nécessité ; non de meilleure vie, mais d'échapper à la mort ; et non pas d'un "avenir plus juste" mais de l'unique possibilité, pour l'espèce entière d'AVOIR ENCORE UN AVENIR[1055] ».

L'analyse qu'elle propose d'un « système mâle » construit une analogie entre les femmes et la terre autour d'une fertilité commune, que les hommes se seraient appropriée simultanément, « voici cinquante siècles ». Cette mainmise aurait conduit aux « deux menaces de mort les plus immédiates », soit « la surpopulation[1056] » et « la destruction des

chronologiques de l'anthropocène : W. F. Ruddiman, « The Anthropogenic Greenhouse Era Began Thousands of Years Ago », *Climatic Change*, vol. 61, nº 3, décembre 2003, p. 261-293.

[1053] F. d'Eaubonne, préface de M. Bahaffou et J. Gorecki, *Le Féminisme ou la mort*, Nouvelle éd., Paris, Le Passager clandestin, 2020 [1974] ; F. d'Eaubonne, *Écologie/féminisme. Révolution ou mutation ?*, Paris, Le Passager clandestin, 2023 [1978].

[1054] F. d'Eaubonne et C. Lejeune, *Naissance de l'écoféminisme*, Paris, PUF, 2021, p. 26-27.

[1055] F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, *op. cit.*, p. 280. Les majuscules sont de l'autrice.

[1056] D'Eaubonne avait lu les Ehrlich, héritiers du malthusianisme : P. R. Ehrlich et A. H. Ehrlich, *The Population Bomb*, Cutchogue, New York, Buccaneer Books, 1971. La question de la surpopulation est en fait très

ressources[1057] ». Cette interprétation pseudo-historique, qui affirme « l'entière responsabilité » de ce que d'Eaubonne nomme le « Système mâle », qu'elle distingue explicitement d'un système politique capitaliste ou du socialiste, semble être une anticipation de l'idée énoncée aujourd'hui à travers le terme d'Androcène. Si l'étymologie du terme, fondé sur *andros* (homme, individu de sexe masculin), ouvre à des interprétations essentialisantes[1058], qui tendent à absoudre toutes les femmes de toute responsabilité écologique et à pointer du doigt les hommes, il ne s'agit pas pour la philosophe d'inviter les femmes à prendre la place des hommes à la tête d'un système aux valeurs similaires, mais de proposer une société alternative égalitaire qui inclurait les femmes et les hommes. Il n'est donc pas question d'un matriarcat, mais d'un « grand renversement » du patriarcat associé à la « surexploitation agricole, la mortelle expansion industrielle » : « Non pas le "matriarcat", certes, ou le "pouvoir aux femmes", mais la destruction du pouvoir par les femmes. Et enfin l'issue du tunnel : la gestion égalitaire d'un monde à *renaître* (et non plus à "protéger", comme le croient encore les doux écologistes de la première vague[1059]). » Si l'écoféminisme de d'Eaubonne se présente comme une alternative à la fin *du* monde, il passe nécessairement par la fin d'*un* monde et par une révolution systémique, comme seul moyen « *pour qu'il puisse y avoir encore un monde*[1060] ».

Françoise d'Eaubonne attribue à l'imaginaire viriliste et patriarcal un discours collapsologique, qui alerte sur la menace mais n'y oppose qu'un survivalisme individualiste, sans solution collective, parce que le patriarcat y est impensé :

> Que trompetaient ces Cassandres[1061] ? Tout bonnement que le point de non-retour était pratiquement atteint, qu'on n'arrête pas un véhicule lancé à cent à l'heure contre un mur de béton quand on est à vingt mètres, et que tout ça pouvait se conclure par un très viril : « Sauve qui peut, à Dieu vat ! » Ou encore : « Barrez-vous des zones industrialisées ! » Pourquoi cette déroute ? À quel niveau ce colossal constat d'échec rejoint-il donc l'ambition féminine d'arracher à la société mâle la direction du véhicule en folie, non pour le conduire à sa place, mais pour sauter hors de la voiture[1062] ?

répandue dans le mouvement catastrophiste écologiste des années 1970, d'Eaubonne s'intègre dans ces discours, mais accuse directement les hommes d'être responsables de ce « lapinisme » auquel les femmes chercheraient à se soustraire. F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, *op. cit.*, p. 142 ; F. d'Eaubonne et C. Lejeune, *Naissance de l'écoféminisme*, *op. cit.*, p. 63.

Dans notre corpus, cette question omniprésente dans les discours de Crake chez Margaret Atwood, voir *infra*, II. C..

[1057] F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, *op. cit.*, p. 282.

[1058] D'Eaubonne elle-même affirme qu'il ne s'agit pas que de blâmer le « système mâle », mais aussi directement des hommes eux-mêmes dans leurs pratiques intimes (*Ibid.*, p. 142). Dans les interprétations contemporaines de l'Androcène, nous retrouvons encore des interprétations essentialisantes, par exemple chez Catherine Albertini dans C. Albertini, *Résistances des femmes à l'Androcapitalocène. Le nécessaire écoféminisme*, Paris, M-Éditeur, 2021.

[1059] F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, *op. cit.*, p. 282-283.

[1060] *Ibid.*, p. 316. En italiques dans le texte.

[1061] En l'occurrence, « U Thant, les savants français du Museum d'histoire naturelle, le Conseil de l'Europe, le Courrier de l'Unesco », ainsi que « Konrad Lorenz » et « toutes les instances les plus élevées au niveau international », *Ibid.*, p. 280.

[1062] *Ibid.*, p. 281.

Par la métaphore du véhicule lancé droit dans le mur, elle affirme l'emballement du système patriarcal, qui ne pourrait être rectifié, réformé, mais qui demande à être tout bonnement aboli, à métaphoriquement « sauter hors de la voiture » – ce qui implique également de développer un nouvel imaginaire. Dans une note à la réédition de son essai en 2020, l'autrice voit dans cet impensé patriarcal l'origine d'une science-fiction apocalyptique qui se poursuit de nos jours avec des « contes écrits » sur le thème du « changement profond après la catastrophe » : « Il est bien significatif qu'à l'heure actuelle l'inconscient collectif accepte de plus en plus l'idée d'une Apocalypse nécessaire et s'en console par des "après" au lieu de songer à l'éviter[1063] ». La philosophe semble opposer l'avènement d'une catastrophe, qui serait dans la continuité du système patriarcal, à celui d'une révolution, écologique et féministe, qui romprait avec ce système, la seconde apparaissant préférable à la première : « Il vaut mieux avoir rendez-vous avec les femmes qu'avec l'Apocalypse[1064] ». À première vue, une partie de notre corpus fictionnel semble se maintenir dans « les mêmes schémas, les stéréotypes mortels[1065] » de l'imaginaire patriarcal : chez Pugno, chez Brunel comme chez Atwood, nous l'avons vu, la fin de l'humanité est représentée comme inévitable et même « nécessaire », et l'espoir réside plutôt dans le temps post-apocalyptique, l'« après » évoqué par d'Eaubonne. Les écrivaines et écrivains de notre corpus ont intégré l'impossibilité d'une révolution et passent par la catastrophe pour réimaginer le monde (non pour le reconstruire à l'identique), malgré les mouvements écoféministes qui se sont déployés depuis *Le Féminisme ou la mort*.

S'il était nécessaire de revenir à d'Eaubonne pour comprendre la relation entre l'écoféminisme et les représentations apocalyptiques, ses positions ne résument pas la pluralité de l'écoféminisme. D'après Catherine Larrère[1066], le terme, tombé dans l'oubli en Europe après les deux essais de 1974 et de 1978, resurgit dans les années 1980 aux États-Unis et englobe divers mouvements de lutte écologiste dans lesquels des femmes se rassemblent. L'écoféminisme s'incarne également dans le Sud global[1067], notamment en Inde, à travers la figure de Vandana Shiva[1068], ainsi qu'au Kenya, avec le Green Belt Movement mené par Wangari Mutha Maathaï[1069], et ressuscite en Europe dans les années 2010. Se distinguent d'une part un écoféminisme matérialiste anglo-saxon, qui s'entremêle par exemple chez Ariel Salleh aux théories du *care* et dénonce l'équivalence entre la « Femme » et la « Nature[1070] », et d'autre

[1063] *Ibid.*, p. 310.
[1064] F. d'Eaubonne, *Écologie/féminisme. Révolution ou mutation ?*, *op. cit.*, p. 301.
[1065] F. d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, *op. cit.*, p. 309.
[1066] C. Larrère, *L'Écoféminisme*, Paris, La Découverte, 2023, p. 3.
[1067] N. P. Peritore, *Third World Environmentalism: Case Studies from the Global South*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.
[1068] V. Shiva, *Staying alive: Women, Ecology and Development*, London, Zed Books, 1988
[1069] C. Larrère, *L'Écoféminisme*, *op. cit.*, p. 20.
[1070] A. Salleh, *Ecofeminism as politics*, *op. cit.*

part un écoféminisme plus spirituel qui s'oppose au réductionnisme scientifique et qui a pu être perçu comme essentialisant, par exemple chez Vandana Shiva et Maria Mies[1071]. L'association entre les femmes et une terre nourricière y est repensée positivement, et plus comme justification d'une exploitation commune. Cette vision fait écho à la pensée contemporaine du vivant, notamment en s'opposant à la rationalité occidentale et à son ontologie naturaliste pour proposer une « perspective de subsistance » qui émane des « nécessités fondamentales de la vie » et un matérialisme qui ne serait « ni capitalisme marchand ni un matérialisme marxiste mécaniste[1072] ». Les positions de Shiva et Mies rappelle aussi la philosophie latourienne du terrestre et de Gaïa[1073], lorsque les autrices concluent que « les humains font partie de la nature, que la nature a sa propre subjectivité », en ajoutant cependant qu'« un rapport différent et non exploiteur à la nature ne peut être installé sans changer les rapports humains, en particulier entre *femmes* et *hommes*[1074] ». Leur affirmation de la nécessité d'une « science et [d']une technologie de subsistance écologique et féministe » plutôt qu'« instrumentaliste et réductionniste[1075] » résonne, nous le verrons, avec les textes de notre corpus qui exposent les dérives des biotechnologies[1076]. L'utopie imaginée par les deux écoféministes, qui repose sur l'interdépendance entre les êtres humains et les autres êtres vivants, sur la « sollicitude » et le « travail de subsistance gratuit[1077] » semble réalisée dans la fiction atwoodienne par les survivantes et survivants du groupe MaddAddam, au prix cependant d'une catastrophe mondiale, comme le dénonçait d'Eaubonne, mais peut-être aussi dans *Les Furtifs* de Damasio[1078], qui ne cède pas cette fois à la collapsologie et développe une alternative pré-apocalyptique.

Dans ces écoféminismes, la question animale est abordée au même titre que le reste de la « nature », sans que soient interrogés les rapports de domination contre lesquels se révoltent les mouvements antispécistes. Pourtant, Shiva et Mies énoncent à propos du corps des femmes et de l'exploitation des terres des schémas très similaires à ceux mis au jour par Carol J. Adams comme relevant d'une « politique sexuelle de la viande[1079] ». Dans un chapitre intitulé « violence et désir », les premières montrent comment le désir masculin occidental a pris pour objet un « corps disséqué » féminin, « centré sur des morceaux, et non sur la femme dans sa

[1071] M. Mies et V. Shiva, *Ecofeminism*, Londres et New-Jersey, Zed Books, 2014.
[1072] M. Mies et V. Shiva, *Ecoféminisme*, É. Rubinstein (trad.), Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 33.
[1073] B. Latour, *Face à Gaïa*, *op. cit.*.
[1074] M. Mies et V. Shiva, *Ecoféminisme*, *op. cit.*, p. 352.
[1075] *Ibid.*, p. 352-353
[1076] Voir III. C., chez Atwood et chez Damasio.
[1077] M. Mies et V. Shiva, *Ecoféminisme*, *op. cit.*, p. 354.
[1078] Dans les « ZAG » (Zones Auto-Gouvernées), dans la communauté de Javeau-Doux, ou dans la communauté fluviale qu'intègre les personnages à la fin du roman.
[1079] C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*

totalité et encore moins sur une femme vraiment vivante[1080] », des procédés de fragmentation et de dévitalisation que Carol J. Adams analysait déjà pour expliquer le rapprochement entre les femmes et la viande animale. Le lien entre ces deux pensées se retrouve également dans la vision du désir comme appétit insatiable et alimenté par la destruction, une représentation largement thématisée dans notre corpus et énoncée en ces termes par Shiva et Mies : « Plus l'homme moderne interpose de machines entre lui et la nature, plus il dissèque la nature et les femmes, plus il projette uniquement son désir sur ces sections du tout, plus grande devient sa faim pour le tout original, sauvage, libre, femme et nature : plus il détruit et plus il a faim[1081]. »

Ce panorama, très loin d'être exhaustif, montre que les intersections déployées dans notre corpus fictionnel et étudiées ci-après s'ancrent dans quelques décennies de théories écoféministes. Cela dit, le concept d'Androcène s'appuie également sur des constats plus récents, qui exposent le coût climatique supérieur du mode de vie des hommes par rapport aux femmes, alors que ceux-là se soucieraient par ailleurs moins de la question environnementale et en seraient moins informés[1082]. Cette réalité est doublée d'un lien entre masculinité et consommation de viande, d'une part très concret – les hommes consommeraient davantage de viande[1083] – et d'autre part plus symbolique, présent dans les représentations culturelles et publicitaires. Ainsi, si le féminisme et l'antispécisme se rejoignent dans la dénonciation de mêmes procédés d'objectification, la question environnementale et la question animale sont aussi mêlées par le coût écologique d'une exploitation animale influencée par le genre.

2. Féminismes antispécistes et politique sexuelle de la viande[1084]

Dès la fin du XIXe siècle, Frances Power Cobbe est une des premières à faire le lien entre les violences faites aux femmes et les maltraitances animales. Elle rédige en 1880 un article intitulé « La torture conjugale en Angleterre[1085] », dans lequel elle déplore l'objectification et l'appropriation des femmes par leurs maris, au même titre que des animaux domestiques, en affirmant que « l'idée que l'épouse d'un homme est sa PROPRIETE, dans le sens que son cheval

[1080] M. Mies et V. Shiva, *Ecoféminisme*, *op. cit.*, p. 156.
[1081] *Ibid.*, p. 158.
[1082] A. M. McCright, « The Effects of Gender on Climate Change Knowledge and Concern in the American Public », *Population and Environment*, vol. 32, n° 1, Springer, 2010, p. 66-87 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/40984168 ; consulté le 4 septembre 2024).
[1083] G. Johnson-Latham, *Study on gender equality as a prerequisite for sustainable development - Report to the Environment Advisory Council*, Stockholm, Environment advisory council. Ministry of Environment. Sweden, 2007.
[1084] Par simplicité et pour alléger le texte, j'emploie ici le sens réduit et commun du terme qui désigne la chair animale et non pas le sens étymologique, qui fait référence plus largement à la nourriture.
[1085] F. Power-Cobbe, « Wife-Torture in England », *The Contemporary review*, vol. 32, 1878, p. 55-87.

est sa propriété […], est la source tragique de maux et de souffrances incommensurables[1086] ». Au cours des XIXe et XXe siècles se dessine une solidarité entre les femmes et les animaux, à travers les réflexions de féministes comme Power Cobbe ou, en France, Séverine, qui dédie ainsi à son chien l'album illustré *Sac-à-tout* :

> Parce que je ne suis « qu'une femme », parce que tu n'es « qu'un » chien, parce qu'à des degrés différents, sur l'échelle sociale des êtres, nous représentons des espèces inférieures au sexe masculin – si pétri de perfections ! – le sentiment mutuel de notre minorité a créé entre nous plus de solidarité encore, une compréhension davantage parfaite[1087].

Séverine exprime dans des termes frappants d'actualité sa conception de l'animalité comme classe sociale opprimée et infériorisée, comme une « minorité ». Au-delà de cette défense des animaux domestiques, certaines suffragettes se sont réclamées du végétarisme, qui faisait par exemple partie de l'éthos du *Women's Freedom League*, ou encore du *Women Social and Political Union*, d'après Leah Leneman[1088]. Les liens entre féminisme et conscience éthique animaliste semblent donc être historiques et perdurer, comme le constate d'Emily Gaarder[1089]. En écho aux propos de Séverine, Gaarder analyse l'identification des militantes aux animaux comme une « empathie fondée sur des injustices communes » (*empathy based on shared inequities*[1090]). Au cœur de l'alliance entre féminisme et animalisme se trouve une même domination masculine ; aussi le revers de la présence majoritaire des femmes dans les mouvements animalistes est-il l'absence des hommes dans ces mêmes luttes – comme le souligne le titre choisi par Gaarder, « *Where the Boys Aren't* » – parce que directement impliqués dans le groupe oppresseur. Carol J. Adams voit même dans le végétarisme un « signe d'existence autonome des femmes » qui « signale un rejet du contrôle et de la violence masculine[1091] » – le refus de la viande participant au refus d'une domination patriarcale. Elle analyse ainsi le « discours patriarcal de la viande » (*the patriarchal text of meat*), en affirmant que :

[1086] Les italiques sont de l'autrice. « The notion that a man's wife is his PROPERTY, in the sense in which a horse is his property […] is the fatal root of incalculable evil and misery. » *Ibid.*, p. 62. Je reprends la traduction proposée par Émilie Dardenne. É. Dardenne, « "Un épagneul, une femme et un noyer, plus nous les battons, meilleurs ils sont" : Frances Power Cobbe, la féminité et l'altérité », *Revue LISA/LISA*, Presses Universitaires de Rennes, 1er janvier 2005, p. 5 (journals-openedition-org.bsg-ezproxy.univ-paris3.fr ; consulté le 6 septembre 2024).

[1087] Séverine, *Sac-à-tout. Mémoires d'un petit chien*, Édition numérisée sur Gallica, Paris, Félix Juven Éditeur, 1903 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9342581/f10.item ; consulté le 23 avril 2025).

[1088] L. Leneman, « The Awakened Instinct: Vegetarianism and the Women's Suffrage Movement in Britain », *Women's History Review*, vol. 6, n° 2, Routledge, 1er juin 1997, p. 271-287 (en ligne : https://doi.org/10.1080/09612029700200144 ; consulté le 17 septembre 2024).

[1089] E. Gaarder, « Where the Boys Aren't: The Predominance of Women in Animal Rights Activism », *Feminist Formations*, vol. 23, n° 2, Johns Hopkins University Press, 20 août 2011, p. 54-76 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/41301656 ; consulté le 17 septembre 2024).

[1090] *Ibid.*, p. 57.

[1091] Nous traduisons : « […] vegetarianism acts as a sign of autonomous female being and signals a rejection of male control and violence ». C. J. Adams, « Preface to the Original Edition », *The Sexual Politics of Meat*, 2010, *op. cit.*, p. 29.

> Le message identifiable derrière la viande inclut l'association avec le rôle masculin, son sens se répète dans un système genré fixe, la cohérence qu'il acquiert en tant qu'aliment signifiant naît d'attitudes patriarcales, et notamment de l'idée que la fin justifie les moyens, que l'objectification d'autres êtres est une part nécessaire de la vie, et que la violence peut et devrait être masquée. Tout ceci fait partie de la politique sexuelle de la viande[1092].

Ce que Carol J. Adams identifie comme un discours culturel, publicitaire et médiatique contemporain, Jacques Derrida en remarque aussi l'existence dans la philosophie du sujet. Il forge le concept de « carno-phallogocentrisme[1093] » pour désigner la persistance dans la philosophie occidentale d'une représentation de la subjectivité qui implique une « virilité carnivore » et qui fait coïncider l'existence en tant que sujet avec la capacité et la volonté d'user du *logos*, la consommation de chair animale, un rapport sacrificiel aux autres êtres vivants[1094], et avec la masculinité. Il identifie ce schème non seulement comme « le dénominateur commun du dominant », mais encore comme « le schème dominant de la subjectivité même[1095] ». Au-delà de ce rejet, hors de la subjectivité, des femmes, des animaux, et de celles et ceux qui ne les exploitent pas, Derrida avance que la violence envers les animaux serait liée à cette virilité carnivore. Au conditionnel, il suggère :

> Le mal voulu, le mal fait à l'animal, l'insulte à l'animal seraient alors le fait du mâle, de l'homme en tant qu'*homo*, mais aussi en tant que *vir*. Le mal de l'animal, c'est le mâle. Le mal vient à l'animal par le mâle. Il serait assez facile de montrer que cette violence faite à l'animal est sinon d'essence du moins à prédominance mâle et, comme la dominance même de la prédominance, guerrière, stratégique, chasseresse, viriloïde[1096].

On retrouve dans ces énoncés l'hypothèse qui est au cœur du concept d'Androcène, qui identifie comme agents de la violence exercée sur les autres, animaux et humains, les hommes (*andros*) et non les êtres humains (*anthropos*), et qui situe leur origine dans un système viriliste.

[1092] Nous traduisons : « Meat's recognizable message includes association with the male role; its meaning recurs within a fixed gender system; the coherence it achieves as a meaningful item of food arises from patriarchal attitudes including the idea that the end justifies the means, that the objectification of other beings is a necessary part of life, and that violence can and should be masked. These are all a part of the sexual politics of meat. » *Ibid.*, p. 27.

[1093] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 144 ; J. Derrida et E. Weber, « Il faut bien manger », dans *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 294. La question de comment « bien manger » est reprise par Damasio, qui la confie au personnage du philosophe Varech : « À tout être vivant, écoutez bien, il faut poser la question ventrale : quoi tu manges et qui te mange ? (*F*, 399).

[1094] Derrida définit cette « structure sacrificielle » par « la place laissée libre » dans nos discours sur le sujet, « pour une mise à mort non criminelle : avec ingestion, incorporation ou introjection du cadavre », qu'il comprend comme une opération symbolique qui n'aurait plus rien à voir avec un carnivorisme de survie (« à qui fera-t-on encore croire que nos cultures sont carnivores parce que les protéines animales sont irremplaçables ? »). J. Derrida et E. Weber, « Il faut bien manger », *op. cit.*, p. 293.

[1095] *Ibid.*, p. 296.

[1096] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 144.

B. Les corps femelles consommés[1097]

Chez Atwood, les personnages féminins principaux sont tous victimes de violences sexuelles dans des logiques d'exploitation et de domination sexistes et coloniales[1098] : Oryx apparaît pour la première fois dans la trilogie alors qu'elle est encore enfant et déjà exploitée sexuellement par un producteur de films pédopornographiques[1099], tandis que Toby, Ren et Amanda[1100] sont confrontées à Blanco et sa bande de criminels à plusieurs reprises. Les personnages masculins de la trilogie participent et profitent de ces violences. Le protagoniste du premier tome, Jimmy-Snowman, est un homme médiocre qui partage avec son ami Glenn-Crake[1101] une fascination pour Oryx après l'avoir aperçue dans un de ses films[1102]. Après des relations amoureuses peu sincères avec Ren puis Amanda, il entretient une liaison avec Oryx lorsqu'elle est en couple avec Crake – qu'il soupçonne de jalousie – et cherche à creuser son passé, dans une attitude voyeuriste qui évoque la première rencontre unilatérale avec l'image de la jeune fille. Crake incarne de son côté le savant-fou[1103], qui sacrifie son amour pour réaliser son projet : il exécute Oryx à la fin du roman, après s'être servi d'elle. Recrutée par Crake pour le projet ParadéN (*Paradice*), dans lequel elle éduque les Crakers, le rôle que tient Oryx semble encore obéir à un désir masculin : elle se présente nue devant les Crakers pour leur ressembler et ne pas susciter d'interrogations à propos des vêtements, elle devient l'amante de Crake, et l'instrument d'une volonté destructrice qu'elle ne partage pas et dont elle n'est pas informée. Enfin, pour diffuser le virus, contenu dans des pilules contraceptives et euphorisantes, Crake utilise les contacts d'Oryx dans le milieu de la prostitution, profitant, au-delà de la jeune femme, du travail sexuel de nombreuses autres. Ainsi, les trajectoires des personnages du premier tome, situées dans l'époque pré-apocalyptique et principalement abordées à travers le personnage de

[1097] Il ne s'agit pas ici de réduire les oppressions sexistes aux femmes cis ni de réduire l'identité de genre au sexe biologique, mais de souligner que, dans le corpus, l'oppression des femmes les renvoie à une animalité, et l'exploitation des femelles non humaines concerne aussi leurs fonctions reproductives.

[1098] Nous retrouvons ici la dénonciation par Shiva et Mies du tourisme sexuel perpétré par les hommes occidentaux, comme désir pour une femme fragmentée et disséquée, en écho aux théories de Carol J. Adams. M. Mies et V. Shiva, *Ecoféminisme*, *op. cit.*, p. 156.

[1099] Le personnage subit de nombreuses autres violences avant et après cet épisode.

[1100] Les trois personnages font partie de la secte des Jardiniers de Dieu (*God Gardeners*). Avant l'épidémie qui signe la fin du monde pré-apocalyptique, Amanda est une artiste de *land-art* dont la pratique consiste à réaliser des « Sculptures Charognardes » (*Vulture Sculptures*) en formant des mots avec les carcasses d'animaux, puis en photographiant les vautours ou les insectes qui les dévorent. Elle écrit les mots : *PAIN*, *WHOM*, *GUTS* et *LOVE* (*OC*, 244 ; *YF*, 304). Ces œuvres sont prophétiques, puisqu'elle décrira le monde post-apocalyptique et les corps des défunts qui le jonchent comme « *the biggest vulture sculpture* » (*YF*, 322).

[1101] Le premier personnage est prénommé Jimmy, surnommé Thickney par Glenn-Crake, puis se renomme lui-même Snowman après la catastrophe. Le second est prénommé Glenn, et se choisit le surnom de Crake, qui restera parmi les survivants et survivantes après sa mort.

[1102] Les développements suivants correspondent à l'intrigue du premier tome : M. Atwood, *Le Dernier Homme*, *op. cit.*

[1103] Nous reviendrons sur cette figure (genrée) du savant-fou, analysée par E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2016. Voir *infra*, chapitre 8, I.

Jimmy sur qui le roman est focalisé, sont symptomatiques d'une société patriarcale qui instrumentalise le corps des femmes et ne leur témoigne aucune sollicitude[1104].

Le mélange de violence et d'obsession dont est victime Oryx se retrouve dans *Sirènes*, mêlé à une ambivalente posture de soin à travers la figure de Samuel, comme l'analyse très justement Amélie Aubert-Noël[1105]. L'homme semble se préoccuper de sa fille hybride, Mia, autant qu'il la contraint et la violente, dans une relation incestueuse qui fait osciller le statut de la sirène entre animal captif, enfant et amante. Le nom que lui donne le protagoniste signifie en italien « mienne » et révèle son désir de possession. Robert A. Rushing pointe par ailleurs la culpabilité de tous les personnages masculins de *Sirènes*, qui apparaissent moralement insoutenables : « Entre autres, il ne s'agit pas tant du futur de l'humanité que, pour être correct, du futur des *hommes* [*men*]. Ces hommes qui à chaque tournant se montrent très loin d'être dignes d'un futur, du pédophile et zoophile de la Yakuza à Samuel lui-même, qui ne vaut pas beaucoup mieux[1106] ». Chez Atwood et Pugno, les personnages masculins sont majoritairement des anti-héros[1107] ou des personnages antagonistes.

Le plus frappant est la manière dont l'oppression des femmes s'entremêle à celle des animaux. Chez Atwood, les exemples sont nombreux[1108] : l'on peut citer le violeur Blanco qui tient aussi une enseigne de burgers où n'importe quelle chair animale est transformée en steak (espèces menacées, voire espèce humaine, comprises) et dont il agresse les employées, ou encore le club de strip-tease et maison de prostitution où travaille Ren dont le nom « *Scales and Tails*[1109] » exprime l'animalisation des travailleuses du sexe. Les danseuses y portent une seconde peau protectrice qui fait également office de costume animal et recouvre leur corps de fausses plumes ou de fausses écailles. Lorsque la jeune Ren est traînée par terre par Blanco et

[1104] Le seconde tome de la trilogie adoptera exclusivement des points de vue féminins et redonnera à ces personnages, malgré les violences qu'ils subissent, une voix et une force de décision. Voir *infra*, chapitre 6.

[1105] A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles. Métamorphoses, hybridités et anthropomorphisme chez Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno*, Thèse de doctorat, Paris 10, 2022, p. 667.

[1106] Nous traduisons : « Among other things, it is not precisely the future of humanity that we are talking about, but rather more properly, the future of *men*. Men who show themselves at every turn to be less than deserving of a future, from the pedophile and animal rapist of the yakuza to Samuel himself, who is little better ». R. A. Rushing, « Sirens without Us: The Future after Humanity », *California Italian Studies*, vol. 2, nº 1, 2011, p. 11 (DOI : 10.5070/C321008925 consulté le 22 février 2024).

[1107] On note le cas exceptionnel de Zeb chez Atwood, qui présente une dimension héroïque. Chez Brunel, les personnages masculins sont tous secondaires et la représentation des hommes, quoique critique, est plus nuancée. Damasio, de son côté, échoue à se détacher d'un *male gaze*. La narration par Lorca reste majoritaire et il demeure le héros du roman, malgré la polyphonie et le rôle essentiel de Tishka. D'autres personnages masculins, et en particulier Aguëro, se conforment également à des valeurs virilistes sans que la narration ne les remette en question.

[1108] Le lien entre féminisme et végétarisme est ancien dans l'œuvre d'Atwood, puisqu'il était déjà au cœur de son premier roman, *The Edible Woman* : M. Atwood, *The Edible Woman*, London, Virago, 2009 [1969]. Voir l'analyse qu'en propose Carol J. Adams : C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 174, ainsi que son analyse de *Surfacing*, p. 236.

[1109] Soit « Queues et écailles », transformé en « Zécailles » dans la version française.

ses sbires dans *Le Temps du déluge*, elle apparaît à Toby, sa sauveuse, sous l'apparence d'une « femme-oiseau » : « Il tient un gigantesque oiseau au bout d'une laisse – non, c'est une corde – un oiseau aux plumes d'un bleu-vert iridescent, comme une paonigrette[1110]. Sauf que cet oiseau a une tête de femme[1111]. » (*TD*, 494) L'exploitation sexuelle des femmes passe par leur animalisation et par une érotisation des figures animales[1112]. Le butin des deux agresseurs, en plus de Ren et Amanda qu'ils ont capturées, est constitué de viande chassée, mise en exergue dans leur description par Toby qui appartient à la secte antispéciste des Jardiniers de Dieu (*God Gardeners*) et ne consomme pas de chair animale : « L'un des hommes porte quelque chose sur l'épaule. Elle croit d'abord que c'est un sac puis comprend qu'il s'agit d'un cuissot […] Un frisson d'horreur la traverse : sacrilège ! Ils ont tué un Animal sacré pour le Royaume de la Paix[1113]. » (*TD*, 494) Puisque ces hommes ont « tué des Créatures », les « ont tuées et dépecées », ils représentent alors pour Toby une « menace redoutable[1114] » ; l'insistance sur leurs pratiques de chasse et de boucherie relie leurs deux formes de prédation, envers les femmes et envers les animaux.

Le roman de Pugno, est cependant l'exemple le plus parlant de cette consommation des corps femelles, parce qu'il en propose une représentation littérale. Le terme « sirènes » renvoie presque exclusivement à des femelles, selon une association entre bestialité et féminité inhérente au mythe. Elles présentent un buste d'apparence humaine et une queue de poisson, alors que les mâles de la même espèce n'ont aucun aspect humain et sont qualifiés de « dugongs ». Les dugongs sont des mammifères marins herbivores qui appartiennent à l'ordre des « siréniens » : la nomenclature biologique permet de déployer un imaginaire mythologique, dans un rapport d'influence réciproque[1115]. Les sirènes sont chassées puis élevées à la fois pour leur exploitation sexuelle, abondamment pratiquée quoiqu'illégale, et pour leur chair. Les mâles ne sont ni violés ni mangés, leur chair étant toxique. Cet étrange dimorphisme sexuel ajoute à la discrimination spéciste une discrimination sexiste : le sexe des sirènes semble important au moins autant que leur animalité.

[1110] La trilogie d'Atwood imagine de nombreux animaux hybrides, d'où ce néologisme pour désigner une chimère paon-aigrette.

[1111] « He's leading a huge bird on a leash – no, on a rope – a bird with blue-green iridescent plumes like a peagret. But this bird has the head of a woman. » (*YF*, 350)

[1112] Marie-Claude Marsolier-Kergoat souligne l'usage de métaphores animales pour désigner péjorativement « les aspects sexuels des femmes » et conclut : « En résumé, il semble que les femelles d'à peu près n'importe quelle espèce animale puissent désigner métaphoriquement une femme dans la prostitution ». M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le Mépris des bêtes. Un lexique de la ségrégation animale*, Paris, PUF, 2020, p. 104.

[1113] « One of them as a burden slung over his shoulder. At first she thinks it's a sack but no, it's a haunt of something. […] A shiver of horror runs through her: sacrilege! They've killed an Animal of the Peaceable Kingdom list. » (*YF*, 351)

[1114] « […] they've been killing things. Killing and butchering large Creatures […] They're a menace, they'll stop at nothing […] » (*YF*, 351).

[1115] L'espèce est par ailleurs classée « vulnérable » à l'échelle mondiale par l'UICN, et « en danger critique » pour certaines populations.

Tout au long du roman, le parallèle est explicite entre les sirènes et les autres femelles que l'élevage exploite et consomme dans notre monde, en particulier les vaches – notamment parce que le dugong, en français comme en italien, est surnommé « vache marine[1116] » (*vacca di mare*). La chair des sirènes est parfois nommée « veau de mer » (*vitello di mare*) parfois « viande de mer » (*carne di mare*), et cette expression est utilisée à la fois pour désigner la chair mangée et la chair violée, Pugno jouant sur la polysémie du mot *carne*. La métaphore bovine est filée, que ce soit par le biais du lexique comme « vache à lait » (135), « veau » (*passim*), ou par des parallèles entre le traitement des sirènes et celui des vaches, laitières et « à viande » :

> Les mâles étaient des dugongs de petite taille, sans rien d'humain. Les femelles étaient des bêtes à viande et à lait, et en même temps des femmes, sans parole ni jambes, le muscle unique de leur queue capable de briser la colonne vertébrale d'un homme, le vagin lisse, protégé de l'abrasion de l'eau de mer par une sécrétion nacrée.
>
> Elles vous regardaient avec des yeux vides, éteints, d'un vert marine ou d'outremer, les membranes nictitantes de leurs paupières pareilles à des morceaux de plastique sale, leur visage presque encore un museau – semblable à celui d'une vache, pensa Samuel –, tandis que ce qui compliquait leur corps, c'était leur longue chevelure – si tant est que l'on pût désigner ainsi l'unique masse élastique bleu-vert ou azur vif qui descendait le long de leur dos et ondoyait dans l'eau comme les tresses de la plus belle des adolescentes –, leurs bras vert clair aux mains palmées et leurs seins toujours gros et lourds aux mamelons vert foncé, très durs, dont sortait, pendant l'œstrus, un lait douceâtre. Samuel en avait bu plus d'une fois, quand il lui était arrivé d'en voler dans l'élevage[1117]. (10)

L'horreur de l'élevage des sirènes nous invite à porter un regard nouveau sur l'élevage bovin, la consommation du lait devenant dérangeante quand elle est appliquée à une nouvelle espèce dont le corps est érotisé et humanisé. L'ambiguïté et l'hybridité du statut des sirènes, à la fois « bêtes » et « femmes », se traduit dans le lexique employé pour les décrire, tantôt emprunté au vocabulaire animalier (« museau », « œstrus », « viande »), méprisant ou naturalisant, tantôt aux termes issus de l'anatomie humaine (« seins », « chevelure », « bras »), érotisants. Cette oscillation montre la difficulté de classification que posent les sirènes et l'hypocrisie de leur traitement, puisqu'elles sont jugées à la fois assez humaines pour être désirées et assez animales pour être consommées. La condition de cohabitation de ces deux statuts dans le texte passe par le morcellement du corps des sirènes, relevé par Carol J. Adams comme un des modes de domination sexiste et spéciste :

[1116] Pour être exacte, c'est une espèce de dugong aujourd'hui disparue, l'*Hydrodamalis gigas*, qui était historiquement nommée « vache de mer de Steller », du nom du premier naturaliste à l'avoir décrite et comparée à une vache.

[1117] « I maschi erano dugonghi di piccola taglia, non avevano niente di umano. Le femmine erano bestie da latte e da carne e insieme erano donne, prive di parola, prive di gambe, il muscolo unico della coda capace di spezzare in due la schiena di un uomo, la vagina liscia, protetta dall'abrasione dell'acqua di mare da uno smegma madreperlaceo, priva di peli. Ti guardavano con occhi vuoti, spenti, verde mare o oltremare, con le membrane nittitanti delle palpebre come pezzi di plastica sporca, i visi poco più che musi – di vacca, pensò Samuel – ma a complicare il loro corpo c'erano quei capelli lunghi, se poi si potevano dire capelli, un'unica massa elastica verdeazzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua come le trecce della più splendida delle adolescenti, e le braccia verde chiaro con le mani palmate, il seno sempre grande e pesante con i capezzoli verde cupo, durissimi, da cui nell'estro usciva un latte dolciastro. Samuel l'aveva bevuto più di una volta, quando gli era capitato di rubarlo dall'allevamento. » (p. 10)

> Je propose un cycle d'objectification, de fragmentation, et de consommation, qui relie le dépeçage et la violence sexuelle dans notre culture. L'objectification permet à un oppresseur de considérer un autre être comme un objet. L'oppresseur viole alors cet être en le traitant comme un objet : par exemple, le viol des femmes qui leur refuse la liberté de dire non, ou le dépeçage d'animaux qui les convertit, êtres vivants qui respirent, en des objets morts. Ce processus autorise la fragmentation, ou le démembrement brutal, et finalement la consommation[1118].

Ici, les sirènes n'apparaissent pas comme des sujets uniques, d'une part parce que leur objectification passe par l'atteinte à leur intégrité, dont la fragmentation est un symptôme, et d'autre part à cause du refus de leur individualité, puisque les femelles sont interchangeables. Leur corps n'est que la somme de parties exploitables, certaines cumulant les fonctions alimentaires et sexuelles[1119], comme le sein de sirène[1120], qui produit du lait, qui est nettement érotisé par la mention de sa dureté évoquant le toucher[1121], mais qui se révèle être en même temps un « met délicat très recherché sur le marché noir[1122] » (72).

En nous faisant pénétrer dans l'élevage de sirènes à travers le point de vue de Samuel, Pugno expose par ailleurs la violence de l'élevage en général, dont les employés « présent[e]nt une nette tendance au suicide[1123] », et au sein duquel les animaux, telles les sirènes du roman, voient leur vitesse de reproduction et leur puberté accélérées (35) mais « ne peuv[e]nt pas vieillir[1124] » (10). L'élevage bovin n'est pas le seul visé, car les sirènes sont également

---

[1118] Nous traduisons : « I propose a cycle of objectification, fragmentation, and consumption, which links butchering and sexual violence in our culture. Objectification permits an oppressor to view another being as an object. The oppressor then violates this being by object-like treatment: e.g., the rape of women that denies women freedom to say no, or the butchering of animals that converts animals from living breathing beings into dead objects. This process allows fragmentation, or brutal dismemberment, and finally consumption. » C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 73.

[1119] Laura Pugno trace un parallèle entre proxénétisme et boucherie, que suggère également Carol J. Adams, lorsqu'elle reprend par exemple l'expression de Kathy Barry, qui parle des maisons de prostitution comme des « maisons d'abattage ». Cette analogie ne fait pas l'unanimité chez les féministes antispécistes, elle est par exemple critiquée par Mirha Soleil-Ross. *Ibid.*, p. 68 ; M. Soleil-Ross, « Aboyer fort pour les animaux et les prostituées, Mirha Soleil-Ross », dans M. Bahaffou et T. Lefort-Martine (éd.), *L'Écoféminisme en défense des animaux*, Paris, Cambourakis, 2024, p. 179-200.

[1120] Les dugongs femelles portent en effet de lourdes mamelles en période d'allaitement – Pugno semble s'inspirer du sentiment d'étrangeté que peut produire l'anatomie de l'animal réel.

[1121] Lors des scènes de viol, les seins des sirènes sont fréquemment sexualisés, toujours dans des rapports oraux qui rappellent cette ambiguïté et reprennent les caractéristiques mentionnées ici, notamment la dureté (p. 21, p. 48).

[1122] « Il caso peggiore era il tumore al seno, che privava i clienti di una prelibatezza ben quotata sul mercato nero, la mammella di sirena. » (p. 54)

[1123] « Da quando era stata introdotta la macellazione meccanica al posto del taglio manuale della gola, la carne di mare si era diffusa rapidamente sul mercato. Le statistiche dimostravano che i lavoranti dei macelli presentavano una spiccata tendenza al suicidio. » (p. 9)

Cette dénonciation fait écho à une réalité documentée en France, qu'on peut supposer proche de celle de l'Italie, pour laquelle je n'ai pas obtenu de données : une surmortalité par suicide statistiquement significative a été observée chez les travailleurs du secteur « élevage bovin-lait », par rapport à la population générale en 2008 (+56%), 2009 (+47%) et 2010 (+51%), mais aussi par rapport aux autres secteurs agricoles : I. Khireddine-Medouni, É. Breuillard et Claire Bossard Claire, *Surveillance de la mortalité par suicide des agriculteurs exploitants. Situation 2010-2011 et évolution 2007-2011,* Saint-Maurice, Santé publique France, 2016. Disponible sur : www.santepubliquefrance.fr.

[1124] « La coda era coperta di squame, verdi o azzurre, viola in età avanzata, ma nei macelli le sirene non arrivavano a invecchiare. La carne diventava granulosa. Il più apprezzato era il vitello di sirena, giovane e tenero. » (p. 10).

engraissées et gavées « tels des canards à foie gras, aspir[ant] leur nourriture nuit et jour […] par de larges embouchures reliées à des tubes enfoncés dans la paroi des bassins et attachées à la nuque de chaque spécimen par une bande de caoutchouc[1125] » (71). La comparaison explicite entre l'univers dystopique et l'exploitation des animaux domestiques dans notre monde permet à Pugno d'exposer ce que les élevages maintiennent hors de la vue des consommateurs.

Pierpaolo Antonello voit dans *Sirènes* une dystopie « au féminin » dans laquelle les femelles sont réduites à des ressources, à leur « fonction reproductive » et à une « hétérosexualité compulsive » : « c'est un système totalitaire de sexage, d'esclavage sexualisé, parabole d'une condition millénaire du féminin au sein de sociétés patriarcales[1126] ». L'illustration la plus flagrante de l'intersection entre la violence sexiste et la violence spéciste dans *Sirènes* se trouve dans le traitement réservé aux membres féminins du Mermaid Liberation Front (dont l'abréviation en MLF peut paraître cocasse au lectorat de la traduction française). Afin de discréditer le mouvement, Samuel, employé par la Yakuza qui exploite les sirènes, séduit une des activistes et la contraint à manger de la chair de sirène, dans une scène qui résonne avec les nombreuses scènes de viol du roman : « Ivy gardait les lèvres serrées, désespérément, et Samuel les lui avait écartées de force. Il avait poussé dans sa bouche un sushi de sirène[1127]. » (46). La mention des lèvres du personnage, qui désignent en italien (*labbra*), comme en français, à la fois l'organe buccal et l'organe génital, accentue la comparaison entre l'ingestion forcée et le viol. Après avoir été poussée à consommer de la chair interdite par son éthique et ses croyances (les membres du MLF considèrent les sirènes comme des déesses), Ivy se livre à des actes sexuels avec une sirène captive, comme envoûtée par le goût de sa viande. À de nombreuses reprises la consommation de viande et la sexualité sont entremêlées, dans des scènes d'une grande violence[1128], l'une menant à l'autre et réciproquement, comme lorsqu'un personnage, après avoir violé une sirène, et conscient qu'il va être exécuté, « mord la sirène au cou, jusqu'au sang, pour emporter cette saveur dans la mort[1129]. » (135) Les violences que subissent les sirènes sont justifiées par l'intersection de deux dominations : elles sont victimes

[1125] « Nel condizionamento ormonale, le sirene, come oche da paté, succhiavano notte e giorno il loro nutrimento – un misto di alghe standard, grasso e scarti di pesce – da grandi boccagli collegati a tubi conficcati nella parete delle vasche e assicurati alla nuca di ogni esemplare tramite una fascia elastica. » (p. 54)

[1126] Nous traduisons : « È un sistema totalizzante di *sexage*, di schiavitù sessualizzata, parabola di una condizione millenaria del femminile all'interno di società patriarcali. » P. Antonello, « Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno », *Narrativa. Nuova serie*, nº 43, Presses universitaires de Paris Nanterre, 1er décembre 2021, § 21 (en ligne : https://journals.openedition.org/narrativa/438#tocto1n7 ; consulté le 22 février 2024).

[1127] « Ivy aveva le labbra serrate, disperatamente, e Samuel gliele aveva aperte a forza. Le aveva spinto in bocca il sushi di sirena. » (p. 36)

[1128] Je préfère ne pas citer dans le texte l'exemple le plus manifeste, qui est aussi une des scènes les plus violentes du roman, dans laquelle une sirène sauvage est chassée, violée et dévorée vivante.

[1129] « Hassan aveva visto gli uomini della yakuza a bordo vasca e aveva capito. Aveva morso a sangue il collo della sirena, per portarsi quel sapore in bocca nella morte. » (p. 102).

de violences sexuelles parce qu'elles sont femelles, et victimes de violences spécistes parce qu'elles sont animales.

Se croisent dans notre corpus deux mouvements contraires mais complémentaires d'humanisation et d'animalisation[1130]. Chez Pugno, les traits humanisants des sirènes ne leur épargnent pas une violence généralisée, tandis que, chez Brunel, l'animalisation soudaine de personnages humains les expose à la violence spéciste et interroge notre rapport aux animaux. Son roman imagine qu'une épidémie de métamorphoses animales soudaines – dites tératomorphoses[1131], du grec *teras*, monstre – frappe l'espèce humaine, interrogeant le statut des individus transformés. Alors qu'ils semblent pleinement animaux par leur apparence et par leur comportement, leurs proches maintiennent avec eux des liens qui sont traditionnellement réservés aux relations intraspécifiques, comme les liens familiaux ou conjugaux.

Le scénario imaginé par Brunel et ses conséquences font écho à la théorie contextuelle de Nicolas Delon sur le statut moral des animaux, qui prend en compte, au-delà de leurs capacités intrinsèques, les relations dans lesquelles les animaux sont pris – en particulier les relations de vulnérabilité – ainsi que leur contexte d'existence. Le philosophe s'appuie sur le principe « d'impartialité raisonnable[1132] » de Clare Palmer selon lequel, pour reprendre les mots de Delon, « nous avons des devoirs plus forts à l'égard de ceux à qui nous sommes liés de façon significative[1133] », pour proposer une éthique animale qui permette de décrire la réalité des statuts moraux attribués aux animaux non-humains et la partialité qu'impliquent les relations de vulnérabilité que nous entretenons avec eux[1134]. Ces logiques sont cependant encore compliquées chez Brunel, puisque les personnes métamorphosées se transforment souvent en animaux sauvages, qui ne perçoivent plus le lien avec leurs anciens proches et ne conservent pas d'esprit humain[1135]. Leur entourage conserve en revanche la perception d'une responsabilité

[1130] Ce qui s'explique par le système de catégories forgé par Cary Wolfe : les statuts d'humains animalisés et d'animaux humanisés sont proches, voire se croisent parfois dans une hiérarchie des catégories sociales dominée par l'humain humanisé, soit l'homme blanc. C. Wolfe, *Animal rites*, *op. cit.*

[1131] C'est le nom que leur donnent les autorités sanitaires dans le roman.

[1132] C. Palmer, *Animal Ethics in Context*, New York, NY, Columbia University Press, 2010, p. 91-95, cité dans N. Delon, *Une théorie contextuelle du statut moral des animaux*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 118.

[1133] N. Delon, *Une théorie contextuelle du statut moral des animaux*, *op. cit.*, p. 118.

[1134] Pour donner un exemple basique de la pensée bien plus complexe de Nicolas Delon, le statut moral d'un animal de compagnie ne sera pas le même que celui d'un animal sauvage ou libre de la même espèce : j'ai une responsabilité morale différente envers mon chien, que la domestication a rendu vulnérable et dépendant, et avec qui je suis personnellement en relation, d'envers un chien libre croisé dans la rue, dont le bien-être et la santé dépendent moins de moi.

[1135] Les personnes métamorphosées n'ont aucun scrupule à dévorer ou attaquer leurs anciens proches, comme la petite Élisabeth, transformée en corbeau, qui mange son père Enrique, transformé en guppy, et son frère Pablo, minuscule iguane brun (135). Brunel explique qu'il avait pour volonté que les métamorphoses aboutissent à de simples – ou de vrais – animaux, qui ne conservent rien d'humain, contrairement aux métamorphoses antiques punitives qui enferment des consciences humaines dans des corps animaux : C. Brunel et V. Duran-Le Peuch, « Les animaux dans l'oeil de la caméra », *op. cit.*

envers elles, ce qui vient modifier leur statut social : ce sont des animaux sauvages « significativement liés » à des individus humains. Il devient plus difficile alors de chasser, de tuer ou de manger des animaux qui ont un passé humain et dont les proches publient des messages tels que « “ma femme s’est changée en vache, par pitié, ne tuez plus de vache, jamais, nulle part” ; “ma fille s’est changée en brebis, si vous croisez une brebis, merci de la laisser vivre.” » (121) L’humanisation des animaux potentiellement issus d’une métamorphose conduit à interroger leur traitement, en même temps que l’animalisation des humains métamorphosés les expose à une violence interspécifique. Dans un récent entretien, l’écrivain explique également que le procédé de métamorphose permet de rendre évidente l’existence d’une subjectivité animale, d’individualiser les animaux et de leur donner le statut de personnes[1136]. Brunel joue de ce brouillage des frontières d’espèces, qui n’abolit cependant pas nécessairement les frontières de genre, comme lorsqu’un vieil homme lubrique répète : « J’ai une fille handicapée… c’est une chienne » (101). Les deux personnages témoins ignorent si elles doivent s’inquiéter pour une jeune femme ou pour une chienne : ou sa fille humaine s’est métamorphosée, ou bien le lexique canin est employé dans un sens métaphorique péjoratif pour sexualiser cette femme[1137], ou bien encore, selon l’hypothèse utopique d’Isis, l’homme entretient une relation antispéciste avec sa chienne de compagnie, la considérant comme sa fille et faisant « passer l’espèce de sa fille après le fait qu’elle est une personne » (102). Les comportements de harcèlement sexuel dont fait preuve le vieil homme envers le personnel hospitalier amènent toutefois les deux personnages à conclure que, quelle que soit l’espèce, les femmes et femelles n’échappent pas à la violence masculine humaine : « Pauvre fille, alors. Chienne ou pas. » (102) Tout au long du roman, les métamorphoses viennent réactiver, pour les êtres humains qui en sont témoins, des métaphores animales – sans s’y limiter[1138] –, comme lorsqu’Isis affirme dans une publication sur les réseaux sociaux que « le mari de [s]a sœur s’est changé en python » et qu’il « l’a mordue » (103), ce qui suscite la réponse inquiète d’une amie : « Sur le moment j’ai cru que le mari de ta sœur était violent et qu’il l’avait mordue, j’étais pas bien j’ai eu peur purée [*sic*] » (105). L’épidémie entraîne une animalisation concrète des métamorphosés[1139], de sorte que des formulations qui auraient pu être des métaphores relèvent désormais de la simple dénotation. La conclusion d’Isis donne à cette fin de chapitre une

[1136] C. Brunel et V. Duran-Le Peuch, « Vers une littérature animaliste », *op. cit.*

[1137] Marie-Claude Marsolier cite la chienne dans les « métaphores utilisant des animaux non humains pour représenter péjorativement les aspects sexuels des femmes » et la définit comme une métaphore de la « femme sensuelle et sans moralité » M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le mépris des bêtes*, *op. cit.*, p. 104.

[1138] Quoique Brunel affirme avoir pris soin de ne céder à la tentation de la métaphore animale et de ne pas associer aux espèces choisies des caractéristiques caricaturales (l’oncle lubrique ne se transforme pas un porc, par exemple). C. Brunel et V. Duran-Le Peuch, « Vers une littérature animaliste », *op. cit.*

[1139] Concrète parce qu’ils ne passent pas du statut d’« humains humanisés » à celui d’« humains animalisés » mais à celui d’« animaux humanisés », pour reprendre la typologie de Wolfe.

orientation féministe : « il valait mieux être mordue par un serpent que par un homme. Les serpents n'attaquaient pas pour dominer[1140] » (105). Alors que les individus métamorphosés deviennent un risque pour leurs proches, la violence animale apparaît toujours moindre que celles des hommes dans le monde pré-apocalyptique.

La métamorphose permet de modifier les rapports entre les humains et les autres animaux en brouillant les frontières d'espèce (mais pas de genre[1141] ?), et donc les catégories sociales[1142], de manière à la fois diachronique, puisque les personnages passent d'un statut humain à un statut animal, et synchronique, puisque leurs relations font coexister deux identités différentes[1143]. Le premier symptôme de la tératomorphose se traduit par une « pulsion affective ou sexuelle prononcée » (100), amenant les personnages à se transformer au cours de scènes d'amour, ce qui donne lieu à des scènes d'affection interspécifique – qui se terminent parfois par la consommation d'un amant ou d'une amante par l'autre. Lors de la transformation d'Isis en genette[1144], au cours d'un baiser avec sa compagne, le désir et l'appétit se mêlent : « Mon désir ne me choque pas, mon envie de dévorer Shravanthi non plus, de lui lécher les mains, le cou, le visage, comme en geste d'affection » (186). Un peu plus tôt dans le roman, un couple craint de se transformer au milieu d'une embrassade : quand la jeune femme devient aigle, son compagnon se suicide et elle entreprend de dévorer son corps. Là où chez Pugno la similitude entre consommation alimentaire et sexuelle résidait dans la violence et tendait à renforcer les frontières entre les êtres animalisés et les êtres humanisés, chez Brunel elle devient le symbole d'un brouillage de ces frontières par les liens affectifs, tout en renvoyant les humains à la possibilité de devenir proie[1145]. La narration accorde une grande importance aux perceptions sensibles et à la proximité corporelle comme mode de relation non anthropocentré et interspécifique. Les métamorphoses sont interprétées par Isis comme une occasion de se libérer

[1140] Cette remarque fait écho à une tendance récente sur les réseaux sociaux, dans laquelle de nombreuses femmes affirment préférer croiser un ours qu'un homme : M. Gilbert, « Seules en forêt, une majorité de femmes préféreraient croiser un ours qu'un homme », *Le Monde*, 16 juin 2024 (en ligne : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2024/06/16/seules-en-foret-une-majorite-de-femmes-prefereraient-croiser-un-ours-qu-un-homme_6240498_4497916.html).

[1141] On peut se demander si le genre de l'individu ou son sexe sont maintenus dans la métamorphose, sans pouvoir y répondre catégoriquement. Lorsque l'oncle est transformé en « hirondelle », nous ne savons pas s'il s'agit d'un mâle ou d'une femelle. Il semblerait que la constance d'un genre importe davantage aux proches humains qu'aux êtres métamorphosés, les premiers projetant ainsi le maintien d'une identité au-delà de l'espèce, alors que les derniers paraissent oublier leur passé. Isis, pour sa part, affirme qu'elle « peut changer de corps, d'espèce, de sexe » et qu'elle « s'en moque » (p. 170) ; et pourtant elle s'image devenir « lionne » plutôt que lion.

[1142] Voir le travail Yves Bonnardel et Axelle Playoust-Braure qui expliquent pourquoi l'animalité est une catégorie sociale et pas seulement biologique (Y. Bonnardel et A. Playoust-Braure, *Solidarité animale. Défaire la société spéciste*, Paris, La Découverte, 2020, p. 46).

[1143] Ce procédé est repris dans le long-métrage *Le Règne animal* de Thomas Cailley (2023), où les personnages ne se transforment cependant pas en animaux, mais en hybrides humains-animaux monstrueux.

[1144] Sachant que nous basculons alors vers un point de vue animal, difficile de ne pas y voir une allusion malicieuse au narratologue.

[1145] Nous verrons plus tard comment ce reversement du rôle d'espèce mangeuse en espèce mangée participe de la déconstruction de l'hégémonie humaine (voir *infra* chapitre 6, II, C).

de son humanité, des artefacts dont elle s'entoure, et de son manque de spontanéité. En découvrant le premier symptôme de la tératomorphose, elle songe :

> La nature est bien faite […]. La pulsion sexuelle poussait les gens à se défaire des entraves, et leur évitait de finir contraints dans des habits qui les auraient blessés. C'était une libération comme on en réclamait depuis des décennies : une métamorphose brutale, une explosion de chair comme les ailes du papillon ouvertes impatiemment après la chrysalide. (100)

La transformation rapprocherait les êtres humains de leur animalité, tout en recentrant le récit sur le corps et ses affects[1146], dans une sensualité qui ne serait pas pervertie par des rapports de domination.

C. Une humanité insatiable

Chez Damasio, la cohabitation avec l'animalité, incarnée par les furtifs, passe aussi par l'union des corps. Le roman est centré sur la quête de Lorca, le protagoniste – et dans une moindre mesure de son ex-compagne Sahar –, pour retrouver sa fille Tishka, disparue, dont on apprend la transformation en furtive. Alors que les personnages comprennent progressivement que Tishka est toujours présente sous sa forme furtive, elle laisse derrière elle le signe « Maman amour papa », qui semble poser la réunion de ses parents comme condition à son retour. Alors que les deux parents se rapprochent, c'est l'acte sexuel qui cristallise leur amour et exauce la requête de leur fille. Là aussi, le désir et l'affection sont interprétés comme ce qui les relie à l'animalité : « Se blottir l'un /ontre l'autre *[sic*[1147]*]* ·· Comme des chats, comme ·des marmottes[1148] » (431). La sexualité est représentée par l'écrivain comme un moment de fusion avec le monde, qui viendrait se rapprocher de l'éthos des furtifs : « Des· corps-brumes, · des arbres torses la /chairanuit ·Qu'on fait un avec tout ça ·· /Qu'on /fait un· Tous ·les /deux » (431). Au-delà de l'affection qui relie les parents et de la symbolique d'une nouvelle conception, la sexualité apparaît comme une manière de se reconnecter à une animalité et donc de s'ouvrir à la présence des furtifs et des autres animaux.

Ce que Damasio et Brunel représentent sous un registre mélioratif, Pugno en fait un désir monstrueux, une « bestialité », dans son sens criminel, plutôt qu'une animalité. Le désir de Samuel le conduit à la brutalité, au viol et à l'inceste, et s'il conduit à une union de l'animalité et de l'humanité c'est à travers une même maltraitance des femelles quelle que soit leur espèce. L'appétit de toute sorte pour les sirènes semble incarner la dimension dystopique du monde

[1146] Voir *infra*, chapitre 6, III. C.

[1147] Le texte de Damasio est parcouru de signes typographiques et diacritiques qui indiquent l'identité du personnage locuteur. Je les reproduirai dans les citations (à partir de l'édition numérique du roman), sans préciser systématiquement qu'ils sont de l'auteur.

[1148] Comme dans *La Horde du contrevent*, Damasio use d'une police et de signes typographiques spécifiques à chaque personnage. Ici, la barre oblique signale un trait présent dans le roman, venant parfois remplacer une lettre ou s'intercalant entre les mots. Dans ce passage, les signes de Lorca se mêlent à ceux de Sahar.

pré-apocalyptique et les travers qui ont conduit l'espèce humaine au bord de l'extinction. Le désir devenu avidité participe à une disparition des sujets consommés derrière le désir d'un autre, les réduisant à un corps inhabité. Ainsi, face à Mia, sa fille, Samuel est « pris d'un désir soudain d'enfoncer sa langue entre ces lèvres charnues, de prendre ce corps attaché au *floating bed*, comme il l'avait fait avec la demi-albinos[1149] » (73). Là encore, le désir de viol et de possession se porte sur un corps morcelé, qui ne représente plus un sujet mais ne vaut que comme chair, ce que renforce le report du désir d'une sirène à l'autre, la mère puis la fille, qui ne sont distinguées en italien que par leur ordre de succession (« *la prima mezzoalbina* »), puis par leur degré d'animalisation : « demi-albinos » pour la mère (les sirènes albinos présentant une plus grande ressemblance avec l'espèce humaine), « métisse » (*sanguemisto*) pour la fille. Le roman de Pugno justifie la violence que subissent les sirènes par leur animalisation, tout en suggérant que les personnages violeurs, par leur bestialité, ne sont pas plus humains. C'est ainsi le vocabulaire animalier qui est employé pour narrer le viol de Mia par Samuel, qui parvient à la « saillir » (144 ; « *montarla* », *S. VO*, 109).

Chez Atwood, la sexualité est pensée sous l'angle de l'éthologie par le personnage de Crake, qui ramène tout comportement humain à une adaptation évolutive et à une origine biologique. Il est remarquable que, comme chez Pugno, le thème de l'avidité soit central à la représentation d'une espèce vouée à l'extinction :

> « Tu ne peux pas coupler indéfiniment une accessibilité minimale à l'alimentation et une population en expansion. L'*homo sapiens* a l'air de ne pas être fichu de réfréner ses appétits. Il appartient à l'une des rares espèces qui ne limite pas sa reproduction quand les ressources s'amenuisent. En d'autres termes – et ce jusqu'à un certain point, bien sûr –, moins on bouffe, plus on baise[1150]. » (*DH*, 153-154)

Là encore, l'appétit pour la nourriture et l'appétit sexuel sont associés, comme une même *libido* communicante, mais dysfonctionnelle. Nous retrouvons dans ces discours le lieu commun freudien d'une tension entre *éros*, la pulsion de vie, et *thanatos*, la pulsion de mort, le désir étant motivé par « la peur de la mort » d'après Crake. Plus loin dans le roman, alors que Crake est en train de mettre au point le virus qui éliminera l'humanité, il identifie comme « causes externes de la mort » :

> « La guerre, c'est-à-dire une énergie sexuelle mal placée, laquelle, à notre avis, constitue un facteur plus important que les causes économiques, raciales et religieuses qu'on cite souvent. Les maladies contagieuses, surtout sexuellement transmissibles. La surpopulation, à l'origine – on le voit souvent – de la dégradation de l'environnement et de la pénurie alimentaire. » (*DH*, 373)

[1149] « Venne preso dall'improvviso desiderio di ficcare la lingua tra quelle labbra carnose, di prendere quel corpo legato al *floating bed* come aveva fatto con la prima mezzoalbina » (56-57).

[1150] Nous retrouvons dans ces propos l'interprétation collapsologique de la surpopulation analysée dans la section II. A. 1., notamment les thèses énoncées par les époux Ehrlich, par exemple dans *The Population Bomb*, dont les premiers chapitres sont intitulés « Trop de gens » et « Trop peu de nourriture ». P. R. Ehrlich et A. H. Ehrlich, *The Population Bomb*, *op. cit.*.

D'après le personnage, les défauts d'*homo sapiens* seraient tous imputables à sa sexualité, dans des propos qui mêlent psychanalyse, malthusianisme, et conscience écologique. Non content de faire de cette « vague de désir humain, du désir d'avoir plus et mieux » (*DH*, 376) la cause de « tous les grands changements de l'histoire » (*DH*, 377), de la surexploitation des ressources environnementales, et finalement de l'effondrement certain de l'humanité, il y voit aussi l'explication des violences intraspécifiques, considérant l'espèce comme « imparfaitement monogame », sujette à des « mésappariements biologiques » qui conduiraient à des « désespoirs inutiles[1151] » (*DH*, 213), et à tout un ensemble de violences sexuelles. Pour Snowman-Jimmy, à qui Crake a longuement exposé ses représentations et qui survit seul avec les Crakers, le remplacement de l'espèce humaine par ces nouveaux êtres a mis fin à « la prostitution, les sévices sexuels infligés aux enfants, les chicanages sur les tarifs, les maquereaux, les esclaves sexuels. Finis les viols[1152]. » (*DH*, 212) Dans l'interprétation des deux personnages masculins, les violences sexuelles sont biologiquement explicables, intrinsèques à la nature humaine, ce qui exclut toute analyse sociale, historique, politique ou idéologique[1153]. Leurs discours androcentrés ne représentant jamais la violence patriarcale comme telle : son agent est effacé. Dans la traduction française, cela se traduit par une formule idiomatique et genrée qui gomme les féminicides : « Il pouvait y avoir mort d'homme » (*DH*, 212), tandis qu'en anglais la mort est subjectivée comme un agent autonome : « *Death could set in* » (*OC*, 166). Le patriarcat n'est pas identifié comme tel, et toute dissymétrie entre les genres est effacé, par exemple lorsqu'ils évoquent tout ensemble dans leurs propres discours misogynes[1154] « les égorgeurs de femmes » et « les empoisonneuses de maris[1155] » (*DH*, 216). Aussi, le seul moyen imaginé par le savant-fou pour remédier à ces maux, qu'il identifie comme des tares naturelles et non pas culturelles, est de créer une nouvelle espèce, biologiquement différente, puisque la perspective d'un changement social paraît inenvisageable[1156] – nous retrouvons le schème d'une apocalypse nécessaire qui découle de l'impensé patriarcal. Dans un

[1151] « Imperfectly monogamous » : « how much needless despair has been caused by a series of biological mismatches, a misalignement of the hormones and pheromones? » (*OC*, 166).

[1152] « No more prostitution, no sexual abuse of children, no haggling over the price, no pimps, no sex slaves. No more rape. » (*OC*, 166)

[1153] Au contraire, les penseuses féministes et écoféministes contemporaines invitent à situer cette violence politiquement et historiquement et à la contextualiser dans une culture – et non pas une nature – sexiste. Rita Laura Segato affirme par exemple que « comprendre l'histoire du patriarcat, c'est comprendre l'histoire de la sphère publique et de l'État » et que « comprendre les formes de la violence de genre aujourd'hui, c'est comprendre ce que la société traverse dans son ensemble ». R. L. Segato, *La Guerre aux femmes*, *op. cit.*, p. 146.

[1154] Crake maintient par exemple que « les artistes de sexe féminin sont biologiquement détraquées » (*DH*, 216).

[1155] « Wife butcherers » ; « husband-poisoners » (*OC*, 169) : cet exemple, qui compare la violence faite aux femmes à un acte de boucherie, ne saurait mieux illustrer les propos de Carol J. Adams.

[1156] Nous verrons cependant dans le chapitre 8 que le mode de reproduction de cette nouvelle espèce efface la figure du père – la paternité des enfants étant impossible à attribuer – et rend ainsi impossible une domination patriarcale, ce qui suggère que le cœur du problème est bien là.

renversement dantesque, Crake s'appuie sur cette *libido* insatiable pour diffuser son poison contre l'humain – et remède pour le monde. Le virus qui effacera l'espèce est contenu dans des pilules, nommées JouissPluss (*BlyssPluss*), qui promettent à la fois une protection de toutes maladies sexuellement transmissibles, « une libido […] illimitée », un « blocage de la testostérone génératrice de jalousie et de violence », une jeunesse prolongée, et qui stérilisent leurs consommateurs à leur insu. Sa diffusion a d'abord lieu au sein de maisons de prostitution, et exploite ce que Crake a identifié comme la faille de nos sociétés.

Dans le récit que fera Snowman aux Crakers après la catastrophe, à partir duquel cette nouvelle espèce fondera sa mythologie[1157], l'extermination des humains est justifiée non plus par la surpopulation et par l'exploitation de ressources naturelles, mais par leur consommation irraisonnée d'animaux, nommés « enfants d'Oryx[1158] » : « [les humains] mangeaient tous les enfants d'Oryx. Tous les jours, ils les mangeaient. Ils n'arrêtaient pas de les tuer et de les manger. Même quand ils n'avaient pas faim, ils les mangeaient[1159]. » (*DH*, 134) Snowman fait glisser la misanthropie de Crake et ses argument écologistes vers une critique animaliste, en pointant du doigt la consommation de chair animale, mue par un appétit dont l'insatiabilité est soulignée dans la version originale du texte, d'abord par les multiples répétitions des verbes manger et tuer, puis par la distinction entre la faim – besoin primaire qu'il serait légitime de satisfaire – et l'appétit.

Dans notre corpus, le désir est étroitement lié à la fin de l'humanité, qu'il soit le symptôme d'une libération par l'animalisation chez Brunel et Damasio, ou d'une avidité mortifère chez Pugno et Atwood. Tous les quatre représentent l'espèce humaine comme un animal perverti, soit par ses possessions matérielles, soit par sa soif d'appropriation. Chez Pugno, les animaux ne sont cependant pas idéalisés, les sirènes sont elles-mêmes voraces et violentes, et basculent vers le carnivorisme sous l'influence de Mia. Chez Brunel, Atwood et Damasio, en revanche, la rédemption d'*homo sapiens* serait à trouver chez les autres espèces animales, respectivement via la métamorphose et via l'hybridation.

Cette thématisation de l'avidité, quoiqu'elle fusionne ici avec celle de l'appétit, évoque également une critique du capitalisme, de la consommation et de l'accumulation. Dans un entretien pour la revue *Socialter*, avec laquelle il collabore souvent, Damasio analyse le techno-

[1157] Les Crakers sont des humains génétiquement modifiés, création de Crake. Ce récit sera repris et transformé au fil de la trilogie, d'abord par Toby, puis par les Crakers eux-mêmes. Voir *infra*, chapitre 8.

[1158] Influencé par le rôle d'Oryx de son vivant, qui présentait entre autres aux Crakers les autres espèces animales, Snowman fait d'elle la « mère de tous les animaux ».

[1159] « They were eating up all the Children of Oryx, against the wishes of Oryx and Crake. Every day they were eating them up. They were killing them and eating them, and eating them and eating them. They ate them even when they weren't hungry. » (*OC*, 103)

capitalisme comme une « économie du désir », une « économie libidinale[1160] ». Il imagine ainsi dans *Les Furtifs* des formes d'intelligence artificielle prêtes à s'adapter au moindre désir :

> Une Intelligence Avenante logée comme une araignée de lumière au fond d'une base de données pense à eux, amoureusement, à chaque instant. Elle accueille sans se lasser le plus infime, le plus intime, le plus insignifiant de leur comportement, l'interprète comme un désir secret, pour un jour pouvoir y répondre, au bon endroit et au bon moment. Les experts ricains appellent ça l'*Ad libitum*. Quelqu'un connaît leurs goûts, devine leurs désirs, quelqu'un anticipe leurs besoins. Bonheur ! Vive le MOA ! *My Own Assistant* ! (48)

La rhétorique de Damasio explicite la fusion des désirs amoureux, des pulsions de consommation, et des besoins sociaux, absorbés et assouvis par une société techno-capitaliste avant même d'être formulés. Malgré les écarts idéologiques entre les deux écrivains, Brunel construit le même parallèle entre alimentation et économie dans son dernier essai *Je est un animal*, où il incrimine « l'insatiable *homo sapiens* » : « notre appétit fonctionne comme notre économie : aveugle aux alternatives. On ne va pas prendre le risque de maigrir. Si on veut manger, on mange sans réfléchir. Ce qui a commencé comme une erreur de bonne foi vire à la tragédie, nous en connaissons désormais le titre : sixième extinction massive[1161]. »

Si, Rita Laura Segato, autrice de *La Guerre aux femmes*, voit, comme Françoise d'Eaubonne, dans le patriarcat la première forme de domination – avant même le capitalisme – et la source des autres formes d'exploitation, l'anthropologue soutient également la spécificité du système capitaliste, dans lequel l'« immunité du pouvoir économique inaugure une phase apocalyptique, complètement anomique du capital[1162] ». Du point de vue écologique, pour l'historien Armel Campagne, seul « *un certain type de société patriarcale*[1163] », à savoir le capitalisme, est responsable de l'essor des émissions de CO_2. Le chercheur défend alors le terme de « Capitalocène », déjà proposé par Haraway[1164] et conceptualisé avant elle par Andreas Malm[1165], pour désigner notre ère contemporaine.

III. Capitalocène-Technocène : appropriation, surveillance et manipulation

Le concept de Capitalocène émerge en 2009, sur une proposition d'Andreas Malm lors d'un séminaire de Jason Moore à l'Université de Lünd en Suède[1166]. D'après Christophe

[1160] A. Damasio, « Alain Damasio : « Il faut battre le techno-capitalisme sur le terrain du désir » », entretien réalisé par F. Benoit, 18 juin 2024, *Socialter* (en ligne : https://www.socialter.fr/article/alain-damasio-techno-capitalisme-vallee-silicium-cocon ; consulté le 27 septembre 2024).

[1161] C. Brunel, *Je est un animal*, *op. cit.*, p. 15.

[1162] R. L. Segato, *La Guerre aux femmes*, *op. cit.*, p. 149.

[1163] A. Campagne, *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Éditions Divergences, 2017, p. 48.

[1164] D. Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *op. cit.*

[1165] A. Malm et A. Hornborg, « The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative », *The Anthropocene Review*, vol. 1, nº 1, avril 2014, p. 62-69 (en ligne : https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019613516291 ; consulté le 18 octobre 2024).

[1166] A. Campagne, *Le Capitalocène*, *op. cit.*, p. 46.

Bonneuil, qui préface l'essai d'Armel Campagne, « parler de Capitalocène plutôt qu'Anthropocène pour désigner notre époque, c'est prendre acte, sans exempter pour autant l'industrialisme soviétique, que le capitalisme est devenu coextensif à la Terre[1167] ». Pour démontrer le lien entre capitalisme et crise écologique, Campagne rappelle qu'« au début du XXIe siècle 7% des plus riches produisaient 50% des émissions de CO2 (contre 7% des émissions pour 45% des plus pauvres) » et que « plus d'un tiers de l'espèce humaine » n'utilise « presque pas d'énergies fossiles[1168] ». Jason W. Moore, sur lequel Campagne s'appuie, souligne pour sa part que le récit de l'Anthropocène, en plus d'être eurocentrique, oppose l'être humain à la nature, alors même que des populations humaines ont été elles-mêmes naturalisées par l'idéologie capitaliste[1169] – un point déjà soulevé par les termes de Plantationocène et d'Androcène précédemment étudiés. Outre une critique des sociétés humaines repliées sur elles-mêmes et coupées des autres formes de vie, notre corpus imagine un futur aux mains de grandes entreprises, construit sur la privatisation des services, la ségrégation sociale et l'exploitation de classes populaires marginalisées. Alors que l'intrigue des *Furtifs* est ancrée dans le territoire français, la trilogie *MaddAddam* souligne les enjeux de la globalisation du capitalisme, par exemple à travers le personnage d'Oryx qui représente les travailleuses du Sud global déplacées et esclavagisées[1170].

Si, dans une perspective marxiste, Campagne propose une définition du capitalisme comme « système de production de marchandises, d'argent, de valeur, de capital à travers l'exploitation de travail-marchandise (l'activité humaine louée ou achetée à travers un contrat[1171]) », Bonneuil y ajoute le rôle de ce qu'il appelle une « technostructure orientée vers le profit » qui aurait « fait dérailler la Terre hors de l'Holocène[1172] » – tous deux suggérant finalement que le Capitalocène puisse aussi être un Technocène[1173]. Or, ce que Damasio nomme

[1167] C. Bonneuil, « Préface », dans A. Campagne, *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Éditions Divergences, 2017, p. 13.

[1168] A. Campagne, *Le Capitalocène*, *op. cit.*, p. 37

[1169] « For the story of Humanity and Nature conceals a dirty secret of modern world history. That secret is how capitalism was built on excluding most *humans* from Humanity— indigenous peoples, enslaved Africans, nearly all women, and even many white-skinned men (Slavs, Jews, the Irish). From the perspective of imperial administrators, merchants, planters, and *conquistadores*, these humans were not Human at all. They were regarded as part of Nature, along with trees and soils and rivers—and treated accordingly ». J. W. Moore, « The Rise of Cheap Nature », *op. cit.*, p. 79.

[1170] Nous pourrions y voir une représentation de ce que Rita Laura Segato appelle la « transition d'un patriarcat à faible intensité et de la partialité masculine propre au monde communautaire vers un patriarcat colonial/ moderne de haute intensité propre au domaine universel ». R. L. Segato, *La Guerre aux femmes*, *op. cit.*, p. 145.

[1171] A. Campagne, *Le Capitalocène*, *op. cit.*, p. 46

[1172] C. Bonneuil, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

[1173] A. Hornborg, « The Political Ecology of the Technocene », dans C. Hamilton, F. Gemenne et C. Bonneuil (éd.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, London, Routledge, 2015, p. 57-69. Selon Campagne, cette notion « pourrait être proche de capitalocène si l'on considère l'infrastructure technologique et son déploiement comme "matérialisation adéquate" du capitalisme ». A. Campagne, *Le Capitalocène*, *op. cit.*, p. 48.

« technococon » dans sa science-fiction dystopique, est structurel aussi dans la fiction spéculative d'Atwood et dans le roman apocalyptique de Brunel. Au-delà d'une critique générale des technosciences, Atwood et Damasio dénoncent également leur usage par des forces de l'ordre largement privatisées dans le but d'une surveillance accrue des citoyens et citoyennes[1174].

A. Antispécisme et luttes sociales

Le mouvement antispéciste est historiquement lié aux luttes sociales et aux luttes anarchistes. Louise Michel, dans ses *Mémoires*, exprime son « horreur des tortures infligées aux bêtes » et voit dans sa sensibilité à la souffrance animale l'origine de sa conscience des rapports de domination :

> Des cruautés que l'on voit dans les campagnes commettre sur les animaux, de l'aspect horrible de leur condition, date avec ma pitié pour eux la compréhension des crimes de la force.
>
> C'est ainsi que ceux qui tiennent les peuples agissent envers eux ! Cette réflexion ne pouvait manquer de me venir[1175].

Se dessine déjà l'analogie entre les cruautés infligées aux animaux, l'absence de prise en considération de leur souffrance, les rapports de domination auxquels ils sont soumis, et des violences intra-humaines. Ce souci des animaux se retrouve à la même période chez Élisée Reclus, qui affirmait dans une lettre à Richard Heath datée de 1884 « son affection de solidarité socialiste » envers les animaux, et qui écrivait : « Ma ferme confiance est que notre société harmonique doit embrasser non seulement les hommes, mais les êtres ayant conscience de leur vie. Où est la limite ? Je l'ignore, seulement je sais qu'elle est au-delà des animaux que tuent nos chaussures [*sic*] et qu'égorgent nos bouchers[1176]. » Les anarchistes se distinguent d'une branche socialiste plutôt associée à la lutte antivivisection[1177], en ce qu'ils prennent en compte

[1174] On peut s'interroger sur la dimension moderne ou post-moderne du traitement de ce thème, qui reprend la critique portée par Orwell dès 1949, dans sa dystopie fondatrice *1984*, mais la transforme en critique du capitalisme, et non plus du communisme – il ne s'agit plus d'échapper à l'emprise d'un État dictatorial mais au contrôle de grandes firmes. Si Orwell imaginait déjà que la surveillance de Big Brother passe par des « télé-écran », notre corpus imagine un monde structuré par des écosystèmes numériques. Olivier Aïm évoque la naissance d'un « capitalisme surveillanciel » qui allie ces deux dimensions, en s'appuyant sur les travaux de Shoshana Zuboff. O. Aïm, *Les Théories de la surveillance. Du panoptique aux surveillance studies*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 116 ; S. Zuboff, *L'Âge du capitalisme de surveillance. Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, B. Formentelli et A.-S. Homassel (trad.), Paris, Éditions Zulma, 2020.

[1175] L. Michel, « Chapitre XI », dans *Mémoires*, Paris, F. Roy, 1886, p. 120 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83088k ; consulté le 23 mars 2025).

[1176] É. Reclus, *Correspondance. Tome 2*, Paris, Schleicher Frères, 1911, p. 325 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832346 ; consulté le 23 mars 2025). Cette lettre a été portée à mon attention par la mention qu'en fait Jérôme Ségal dans J. Segal, *Animal radical*, *op. cit.*, p. 35. Il est intéressant que Reclus évoque aussi les animaux de boucherie, dans la mesure où il différencie dans une lettre précédente, datée du 8 juillet 1882, le traitement des animaux que l'on possède et celui des animaux d'autrui, en vantant l'amitié entre les paysans et leurs bœufs ou leurs cochons. La violence se situerait au moment de la boucherie et non pas de l'élevage. É. Reclus, *Correspondance. Tome 2*, *op. cit.*, p. 255.

[1177] Menée notamment par Marie Huot.

les animaux d'élevage, de boucherie, et pas uniquement les chevaux, les animaux de compagnie et les animaux sujets d'expérimentation. Les propos de Charles Gide, dans *La Revue socialiste* en 1888, font cependant exception. Partant de l'idée d'une justice unique qui englobe les humains et les animaux, au nom de laquelle « tout être en ce monde, en cela qu'il sent, qu'il souffre[1178], qu'il travaille[1179], a des droits et des droits qui sont sacrés », il aboutit, dans des propos étonnants de modernité, à l'élargissement de la notion d'« humanité » pour intégrer les animaux :

> On y a fait entrer successivement tous ceux qui d'abord avaient été laissés dehors, l'esclave qui n'était qu'une chose, l'étranger dont le nom était synonyme d'ennemi, la femme qui n'était qu'un instrument de reproduction ou de plaisir. Mais il y a encore un pas à faire, si paradoxale à première vue que paraisse une semblable affirmation, il faut affirmer que les animaux aussi font partie de l'humanité[1180].

Charles Gide théorise déjà l'humanité comme une catégorie sociale et non naturelle, dont les frontières ne seraient pas immuables. Il appuie cependant cette solidarité avec les animaux sur les découvertes de Darwin et sur la parenté entre *homo sapiens* et les autres espèces, en faisant reposer le progrès humain sur l'aide des animaux, et même sur le vol de certaines de leurs ressources : « nous les avons dépouillés de tout ce qu'ils portent sur eux comme des voleurs embusqués au coin d'un bois, pour nous le mettre sur le corps. Nous leur devons tout, ils ne nous doivent rien[1181]. » Dès la fin du XIXe siècle, sont déjà identifiés des arguments qui seront au cœur de l'antispécisme : la proximité à la fois historique, biologique et sociale entre les humains et les autres animaux ; l'élargissement de la notion d'humanité comprise comme catégorie sociale garantissant des droits et une prise en compte par la justice ; la sentience comme expérience commune de la souffrance et comme possession d'intérêts propres ; une histoire d'interdépendance et d'exploitation, et des relations de vulnérabilité[1182].

[1178] On retrouve ici le pathocentrisme et l'utilitarisme de Jeremy Bentham. J. Bentham, *Introduction aux principes de morale et de législation*, M. Bozzo-Rey, A. Brunon-Ernst et E. de Champs (trad.), Paris, J. Vrin, 2011.

[1179] Si ces propos avaient encore un sens à la fin du XIXe siècle, dans les sociétés occidentales contemporaines, plus rares sont les animaux qui sont encore exploités pour leur force de travail, et non pour leur chair ou leurs produits corporels. Comme le rappellent Marco Maurizi et Elsa Dorlin, l'avènement du capitalisme et de l'industrie de la production animale a fait basculer le statut des animaux vers celui de marchandise, produit, matière, et non de travailleurs. Présenter l'animal de consommation comme un travailleur, comme le suggère Jocelyne Porcher, semble ainsi fallacieux. E. Dorlin, « Production / reproduction des animaux », *op. cit.* ; M. Maurizi, « Capitalisme et exploitation animale », dans P. Serna *et al.* (éd.), *Dictionnaire historique et critique des animaux*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2024, p. 134-139 ; J. Porcher, *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2011.

[1180] C. Gide, « Une classe de travailleurs oubliés », *La Revue socialiste*, vol. 8, 1er juillet 1888, p. 52 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58171511/f54.item ; consulté le 1er octobre 2024).

[1181] *Ibid.*, p. 53.

[1182] Les liens entre luttes sociales et antispécisme sont nombreux et se poursuivent dans le temps. Quoique le cadre de cette thèse ne nous permette pas de les détailler, nous pouvons rappeler par exemple le lien historique entre les abattoirs de Chicago, dont s'est inspiré Ford, et le développement à grande échelle du travail à la chaîne, qui rappelle l'interconnexion entre l'exploitation des corps humains et des corps animaux. Le roman d'Upton Sinclair, *La Jungle*, fondé sur une enquête de terrain menée par l'écrivain-journaliste, souligne bien ce lien (U. Sinclair, *The Jungle*, New York, Doubleday, Page & Co., 1906). Malgré un éloignement, au cours du XXe et au début du XXIe siècle, des mouvements pour la justice sociale et des mouvements antispécistes, en particulier en

Dans notre corpus, des groupes de personnages qui militent pour la cause animale sont aussi impliqués dans les luttes sociales et écologistes. Chez Brunel, la protagoniste Isis tient pour évidence la prise en compte des intérêts humains par les animalistes : « Si les animalistes sont au pouvoir quand les écosystèmes s'effondreront, on aura *a minima* la certitude qu'aucun humain ne sera laissé de côté » (46). L'antispécisme rejoint aussi parfois l'anarchisme dans une politique libertaire, comme chez Damasio et Atwood, où les antispécistes sont proches du mouvement et de la pensée anarchiste : c'est le cas des habitants des Zones Auto Gouvernées (ZAG) dans *Les Furtifs*, ou encore d'une branche des Jardiniers de Dieu qui prône l'action directe dans la trilogie *MaddAddam*. Ainsi, dans le premier tome, lorsque la mère de Jimmy fuit le *compound* où elle travaille pour rejoindre les Jardiniers et ne plus « souffrir dans sa conscience », elle emporte avec elle Killer, sa rasconse (*rakunk*) de compagnie – une hybride entre un raton laveur et une moufette – pour « la libérer[1183] » (*DH*, 80).

Le cas des rasconses est exemplaire d'une ségrégation de la société imaginée par Atwood, qui s'étend jusqu'aux animaux domestiques. Dans l'univers dystopique du roman, les grandes firmes techno-médico-scientifiques rassemblent lieux de travail et logements de leurs salariés dans des « Compounds[1184] » qui assurent des conditions de vie privilégiées à leurs employés et les protègent d'un monde à l'agonie[1185]. Les « Plèbezones » (*pleeblands*) qui entourent ces *gated communities* sont en revanche frappées par la pauvreté, la violence généralisée, l'impunité des forces de l'ordre et les conditions climatiques hostiles, en plus de voir leur travail exploité par les Compounds. Cette ségrégation des espaces est explicitement rattachée, dans les discours du père de Jimmy, à un fonctionnement féodal, les Compounds pouvant être comparés à des châteaux forts, où les scientifiques seraient des « rois et des ducs » (*DH*, 40 ; *OC*, 28). Si les rasconses deviennent les animaux de compagnie favoris dans le Compound BioIncs où grandit Jimmy, c'est parce qu'il s'agit d'une création humaine, « ne venant pas du monde extérieur – le monde à l'extérieur du Compound – », qui ne peut être porteuse « de microbes inconnus » pouvant présenter un danger pour les activités de l'entreprise et la santé de ses

France où la gauche politique est peu réceptive à la question animale, ces dernières années ont vu surgir de nouvelles entités politiques (partis, associations militantes) plus intersectionnelles et de nouvelles convergences entre socialisme et antispécisme (M. Maurizi, « Capitalisme et exploitation animale », *op. cit.*, p. 138).

[1183] « I have taken Killer with me to liberate her, as I know she will be happier living a wild, free life in the forest » (*OC*, 61).

[1184] Les *novums* développés par Atwood seront par la suite évoqués tels qu'ils sont présentés dans la traduction française des romans, avec des majuscules lorsqu'on en trouve dans le texte, mais sans guillemets ou italiques : Compound, Plèbezone, Craker, etc.

[1185] Margaret Atwood dénonce ici un phénomène de multiplication des copropriétés, coopératives et complexes immobiliers privés, sécurisés, gardés, et régis par des formes de gouvernance privée, que Evan McKenzie identifie dans les États-Unis de la fin du XXe siècle et qualifie de « *privatopia* ». E. MacKenzie, *Privatopia. Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, New Haven, Yale University Press, 1996.

employés[1186] (*DH*, 66). Cependant, cette frontière entre le Compound et les Plèbezones n'est étanche que dans un sens : les animaux extérieurs n'entrent pas (vivants) dans le Compound, mais les rasconses relâchés se multiplient en dehors du Compound et « infestent » la zone (*DH*, 80 ; *OC*, 61).

Chez Atwood, cette séparation s'appuie sur la toute-puissance des entreprises médicales, tandis que chez Damasio ce sont les technologies numériques qui sont mises au service d'une ségrégation dans la ville : les habitants de la ville d'Orange, possédée par la célèbre entreprise de télécommunication, doivent souscrire à des « pass », contenus dans des bagues connectées, qui leur donnent accès à certaines zones urbaines. Les plus pauvres, qui possèdent un pass minimal, peuvent ainsi difficilement se déplacer, sont assaillis par la publicité, voire interdits d'accéder à certaines zones. Dans le sillage de la « littérature surveillancielle », selon l'expression d'Olivier Aïm[1187], Atwood et Damasio relient tous deux les inégalités sociales à la surveillance de masse, qui permet de contrôler les activités et les déplacements des citoyens et citoyennes, mais à laquelle les animaux se soustraient.

B. Pistage, surveillance et mondes virtuels

Olivier Aïm analyse, dans *Les Théories de la surveillance*, les apports théoriques récents et l'essor, depuis le début du XXIe siècle, de la « question surveillancielle » dans la recherche, les arts et les médias. Si la littérature semble être le domaine qui s'est saisi le plus précocement du sujet – Aïm en identifiant même les prémices dans la place qu'accorde la littérature du XVIIIe siècle au motif visuel[1188] –, c'est dans les dystopies fondatrices du XXe que constituent *Le Meilleur des mondes* et *1984* que la surveillance est explicitement associée à un système oppressif et inégalitaire. Atwood s'inspire indéniablement de ces deux références, en empruntant notamment à Huxley un monde régi par la science, eugéniste et ségrégé, et à Orwell la puissance manipulatoire des néologismes.

Dans l'univers spéculatif de *MaddAddam*, la police d'État a été remplacée par les milices privées des grandes firmes, réunies en une société nommée CorpSeCorps, pour Corporation Security Corps, une abréviation qui traduit leur penchant pour l'assassinat de quiconque ferait obstacle aux intérêts des entreprises[1189]. Leur surveillance est diffuse ; les personnages

[1186] « But the rakunks caught out as pets, inside OrganInc. They hadn't come in from the outside world – the world outside the Compound – so they had no foreign microbes and were safe for the pigoons » (*OC*, 51).

[1187] O. Aïm, *Les théories de la surveillance*, *op. cit.*, p. 16-20. Aïm rattache directement *Les Furtifs* à ce courant, mais ne retient d'Atwood que *The Handmaid's Tale*.

[1188] Il cite par exemple *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, ou encore le méconnu *Giphantie* de Charles-François Tiphaigne de La Roche. *Ibid.*, p. 17.

[1189] Les CorpSeCorps auraient notamment exécuté la mère de Jimmy, activiste écologiste et ancienne scientifique pour un Compound, ainsi que le père de Crake, lui aussi ancien employé.

susceptibles d'être la cible des CorpSeCorps sont représentés en constante vigilance sans que la menace soit précisément identifiée. Les Jardiniers de Dieu proscrivent par exemple l'usage de l'écrit, limitent drastiquement celui des ordinateurs, et emploient le jeu Extinctathon pour communiquer entre eux sous des noms de code qui assurent leur anonymat.

Chez Damasio, les processus de surveillance semblent plus détaillés, pas tant dans des « segments didactiques » – pour reprendre l'expression de Richard Saint-Gelais[1190] – que par des « mots-fictions[1191] ». Ces inventions lexicales traduisent tout un processus d'identification des corps, à travers un arsenal de technologies qui scrutent la voix, les yeux, les mouvements : « aspirateur vocal », « oculomètre », « dalle sensitive[1192] » ... Les traçages policier et commercial sont étroitement liés et emploient les mêmes outils, qui permettent à la fois d'assaillir les passants de contenu publicitaire (« poches d'infog », « dalles pop-up », « nuage infomercial ») et de suivre leurs mouvements et leurs conversations, en s'assurant entre autres qu'ils ne se rendent pas dans des zones ou des transports non-autorisés par leur forfait, surveillés par des « bocops ». Lorca croise dans la ville son amie Velvi, arrêtée pour son action militante, condamnée à porter une bague connectée et à des « travaux d'intérêt commercial » (267). Malgré elle, le reste de son collectif a été identifié, grâce une technologie de pointe qui permet de repérer l'activation de zones cérébrales liées à la reconnaissance faciale : l'accusée réagit aux visages familiers, puis voit examinées ses « traces numériques, traces vidéo, traces vocales » (267). Ces dernières sont non seulement enregistrées et analysées, mais aussi commercialisées, des entreprises proposant de vendre les voix, qui peuvent alors être écoutées et manipulées sans le consentement des personnes à qui elles appartiennent. Entre les êtres humains du futur et le monde s'interpose un voile virtuel, de voix imitées et de réalité augmentée. La plupart portent des lentilles qui superposent à leur champ de vision une réalité virtuelle et des informations publicitaires (270). Lentilles et « oreillines », alimentées par les intelligences artificielles, forment une réalité « ultime » et ne laissent plus de place à

[1190] R. Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 143.

[1191] Marc Angenot distingue les mots-fictions de néologismes, parce qu'ils sont « censés anticiper sur un état futur de la langue du récit ». Ils ne relèvent pas de « termes pédants ou précieux qui témoignent de la tendance à faire du langage littéraire un jargon prestigieux » et s'opposent d'ailleurs en cela à d'autres créations de Damasio. Ces mots-fictions sont associés à des *novums,* selon le terme de Suvin, c'est-à-dire à des nouveautés propres au monde science-fictionnel et qui le signalent comme tel. Atwood fait elle aussi appel à de nombreux mots-fictions, mais qui construisent plutôt un univers « biopunk », nous le verrons dans la section suivante. M. Angenot, « Le paradigme absent. Éléments pour une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, nº 33, février 1978, p. 77 ; D. Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, G. Hénault (trad.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

[1192] Tous ces termes sont présentés dans le deuxième chapitre du roman, tandis que Lorca traverse la ville pour rejoindre Sahar, et repris au fil du texte. Jean-Paul Engélibert les analyse dans J.-P. Engélibert, « La surveillance et le frisson. Police et musique dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », *Littérature*, vol. 204, nº 4, Armand Colin, 22 décembre 2021, p. 46-55 (en ligne : https://shs.cairn.info/article/LITT_204_0046?lang=fr&tab=resume ; consulté le 30 août 2024).

l'imagination : quand les animaux en peluche des enfants peuvent être virtuellement présents autour d'eux (371), quelle place pour les animaux de chair et d'os ?

Les trois œuvres reprochent au virtuel de dissocier les individus des autres êtres vivants qui les entourent, les faisant vivre enfermés dans une bulle qui épouse leurs moindres désirs. Chez Atwood, la surveillance de masse repose sur un système d'identification par « empreinte digitale », mais se heurte aux possibilités de falsification : « il y avait des gens susceptibles de falsifier n'importe quoi et d'être n'importe qui[1193] » (*DH*, 39). Si les habitants des Compounds ne s'aventurent pas dans les plèbezones, ce monde extérieur est accessible à distance à travers le contenu numérique qu'il produit, de sorte que la frontière entre les Compounds et les villes est virtuellement poreuse. Les jeunes Crake et Jimmy parcourent le *dark web* à la recherche de contenus sensationnalistes, mais la violence qui s'y trouve exposée (torture d'animaux, exécutions live, châtiments corporels[1194]) est distanciée car toujours susceptible d'être une mise en scène cinématographique ou une « génaltération » (*DH*, 106 ; « *genalteration* », *OC*, 82), une anticipation par Atwood de l'actuel *deep fake*. Les personnages en concluent qu'on ne « sait jamais » et s'interrogent : « C'est quoi la *réalité*[1195] ? ». La question de la frontière entre le réel et le virtuel est redoublée d'une interrogation sur la limite entre le naturel et l'artificiel qui parcourt tout le roman. Les Compounds eux-mêmes sont accusés par la mère de Jimmy de n'être que des artifices, des « parcs à thème » (*DH*, 39 ; « *a theme park* », *OC*, 27) qui cacheraient la réalité de l'effondrement.

Dans *Les Métamorphoses*, dont l'intrigue se situe dans un monde très proche du monde réel, la première apparition d'Isis la montre partagée entre d'un côté son écran de téléphone portable, où s'affiche le réseau social Twitter, et de l'autre sa chatte Dinah à propos de laquelle elle affirme : « Elle me cloue au réel et guérit mon regard, repousse de quelques jours l'instant où je serai aveugle d'avoir tant fixé de lumières artificielles. » (17) Dans *Je est un animal*, où Brunel écrit une lettre aux animaux et imagine leur réponse, ces derniers rapprochent le « voile des mots » du « monde virtuel », tous deux délimitant, lui disent-ils, « un univers auquel nous n'avons pas accès, qui ne nous concerne pas et où tu risques de t'habituer, chaque jour, à notre absence[1196] ». Si pour Chevillard la littérature préfigure la disparition des animaux[1197], Brunel

[1193] « Despite the fingerprint identity cards now carried by everyone, public security in the *peeblands* was leaky: there were people cruising around in those places who could forge anything and who might be anyone. » (*OC*, 27).

[1194] Chaque divertissement, même lorsqu'il ne diffuse pas directement des publicités, a un but lucratif, et beaucoup exploitent les situations politiques et sociales désastreuses du reste du monde.

[1195] « "You never know", said Crake. / "You never know what?" / "What is *reality*?" » (*OC*, 83).

[1196] C. Brunel, *Je est un animal*, *op. cit.*, p. 18.

[1197] É. Chevillard, « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic* », entretien réalisé par M. Morin, 26 février 2022, Literature.green - Littérature et écologie (en ligne : https://www.literature.green/homme-espece-eteinte-chevillard/ ; consulté le 6 juin 2022).

accorde le même rôle aux univers numériques dans lesquels nous nous plongeons, centrés sur le langage et les représentations artificielles, et ne laissant ainsi place qu'à la communication intraspécifique.

Chez Damasio, la technologie ne coupe pas du monde mais le soumet à un examen naturaliste, exacerbe les perceptions sensibles pour pénétrer le monde dans ses moindres détails : au traçage des individus déployé par les grandes firmes fait écho le pistage auquel se livrent les membres du RÉCIF pour tenter de capturer les furtifs. Leurs sens sont améliorés par une panoplie de lunettes et de radars et il est exigé des membres de l'équipe qu'ils et elles possèdent à la fois des sens hors pairs et une maîtrise de ces outils. C'est le cas de Saskia, « traqueuse phonique », et de Nèr, « traqueur optique », qui a dû lui-même échapper à la surveillance de l'armée israélienne pour laquelle il travaillait. La description des deux personnages par Damasio, issue de fiches préparatoires qui datent de 2012 et ont été rendues publiques dans un numéro de *Fixxion*, souligne une volonté de ne rien laisser échapper aux sens, en particulier pour Nèr :

> Il combine les apports de la vision infrarouge, de la scintigraphie, de la tomographie, de l'IRM, de l'échographie… avec de la mise sous champ croisé, par caméra verticale et horizontale, des zones à observer.
>
> Il en déduit des probabilités de présence et repère directement parfois, par ses instruments, la forme d'un furtif en déplacement ou en immobilité leurrante. C'est un quadrilleur de l'espace, un pur panopticien. Rien de ce qui est visible lui est étranger. […]
>
> Le monde, c'est d'abord pour Nèr l'espace, qui est chose à contrôler, surveiller, scanner et cartographier[1198].

Les technologies visuelles deviennent pour le traqueur un moyen de s'approprier l'espace et de d'en capturer les moindres signes, d'en devenir, par la connaissance, le maître et possesseur. Comme celle d'Atwood, la fiction de Damasio est spéculative et s'appuie sur des technologies actuelles, la nouveauté du roman – son *novum* – résidant plutôt dans l'existence d'êtres capables de se soustraire à leur surveillance. Les deux œuvres se situent à la charnière entre le transhumanisme et le posthumanisme[1199], et représentent ces deux ères dans une succession chronologique, séparées par une catastrophe – littérale chez Atwood et symbolique chez Damasio, la découverte des furtifs conduisant à une bascule des imaginaires, de la compréhension du monde et de la place qu'y occupent les humains. Si Saskia porte un casque hémisphérique qui retransmet les sons captés, le corps de Nèr a directement été transformé et il possède une « vision augmentée intégrée au nerf optique, capable de zoom[1200] ». Au-delà de

[1198] A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*

[1199] Dans un entretien pour le *Huffington Post*, Damasio parle plutôt d'aller du « transhumain » au « très-humain », dans une perspective encore anthropocentrée. A. Damasio, « Demain, serons-nous très humains plutôt que transhumains ? », entretien réalisé par M. Lévy-Provençal, 5 avril 2015, *Huffington Post* (en ligne : https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/demain-serons-nous-tres-humains-plutot-que-transhumains_53521.html ; consulté le 10 octobre 2024).

[1200] A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*

cette forme d'hybridation entre l'humain et la machine, le traqueur et la traqueuse sont aidés par des « animachines » (*passim*), des armes hybrides qu'Atwood imaginait elle aussi dans *MaddAddam*.

C. Sciences sans conscience : biotechnologies, exploitation et manipulation du vivant

Dans son *Discours de la méthode*, Descartes conçoit la compréhension des lois de la physique et de la biologie comme un moyen de se rendre « maîtres et possesseurs de la nature », formule restée célèbre et souvent déformée :

> […] on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme *maîtres et possesseurs de la nature*. Ce qui n'est pas seulement à désirer pour l'invention d'*une infinité d'artifices*, qui feraient qu'on jouirait sans aucune peine des fruits de la terre et de toutes les commodités qui s'y trouvent, mais principalement aussi pour *la conservation de la santé*, laquelle est sans doute le premier bien et le fondement de tous les autres biens de cette vie ; car même l'esprit dépend si fort du tempérament et de la disposition des organes du corps, que, s'il est possible de trouver quelque moyen qui rende communément les hommes plus sages et plus habiles qu'ils n'ont été jusques ici, je crois que c'est dans la médecine qu'on doit le chercher[1201].

Le philosophe et physicien suppose que la connaissance scientifique pourrait conduire à une maîtrise des éléments et des « corps qui nous environnent », leur manipulation devenant une forme d'artisanat moderne. Les projections de Descartes visent en particulier les domaines de l'alimentation et du confort, mais surtout de la santé, se fondant sur le principe de *mens sana in corpore sano*. Les œuvres de fiction d'Atwood et de Damasio imaginent le moment ultime de l'ère naturaliste instaurée par Descartes, et nous y retrouvons les mêmes usages d'une connaissance des lois de la « nature » : la bioingénierie y est conçue comme un artisanat de pointe, la recherche médicale qui ne rend pas « les hommes plus sages et plus habiles » mais cherche à atteindre l'immortalité – dans l'idée de se libérer, chez Atwood, de la « peur de la mort » (*DH*, 385) et de toute vulnérabilité physique. La connaissance y est au service de la maîtrise et de la domination des autres êtres vivants, puis des autres êtres humains, l'argumentaire de Descartes omettant d'ailleurs la fonction militaire de ces « artifices ». La volonté de s'extraire de la nature pour mieux la maîtriser apparaît chez Atwood et Damasio comme la manifestation de l'*hybris* d'une humanité qui voudrait se comparer au divin et qui menace de s'y brûler les ailes.

Dès le premier tome de la trilogie *MaddAddam*, dont la chronologie commence dans le Compound BioIncs, la motivation qui pousse les scientifiques aux manipulations génétiques est

[1201] R. Descartes, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, p. 99. Je souligne.

évidente : « Il y avait beaucoup de bidouillage à l'époque : c'était très marrant de créer un animal, affirmaient les types qui se livraient à ce genre d'activités ; ça vous donnait l'impression d'être Dieu[1202] » (*DH*, 66). Damasio soutient la même analyse en 2024 à propos de la recherche médicale et technologique. Il affirme dans un entretien avec *Socialter* : « Enfin, il y a cet antique désir d'être Dieu, ce projet transhumaniste de dépassement de la condition humaine ». Pour l'auteur, cette ambition est « le cœur du *storytelling* et des récits de la Silicon Valley », et participe à ce qu'il dit appeler – ajoutons qu'il n'est pas le premier – « la *mythopoïèse*, la fabrication de mythes[1203] ». La trilogie d'Atwood illustre aussi ce passage de la science à la fiction. L'écrivaine soutient qu'elle écrit de la fiction spéculative et non de la science-fiction et insiste sur la plausibilité de ses inventions : « [*Oryx and Crake*] ne contient pas de voyage spatial intergalactique, de téléportation, de Martiens… Le roman n'invente rien que nous n'ayons déjà inventé ou commencé à inventer[1204] ». Les lapins verts fluorescents qui se sont multipliés dans l'univers fictif y sont par exemple inspirés par la lapine Alba, créée par Louis-Marie Houdebine, baptisée par l'artiste Eduardo Kac, et dont la génétique intègre un gène GFP (*green fluorescent protein*), emprunté à une espèce de méduse[1205] – une référence qui ouvre une réflexion sur la place des inventions scientifiques dans les imaginaires artistiques.

Comme le suggère la journaliste du *Monde* qui évoquait ces expériences en 2000, leurs usages ne se limitent pas à la médecine ni même à l'art, et les débouchés militaires ne sont jamais loin. Les deux œuvres imaginent ainsi que ces modifications sont largement utilisées comme armes. Deux groupes d'animaux y sont exploités et semblent facilement rattachés à l'imaginaire militaire : les canidés et les insectes. L'institut où étudie Crake comporte ainsi une section « BioDéfenses » où ont été créés des « louchiens » (*wolvogs*), destinés aux CorpSeCorps, des animaux à l'apparence de chiens affectueux, mais qui déploient une agressivité accrue et ne se laissent pas apprivoiser. Chez Damasio, le RÉCIF fait appel à des meutes de « mécanidés », ou « surchiens » pour traquer les furtifs dans une pratique transhumaniste de la chasse à courre. Ces robots, commandés par des lignes de code, sont capables de simuler les sons de divers prédateurs dont des hyènes, une meute de loups, un

[1202] « There'd been a lot of fooling around in those days: create-an-animal was so much fun, said the guys doing it; it made you feel like God. A number of the experiments were destroyed because they were too dangerous to have around […]. » (*OC*, 51)

[1203] A. Damasio, « Il faut battre le techno-capitalisme », *op. cit.*

[1204] « *Oryx and Crake* is a speculative fiction, not a science fiction proper. It contains no intergalactic space travel, no teleportation, no Martians... it invents nothing we haven't already invented or started to invent. » M. Atwood, *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose, 1983-2005*, New-York, Carroll & Graf, 2006, p. 285. Cette distinction semble reposer sur une conception étriquée des codes de la science-fiction, qui est rejetée par des auteurs et autrices se réclamant franchement du genre sans se limiter aux thèmes cités, comme Ursula Le Guin.

[1205] C. Galus, « Les animaux fluorescents fascinent chercheurs, artistes et militaires », *Le Monde*, 5 octobre 2000 (en ligne : https://www.ekac.org/lemondprt.html ; consulté le 4 octobre 2024)

aigle (111), afin d'effrayer et de déstabiliser les furtifs ; cependant ces effets sonores affectent également les humains, la simulation « parfaite et glaçante » empêchant Lorca de la « dissocier du réel ». Le statut de ces hybrides animal-machine interroge : la coordination des *surchiens* et de leur guide, qui peut « manipuler sa meute au geste et à la voix[1206] », dans une chorégraphie qui demande des années de pratique, finit par tisser une relation entre l'humain et ses machines. C'est pourquoi Nèr, dont c'est le rôle, a peur « d'en perdre un » dans la bataille, tandis qu'Agüero lui répond que ce n'est « que du matériel » (111). Ces questions se retrouvent chez Atwood, qui invente comme Damasio des insectes-machines. Alors que chez ce dernier les « intechtes » (« cigales en carbène aux ailes de jaspe », « Be-Bees », « bourdrones », *F*, 108) paraissent relever plutôt de la machine mimétique, quoiqu'aux « confins de la génétique et de l'électronèse organique » (*F*, 108), les abeilles hybrides d'Atwood sont conçues à partir d'abeilles bien vivantes :

> Ce n'est pas une banale manipulation génétique, mes Amis. Non, c'est une abomination ! On capture des larves pour leur injecter un système micromécanique. Les tissus croissent alors autour de cet implant et, lorsqu'apparaît l'imago, l'individu adulte, il s'agit d'un cyborg contrôlé par un opérateur du CorpSeCorps, susceptible de transmettre des informations et donc de nous trahir.
>
> Cela soulève des problèmes éthiques très troublants : devons-nous avoir recours aux insecticides ? Une abeille mécanisée est-elle vivante ? Et dans ce cas, s'agit-il d'une authentique Créature de Dieu ou de tout autre chose[1207] ? (*TD*, 395)

De tels micro-espions – qui à l'instar des intechtes de Damasio ont « salement révolutionné les techniques de surveillance civile ! » (*F*, 108) – confrontent les Jardiniers de Dieu à leurs principes éthiques, eux qui élèvent des abeilles[1208] et qui jurent de protéger les plus petites formes de vie. La connaissance minutieuse des autres êtres vivants n'a pas vocation à protéger les animaux mais à les instrumentaliser, en l'occurrence contre une autre espèce, les furtifs. L'ingénierie mimétique, que Lorca qualifie « d'art militaire » (108), contribue à une nouvelle forme d'exploitation et de contrôle. Le financement du RÉCIF dépend ainsi des possibilités d'utilisation militaire que recèlent les furtifs. Dans un discours destiné aux investisseurs de l'unité armée, Saskia renverse la représentation des furtifs pour en faire une ressource qui serait manipulable, non plus un « ennemi » mais « une arme potentielle : une arme intelligente, autoprogrammée, faite d'ADN unique et de sang » :

> Lorsqu'une espèce nouvelle aussi exceptionnelle dans ses capacités d'esquive est découverte et approchée, l'objectif ne peut pas simplement être de la tuer ! Ces compétences animales, l'intelligence

[1206] A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*

[1207] The Corps avec now developed a hybrid bee. It is not a genetic splice, my Friends. No: it is a greater abomination! Bees are seized while still in larval form, and micro-mechanical systems are inserted into them. Tissues grows around the insert, and when the full adult or "imago" emerges, it is a bee cyborg spy controllable by a CorpSeCorps operator, equipped to transmit, and thus to betray. The ethical problems raised are troubling: Should we have recourse to insecticides? Is such mechanized slave bee *alive*? If so, is it a true Creature of God or something else entirely? » (*YF*, 277).

[1208] Les Jardiniers de Dieu ne sont en cela pas véritablement une communauté végane, puisqu'ils continuent d'exploiter des abeilles.

commande non de vouloir les détruire mais d'essayer de les récupérer. De les faire fonctionner, pour nous, notre profit ! » (169)

Qu'il s'agisse d'animaux-machines, d'organismes génétiquement modifiés, ou d'une espèce récemment découverte comme les furtifs, le rapport de l'humanité aux autres animaux se résume à la domestication[1209] : contrôle de la reproduction et des caractères transmis, manipulation d'une espèce comme instrument d'exploitation d'une autre[1210] pour servir des intérêts anthropocentrés.

Atwood va plus loin en questionnant le domaine agro-alimentaire et la production de chair animale. Dans un monde frappé par les catastrophes climatiques, l'agriculture et l'élevage sont compromis par les conditions météorologiques extrêmes, alternant entre orages, chaleur extrême et sécheresse. L'écrivaine spécule sur l'évolution de l'élevage, vers la création d'organismes qui se contenteraient de produire des protéines animales : les CoqOTops (*DH*, 259 ; « *ChickieNob* », *OC*, 203). Dépourvus de tout ce qui serait inutile à la production de viande (par exemple les yeux, le bec), ces poulets, dotés d'un gène de croissance rapide, reprennent la structure d'une anémone et sont formés de tubes de chair reliés à un bulbe. L'invention monstrueuse interroge le sentientisme[1211] : dépourvus de système nerveux, ces poulets sont insensibles à la douleur, ne sont pas sentients – contrairement aux poulets réels –, aussi leur exploitation ne laisserait-elle rien à redire « aux fanas de la protection animale » (*DH*, 259 ; « *animal welfare freaks* », *OC*, 203). Tout au long de sa visite de l'Institut Watson-Crick où sont produites ces inventions[1212], le personnage de Jimmy éprouve le sentiment croissant d'une limite franchie, sans qu'il lui soit possible de dire où elle se situe.

Atwood semble s'inspirer par ailleurs de la crise dite de la « vache-folle » (encéphalopathie spongiforme bovine), qui ne date même pas d'une dizaine d'années au moment de la publication du *Dernier Homme*. Le premier souvenir du personnage de Jimmy, qui ouvre les chapitres d'anamnèse[1213], est celui d'un « gigantesque brasier » (*DH*, 23). C'est sous cet aspect que les Compounds apparaissent pour la première fois dans le roman, dans une

[1209] Saskia résume ainsi son discours : « Leur dire que c'est ainsi que l'homme a domestiqué les chevaux et les loups, qu'on peut y arriver aussi, qu'on en fera des animaux dociles et soumis, à notre service… […] Eux, ils veulent dominer ! » (159).

[1210] C'est un des rôles historiques des chiens.

[1211] La sentience est la capacité à percevoir la douleur et le plaisir dans une expérience subjective. Le sentientisme est une éthique qui met la sentience au centre des considérations morales et y inclut donc tous les êtres sentients, en imposant la prise en compte de leurs intérêts.

[1212] L'institut porte les noms de James Watson et Francis Crick, qui ont reçu avec Maurice Wilkins le prix Nobel de médecine en 1962 pour « leurs découvertes concernant la structure moléculaire des acides nucléiques et son importance pour le transfert d'informations dans le matériel vivant », à savoir la structure en double hélice de l'ADN – une découverte qui aurait dû par ailleurs être attribuée à Rosalind Franklin dont Watson s'est attribué le travail.

[1213] Le roman est divisé entre des chapitres ancrés dans le présent post-apocalyptique de Snowman et des chapitres d'anamnèse qui racontent l'enfance puis la jeunesse du personnage, alors nommé Jimmy, jusqu'à la catastrophe.

scène apocalyptique annonciatrice, qui représente un « formidable amoncellement de vaches, de moutons et de cochons[1214] » (*DH*, 24), entourés de flammes et d'une odeur de chair brûlée. La pandémie finale s'y trouve préfigurée lorsque l'on comprend qu'il s'agit d'une épidémie, peut-être diffusée volontairement, soit par l'entreprise elle-même pour faire baisser l'offre et gonfler ses prix, soit par un « cinglé », d'après les hypothèses émises par les personnages présents. L'incident révèle à la fois le cynisme des entreprises et le fait qu'elles n'exercent pas un contrôle infaillible sur leur production – susceptible de dégénérer –, tout en plaçant déjà le personnage de Jimmy, futur Snowman, dans le rôle de témoin de la catastrophe.

Dès les premiers chapitres, le personnage assiste malgré lui aux activités qu'accueillent les Compounds. La spécialité de l'entreprise BioIncs où grandit le personnage est la production de cochons knock-out[1215], nommés « *sus multiorganifer* » en latin et communément « *pigoons* » ou « porcons[1216] », modifiés pour accueillir la croissance d'organes humains et servir de réservoir à greffons. Se pose alors la question d'une hybridation non plus entre espèces autres qu'humaines, ou entre des animaux et des machines, mais entre les humains et les autres animaux. La pratique de la xénogreffe, dont s'inspire Atwood, est déjà avérée dans notre monde et son développement se poursuit[1217]. Une quinzaine d'années plus tard, Brunel en intègre la mention au texte des *Métamorphoses* : « Au Japon […], ça fait longtemps que des embryons hybrides sont créés. Ils font pousser des organes humains dans des cochons. Au moment de la transplantation, ils abattent l'animal et se servent » (63). Ces nouveaux cochons sont, au sens génétique, des chimères[1218], et remettent en cause, en apparence, la frontière entre humanité et animalité. Pourtant, dans un article qui précède de quelques années la trilogie *MaddAddam*, la philosophe Françoise Armengaud, dont le travail sera repris en 2006 par Florence Burgat, montre que cette démarcation – qui n'a jamais vraiment été biologique – est renforcée dans le cadre de l'exploitation médicale comme de l'exploitation alimentaire :

> L'animal est toujours assez proche de l'humain pour permettre une exploitation de type assimilateur. Ainsi, manger des animaux. Expérimenter sur eux. Greffer des organes d'animaux

[1214] « The bonfire was an enormous pile of cows and sheep and pigs » (*OC*, 16).

[1215] Le « knock-out » désigne en génétique l'inactivation d'un gène.

[1216] Ce surnom, peu heureux en français, est un mot valise unissant « porc » et « ballon », à l'instar de *pigoons* (*pig* + *balloon*) en version originale, en référence à leur grande corpulence, qui leur permet d'accueillir plus d'organes.

[1217] C. Rémy, « Le cochon est-il l'avenir de l'homme ? », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, nº 52, Association Terrain, 5 mars 2009, p. 112-125 (en ligne : https://journals.openedition.org/terrain/13610 ; consulté le 23 mars 2025). Voir aussi Martien A. M. Groenen, Alan L. Archibald, Hirohide Uenishi, *et al.*, « Analyses of pig genomes provide insight into porcine demography and evolution », *Nature*, 2012, vol. 491, n° 7424, p. 393-398.

[1218] Sur les chimères et sur la perception identitaire des personnes qui reçoivent une xénogreffe, voir : Catherine Joye-Bruno, « L'humain est-il une chimère ? », *Psychanalyse*, février 2007, n° 9, p. 25-42. Cependant, Florence Burgat souligne que cette approche de la xénogreffe, anthropocentrée, a souvent conduit à l'omission du versant animal de cette pratique. F. Burgat, « Xénogreffes : les contours de la démarcation entre les humains et les animaux », *Tumultes*, vol. 26, nº 1, Éditions Kimé, 2006, p. 21-33 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-tumultes-2006-1-page-21 ; consulté le 8 octobre 2024).

> (cœurs, reins, foies) sur des corps humains. La liste n'est pas close de ces assimilations appropriantes qui supposent que les animaux ressemblent *suffisamment* aux humains. […] Mais l'animal finit toujours, juste à temps, par se trouver *dissimilé* de l'humain. Il est maintenu à distance afin que l'on puisse exploiter l'assimilation auparavant effectuée. La proximité est déniée, occultée ; dès lors la manducation ne peut plus être considérée comme une anthropophagie, ou un cannibalisme ; dès lors telle expérimentation ne paraît plus ni odieuse, ni criminelle, telle greffe ne semble ni un rapt ni une usurpation[1219].

La philosophe souligne les contradictions des rapports qu'entretiennent les humains avec les cochons. Leur exploitation médicale dépend de la similitude avec notre espèce, mais aussi tout à la fois de la conviction d'une incommensurabilité entre l'espèce humaine et les autres, qui justifierait leur exploitation et leur consommation. Florence Burgat souligne que la xénogreffe suppose une vision dualiste de l'humanité et de l'animalité, qui séparerait le corps et l'esprit, les animaux n'étant que des corps. Ce qui ferait la différence entre l'humanité et l'animalité ne relèverait pas du corps, mais de l'esprit – voire de l'âme. Chez Atwood, la consommation de chair de porcon relève néanmoins dans un premier temps de l'interdit :

> De plus, pour rassurer les âmes sensibles, il était spécifié noir sur blanc que, une fois morts, pas un seul des porcons ne finissait sous forme de bacon et de saucisses : qui aurait voulu manger un animal susceptible de posséder des cellules – ne fût-ce que quelques-unes – identifiées aux siennes[1220] ? (*DH*, 34-35)

Malgré la grande proximité physiologique et génétique entre les humains et les cochons[1221], cette légère modification génétique heurte le procédé de « dissimilation » critiqué par Françoise Armengaud. Aussi les porcons seraient-ils suffisamment animalisés pour être exploités et tués, mais trop humanisés pour être consommés. Cependant, les employés des fermes BioIncs soupçonnent l'entreprise d'en servir tout de même, plaisantant sur la viande de porc qui revient souvent au menu alors même que les élevages sont devenus rares. D'une part ces scientifiques, accoutumés à réduire les animaux à des corps inertes, ne paraissent pas éprouver le dégoût évoqué plus haut, et d'autre part, tant qu'il est possible de feindre l'ignorance et de maintenir une dissonance cognitive, la consommation de l'animal reste acceptable. Le personnage de Jimmy, encore enfant dans cette deuxième partie du roman, est sensible à cette dissonance ; il

[1219] F. Armengaud, « Au titre du sacrifice : exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux », dans B. Cyrulnik (éd.), *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale*, Paris, Gallimard, 1998, p. 879-880.

[1220] « Also, to set the queasy at ease, it was claimed that none of the defunct pigoons ended up as bacon and sausages: no one would want to eat an animal whose cells might be identical with at least some of their own. » (*OC*, 23)

[1221] Michel Pastoureau avance le chiffre de 95% d'ADN en commun dans *L'Obs*. M. Pastoureau, « Le cochon est toujours coupable », entretien réalisé par G. Ménager, 29 mai 2009 (en ligne : https://www.nouvelobs.com/essais/20090529.BIB3503/le-cochon-est-toujours-coupable.html ; consulté le 24 avril 2025). Sans confirmer ce chiffre, une étude publiée dans la revue *Nature* en 2012, présentant de grandes avancées dans le séquençage du génome du porc, souligne les nombreuses similarités physiologiques et génétiques entre les cochons et les humains qui font que le cochon est un modèle utile à la médecine humaine : A. Abbott, « Pig geneticists go the whole hog », *Nature*, vol. 491, n° 7424, novembre 2012, p. 315-316 (en ligne : https://www.nature.com/articles/491315a ; consulté le 24 avril 2025).

se demande pour sa part « qui [a] le droit de manger quoi » et ne veut pas manger les porcons qu'il considère « comme des créatures très proches de lui[1222] » (*DH*, 37).

Les limites de ces xénogreffes se rencontrent, dans la fiction, lorsque parmi les organes modifiés et greffés se trouve du cortex cérébral : si ce qui distingue les humains des autres animaux relève de l'esprit, et que le réductionnisme ramène cet esprit à notre cerveau, le premier peut-il être transmis aux porcons par des transformations biologiques et génétiques ? Face à ces porcons, dotés de « tissus néocorticaux humains » (*DH*, 73), les parents de Jimmy incarnent chacun deux visions de l'humanité et un rapport différent au corps. Pour le père, réductionniste, ces tissus « ne sont que des protéines », tandis que pour la mère – qui rejoindra les Jardiniers de Dieu –, ces manipulations, en plus de ne pas être éthiques, sont « sacrilèges » (*DH*, 74 ; *OC*, 57) et brisent une frontière entre les humains et les animaux qui aurait dû rester infranchie.

Dès ce cadre initial, qui pose les jalons de l'univers dystopique, l'humanité semble obsédée par l'immortalité, à travers les innovations médicales autant qu'esthétiques[1223]. Cette recherche basculera, à travers le projet de Crake, d'une dimension transhumaniste cherchant à augmenter, rajeunir, réparer les corps humains, vers une dimension posthumaniste, remplaçant finalement les êtres humains par une nouvelle espèce[1224]. La fiction d'Atwood semble illustrer les réflexions de Florence Burgat, pour qui la recherche de l'immortalité fait partie des interrogations éthiques qui entourent la xénogreffe, la pratique donnant à croire que « les limites de la mort peuvent être plusieurs fois repoussées[1225] ». Dans le cas d'une généralisation de ces stocks d'organes portés par des animaux, la philosophe imagine la tentation de remplacer « les uns après les autres les organes défectueux » et y voit peut-être « la fabrication d'un nouvel humain » au-delà « des processus de dégénérescence[1226] ». Les projections de la bioéthique rejoignent les scénarios romanesques, et nous entrapercevons, à travers ces expressions, la figure des Crakers imaginée par Atwood : la fin de l'humanité telle que nous la connaissons, pour laisser place à une nouvelle espèce perfectionnée, apparaît non plus comme une rupture

[1222] « He was confused about who should be allowed to eat what. He didn't want to eat a pigoon, because he thought of the pigoons as creatures much like himself » (*OC*, 24).

[1223] Le père de Jimmy, qui travaille au départ chez BioIncs, est recruté par Poneuv pour utiliser les porcons dans des greffes d'épiderme à vocation esthétique et non médicale, puis afin de maintenir les clients ou clientes dans un état de jeunesse perpétuelle. La recherche de l'immortalité est étroitement liée au maintien d'une jeunesse éternelle. Lorsqu'ils ne sont pas uniquement tournés vers la médecine, les Compounds ont des noms tels que « RejuvenEscence », « Poneuv », « NouvoMoi » (*RejuvenEscence*, *NooSkins*, *AnooYoo*).

Cette question se retrouve tout autant chez Damasio, quoique moins explicitement dans les *Furtifs*. L'écrivain voit dans le transhumanisme contemporain une recherche de l'immortalité comme allongement de la durée de vie et non de sa qualité, et comme refus d'une vie fondée sur la création, la mutation et le renouvellement plutôt que sur la persistance individuelle. A. Damasio, « Demain », *op. cit.*.

[1224] Éliminer la peur de la mort et donc, pour Crake, la mort, est au cœur du projet des Crakers, qui par ailleurs ne vieillissent pas et sont génétiquement programmés pour s'éteindre à 30 ans (*DH*, 385).

[1225] F. Burgat, « Xénogreffes », *op. cit.*, p. 30.

[1226] F. Burgat, « Xénogreffes », *op. cit.*, p. 31.

avec la dystopie pré-apocalyptique, mais comme la continuité logique d'une culture médicale et esthétique tournée vers le progrès illimité.

Les fictions d'Atwood et de Damasio, et dans une moindre mesure celle de Pugno, semblent incarner une évolution de la science-fiction depuis une fascination pour la machine – dont les motifs centraux sont l'intelligence artificielle, le robot, ou les hybrides humains-machines, perçus comme voie d'amélioration transhumaniste – vers une science-fiction axée sur la biologie et les êtres vivants, qui spécule plutôt sur l'avenir de la génétique, et dont les figures maîtresses sont les chimères et les OGM. Damasio, en opposition au « technococon » qu'il dénonce[1227], suggère le remplacement du cyberpunk par ce qu'il nomme « biopunk[1228] », auquel il rattache *Les Furtifs*[1229], et qu'il définit comme « l'articulation de l'homme avec les forces du vivant, avec les biotopes végétaux, animaux, avec les rivières, la forêt, le maquis, le maraîchage. En somme, la capacité à retisser ces liens perdus, en mobilisant les connaissances éthologiques, biologiques et végétales nouvelles, dont on ne disposait pas il y a 15 ou 20 ans[1230] ». Cette prédominance du monde organique sur le monde virtuel et mécanique est mise en scène à l'échelle des fictions de Damasio et d'Atwood, le cyberpunk incarnant la dimension dystopique d'un univers décadent, tandis que les chimères, nouvelles bêtes, incarnent la possibilité d'une alternative à la dystopie[1231] – peut-être d'une prototopie, selon le terme de Rumpala[1232] –, voire d'une rédemption et d'un renouveau post-apocalyptique eutopique.

[1227] À travers les écrits du philosophe Varech, à qui il prête une partie de sa pensée et qui peut apparaître comme un avatar de l'auteur dans le roman, il relie sa compréhension du technococon à la question du corps, réduit à l'état de viande : « Il a beaucoup écrit sur le technococon aussi et ce qu'il appelle le *corpse* : notre façon d'avoir fondu notre corps dans des couches techniques qui en font un oignon, une enveloppe cadavérique qu'on enfile comme un vêtement et qui étouffe et contrôle nos rares poussées de vie. *Molière, la fibre d'un grand styliste.* Il y voit l'aboutissement d'un dégoût absurde de l'animal en nous, qui confond chair et viande » (*F*, 377). L'insistance sur le mot anglais « corpse » rappelle le nom des milices privées chez Atwood, les CorpSeCorps.

[1228] Ce passage du cyberpunk au biopunk est d'abord théorisé par Sean McQueen qui s'appuie sur Deleuze et Baudrillard : S. McQueen, *Deleuze and Baudrillard: from cyberpunk to biopunk*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

[1229] Vers la fin du roman, l'édito de la revue « *Terre à Terre* », affirme ainsi « Aujourd'hui, une alternative est née. Elle n'est pas technologique : elle est organique. » (*F*, 604)

[1230] A. Damasio, « Il faut battre le techno-capitalisme », *op. cit.* On retrouve bien dans cette conceptualisation du biologique l'influence de la pensée écologiste du « vivant » qui englobe sans distinction les animaux sentients, des espèces végétales domestiquées comme les légumes, des habitats comme les rivières ou le maquis, et s'expose aux mêmes écueils que l'idée de nature ou d'environnement, en traçant une distinction nette entre des entités considérées naturelles et des entités urbaines, artificielles.

[1231] Selon Christophe Duret, l'esquisse d'alternative est le propre de la « dystopie critique » qui « se charge d'aspirations eutopiques » et « conteste […] le caractère anti-utopique de la dystopie classique ». C. Duret, « Habiter les interstices et leurs possibilités : les discours utopiques et méta-utopiques dans Les Furtifs, "C@PTCH@" et "Hyphe… ? " d'Alain Damasio », *Quêtes littéraires*, nº 11, 30 décembre 2021, p. 222.

[1232] Y. Rumpala, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018. Il résume le concept dans l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire dissident du temps* : « Le concept de prototopie a été proposé de façon à mieux repérer les leviers fictionnels propres à rouvrir le champ des possibles et également à sortir de la trop classique binarité utopie/dystopie. Les constructions fictionnelles de mondes alternatifs ouvrent des espaces cognitifs favorables à l'exploration de potentialités et à la pluralisation des trajectoires imaginables. Le terme assemble deux segments : proto-, parce que ce qui est mis à

Conclusion du chapitre

Si le concept initial d'Anthropocène répond « l'humanité » à John Moore qui s'interroge sur ce qui conduit le monde, les alternatives qui lui sont opposées – Plantationocène, Androcène et Capitalocène – ont permis d'analyser comment l'humanité ne peut être réduite à un ensemble homogène, dont la responsabilité écologique et politique serait équitablement partagée entre chaque membre. Le prisme biologique de l'espèce, qui pourrait sembler primer lorsque l'on aborde les rapports entre humanité et animalité, ou que l'on cherche à définir ces deux notions, se heurte à des réalités sociales, historiques et politiques mues par des procédés d'animalisation et d'humanisation. Un bref aperçu des pensées décoloniales, écoféministes et anticapitalistes montre la place qu'y tient la désubjectivation de l'Autre et sa réduction au statut d'objet-ressource, traçant des intersections à la fois historiques, politiques et analogiques entre le sort de certains êtres humains et celui des animaux dans un monde raciste, patriarcal, capitaliste, mais aussi spéciste.

***

Tandis qu'Éric Chevillard et Lydia Millet alertent sur l'écocide en cours, les romans étudiés dans notre cinquième chapitre insistent sur les liens entre une catastrophe écologique et une catastrophe sociale. La tonalité élégiaque – quoique souvent humoristique –, des deux romans du premier chapitre, explorant le sentiment de perte, laisse place à une tension politique, qui fait planer la possibilité d'une révolution. Les univers dystopiques et pré-apocalyptiques accentuent les travers des systèmes spéciste, capitaliste, ou encore patriarcal pour en dénoncer les oppressions et proposer des alternatives sur le mode de l'utopie[1233], parfois post-apocalyptique. Malgré la diversité du corpus, chaque œuvre conditionne la possibilité d'un monde meilleur à la mise en péril de l'humanité telle qu'elle habite le monde aujourd'hui et au renversement d'un ordre établi. Aux réseaux d'oppression et aux maux épinglés par la dystopie, les fictions opposent, sinon des remèdes, *a minima* des résistances solidaires.

disposition sous la forme d'un récit se trouve avant quelque chose qui pourrait avoir une existence plus incarnée (sans qu'il s'agisse pour autant de prédiction), et -topies, parce qu'à travers cette production imaginaire sont aussi créés des espaces nouveaux qui offrent un accès pour s'y projeter (avec un effort cognitif relativement limité si le travail de création est habilement réalisé). » Y. Rumpala, « Prototopie », dans A. Tuaillon Demésy et C. Hougue (éd.), *Dictionnaire dissident du temps*, Paris, Riveneuve, 2024, p. 234.

[1233] Cette utopie est plus ou moins actualisée, elle demeure parfois de l'ordre du potentiel, et plus ou moins enviable (eutopique).

Partie 3. Reconstruire un monde

Après avoir tracé, dans la partie précédente, un état des lieux du monde contemporain à travers ses représentations dystopiques, nous analyserons la manière dont les romans apocalyptiques envisagent son renversement ou sa destruction, pour reconstruire de nouvelles sociétés. Comprenant désormais huit romans, notre corpus s'élargit pour intégrer *Le Dernier Monde*[1234], où Céline Minard imagine que la disparition soudaine de l'humanité libère une inarrêtable puissance d'agir chez l'unique survivant, le protagoniste Jaume Roiq Stevens, qui arpente le monde pour effacer les traces de son espèce. Stevens se trouve isolé dans une station spatiale après le départ de son équipe, quand une catastrophe inexpliquée frappe l'humanité, qui paraît se dissoudre, laissant derrière elle des vêtements qui jonchent le sol des lieux urbains désertés. Désormais seul et libre, le personnage va parcourir le monde sous l'impulsion des diverses personnalités – ses *alter ego* – qu'il a convoquées pour l'aider à surmonter sa solitude. Dans un roman qui accorde une grande place à la prosopopée, Minard détourne le titre désormais classique des fictions post-apocalyptiques, *Le Dernier Homme*[1235], pour nous plonger dans un dernier *monde* qui abat la frontière entre l'intériorité du personnage et ce qui lui est autre. S'y ajoute également le roman *Trois fois la fin du monde*[1236], de Sophie Divry, qui imagine la robinsonnade, à la campagne, de Joseph, un prisonnier évadé après une catastrophe nucléaire. S'inspirant du *Mur invisible* de Marlen Haushofer[1237], l'autrice met en scène les tentatives du protagoniste pour vivre en autonomie, en s'entourant d'animaux domestiques pour se créer une ferme – à son tour anéantie.

Plutôt qu'une esthétique post-apocalyptique inspirées d'un Thanatocène, qui représente une Terre calcinée et dépourvue de vie[1238], notre corpus représente la mise en péril – voire la

[1234] C. Minard, *Le Dernier Monde*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2009 [2007].

[1235] C'est le titre de la première « apocalypse sans royaume » selon Jean-Paul Engélibert, celle de Cousin de Grainville, mais aussi le titre d'un roman antérieur de Mary Shelley, qui a d'ailleurs été choisi pour traduire *Oryx and Crake* de Margaret Atwood. J.-B. Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, Paris, Madame Veuve Barthe, 1859 ; Mary Shelley, *The Last Man*, Londres, Henri Cobum, 1826. J.-P. Engélibert, « La première apocalypse sans royaume : *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville », dans C. Coquio, J.-P. Engélibert et R. Guidée (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, 2018, p. 33-44.

[1236] S. Divry, *Trois fois la fin du monde*, Paris, J'ai lu, 2019 [2018].

[1237] M. Haushofer, *Le Mur invisible*, L. Bodo, P. Charbonneau et J. Chambon (trad.), Arles, Actes Sud, 2013 [1963].

[1238] Cet image du désert pourrait traduire la proximité entre la fiction post-apocalyptique américaine et une esthétique western, qui est manifeste dans l'adaptation cinématographique de *The Road* de Cormac McCarthy ou dans la franchise *Mad Max*. À l'autre bout du spectre, on retrouve des fictions qui imaginent plutôt une nouvelle ère glaciaire, comme la bande-dessinée graphique *Le Transperceneige* et son adaptation cinématographique. C.

disparition – de l'humanité comme la libération des autres êtres vivants, animaux comme végétaux. La mise en scène de personnages isolés de la société humaine et confrontés à un environnement sauvage expose les similitudes entre la fiction apocalyptique et la robinsonnade. Dans ces bulles post-apocalyptiques, les romans soulignent cependant la vanité des tentatives pour ériger des barrières entre soi et un monde hostile, où l'être humain a perdu son statut hégémonique, ou encore pour rétablir de rapports de domination. La robinsonnade s'ouvre alors vers des utopies multispécifiques, qui dessinent l'horizon d'un futur plus égalitaire. L'intégration politique, mais aussi génétique, des animaux non-humains, à travers des phénomènes de cohabitation et de nouvelles parentés interspécifiques, aboutit à une réécriture des mythes. L'entrée des animaux dans la *polis* renouvelle leur représentation mythique, aux échelles intra- et extradiégétiques.

McCarthy, *The Road*, New-York, Alfred A. Knopf, 2006 ; *The Road*, John Hillcoat (réal.), 2009, 1h 59m ; *Mad Max*, George Miller (réa.), 1979, 1h 28m ; J. Lob et J.-M. Rochette, *Le Transperceneige*, Paris, Casterman, 1984.

Chapitre 6. Détruire, quitter le monde ou perdre le monde : de l'apocalypse à la robinsonnade et au-delà

La bascule d'un univers dystopique vers un univers utopique dans les fictions de notre corpus implique la destruction au moins partielle de l'ancien monde. La disparition des sociétés humaines déconstruit les structures de domination spécistes et entraîne pour les êtres humains la perte du contrôle exercé sur les autres animaux et leur habitat, conduisant à un ré-ensauvagement de la Terre. En découle une esthétique de la *tabula rasa*, les personnages prolongeant après le désastre la dynamique d'un « grand ménage » qui doit dégager les fondations d'un monde nouveau.

La survie des personnages humains dans un monde sauvage après la catastrophe, où ils sont isolés et vulnérables, évoque le mythe littéraire fondé par Daniel Defoe dans *Robinson Crusoé*, paru en 1719, dont les réécritures se poursuivent encore de nos jours[1239]. Michel Tournier sous-titre l'une de ces robinsonnades « les limbes du pacifique[1240] », un terme mythologique qui pourrait également s'appliquer à l'immédiat post-apocalyptique, où les personnages de survivants et survivantes errent entre le monde d'avant – définitivement perdu, mais qui demeure leur seul repère pour comprendre et structurer leur expérience – et le monde d'après, encore à définir. Dans un article qui analyse la parenté entre la robinsonnade et la science-fiction d'anticipation, Valérie Stiénon liste ainsi quelques caractéristiques de la première : « thème de l'insularité, épreuve de l'isolement, contraste des civilisations révélé par une dynamique immersive et exploratoire, enchaînement des actions cadré par le rapport au monde d'origine des protagonistes[1241]. » Tous ces critères, y compris l'insularité si elle est étendue à une acception métaphorique, coïncident avec de nombreuses fictions post-apocalyptiques, de sorte que le survivalisme contemporain s'inspire du mythe de Robinson. Ainsi, en avril 2019, avant-même le déclenchement de la pandémie mondiale, France Culture déclarait « l'heure d'un possible effondrement de notre société » et interrogeait Jean-Paul

[1239] D. Defoe, *Robinson Crusoé*, M. Baridon (éd.), B. Pétrus (trad.), Gallimard, Paris, 2001 ; J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*, Genève, Librairie Droz, 1997.

[1240] M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, éd. rev. et aug., Paris, Gallimard, 1978 [1967].

[1241] V. Stiénon, « La robinsonnade d'anticipation : sur une forme composite et ses péripéties », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, nº 3, University of Nebraska Press, 1er mai 2015, p. 252 (en ligne : https://muse-jhu-edu.bsg-ezproxy.univ-paris3.fr/pub/17/article/580051 ; consulté le 19 décembre 2024).

Engélibert sur les « leçons survivalistes de Robinson Crusoé[1242] » pour fêter les trois cents ans du mythe littéraire. Face à un monde qui peut sembler dystopique, l'apocalypse et la survie post-apocalyptique fascinent, comme le souligne Sophie Divry à propos de son roman *Trois fois la fin du monde* :

> L'enjeu est plutôt de travailler cette sensation obscure d'apocalypse, de s'en emparer, de la rendre peut-être plus appréhendable par notre psyché. Les artistes sont là pour ça. La fin du monde est un fantasme effrayant, et la robinsonnade est aussi un fantasme, mais plus attirant : qui n'a jamais rêvé que tout le monde disparaisse, et de pouvoir être le roi du monde, seul, enfin libre, en se servant à gogo dans de grands supermarchés abandonnés ? Dans ce roman, je réalise ces fantasmes. C'est cela le pouvoir de la littérature[1243].

L'usage de « robinsonnade » par Divry pour désigner un scénario contemporain éloigné du mythe, ainsi que son insistance sur le pouvoir de la littérature, rappellent que la robinsonnade et la fiction post-apocalyptique ont en commun, d'une part, de mêler au sentiment de perte celui d'une libération des contraintes sociétales, et d'autre part de permettre d'imaginer des scénarios expérimentation sociale. Si *Trois fois la fin du monde* pose directement comme horizon d'attente la robinsonnade, la quatrième de couverture indiquant « l'histoire revisitée d'un Robinson Crusoé plongé jusqu'à la folie dans son îlot mental[1244] », d'autres fictions reprennent le mythe sous des formes mineures ou plus latentes, en convoquant parfois des héritages génériques contradictoires. *Le Dernier Monde* de Céline Minard est ainsi présenté comme « l'odyssée du dernier homme sur terre[1245] », opposant à l'unicité de l'espace insulaire un récit de voyage. De la navigation au naufrage, ce chapitre montre comment l'image écologique d'un retour à la terre, très présente dans nos fictions, se construit en tension avec l'élément aquatique, souvent associé dans les fictions apocalyptiques au mythe du Déluge et de l'Arche.

I. *Tabula rasa* : détruire la structure et effacer la mémoire

Dans les fictions de fin du monde, faire table rase apparaît comme la condition nécessaire à l'utopie et au déploiement de nouveaux imaginaires, comme l'affirme Jean-Paul Engélibert : « L'imminence de la fin du monde présente pour le récit l'intérêt de faire table rase des vieilles identifications sociales et politiques pour redistribuer les identités, autoriser de nouvelles subjectivations, inventer un monde nouveau […]. Si la catastrophe conduit à un nouveau

[1242] J.-P. Engélibert, « Les leçons survivalistes de Robinson Crusoé », entretien réalisé par E. Mourgues, 24 avril 2019, France Culture (en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/les-lecons-survivalistes-de-robinson-crusoe-6389572 ; consulté le 19 décembre 2024).

[1243] S. Divry, « Entretien avec Sophie Divry pour son livre : *Trois fois la fin du monde* », entretien réalisé par N. Hecht, 9 août 2020, Babelio.com (en ligne : https://www.babelio.com/auteur/Sophie-Divry/102669 ; consulté le 8 mai 2020).

[1244] S. Divry, *Trois fois la fin du monde*, *op. cit.*.

[1245] C. Minard, *Le Dernier Monde*, *op. cit.*.

commencement, celui-ci ne peut advenir qu'à partir du néant[1246] ». Le monde doit d'abord être purgé des restes de l'humanité, il ne peut être reconstruit sans une destruction préalable qui ne se limite pas au symbolique et qui s'attaque aux personnes autant qu'aux biens matériels[1247]. Ces représentations prennent racine dans l'imaginaire religieux où l'apocalypse est la condition d'un nouveau royaume et où le Déluge lave les péchés humains. Les fictions fantasment la dévastation du monde, d'une part comme un événement libérateur, dans des représentations cathartiques de l'apocalypse, d'autre part comme un événement purificateur qui permet, selon les mots d'Hicham-Stéphane Afeissa, « l'émersion d'une Terre vierge que les eaux et le feu ont rendue à sa pureté originelle[1248] ». Dans les romans, il s'agit littéralement de faire tomber des murs, des barrages, des barrières, pour libérer une « nature », qui aurait été contenue et repoussée par les structures humaines, et que représentent les animaux enfermés, les végétaux entravés ou recouverts par le bitume, le flux des rivières arrêté et redirigé. Ces fictions de ravage ne relèvent donc pas du nihilisme lorsqu'elles font exploser un monde mortifère pour laisser place à des vies autres qu'humaines.

A. Un grand ménage

Chez Minard, Atwood et, dans une moindre mesure, chez Damasio et Divry, la destruction du monde est représentée comme une action de purification qui permettrait de réinitialiser le monde en effaçant les restes de l'humanité. Les personnages se considèrent face à une obligation d'agir en compensation de l'histoire qui les précède, d'abord par des actions ponctuelles, puis par un nettoyage à grandes eaux.

1. Quelle place pour la violence militante ?

Le roman de Damasio, s'il ne va pas jusqu'à la catastrophe, se dénoue sur la réalisation, grâce à la collaboration entre des militants écologistes et les furtifs, d'un fantasme de destruction anticapitaliste. Bien que la scène emprunte au registre épique, le démantèlement se réalise à l'échelle microscopique. L'orchestre de la manifestation et les sons produits par les furtifs s'harmonisent pour faire s'entrechoquer les molécules et réveiller les furtifs qui composent les matériaux des tanks et soutiennent l'autoroute sur laquelle sont postées les forces

[1246] J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 181.

[1247] Pierre Schoentjes interroge la place de la violence dans la littérature environnementale : « Le militant – souvent une militante d'ailleurs – devient un personnage important et la manière dont il mène son action fait volontiers résonner la problématique du recours à la violence, envers les biens tout comme envers les personnes. » P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020, p. 12.

[1248] H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, 2014, p. 171

de l'ordre. La troupe interspécifique trouve une force vive dans le saccage du monde passé : « /Quelque /chose /dans la musique mêlée aux mots, […] faisait résonner au fond de tous les corps présents ce soir-là une puissance commune, une vie longtemps engrainée qui germait par saccades, cassait ses coques, libérait des facultés, en retrouvait le frémissement et la joie d'agir[1249]. » (673) La destruction apparaît comme une libération joyeuse, qui entre en contradiction avec le désespoir souvent associé aux imaginaires collapsologiques : la fin d'un monde n'est pas la fin de la vie. Au contraire, le sabotage apparaît comme un moyen de libérer les frissons « enkystés dans l'asphalte » et de « désincarcérer » de vieux furtifs figés dans des constructions humaines (674) : en somme, de réanimer le monde et de rouvrir l'espace à de nouvelles cohabitations.

La trilogie d'Atwood imagine aussi la participation conjointe des humains rebelles et de petits animaux en jouant de la même tension entre un ressort microscopique et des effets de destruction macrostructurels. Lorsque Crake devient Grand Maître du jeu Extinctathon, il entre dans le cercle restreint et anonyme du groupe MaddAddam. D'abord créé par Adam Premier, le chef des Jardiniers, qui défend une vision pacifiste, le jeu est par la suite employé par son frère Zeb, aux méthodes plus radicales, pour communiquer sur ses opérations de sabotage et repérer de nouvelles recrues potentielles. La modification génétique leur permet de créer des animaux capables de détruire progressivement les infrastructures humaines, en retournant contre elles les techniques des Corps. Leurs cibles sont des autoroutes, des entreprises agroalimentaires qui entretiennent des monocultures d'OGM, mais aussi les maisons de particuliers ou leurs véhicules à moteur thermique : une « minuscule guêpe parasite » porteuse d'une forme spécifique de varicelle détruit les élevages de CoqOTops[1250], un charançon biorésistant ravage les récoltes de café OGM, une « nouvelle variété de souris grise » grignote les câbles électriques, pendant qu'un autre rongeur s'attaque à la mécanique automobile et qu'un microbe dévore l'asphalte (*DH*, 274-75 ; *OC*, 216). Malgré la scission du groupe, les œuvres de MaddAddam évoquent les propos d'Adam Premier lorsqu'il fantasme – ou qu'il prophétise – l'effondrement des sociétés humaines :

> Une fois que les racines des arbres auront pénétré, avait coutume de dire Adam Premier à son cercle intime des Jardiniers, une fois qu'elles auront bien assuré leur prise, aucune construction humaine ne pourra leur résister. Elles disloqueront les routes pavées en moins d'un an. Elles boucheront les canalisations de drainage et une fois que les systèmes de pompage auront cessé de fonctionner, les fondations seront rongées et aucune force au monde ne pourra arrêter l'écoulement de cette eau, et ensuite, quand les centrales thermiques prendront feu, sans parler des nucléaires[1251]… (*M*, 55)

[1249] Pour rappel, le texte de Damasio comporte des variations de police ainsi que de nombreux signes typographiques et diacritiques pour rendre compte de la personnalité des locuteurs et locutrices. Je retranscris le texte tel qu'il apparaît dans la version numérique du roman.

[1250] Voir chapitre 5, III, C.

[1251] « "Once the tree roots get in", Adam One had been fond of saying to the Gardeners inner circle, "once they really take hold, no human-built structure stands a chance. They'll tear a pave road apart in a year. They'll

L'annonce de la catastrophe, dans la bouche du meneur de la secte écologiste et anticapitaliste, traduit une impatience plutôt qu'une crainte face à la catastrophe imminente. Le détail imagé de l'action des racines à travers la multiplication des verbes (ronger, disloquer, boucher ; *tear apart, block, eat away*), ainsi que l'auditoire restreint auquel s'adresse Adam Premier, invitent à une interprétation métaphorique des « racines » – le récit d'anticipation suggérant alors aux militants à quels maillons s'attaquer en premier. La représentation de ce processus de reconquête en un mouvement inarrêtable, à travers une succession d'actions dévastatrices laissée en suspens, ainsi que le recours aux imaginaires de l'incendie et de l'inondation, évoquent une jouissance du récit apocalyptique prophétique. Pour « briser les rouages de la société » et « démolir tout le système[1252] » (*DH*, 275), les membres de MaddAddam adoptent un mode d'action calqué sur celui des racines et s'attaquent aux constructions matérielles, aux fondations, de manière discrète voire souterraine, sans reculer devant les possibles dégâts humains. C'est l'uniformité de nos habitats, recouverts des mêmes matériaux, et de nos modes de vie, dépendants de technologies mondialisées, qui en facilitent le démantèlement. Leur usage d'animaux génétiquement modifiés symbolise le retournement, à des fins anticapitalistes, des méthodes de bioingénierie prisées par les corporations auxquelles ils s'attaquent. Plutôt qu'une destruction spectaculaire, le mode opératoire du groupe s'inspire aussi de l'attention que portent les Jardiniers de Dieu aux vies minuscules. La destruction de l'habitat humain nourrit de nouvelles vies animales et végétales ; la fin d'un monde en alimente un nouveau. Ces premiers sabotages annoncent la propagation de l'épidémie finale et les écologistes qui les organisent se retrouvent plus tard dans le roman, alors que Crake les contraint par chantage à travailler sur les projets BlyssPluss et ParadéN ; la catastrophe ultime s'inspire directement des méthodes de sabotage écologiste.

Dans *Le Mur des abeilles*, Pierre Schoentjes évoque la place de la violence dans la littérature environnementale et affirme que : « Le militant – souvent une militante d'ailleurs – devient un personnage important et la manière dont il mène son action fait volontiers résonner la problématique du recours à la violence, envers les biens tout comme envers les personnes[1253]. » L'œuvre d'Atwood confirme ses propos, puisque la violence des activistes de MaddAddam s'en tient d'abord aux biens, mais pourrait s'étendre aux personnes : « ils en sont capables, c'est évident[1254] », déclare Crake (*DH*, 276). Les premières actions de nettoyage

block the drainage culverts, and once the pumping systems fail, the foundations will be eaten away, and no force on earth will be able to stop that kind of water, and then, when the generating stations catch fire or short out, not to mention the nuclear…" » (*M. VO*, 32).

[1252] « I think they're after the machinery. They're after the whole system, they want to shut it down » (*OC*, 217).

[1253] P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, *op. cit.*, p. 12.

[1254] « So far they haven't done any people numbers, but it's obvious they could » (*OC*, 217).

menées par MaddAddam apparaissent insuffisantes, notamment parce qu'elles se heurtent à la violence des forces de l'ordre, qui auraient arrêté tôt ou tard les activistes, si Crake ne les avait pas retrouvés avant pour les recruter. Günther Anders, dans *La Violence oui ou non*, songe à s'en prendre à quelques individus pour préserver le reste de l'humanité, en affirmant que « se limiter à n'attaquer et à ne "tuer" que des choses inanimées (c'est là tout ce que les indécis s'autorisent) est insuffisant et sans effet » et « qu'il n'y a pas d'autre moyen de survivre que de menacer ceux qui nous menacent[1255] ». Si le philosophe prône un renversement de la terreur[1256] qui justifierait des actions que les autorités qualifieraient d'écoterroristes, le roman apocalyptique va plus loin. Le savant-fou d'Atwood prend le relais des écologistes dans un coup qui ne laisse aucune place à la réplique et qui attaque directement les personnes jugées responsables ; cependant cette catégorie lui semble englober l'espèce entière, aussi n'est-il plus question de protéger l'humanité, mais la vie – en particulier dans ses formes conscientes[1257]. Dans *Après la fin du monde*, le philosophe Michaël Foessel demande, « le monde ou la vie, que faut-il préserver[1258] ? » ; si le monde désigne le monde humain tel que nous le connaissons, Crake répond par la seconde branche de l'alternative.

2. Avatars contemporains du déluge

Au cœur de la religion des Jardiniers de Dieu, le mythe du Déluge donne son titre au deuxième tome de la trilogie et se trouve aux fondements de la mythologie développée dans le troisième tome. Les croyances de la secte écologiste forment un discours métalittéraire sur le scénario apocalyptique écrit par Atwood, puisque les Jardiniers se placent en prophètes de la fin du monde. La pandémie provoquée par Crake coïncide avec leur annonce d'un « déluge sans eau » (« *waterless flood* » (*passim*) en général traduit par « déluge des airs ») qui ravagerait l'humanité et auquel la secte se prépare en stockant des denrées dans des garde-mangers nommés « Ararats ». Or, dans la *Genèse*, dont s'inspire explicitement le culte des Jardiniers, Dieu conclut avec son peuple une alliance qui l'engage à ne pas effacer à nouveau la création : « plus jamais Je ne frapperai tous les vivants comme Je l'ai fait[1259] ». Aussi, le deuxième déluge n'est-il plus un fait divin, mais un fait humain. Les Jardiniers interprètent l'alliance divine

[1255] G. Anders, *La Violence, oui ou non. Une discussion nécessaire*, C. David (trad.), Paris, Éditions Fario, 2014, p. 160.

[1256] À propos des personnes « impliquées dans la production » de choses « qui portent en elles la possibilité de tuer des millions d'êtres humains », Anders affirme : « Puisqu'ils nous terrorisent en permanence, ils pourraient bien se retrouver à leur tour intimidés en permanence et devoir sans cesse se tenir sur leurs gardes – tous, sans exception, et dans un ordre imprévisible. » *Id.*.

[1257] La figure du savant-fou sera étudiée plus tard, dans le chapitre 8, I, C.

[1258] M. Fœssel, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 199.

[1259] *Genèse* 8, 21, cité dans *TD*, 135.

comme un contrat passé avec les animaux et non avec les humains, de sorte que le nouveau déluge frappera « ceux qui ont violé la confiance des animaux[1260] » et épargnera ces derniers (*TD*, 136). La secte se perçoit en « Noé pluriel », dans le sillage du « gardien des Espèces », et prédit une « catastrophe imminente » qui pourrait prendre la forme d'une « peste[1261] » (*TD*, 136). Ce rapprochement entre le virus (*flu*) et le déluge (*flood*) n'est pas nouveau[1262], et Munir Ahmed Al-Aghberi le signale dans un autre roman apocalyptique contemporain de la trilogie, *Station Eleven* de Emily Saint John Mandel[1263], qui met aussi en scène une secte et leur prophète – cette fois dans un contexte post-apocalyptique, tandis que chez Atwood, la secte est antérieure à la catastrophe, mais y survit dans des versions altérées. L'autrice joue tout de même de la tension entre religion et pragmatisme, importante dans une secte qui revendique une forte inspiration scientifique (les Jardiniers sont par exemple évolutionnistes). La religion apparaît par moments comme l'enrobage de préceptes survivalistes beaucoup plus terre à terre, comme lorsqu'Adam premier ajoute après un élan mystique : « Puis-je vous rappeler à tous qu'il est d'une importance vitale de se laver les mains, au moins sept fois chaque jour, et chaque fois que vous avez rencontré un étranger. Il n'est pas trop tôt pour vous habituer à cette précaution essentielle. Évitez tous les gens qui éternuent[1264]. » (*TD*, 137) La survie (partielle) des Jardiniers de Dieu dépend davantage de leur préparation que d'une clémence divine, pourtant, dans leur imaginaire, l'apocalypse s'ouvre sur un royaume, où ils pensent vivre « avec toutes les Créatures, en harmonie » (*TD*, 138 ; *YF*, 92) – une prophétie qui se réalise en partie dans l'utopie post-apocalyptique qui occupe le troisième tome.

Cette lecture religieuse de la catastrophe est reprise par Snowman, qui l'enseigne aux Crakers, eux-mêmes exigeant ensuite que Toby la poursuive : le mythe remanié du déluge

[1260] « […] those who have broken trust with the animals […] will be swept away by the Waterless Flood » (*YF*, 91).

[1261] « plural Noah »; « caregiver of the Species »; « coming disaster » ; « pestilence » (*YF*, 90).

[1262] S'il ne fait pas directement le lien entre ces deux termes, Christian Chelebourg montre pour sa part que l'épidémie est représentée dans les fictions apocalyptiques comme un fléau, à travers de nombreux exemples littéraires et cinématographiques. Il conclut que pour beaucoup de fictions « il s'agit […] de compenser la menace d'extinction inhérente aux rêveries épidémiques en suggérant qu'elle ne serait au pire que le remplacement d'une vie par une autre. » C. Chelebourg, « Épidémie ou fléau », dans C. Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, 139e-181e éd., Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012, p. 181.

[1263] Il cite un passage explicite chez Mandel : « "The flu," the prophet said, "the great cleansing that we suffered twenty years ago, that flu was our flood. The light we carry within us is the ark that carried Noah and his people over the face of the terrible waters, and I submit that we were saved"—his voice was rising—"not only to bring the light, to spread the light, but to be the light. We were saved because we are the light. We are the pure." » E. S. J. Mandel, *Station Eleven*, London, Picador, 2015 [2014], p. 60, signalé dans M. A. Al-Aghberi, « Pandemic Apocalypse In Between Dystopias: Observations from Post-Apocalyptic Novels », *Angles. New Perspectives on the Anglophone World*, no 12, Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1er mars 2021, § 37 (DOI : 10.4000/angles.4595, consulté le 5 septembre 2024).

[1264] « May I remind you all about the importance of hand-washing, seven times a day at least, and after every encounter with a stranger. It is never too early to practise this essential precaution. Avoid any one who is sneezing. » (*YF*, 92)

devient le fil rouge de la trilogie, sous le nom de « Grand Réarrangement » (*Great Rearrangement*) et « Grand Vide » (*Great Emptiness*) (*DH*, 134 ; *OC*, 91). Dans le premier des romans, le mythe fait sa première apparition au cours d'une histoire – récurrente et répétée indéfiniment sous des formes variables – que Snowman raconte aux Crakers (*DH*, 134). C'est même l'objet d'une mise en scène théâtrale par le personnage qui représente le monde d'avant, où les gens étaient « mélangés à la boue[1265] » (*DH*, 133), sous la forme d'un seau dans lequel il mélange eau et terre. Le récit commence par évoquer la cruauté des humains qui « passaient leur temps à tuer d'autres gens » et « mangeaient tous les Enfants d'Oryx [les animaux] », pour aboutir à la demande d'Oryx :

> « "[…] Oryx n'avait qu'un seul désir, elle voulait que les gens soient heureux, qu'ils soient en paix, et qu'ils cessent de manger ses enfants. Mais les gens ne pouvaient pas être heureux, à cause du chaos. Alors, Oryx dit à Crake : *Débarrassons-nous du chaos*. Et donc Crake attrapa le chaos et fit le vide."
> Snowman effectue une démonstration, renverse l'eau, puis retourne le seau[1266]. » (*DH*, p. 134)

Snowman-Jimmy, d'abord gardien des Crakers, s'est vu décerner malgré lui le rôle de « prophète de Crake[1267] » et d'Oryx (*DH*, 135). Si Crake est celui qui a conçu le monde tel que les survivantes et survivants l'expérimentent, Snowman est celui qui lui donne un sens mythique et forge la religion qui perdurera au fil des trois tomes. On en retrouve une version narrativisée au début de *MaddAddam*, cette fois dans la bouche de Toby, à qui l'histoire est soufflée par les Crakers : « Et puis un jour, Crake s'est débarrassé du chaos et des gens méchants, pour rendre Oryx heureuse et pour vous dégager un endroit où vous pourriez vivre en sécurité[1268]. » (*M*, 18) Ainsi la société post-apocalyptique en devenir se fonde sur la croyance des Crakers, qui coïncide finalement avec l'ambition de Crake, que le monde a été nettoyé, vidé, pour leur faire de la place – « pour nous ! », s'écrit leur groupe (*DH*, 134 ; *OC*, 91). Les événements du troisième tome parachèvent ce programme d'épuration du monde dans une ultime bataille entre les Painballers et le groupe MaddAddam allié aux porcons. À la mort des Painballers, un jeune Craker, nommé Barbe-Noire, retranscrit ainsi l'histoire racontée par Toby :

> Après que les Grands Cochons sont partis, Toby nous a dit que les deux méchants hommes avaient été emportés par les vagues dans la mer. Ils avaient été déblayés, comme Crake avait déblayé le chaos. Et donc tout était beaucoup plus propre maintenant. (*M*, 539[1269])

[1265] « All mixed up with the dirt » (*OC*, 103).

[1266] « "And Oryx had only one desire – she wanted the people to be happy, and to be at peace, and to stop eating up her children. But the people couldn't be happy, because of the chaos. And then Oryx said to Crake, *Let us get rid of the chaos*. And so Crake took the chaos, and he poured it away." Snowman demonstrates, sloshing the water off to the side, then turns the pail upside down. » (*OC*, 103)

[1267] « He is Crake's prophet now, whether he likes it or not; and the prophet of Oryx as well. » (*OC*, 104)

[1268] « Then one day Crake got read of the chaos and the hurtful people, to make Oryx happy, and to clear a safe space for you to live in. » (*M. VO*, 4). C'est finalement Snowman qui s'apparente le plus à Noé dans le premier tome, même si ce rôle est joué au fil de la trilogie par différents personnages.

[1269] « Toby told us that the two bad men were washed away in the sea. They had been poured away as Crake poured away the chaos. So everything was much cleaner now. » (*M. VO*, 371)

Le mythe originel est rejoué à l'échelle de la communauté interspécifique des humains, des porcons et des Crakers par l'élimination des trois hommes, résidus d'une humanité corrompue.

Dans *Trois fois la fin du monde*, l'association entre destruction et purification n'est pas actualisée dans l'intrigue mais apparaît sous le mode d'un fantasme du protagoniste :

> Il faudrait parvenir à détruire ce monde.
>
> Si les étoiles l'embrassaient, si, sur une fraction de seconde de leur révolution, elles pouvaient le prendre dans leurs lumières, et plus tard, plus loin, le laisser tomber dans un autre pays. Pas un pays étranger, un pays parallèle. Où on se réveillerait animal ou plante, où s'échangeraient les peaux comme les saisons passent, où il pourrait se laver d'une pensée comme on nettoie une table ; il suffirait de tendre une main et d'enlever les souvenirs qui font souffrir et qui travaillent. […]
>
> Puis le soleil maintenant se lève, la plus grande des étoiles, rétablissant le monde. Il est coincé à l'intérieur. (90)

Cet extrait spéculatif de Sophie Divry présente de nombreuses similitudes avec le traitement du motif chez Céline Minard, où l'immensité de la Terre ne suffit pas non plus à contrer sa rotondité et l'impression pour le personnage d'y être enfermé. Le roman de Minard relie également la destruction à un effacement de la mémoire, et à la liberté de quitter son espèce, de se réincarner ou de se métamorphoser.

Dans *Le Dernier Monde*, le déluge est postérieur à la fin de l'humanité, mais doit en supprimer les traces, aussi Stevens s'enjoint-il de « nettoyer la Station Dégueulasse que ses aïeux lui [ont] léguée » (311). La mémoire de l'humanité est marquée par la violence, et elle pollue le monde et les imaginaires[1270]. Dans un débat qui oppose le scribe Waterfull, blanc, à Lawson, natif-américain, la mémoire occidentale, fondée sur l'écrit, est représentée comme la dépossession de celles et ceux qu'elle consigne. Le premier défend les « archives », en tant que « mémoire collective qui […] permet de survivre », tandis que l'autre conçoit l'existence au monde dans un régime présentiste et l'invite à en sortir (261). Alors que Waterfull archive, Lawson l'accuse de réduire la « vie des sauvages aux ouvrages des ethnologues » et dénonce l'appropriation coloniale des terres autochtones : « La Terre était assez grande et vous l'avez bouffée. Comme des porcs vous vous êtres rués sur l'or et sur le pétrole, vous avez souillé les rivières et les mers, vous avez pollué les imaginaires, imposé partout vos structures. Vous avez fait des animaux des ennemis. » (262) L'imaginaire spéciste est à la fois renforcé par la comparaison « comme des porcs », qui leur attribue la saleté et l'avidité, et dénoncé dans la phrase suivante. Les deux avatars du personnage opposent une humanité qui s'« enterre », qui se construit un « cercueil », à celle qui renaîtra grâce à son lien aux autres êtres vivants. La mission de nettoyage que se donne le protagoniste lui est imposée, à ses yeux, par les modes d'habiter des individus qui l'ont précédé, elle devient une réparation des destructions commises

[1270] À propos du rapport à la mémoire, voir A. Mercier, « Oublier l'espèce humaine. Le périple de la mémoire dans *Le Dernier monde* de Céline Minard », *Études françaises*, vol. 57, nº 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 2021, p. 119-137 (en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2021-v57-n2-etudfr06110/1078102ar/ ; consulté le 22 novembre 2024).

par les sociétés occidentales : « Avec une autre idée du partage, nous aurions même pu survivre. Au lieu de ça, maintenant qu'il était trop tard, il fallait ranger la station. Parce que certaines civilisations ont toujours opté pour les occupations les plus débiles qui soient et qu'elles ont si bien baigné les autres » (372). Une formule paradoxale résume ce qui motive des actes de destruction dans un monde déjà perçu comme anomique : « Nous avons tant de choses à détruire. Le monde est ravagé » (188). Stevens se met ainsi en tête de « débarrasser » la Terre des restes de l'humanité (203), des termes qui rappellent ceux de Crake qui cherche à se « débarrasser du chaos » (*M*, 18).

La représentation de la planète comme une station à ranger (372), si elle fait écho à la situation initiale du personnage dans le roman, évoque aussi la métaphore du « vaisseau spatial Terre » (*Spaceship Earth*) relevée par Afeissa, que ce dernier analyse comme une dérivation du mythe de l'arche de Noé. D'après le philosophe, cette image, « largement diffusée dans le milieu environnementaliste à partir des années 1960 et jusqu'à la fin des années 1970 », tient sans doute son succès « à ce qu'elle réussit à lier ensemble deux composantes clés du "message écologique", à savoir, d'une part, l'interdépendance de toutes les formes de vie présentes sur Terre, et, d'autre part, le caractère limité des ressources dont dépend l'entretien de la vie[1271]. » Alors que les récits de survie post-apocalyptique se situent souvent dans un espace confiné, Stevens a accès au monde entier grâce à sa maîtrise des engins aérospatiaux, le monde pourrait alors sembler ouvert, et pourtant cette image le ramène à un espace limité qui doit être ordonné et réparti.

Reconnaissant cette « interdépendance » des espèces survivantes, le personnage utilise les animaux qu'il rencontre au service de sa mission. Il transforme des porcs redevenus sauvages en une armée de soldats, qu'il envoie d'abord contre les chiens errants, puis qu'il emploie dans son « programme » de grand nettoyage terrestre : « À l'aube, il avait décidé de lever une armée. Une armée de rangeurs. De porcs éboueurs. Un million de porcs éboueurs pour nettoyer la Mongolie jusqu'à Pékin comme au racloir, c'est ce qu'il avait en tête » (150). Cette ambition renverse la symbolique qui pèse traditionnellement sur les cochons, qui deviennent des animaux moins salissants que ne l'étaient les êtres humains :

> Quand il vit ses chers cochons avancer dans la ville comme des aspirateurs à tête mobile et laisser derrière eux une seule traînée de boue noire là où jonchaient auparavant des myriades de déchets, il se félicita. Le spectacle était non seulement beau (cette discipline, cette application concentrée) mais le résultat surtout dépassait ses espérances. Une Jining en six jours, passée au tamis de ses troupes, reprenait figure humaine. Pour ainsi dire. C'était merveilleux. Effacés les outrages et les restes, effacées les coulures, il ne demeurait de la ville que son esprit blanc, son exacte topographie, son abstraction presque. (202)

[1271] H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité*, *op. cit.*, p. 194.

Stevens choisit les porcs pour leurs « qualités » : leur régime omnivore et leur avidité à tout engloutir deviennent une stratégie de propreté – un mode opératoire qui rappelle les animaux OGM chez Atwood, mais qui relève surtout d'un retour à une époque antérieure où les humains et les animaux cohabitaient plus étroitement. Dans *Révoltes animales*, Fahir Amir rappelle qu'« en Europe et dans le reste du monde où on les trouvait dans les rues et sur les places, les porcs faisaient partie intégrante des paysages urbains, préindustriels[1272] ». Surtout, les cochons participaient à la propreté des villes dans une semi-liberté :

> Les porcs trouvaient eux-mêmes leur nourriture dans la ville et regagnaient spontanément le logis en trottinant à la tombée du jour. Leurs expéditions s'avéraient extrêmement efficaces et même importantes pour la propreté de la ville, car assurer l'entretien notamment des trottoirs relevait à l'époque de l'initiative privée et n'entrait pas dans les attributions des services de la ville[1273].

Quoique les attributs péjoratifs associés aux porcs soient déjà présents à ces époques, et étroitement associés, d'après Amir, au mépris des classes populaires, leur exclusion des villes est impossible pour des raisons sanitaires et sociales. Dans le roman, les porcs retrouvent ce rôle d'organismes filtrants, faisant disparaître les déchets laissés par les êtres humains et rendant à la ville « figure humaine » ; l'expression, paradoxale dans ce contexte, souligne la contradiction entre un idéal humain et la réalité de nos modes de vie. Le motif de la boue se voit attribuer des significations contradictoires : ici connotée positivement comme une forme de compostage des déchets humains, elle représentait au contraire, au moment où Stevens prenait la décision de « nettoyer la station » (138), la corruption du monde pré-apocalyptique, comparé à un « tas de fumier » en haut duquel se serait tenue l'humanité, « les deux pieds dans la boue organique » son « milieu naturel » – à l'image du chaos boueux chez Atwood. Par l'action des porcs éboueurs, la mémoire peut ainsi se satisfaire de l'image d'une humanité épurée et extraite de ses propres pollutions. Là encore, l'effacement des traces anthropiques est un moyen pour « changer la face de la Terre » (138) et pour qu'un autre monde soit possible. Le nettoyage de Jining est réalisé en une semaine et « au septième jour » (202) le personnage rappelle les porcs – dans un renversement évident de la création à la dé-création.

Devant l'ampleur de la tâche, alors que surgit l'idée que les ensembles urbains qu'il cherche à nettoyer sont peut-être eux-mêmes « des déchets[1274] » (*DM*, 203), Stevens décide finalement d'opter pour une méthode plus radicale, explicitement inspirée de la ruse d'Héraclès face aux écuries d'Augias (263). Puisqu'il s'agit de détruire les infrastructures humaines, le protagoniste cible en particulier les barrages, libérant les eaux sur les villes en aval. Andrée Mercier résume son programme « ambitieux » en quatre étapes : « la Chine (les barrages de

[1272] F. Amir, *Révoltes animales*, S. Monsalve (trad.), Paris, Éditions Divergences, 2022, p. 45.
[1273] *Ibid.*, p. 46.
[1274] Le texte énumère les villes-déchets sur toute une page (*DM*, 204), quadrillant le monde entier.

Gezhouba et des Trois-Gorges), l'Inde (les barrages Sardar Sarovar et Narmada Sagar), le Brésil (le barrage Itaipú) et l'Égypte (le haut barrage d'Assouan). Stevens mènera à bien les deux premières[1275]. » La première scène de destruction d'un barrage emprunte au cinéma d'action hollywoodien, avec force explosions, activation de détonateurs et tirs de missiles. Cependant, la représentation d'une humanité guerrière aux technologies toutes puissantes se mêle à une animalisation du fleuve, ainsi représenté comme un être vivant possédant sa propre agentivité. Le Yangtsé est comparé à un « serpent du Loch Ness », puis à un « dragon du feu de la Chine éternelle », la métaphore étant filée tout au long du passage :

> Le dragon se retourna sur lui-même, la gueule ouverte et bavant des trombes d'eau mousseuse, sa tête vint frapper de plein fouet le barrage. Sa rage dégoulinait sur les salles des machines, les vannes des retenues tressautaient sous les coups de nageoire. Ses pattes lacéraient les parois de béton comme un ventre de biche. (264)

La métaphore animale s'étend cependant à l'humain minuscule dans son Apache, qui rappelle le moucheron poussant le lion à « se déchire[r] lui-même[1276] » sous son assaut. Pourtant, de même que les porcs plus tôt dans le récit, les fleuves sont autant instrumentalisés que libérés, et le processus implique la réaffirmation d'une autorité humaine. Le personnage et ses avatars multiplient les impératifs et aiguillonnent le fleuve-dragon, d'abord selon une métaphore filée de la corrida appuyée par le recours à l'espagnol[1277], puis selon une métaphore équine lorsque « les chevaux du Yangtsé » sont décrits « le mors aux dents » (267). Ces deux dernières animalisations du fleuve sont symptomatiques d'un rapport au non-humain qui a systématiquement recours aux schèmes de la domestication et de la domination. Le récit qu'imagine Waterfull de la naissance de « sociétés hydrauliques » voit dans la maîtrise de l'eau l'expression d'une distinction entre l'humanité et l'animalité : « Sommes-nous des animaux pour suivre ainsi le cours de l'eau ? » demande le nomade de son histoire, avant de lever une « armée hydraulique » (245). Même lorsqu'il s'agit d'effacer les traces de ces entreprises, le personnage et ses *alter ego* – hormis Lawson – maintiennent une vision anthropocentrique, spéciste et naturaliste. Le roman de Minard résiste en cela à une interprétation monolithique : les ambitions de Stevens et sa vision sont sans cesse contredites, soit par le monde qui ne se plie pas à sa volonté, soit par lui-même ou l'un de ses *alter ego*, puisque le protagoniste ne peut être réduit à une identité humaine homogène et fait cohabiter des ontologies opposées.

L'inondation provoquée par l'explosion du barrage n'épargne pas les vies animales : « le coton, le blé, la volaille sont sacrifiés sur les rives » (268), dans une énumération qui ne

[1275] A. Mercier, « Oublier l'espèce humaine. Le périple de la mémoire dans *Le Dernier monde* de Céline Minard », *op. cit.*, n. 17.

[1276] J. de La Fontaine, « Le Lion et le Moucheron », *Fables*, Livre II.

[1277] « Avance ! Manso de ta race efflanquée, montre-toi que je vois ta gueule et fond de ta gorge. Avance ! Je veux voir la couleur de tes boyaux, le contenu de ton estomac, montre-moi tes dents, fais voir tes cornes ! De quoi es-tu capable, dans le feu de ma lance incendiaire ? » (266).

différencie pas les animaux des autres ressources alimentaires, de même que l'eau engloutit quelques lignes plus loin « les herbes et les arbres et les rats ». Le mythe du « déluge » ressurgit, pris dans un tissu syncrétique caractéristique de tout le roman[1278], à travers les « cris des bêtes » prises aux pièges et l'image de l'hélicoptère qui, telle une arche dont on aurait oublié les animaux, se pose en haut du mont Wu plutôt que sur le mont Ararat : « après le déluge, rien, des hydroglisseurs vides et de la boue » (267). Contrairement aux Jardiniers d'Atwood, le personnage de Minard ne cherche pas à préparer un monde posthumain ; il n'œuvre pas pour les animaux non humains, qu'il sacrifie volontiers, mais pour une mémoire idéalisée de son espèce, épurée des violences commises. Le texte vient cependant là encore s'opposer aux affirmations du personnage qui, aussitôt après avoir annoncé le silence des animaux, soit noyés soit terrés pour survivre à la catastrophe, se trouve assailli par un groupe de singes exubérants (275).

Alors que le protagoniste se pense en maître et sauveur de la Terre, il s'aperçoit lorsque les ressources deviennent plus rares qu'il est vulnérable et que le monde lui est hostile. En arrivant au barrage Itaipù (374), troisième sur sa liste, celui-là a déjà rompu et Stevens se trouve privé de son agentivité, forcé de reconnaître que la présence humaine s'effacera avec ou sans son programme. Devant le fleuve libéré, les rôles se renversent : Stevens n'est plus le moucheron qui attaque le lion mais prend des airs de « dictateur mordu par une guêpe » (374). Malgré ses efforts, le monde échappe au dernier homme.

B. Le « grand débord[1279] »

Qu'il s'agisse d'un acte volontaire ou non, la disparition des sociétés humaines amène la libération de toutes les entités domestiquées ou contrôlées : fleuves, végétaux, mais surtout animaux. Dans *Le Grand Troupeau* de Jean Giono, alors que la guerre a fait disparaître les paysans et laissé des champs en jachère, malgré le travail des femmes et des enfants, le « papé » observe les « mauvaises herbes » et essaie tant bien que mal de lutter contre : « Il appuyait fort sur les herbes pour les écraser, pour laisser sa trace, pour défendre le chemin, le passage des

[1278] Plus loin, c'est au tour des barrages de l'Inde de sauter libérant la Narmada, rivière sacrée et déesse dans la cosmogonie hindoue, aussi féminisée dans le texte de Minard. Andrée Mercier analyse également la présence sous-jacente du fleuve Léthé : « L'objectif de Stevens est plutôt de vider le réservoir, de faire taire les voix et de laver la Terre des empreintes laissées par l'homme ; en somme de libérer le fleuve Léthé et de s'en remettre à lui pour effacer les éléments honteux de l'histoire humaine. » A. Mercier, « Oublier l'espèce humaine. Le périple de la mémoire dans *Le Dernier monde* de Céline Minard », *op. cit.*, p. 130.

[1279] J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, R. Ricatte (éd.), nouv. éd., Paris, Gallimard, 1991, vol. I, p. 625.

hommes, tout ce qui s'effaçait maintenant dans le grand débord[1280]. » Après avoir listé tout ce qu'il n'y « avait plus » (« bêches, houes, pioches, herses »), le grand-père conclut « et maintenant, tout débordait. […] Il ne restait plus que le soleil, la pluie, le vent, la terre : tous libres, tous libérés des hommes ; ça recommençait à vivre la grande vie d'avant[1281]. » Ce terme de Giono, répété au fil du passage, « le grand débord », signifie l'effacement de la présence humaine, la libération conjointe de l'espace qu'elle habitait et des êtres vivants qu'elle soumettait, et finalement un retour à un monde antérieur à l'humanité malgré les efforts de quelques personnages survivants de l'espèce qui tentent de dompter cette multitude qui les dépasse. L'expression permettrait également de qualifier les mondes post-apocalyptiques qu'imaginent nos romans et qui contrastent avec la planète aride envisagée par d'autres œuvres contemporaines, à l'instar de *Sur la route* de Cormac Mc Carthy[1282].

Dans *Trois fois la fin du monde*, Divry écrit la reverdie printanière comme un hommage à Giono, les plantes et les animaux s'agitant sous l'influence d'un « Grand Quelque Chose » (*TFFM*, 168) :

> Quelque chose a gagné contre le passé, contre le froid, contre l'obscur, et cette force de lumière, dans sa chaleur se fait végétale, innombrable, universelle. La végétation cache les chemins, couvre le bitume, assaille les murs, enfouit tout ce qui était mort et qui ne peut se mesurer à elle. Quelque chose de si puissant que les feuilles semblent naître au milieu de l'air, au bout des branches invisibles. (167)

L'autrice reprend le motif des chemins effacés, symbolique d'une mémoire recouverte, de créations anthropiques qui s'estompent parce qu'inanimées, au contraire des entités végétales mues par une poussée, une tension, crevant la terre qui « gonfle » et cognant aux « carreaux » (166). Joseph se trouve comme le grand-père chez Giono face à une végétation qui dépasse ses moyens : « Il ne sait plus s'il régit le Domaine ou s'il en est l'esclave. Trois corbeaux en haut d'un pin le regardent se battre contre les ronces et il croit entendre la moquerie de leurs cris. La végétation croîtra, croître, croîtra, semblent-ils dire. » (195) Les corbeaux, perçus par le focalisateur comme des oiseaux de mauvais augure, annoncent par leurs croassements mimétiques le débordement des végétaux sur l'espace du Domaine que le personnage cherche à préserver. Si le travail à fournir pour maintenir une prise sur son habitat est représenté comme un asservissement, la disparition de l'humanité apparaît cependant dans un premier temps comme « un repos avant toute chose » (99) et même une libération pour un personnage entravé dans la société pré-apocalyptique ; « il est son propre maître », de même que, chez Minard, Stevens, seul survivant, est désormais « libr » [*sic*] (134).

[1280] *Id.*
[1281] J. Giono, *Oeuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 626.
[1282] C. McCarthy, *The Road*, New-York, Alfred A. Knopf, 2006.

Chez Minard, la liberté du protagoniste a pour contrepoint la liberté des animaux qui l'entourent et qui se soustraient à ses tentatives de les domestiquer pour pallier sa solitude. Stevens « n'appart[ient] plus à une espèce » (132) et doit « survivre dans un enfer de bestiaux » (144) en évitant les groupes d'animaux qui constituent désormais un danger. Le moment précis de la disparition de l'humanité est représenté *a posteriori* lorsque Stevens consulte les caméras de surveillance d'un centre commercial, où pendant un temps indéterminé de vide, les caméras ne s'activent pas. Bientôt cependant, surgit un lynx, puis « une petite colonie de rats noirs », et « trois crocodiles » (88). À travers le double prisme de la caméra et du point de vue du personnage, nous assistons à « de grandes invasions » (88), les espèces se succédant : les rats sont chassés par un bobcat, lui-même chassé par des chiens, eux-mêmes repoussés par des mouches.

Progressivement, les animaux se répartissent la ville, dans une organisation que Stevens interprète comme une lutte territoriale. Les espèces rejouent les dynamiques humaines aux yeux du protagoniste :

> Les yaks s'enfuirent, les chèvres disparurent, les chats ne se montrèrent pas mais les rats et les chiens qui rongeaient leur frein se lancèrent comme un seul homme dans la bataille. Aucune des parties n'y comprenait rien puisqu'il n'y avait rien à y comprendre : c'était la guerre. Il s'agissait pour chacun à son compte dans la liesse de mordre, mordre et tuer. D'empaler, d'enfoncer, de casser, de rompre, de tailler, d'éperonner, déchirer, de crever. Le sang montait sur la place de Sukbaatar comme une inondation. (167)

Le personnage ne semble pas capable de se représenter la libération des animaux autrement que comme une grande bataille, ce que signale la comparaison « comme un seul homme », qui peut évoquer l'imagination du dernier homme. La métaphore liquide qu'inspire l'épisode sanglant se retrouve lorsque Stevens part à la recherche des « mégaporcheries » d'Irkoutsk (150) et finir par assister à l'éclatement des hangars « sous la poussée des large-whites » : « ce n'étaient pas trois mille porcs de porcherie, c'était une marée claire qui se répandit dans les cours » (156), un ensemble insaisissable formé d'une « vague de tête ». Selon le point de vue anthropocentré de Stevens, qui naturalise l'animalité, les porcs indifférenciés représentent « l'œil sauvage de la terre, la force brute, la brutalité, la force nue, la volonté du monde, la surdité absolue qui le regardait en pleine face » (157). Le déluge qu'il provoque lorsqu'il fait sauter les barrages n'est ainsi qu'une des actualisations du débordement, parmi d'autres « forces de la nature » (168), d'autres « poussée[s] », soit mortifères, soit érotiques, à l'image des pulsions de Stevens, métaphorisées dans ses rêveries sexuelles par l'explosion du Yangtsé et qui préfigurent l'effondrement des barrages[1283] (233). Dans les deux cas, c'est un retour du corps débordant, de sorte que le personnage ne sait plus s'il range et donc s'il maîtrise, ou s'il libère, dans une

[1283] Le texte joue ainsi plus tard de la paronomase entre « barrage », « bourrage » et « fourrage » dans une scène de quiproquo comique (251).

confusion des deux schèmes : « les hurlements de toute espèce et les chuintements bouffaient l'espace qui ne contenait plus une bataille mais une orgie. Qui ne contenait plus rien, qui s'involuait dans un tourbillon de néant. […] Est-ce bien cela ranger la station ? » (168).

Au-delà des scènes de batailles, les animaux non-humains réorganisent les villes selon des points d'intérêt et des dynamiques qui leur sont spécifiques. Ce que le narrateur perçoit comme une forme d'entropie est aussi l'esquisse d'un nouvel ordre, qui répond à d'autres éthogrammes : « Les bêtes mordaient dans l'organisation et secouaient la ville à partir de nouveaux points stratégiques, déjà des tracés apparaissaient qui n'avaient plus rien à voir avec les axes humains. L'eau et la boue étaient des enjeux et des régulateurs de territoires. » (153) Ce que Stevens, obsédé par la mémoire, interprète comme un oubli de l'humanité de la part des autres animaux, déplorant avec amertume et mépris que « moins d'un an » ait suffi pour « effacer de leurs mini-cerveaux une familiarité de plus de deux cents ans » (153), peut aussi être lu comme la libération d'animaux jusque-là forcés de s'adapter à une géographie qui leur avait été imposée[1284]. Les animaux cherchent ainsi à se réapproprier l'espace qui leur avait été confisqué, comme le montre la discussion entre un kangourou et un lièvre à la fin du roman. L'un dit « acclima[ter] Paris » plus qu'il ne s'acclimate à la ville, tandis que l'autre s'exhorte : « Colonisons les colons ! », convaincu que rien n'effraie davantage les humains, qualifiés de « geôliers », que « ce qui grouille et prolifère » (429). Cette possibilité de villes multispécifiques non-humaines, de *zoopolis*, pour reprendre le terme de Donaldson et Kymlicka[1285], se heurte dans un premier temps à une bataille territoriale et alimentaire, à un débordement des forces qui semble compenser des années de domestication, mais aboutit finalement, alors que les traces de l'humanité sont progressivement effacées, à une cohabitation plus harmonieuse.

Les derniers chapitres du roman imaginent ainsi un Paris habité pacifiquement par toute sorte d'animaux autres qu'humains, qui coïncide aussi avec l'effacement de la mémoire pour Stevens, dont le carnet est mangé par l'orang-outan Bartabac[1286] – après tout, les orang-outans sont « chez eux » désormais (423). Le Luxembourg a « *débordé* jusqu'à l'ancienne école[1287] », le Pont Marie abrite « une colonie de rats musqués », les cafards courent sur les écrans de cinéma, des chats nichent sur les fauteuils de l'Opéra Bastille, les yorkshires occupent le café de la Coupole, les passereaux l'Hôtel de Ville, les faucons la tour Saint-Jacques : la géographie

[1284] À l'inverse, chez Divry, Joseph se demande face à des moineaux qui s'envolent à son approche : « Combien de siècles sans crime faudra-t-il pour que s'abolisse la peur de l'homme ? » (200).

[1285] S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, P. Madelin et C. Pelluchon (trad.), Paris, Alma éditeur, 2016.

[1286] Un nom qui porte tout de même encore les traces, désémantisées, de l'occupation humaine et de ses anciens commerces.

[1287] Je souligne.

parisienne devient une énumération d'espèces animales. Nous retrouvons là encore un écho à l'œuvre de Giono, et en particulier à la nouvelle « Destruction de Paris », qui se conclut sur l'utopie d'une ville rendue aux non-humains :

> Viens, venez tous ; il n'y aura de bonheur pour vous que le jour om les grands arbres crèveront les rues, où le poids des lianes fera crouler l'obélisque et courber la tour Eiffel ; où devant les guichets du Louvre on n'entendra plus que le léger bruit des cosses mûres qui s'ouvrent et des graines sauvages qui tombe ; le jour où, des cavernes du métro, des sangliers éblouis sortiront en tremblant de la queue[1288].

Camille Brunel réalise également ce fantasme d'une libération animale, par la métamorphose, puisque des animaux sauvages apparaissent, grâce au phénomène, dans les villes et hors des espaces qui leur étaient réservés[1289] ; les préconisations avancées par le gouvernement fictif en cas de symptômes de la maladie invitent d'ailleurs à se confiner, dans l'espoir vain de contenir l'invasion.

Chez Margaret Atwood aussi, les ruines des maisons humaines hébergent de nouvelles familles animales, comme l'imagine Toby :

> Tous les patios doivent être en ruine, maintenant, les piscines vides et fissurées, ou pleines d'algues, les fenêtres des cuisines brisées et envahies par les tentacules verts des plantes grimpantes. À l'intérieur des maisons, dans les coins, des nids faits avec des tapis mâchouillés où grouillent et couinent des bébés rats. Des termines creusant les charpentes. Des chauve-souris chassant les insectes dans les escaliers[1290]. » (*M*, 54-55)

Au-delà du réinvestissement d'espaces domestiques par les animaux considérés « nuisibles » auxquels les êtres humains faisaient la guerre, comme les rats et les termites, Atwood rappelle comme Minard que la domestication est un processus réversible, accéléré dans la trilogie par la modification génétique, la création des louchiens montrant par exemple qu'il « n'a pas fallu grand-chose pour laminer cinquante mille ans d'interactions hommes-canidés[1291] », les hybrides ayant dévorés les chiens trop pacifiques (*DH*, 140). Puisque la trilogie d'Atwood est composée comme un feuilletage entre le présent post-apocalyptique et des chapitres d'anamnèse, nous rencontrons d'abord les louchiens libres, tandis qu'ils harcèlent Snowman réfugié dans son arbre. Ces premières apparitions dans le récit viennent teinter d'ironie leur première mention dans l'ordre chronologique de l'intrigue, alors qu'ils ne constituent qu'un projet étudiant de l'institut Watson Crick. Crake, qui les présente à Jimmy, reconnaît face aux inquiétudes de son ami que, si les louchiens échappaient au contrôle des Corps, comme ça a déjà été le cas des lapins verts (une autre espèce d'OGM), cela « poserait un problème » (*DH*,

[1288] J. Giono, *Oeuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 526.

[1289] Pour de plus amples développements, voir *infra*, chapitre 8, I. B.

[1290] « All the patios must be derelict now, the swimming pools cracked and empty or clogged with weeds, the broken kitchen windows invaded by the probing green snoutlets of vines. Inside the houses, nests in the corners made from chewed-up carpets, wriggling and squeaking with hairless baby rats. Termites mining through the rafters. Bats hawking for moths in the stairwells. » (*M. VO*, 31)

[1291] « It hasn't taken much to reverse fifty thousand years of man-canid interaction. » (*OC*, 108)

262). Il évacue cependant immédiatement le risque, alors même que le récit a déjà contredit son affirmation selon laquelle « ils ne s'échapperont pas[1292] » (*DH*, 262). Sous la pression des louchiens, Snowman visualise sa fin : « il leur suffira de le pousser vers un terrain à découvert, de l'encercler, puis de fondre sur lui pour la mise à mort[1293] » (*DH*, 141). Tandis que les bâtiments se détériorent et que les ressources s'amenuisent, il ne reste du monde perdu que ces chimères, qui hantent le temps post-apocalyptique et confrontent les êtres humains à un statut qu'ils avaient oublié, celui de proie.

C. Nouvelles organisations et nouveaux statuts

Chez Minard et Atwood, de nombreux animaux (re)deviennent les prédateurs de l'espèce humaine, notamment des grands félins, ou encore des rapaces. Dans *Le Temps du déluge*, Toby fait l'expérience du statut de proie lorsqu'elle s'aventure hors de son refuge dans le Balnéo NouvoMoi : le pré lui semble « un espace gigantesque », le soleil est « éblouissant », et elle expérimente « ce que ressent une souris quand elle s'aventure hors de son trou[1294] » (*TD*, 464). Les herbes hautes ont tant poussé que le personnage les perçoit comme un piège, tandis que tous ses sens sont à l'affut, sensibles au « vrombissement lénifiant » des pollinisateurs et à « l'odeur douceâtre[1295] » de l'atmosphère mêlée à celle de sa propre peur. Pour assurer sa survie, la Jardinière se projette hors d'elle-même et de son expérience de proie ; en adoptant le regard du prédateur, elle s'aperçoit comme « une petite silhouette rose et douce, pareille à un embryon ou un extra-terrestre, avec de grands yeux noirs – seule, sans protection, vulnérable[1296] » (*TD*, 465). Par la focalisation sur un personnage conscient de sa propre vulnérabilité dans un monde hostile et ouvert, et par les jeux de conscience qui permettent à Toby de passer d'un côté et de l'autre des rapports de prédation, le roman réinvestit l'animalité humaine. Alors qu'elle-même refuse de manger un « frère mammifère », quoique tiraillée par sa propre faim, elle imagine les porcons la « dévorer vive » : « Et si nous mangeons le cochon, pourquoi le cochon ne nous mangerait-il pas[1297] ? » (*TD,* 457).

[1292] « That would be a problem. […] But they won't get out. » (*OC*, 206)

[1293] « All they have to do is get him out in the open, encircle him, close in for the kill. » (*OC*, 109)

[1294] « […] the light is dazzling » ; « it's a big space » ; « this is how mice feel when they venture onto the open floor » (*YF*, 326).

[1295] « the sound is lulling » ; « […] a sweet scent » (*YF*, 327).

[1296] « […] a small pink figure, like an embryo or an alien, with big dark eyes – alone, unprotected, vulnerable. » (*YF*, 327). Dans le même passage, le Balnéo NouvoMoi où Toby reste habituellement réfugiée est pour sa part comparé à une « ridicule boîte de paille qui semble faite de briques » (« an absurd bow made of straw that only looks like bricks »), une référence au conte des *Trois petits cochons* (formalisé à l'écrit pour la première fois dans les *Nursery Rhymes of England* de James Halliwell, 1886) qui renverse là aussi les rôles, Toby prenant la place du cochon face au loup.

[1297] « If we eat pigs, why shouldn't pigs eat us? » (*YF*, 320). La réciprocité prend même une connotation plus morale dans la version anglaise, le modal *should* pouvant être utilisé autant pour exprimer la probabilité que

Plus encore que les grands prédateurs sauvages, le cas des porcs, central chez Minard et Atwood, exacerbe ce renversement, puisque des animaux élevés et consommés massivement forment désormais des groupes de prédateurs. Dans les deux œuvres, les porcs sont libérés de la domination humaine et leur premier enjeu est la survie, tandis que leurs besoins biologiques ne sont plus pris en charge par la domestication. Pour cela, les romans tiennent compte, au moment de spéculer sur l'existence des porcs dans un monde post-apocalyptique, des capacités sociales de l'espèce, en imaginant un fonctionnement en groupes hiérarchisés. Dans *Le Dernier Homme*, certains porcons possèdent même des défenses acérées qui laissent penser que le retour à l'état sauvage fait reparaître des caractéristiques du sanglier disparues chez l'espèce domestique[1298]. Snowman, parti en expédition pour trouver de nouvelles ressources, est confronté à des porcons qui l'encerclent et semblent mener une chasse organisée :

> Ces bêtes sont suffisamment malignes pour feindre un repli et revenir à la charge au prochain croisement. Ils le renverseraient, le piétineraient et te l'éventreraient pour le boulotter, en commençant par ses viscères. Il connaît leurs goûts. Un animal intelligent et omnivore, le porcon. Il se peut même que certains d'entre eux abritent des tissus néocorticaux humains dans leurs caboches rusées et cruelles[1299]. (*DH*, 300)

Qu'elles rendent fidèlement compte du comportement des animaux observés par les personnages ou qu'elles soient biaisées par leur point de vue anthropomorphique, ces représentations des porcs montrent une nouvelle considération de leurs aptitudes ainsi qu'une reconnaissance de leur libre arbitre. L'idée que les porcs commenceraient par « les viscères » (« *organs first* »), au-delà d'un réflexe de dévoration, rappelle leur statut de porteurs d'organes avant la catastrophe et suggère même que cette mise à mort relèverait en partie de la vengeance. L'espèce, jusque-là omnivore mais pas prédatrice, a intégré la chasse à son répertoire comportemental, survivant grâce à une action coordonnée alors qu'à ce stade du roman le protagoniste est au contraire isolé. Il en va de même chez Minard pour Stevens, frappé par sa propre solitude[1300] et qui doit se déplacer « à l'écart des groupes » d'animaux, « en s'arrangeant très précisément pour ne croiser ni cochons, ni yacks, ni rien d'autre monté sur quatre pattes articulées, la gueule ouverte » (*DM*, 141). Alors que la domination humaine se traduit avant la catastrophe par le contrôle de l'espace, le protagoniste doit adapter ses déplacements à ceux des autres animaux, et survivre selon une ontologie de la proie, que nous avions évoquée dans le chapitre précédent comme un des symptômes de l'animalisation sociale des individus dominés.

---

pour exprimer une obligation ou un conseil. Nous pourrions ainsi retraduire ce segment par : « Puisque nous mangeons les cochons, pourquoi les cochons ne devraient-ils pas nous manger ? ».

[1298] Elles sont par exemple mentionnées dans *MaddAddam* (*M*, 389).

[1299] « Those beasts are clever enough to fake a retreat, then lurk around the next corner. They'd bowl him over, trample him, then rip him open, munch up the organs first. He knows their tastes. A brainy an omnivorous animal, the pigoon. Some of them may even have human neocortex tissue growing in their crafty, wicked heads. » (OC, 235)

[1300] « Plus d'ensemble. Terminé l'ensemble.

– Maintenant t'es tout seul » (128)

Après la catastrophe, ce comportement d'évitement est imposé à des personnages qui tenaient dans le monde d'avant des statuts dominants, en l'occurrence deux hommes blancs issus de classes sociales privilégiées. Seules les armes ou les véhicules leur permettent de s'extraire de cette condition en palliant leur vulnérabilité physique : Snowman doit se procurer un « aérodésintégreur » pour survivre aux porcons et aux louchiens, tandis que Stevens s'élève au-dessus des batailles qui grondent en ville grâce à des engins d'aviation.

Le statut de proie que subissent soudain les personnages est inhabituel et presque jamais expérimenté dans des sociétés occidentales qui ont éliminé les grands prédateurs, comme l'analyse la philosophe Val Plumwood. Elle-même attaquée par un crocodile, elle est ramenée à sa vulnérabilité « d'être comestible, animal » (« *an edible, animal being*[1301] »), une nature à laquelle elle avait accordé une attention insuffisante, parce que l'humanité se serait extraite de la chaîne alimentaire : « les animaux peuvent être notre nourriture, mais nous ne pouvons jamais être la leur[1302]. » Notre espèce se serait enfermée dans un univers individualiste, que Plumwood oppose à un univers « parallèle », qualifié d'« héraclitéen[1303] », où les corps sont partagés avec le reste du règne animal. En s'inspirant des ontologies animistes, la philosophe propose une vision de la mort comme acte de générosité envers ceux qui nous mangerons. Cette représentation se retrouve en partie chez Minard, lorsqu'une once s'offre en banquet aux autres animaux lors d'une orgie multispécifique au cours de laquelle « tout le monde mange tout le monde, c'est la fête ! » (*DM*, 409).

Atwood, pour sa part, joue de cette posture avec humour en l'exacerbant dans un discours d'Adam Premier, qui présente comme un don aux autres créatures la mort triviale et accidentelle d'une femme dévorée par des chiens : « Du fait d'une meute de chiens sauvages, elle a fait le Don ultime à ses Frères et ses Sœurs et elle est entrée dans la grande danse des protéines de Dieu[1304] » (*TD*, 567). Le vocabulaire mystique, qui mêle qualité nutritive et divinité dans une métaphore New Age, oblitère totalement une mort dont on peut supposer la violence. Alors que les Jardiniers sont pacifistes et animalistes, l'impératif de survie conduit certains et certaines d'entre eux à s'attaquer aux animaux devenus sauvages dans une perspective défensive, qu'elle soit justifiée ou fantasmée. Ainsi, dans *Le Temps du déluge*, Toby abat un porcon qui rôde autour de son refuge. Si l'évolution des porcons après la catastrophe n'est que suggérée dans le premier tome de la trilogie, les tomes suivants explorent davantage leurs capacités. Le personnage découvre alors que les autres porcons du groupe, non contents de s'être vengés en

[1301] V. Plumwood, *The Eye of the Crocodile*, Canberra, ANU Press, 2012, p. 10
[1302] *Ibid.*, p. 91.
[1303] *Ibid.*, p. 35.
[1304] « Via the conduit of a wild dog pack, she has now made the ultimate Gift to her fellow Creatures, and has become part of God's great dance of proteins. » (*YF*, 404).

ravageant son potager, ont pratiqué un rite funéraire, recouvrant le corps de fougères et de fleurs qu'ils sont allés chercher plus loin – preuve de leur capacité d'anticipation, de *mental time travel*[1305], du développement d'une culture porcine : « Se peut-il qu'ils lui aient fait des funérailles ? Se peut-il qu'ils lui apportent des bouquets de fleurs ? Cette idée lui semble terrifiante[1306] » (*TD*, 466).

Ce changement de statut, que connaissent les survivantes et survivants face aux animaux non humains, les conduit à tenter de reconstruire ou de maintenir coûte que coûte les rapports de domination abolis, afin de conserver un sentiment de contrôle sur leur environnement, quitte à se couper du monde pour se maintenir dans un espace isolé et maîtrisé. Face à l'immensité du monde vidé de l'espèce humaine, et à l'hostilité perçue de ses autres habitants animaux, le confinement devient une figure contemporaine de la robinsonnade.

II. Quelques bulles post-apocalyptiques : de la robinsonnade à l'utopie

Le mythe de Robinson, « parfait survivant » est particulièrement opératoire pour analyser les scénarios de survie post-apocalyptique, avec lesquels il partage de nombreuses caractéristiques. Si la robinsonnade prend des formes multiples, selon qu'elle s'éloigne plus ou moins du mythe originel, nous en retenons quelques critères[1307], non exhaustifs et pas toujours individuellement nécessaires, mais qui sont partagés par nos fictions post-apocalyptiques. L'un et l'autre genre se situent après un événement catastrophique, et mettent en scène des personnages de survivants et survivantes, parfois obligés de cohabiter, parfois solitaires, et entourés d'êtres (humains ou non) qui symbolisent une altérité sauvage. Les deux scénarios narrent les tentatives des personnages pour se ressaisir, parfois pour refaire société, en tout cas pour retrouver une forme de familiarité après la perte d'un monde passé, qui revient les hanter et à partir duquel ils se reconstruisent. Du point de vue spatial, la robinsonnade a pour lieu de prédilection l'île, tandis que la fiction post-apocalyptique contemporaine joue du motif de l'insularité en l'étendant au-delà de sa définition stricte. Si toutes deux peuvent aboutir à une utopie, la robinsonnade peut paraître limitée par sa portée spatio-temporelle circonscrite : elle ne constitue pas un futur possible à l'échelle du monde ou de l'humanité. Originellement, c'est une parenthèse temporelle qui se terminera avec la mort du héros ou son retour à la civilisation. Dans ses réécritures, le mythe peut aboutir à des hétérotopies, mais qui sont alors circonscrites

[1305] L'expression *mental time travel* désigne la capacité à se projeter mentalement dans le temps, soit en se remémorant des souvenirs, soit en imaginant des scénarios futurs.

[1306] « Could the pigs have been having a funeral? Could they be bringing memorial bouquets? She finds the idea truly frightening. » (*YF*, 328) L'on apprend plus tard, dans le dernier tome, que les porcons pratiquent en effet un rituel funéraire, puis mangent le corps une fois le deuil terminé (*M*, 271).

[1307] Pour une étude détaillée des caractéristiques de la robinsonnade, voir J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*.

par leur insularité et exceptent leur héros de l'histoire et de la société[1308], là où la fiction post-apocalyptique peut imaginer des utopies politiques à l'échelle du monde.

A. Une parenthèse hors du temps historique[1309]

Dans *Fabuler la fin du monde*, Jean-Paul Engélibert oppose le temps linéaire de succession des événements, *chronos* et le « moment à saisir », *kaïros*. Selon un rapport au temps présentiste, où le *chronos* de l'histoire semble figé, la catastrophe provoquerait une ouverture du *kaïros*, offrant « une chance de transformation, une opportunité pour opérer un changement[1310] ». Pourtant, plusieurs textes de notre corpus présentent la catastrophe comme un arrêt du temps, comme une faille entre ces deux régimes de temporalité, avant que l'engrenage ne soit rembrayé et que les fictions travaillent à de nouveaux possibles. Ce temps intermédiaire est celui de la survie, de l'immédiat post-apocalyptique, de l'acceptation de la catastrophe et de la perte avant la reconstruction. Les personnages sont comme « fascinés », selon la formule d'Irène Langlet, par la disparition de leur monde et l'effacement d'un futur :

> Leur régime d'écriture oblitère rarement ce qui se passe après la catastrophe : le survivalisme est le scénario dominant de ces apocalypses sérielles. Mais tout se passe comme si c'était au prix d'une étonnante désactivation du futur. On ne saura pas ce qui est arrivé, le scénario ne s'en souciera guère, car l'histoire consistera à survivre, à supporter l'insupportable, le monde dévasté[1311].

Quoique cette affirmation ne se vérifie pas pour tous les romans de notre corpus, celui de Sophie Divry l'illustre parfaitement : la première partie, qui raconte le séjour en prison du protagoniste, occupe une soixantaine de pages et permet davantage de lui donner une histoire que de représenter le monde d'avant ; la deuxième partie, où se trouve narrée « la catastrophe » est un intermède d'une douzaine de pages et n'offre pas le récit de la catastrophe en elle-même, mais suggère une cause nucléaire ; enfin la troisième partie, consacrée à la robinsonnade, occupe la grande majorité du roman et se conclut sur une fin ouverte qui laisse supposer le retour de Joseph à une vie en société.

Si la catastrophe n'arrête pas le temps, elle semble mettre fin à une mesure commune du temps et à la progression du temps historique, pour revenir à un temps cyclique. Ainsi, le titre du roman de Sophie Divry, *Trois fois la fin du monde*, annonce la finitude des mondes restreints que se reconstruit le héros et programme déjà la fin de la robinsonnade, inscrivant le roman dans un temps tragique dans lequel le monde ne cesse de se perdre et de se reconstruire. Chaque catastrophe y est marquée dans le temps. La première partie, qui suit la mort du frère de Joseph,

---

[1308] *Ibid.*, p. 109

[1309] Ce motif du temps suspendu se retrouve par exemple chez Tournier dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, comme le signale Engélibert : *Ibid.*, p. 116.

[1310] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, p. 12.

[1311] I. Langlet, *Le Temps rapaillé. Science-fiction et présentisme*, Limoges, PULIM, 2020, p. 199.

est située « au mois de juin » et caractérisée par la chaleur « à l'intérieur du fourgon de police » (*TFFM*, 14) ; la fin de la deuxième partie marque l'heure et la date de la catastrophe mondiale, mais aussi la météo : « C'est huit heures, on est le 25 mai, il fait encore froid le matin, surtout quand on vient de tuer quelqu'un » (77). La « Fissure » que représente la catastrophe et qui se double d'un crime pour le personnage, évoque autant une fissure atomique qu'une faille historique. La Catastrophe, qui prend une majuscule dans le roman comme événement extraordinaire, ouvre une nouvelle « branche temporelle », un monde parallèle à l'ancien, qui ne lui est plus linéaire :

> L'ancien ordre s'effrite, l'ancien temps a été tué, l'ancienne branche séculaire de leur temps, la Catastrophe l'a brisée. Sans doute était-elle trop vieille pour se défendre, Joseph ne s'en étonne plus. Ce qui l'étonne, c'est d'avoir aussi vite oublié le monde des hommes, et qu'il poursuive si tranquillement une autre branche temporelle, une branche neuve, libre et singulière dans laquelle, quand il éteint la lumière, comme par magie, il va disparaître. (112)

La catastrophe a bien mis fin au *chronos* et a créé la possibilité d'un *kaïros*, représenté ici comme une bifurcation du temps. Dans la troisième partie, le protagoniste se reconstitue un calendrier, voit le temps défiler, les jours et les nuits se succéder, rythmés par sa compagnie animale, les saisons aussi. Il reconstitue un temps qui n'est pas celui du « monde des hommes », mais qui correspond à un univers alternatif : « Il n'est pas dans un pays étranger, mais un pays parallèle. / Un monde sans ces hommes et ces femmes-ci. / […] C'est dans la grande Zone du contre-monde[1312]. » (106) La robinsonnade ne relève plus vraiment de l'utopie, du lieu inexistant, mais presque de l'uchronie, du temps parallèle. La survie du personnage implique cependant de tenter de réorganiser le temps pour qu'il conserve un sens, de se le réapproprier, ce qu'il fait en se créant un nouveau calendrier, même s'il n'a de sens que pour lui : « On s'en fout. / Tant que moi je me comprends. » (155) Le premier calendrier qu'avait trouvé Joseph arrive à sa fin, le 31 décembre, et il n'en possède pas d'autre, aussi le recommence-t-il, même si cela implique une incohérence dans les jours de la semaine. À partir de cette incartade, s'ouvre un champ des possibles, qui est à la fois une liberté et une malédiction : il peut « supprimer la journée du 24 décembre » (155) qui le plonge dans l'angoisse et doubler celle de son anniversaire. Cette nouvelle mesure du temps, qui pouvait donner le sentiment que le monde n'appartenait qu'à lui, se heurte cependant à une nouvelle faille. Quand un incendie fait disparaître sa ferme et ses compagnons animaux, le temps s'arrête à nouveau, mettant à un terme à ce calendrier affectif, alors que la Terre continue pourtant de tourner : « Son calendrier s'arrête le 27 octobre. Que le jour se lève encore est insultant. » (214) L'avancée des saisons se poursuit, car la robinsonnade est construite sur une temporalité cyclique plutôt que linéaire, et terrestre plutôt qu'humaine.

[1312] Divry multipliant les retours à la ligne, je les marque par une barre oblique.

C'est aussi ce que suggère une scène du *Dernier Monde* déjà évoquée, au cours de laquelle Stevens observe la catastrophe au travers des caméras de surveillance d'un centre commercial. L'heure précise de la catastrophe est là aussi indiquée, par l'écran qui affiche « 15:43:06 » (*DM*, 84). Le protagoniste tente de rejouer la catastrophe au ralenti pour la comprendre, à la seconde près, mais n'observe que l'effacement et la disparition de la femme sur l'image, en moins de deux secondes. À partir de là, « l'image s'est figée – trente secondes – et l'horloge s'est bloquée » (86). Les caméras étant équipées de détecteurs de mouvement qui les mettent en marche, le temps cesse d'être décompté lorsque l'humanité disparaît. Lorsque les caméras se rallument, réactivées par l'arrivée d'un lynx, impossible de savoir combien de jours se sont écoulés pendant l'ellipse, seule l'heure apparaît : il est désormais « 05:02:23 », mais de quel jour ? Cette indication ne correspond plus qu'au temps cyclique de la journée, sans coïncider avec un calendrier linéaire. C'est à partir de cette scène que le protagoniste prend la mesure de sa solitude et sombre dans la folie, dialoguant dans la page qui suit avec « Rudy John Chupco », le défunt possesseur du pick-up qu'il emprunte (90).

Cet arrêt du temps historique et mondialisé se retrouve chez Atwood, symbolisé cette fois par la montre cassée de Snowman, évoquée dès le tout début du premier tome :

> Il consulte machinalement sa montre – boîtier en acier inoxydable et bracelet en aluminium poli encore brillants alors qu'elle ne marche plus. Elle représente désormais son seul et unique talisman. Un cadran vide, voilà ce qu'elle lui oppose : zéro heure. Devant cette absence d'heure officielle, un frisson de terreur le parcourt de la tête aux pieds. Personne nulle part ne sait quelle heure il est[1313]. (*DH*, 9)

La catastrophe entraîne une perte des repères communs et livre le personnage à un temps qui n'est pas tant figé qu'incommensurable, d'autant que la fin du monde emprisonne dans un présent insupportable sans perspective de salut : « il scrute l'horizon derrière son unique verre de soleil : rien[1314] » (*DH*, 20). Le *tic-tac* de la montre est remplacé par le ressac de l'océan, traduit dans la narration par l'onomatopée « flish-flish, flish-flish » (*DH*, 9 ; 20), forme sonore d'une cyclicité infinie qui résonne avec les battements de son cœur et lui rappelle l'ironie de sa survie. Contrairement au roman de Divry, celui d'Atwood n'est pas rythmé par les saisons, le réchauffement climatique ayant condensé les variations météorologiques à l'échelle de la journée. Chaque jour, le personnage est exposé à un soleil de plomb, puis à un orage, qui l'obligent à s'organiser en conséquence, de sorte qu'il n'est plus maître de son emploi du temps. Au lieu de connecter celui qui la porte à un présent commun, à une contemporanéité – c'est-à-dire à un temps vécu en relation avec autrui –, la montre de Snowman le renvoie à son passé.

[1313] « Out of habit he looks at his watch – stainless-steel case, burnished aluminum band, still shiny although it no longer works. He wears it now only as his talisman. A blank face is what it shows him: zero hour. It causes a jolt of terror to run through him, this absence of official time. Nobody nowhere knows what time it is. » (*OC*, 3)

[1314] « He scans the horizon, using his one sunglassed eye: nothing. » (*OC*, 11)

Devenue obsolète, son usage est remotivé dans le culte que le personnage instaure avec les Crakers, et elle est désormais l'objet magique qui lui permet de communiquer avec le divin, marquant son nouveau statut de prophète. Quand les jeunes Crakers l'interrogent, Snowman leur répond « une minute, je vais demander à Crake » et « porte sa montre à son oreille comme s'il l'écoutait[1315] » (*DH*, 16). La montre permet de s'extraire du temps présent pour entrer dans un temps du mythe, basculer du réel insurmontable à une fiction qui lui donnerait un sens et construirait un univers parallèle. Ce procédé de sortie du temps est analysé par Engélibert comme un « temps messianique[1316] » caractérisant l'apocalypse immanente, en cours vers sa fin, le temps n'étant plus qu'un délai avant l'apocalypse, dont l'avènement est connu, inévitable. Ce procédé téléologique, qui considère les événements à partir de leur fin connue, rapproche la chronologie du roman post-apocalyptique de Margaret Atwood de celle d'un roman policier : il débute par la fin, puis remonte le temps pour comprendre comment elle est advenue. L'expression « l'heure zéro » semble en effet faire référence à un roman d'Agatha Christie dans lequel le personnage de Mr. Treves explique dès les premières pages sa théorie du récit :

> J'aime les bons romans policiers. Mais ils commencent généralement mal, parce que, neuf fois sur dix, le crime se place au début. Or, le crime, c'est l'aboutissement. L'histoire commence plus tôt – parfois, des années plus tôt – avec tous les menus événements qui amènent un certain jour certaines personnes à se trouver réunies en un même endroit. […] Et tous ces menus événements convergent vers un point unique… L'heure venue, tout explose ! C'est *l'heure H*[1317]…

L'heure zéro devient alors le symbole d'un monde qui court à la catastrophe, régi par tout un réseau de micro-événements interconnectés qui aboutiront à une fin tragique. La narration de la trilogie ne cesse d'opérer des anamnèses, d'une part pour expliquer le présent et lui donner un sens à partir des événements qui y ont mené, d'autre part parce que les personnages sont hantés par le passé.

Le nombre zéro, au cœur de la conception temporelle de la trilogie, peut être perçu comme un commencement autant que comme une fin, comme le début d'un chronomètre ou au contraire la fin d'un compte-à-rebours, le roman d'Atwood restant ouvert sur ces deux possibilités en débutant après la catastrophe – donc à la fois à la fin du délai et au début d'une nouvelle ère. Les Jardiniers de Dieu emploient pour leur part le zéro pour marquer la création

[1315] « "Just a minute, I'll ask Crake." He holds his watch up to the sky, turns it around his wrist, then puts it to his hear as if listening to it. » (*OC*, 9)

[1316] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*, p. 82.

[1317] Christie Agatha, *Œuvres complètes*, M. Le Houbie (trad.), Paris, Rombaldi, 1965, vol. 4, p. 349. La traduction française de M. Le Houbie efface l'expression « heure zéro », pourtant répétée en version originale : « "I like a good detective story," he said. "But, you know, they begin in the wrong place! They begin with the murder. But the murder is the end. The story begins long before that – years before, sometimes – with all the causes and events that bring certain people to a certain place at a certain time on a certain day. […] "All converging towards a given spot. And then, when the times comes – over the top! *Zero Hour*". Yes, all of them converging towards zero… […] Towards zero…" ». A. Christie, *Towards Zero*, Londres, Pan Books, 1948, p. 9.

de leur secte par Adam, le point de départ de leur calendrier, la catastrophe n'advenant qu'à l'an 25 : le zéro tend alors vers l'espoir d'un salut et non vers la fin. Au cours du premier tome cependant, Snowman est prisonnier de ce temps intermédiaire, la montre ne se relançant pas après la catastrophe, comme s'il vivait dans un monde irréel, parallèle puisqu'il n'est plus inscrit dans le temps commun. C'est ce que suggère la structure du roman, qui ramène à sa montre et son « heure zéro ». L'intrigue, qui s'était ouverte sur Snowman isolé, s'interrompt juste avant qu'il ne prenne contact avec des êtres humains inconnus (qui se révèleront, à la fin du second tome, être Toby, Ren et Amanda aux prises avec les Painballers). Avant de se lancer, le personnage consulte sa montre, et le roman se clôt sur cette dernière ligne : « Zéro heure, songe Snowman. On y va[1318]. » (*DH*, 471). Tout se passe comme si le temps ne s'était pas écoulé entre le début et la fin du premier tome, ni même au cours du second tome, dont l'intrigue se déroule simultanément à celle de Snowman, les deux *timelines* se rejoignant à la fin du second tome. Comme le souligne le titre original, *The Year of the Flood*, les deux premiers romans voient s'écouler une année suspendue, le temps historique se trouvant relancé au début du troisième tome lorsque les différents personnages sont réunis et entreprennent de reconstruire une communauté.

B. Tentatives de gynécées

Parmi les variantes autour de la robinsonnade, plusieurs auteurs et autrices de notre corpus imaginent que des personnages féminins se réfugient ou se trouvent enfermés dans des lieux non mixtes, où ils survivent temporairement. Ces lieux accueillent des intrigues qui relèvent tantôt de la robinsonnade (chez Atwood, chez Brunel), tantôt de l'utopie (particulièrement chez Brunel, en partie chez Pugno), mais les communauté imaginées y sont temporaires, finissent détruites, ou s'éloignent d'une société idéale.

Le dernier épisode des *Métamorphoses* intitulé « Gynécée » voit un petit groupe de survivantes partir à la recherche d'un refuge qui leur a été indiqué à Aix-la-Chapelle, réservé aux femmes, aux enfants et aux animaux non-humains. Sont réunies en voiture Isis, son amante Shravanthi, ses nièces orphelines Margot et Augustine, ainsi que le jeune frère de Shravanthi, Suraj, métamorphosé en lapin[1319]. Sur le trajet, les adultes rêvent d'une nouvelle famille pour les deux jeunes filles au cœur de ce gynécée, et cette quête dessine un horizon utopique. Le roman bascule pour quelques pages dans la science-fiction en spéculant sur un lieu dirigé par une chercheuse en ingénierie génétique, dont les travaux offrent la possibilité de « produire la

[1318] « Zero hour, Snowman thinks. Time to go. » (*OC*, 374)

[1319] L'accord masculin laisse penser qu'il s'agit toujours d'un mâle, ce qui suggère que le gynécée ne refuse que les hommes et non les autres animaux mâles.

vie entre deux personnes du même sexe » (*MET*, 178) et laissent imaginer une société lesbienne et matriarcale. Peut-être inspirées des *Chroniques du pays des mères*[1320], Isis et Shravanthi envisagent d'avoir une fille, « à moins que [leurs] utérus ne pardonnent aux hommes » (178), sous-entendant que le rejet de la violence masculine n'entraîne que des naissances d'enfants de sexe féminin. Dans l'hypothèse de naissances à nouveau équilibrées, la société future suppose de contrôler l'éducation et les actions des futurs garçons, basculant de l'utopie d'un gynécée vers la construction d'une société matriarcale, qui envisage moins la disparition des hommes que celle des patriarches :

> Quand des naissances de garçons recommenceront à se produire, on les enfermera dans des forteresses, en forêt, en montagne, sur des îles. Les prochaines générations d'hommes grandiront là, près de leurs maîtresses, sans regretter un modèle paternel dont ils n'auront pas idée. On les laissera vivre heureux, relativement libres, totalement égaux, chéris, nourris et protégés par des escadrons de mères aimantes jusqu'à leur émancipation. Peut-être qu'on les laissera sortir de temps en temps, jeter un œil au monde, mais une chose est certaine : on ne le leur rendra pas. On verra si une éducation strictement matriarcale suffit à produire des mâles moins pourris que ceux des millénaires passés. Si ce n'est pas le cas, les métamorphoses reprendront ; sinon, Renart ou une autre trouvera un moyen de manipuler la sexuation in vitro, comme à l'époque où l'industrie des œufs essayait d'éviter la formation de poussins mâles pour ne pas avoir à les broyer. (179)

Alors que le gynécée désigne étymologiquement un lieu où sont enfermés les femmes et les enfants au sein d'une société patriarcale (avant que le sens du mot ne s'étende à toute communauté de femmes, désignant à la fois le lieu et ses habitantes), son sens grec originel est ici renversé par la disparition des hommes. Désormais, ce sont les garçons qui sont encadrés dans une société dirigée par les femmes. Les personnages se projettent dans un monde dont les femmes seraient les « maîtresses » et garderaient les hommes sous surveillance afin d'éviter qu'ils ne cherchent à s'en emparer à nouveau. Shravanthi exprime explicitement sa vision d'une masculinité « pourri[e] » dont la résurgence relancerait les métamorphoses, suggérant que la violence des hommes serait l'une des causes de la pandémie. La suggestion de méthodes eugénistes qui éviteraient la naissance d'enfants mâles à partir des procédés pratiqués dans certains élevages de volailles produit un décalage temporel : la sélection in vitro, procédé le plus rare et le moins violent actuellement dans les élevages, n'en appartient pas moins dans la fiction au passé, grâce à l'usage de l'imparfait par Shravanthi, qui projette son récit intradiégétique dans un futur post-apocalyptique. Cette prolepse situe ainsi *a fortiori* le procédé alternatif de broyage des poussins dans un temps archaïque, alors qu'il est courant de nos jours. Non content de rappeler cette pratique cruelle aux consommateurs et consommatrices d'œufs, Brunel renforce sa rhétorique antispéciste d'une comparaison en creux entre les petits garçons et les poussins que l'on broie, pour produire un effet d'empathie interspécifique. Dans le gynécée, féminisme et antispécisme vont de pair : le refuge abrite à la fois des femmes et des

[1320] E. Vonarburg, *Chroniques du pays des mères*, Paris, Librairie générale française, 1996 [1992].

animaux métamorphosés de tout sexe, qui sont nourris grâce à des « bioréacteurs de viande cellulaire » pour les carnivores stricts, et une cantine végétale pour les êtres humains (183).

Cependant, ce gynécée demeure une utopie, un non-lieu à peine esquissé et la robinsonnade n'advient pas. D'abord, Isis se métamorphose avant d'atteindre leur destination, supprimant la possibilité d'une idylle et d'une descendance des deux protagonistes, puis, une fois sur place, les survivantes découvrent le gynécée en ruine. Brunel, après avoir consacré plusieurs pages à imaginer cette utopie, la réalise et l'annihile aussitôt. Le lieu est envahi d'orchidées et de lierre, les steaks biocultivés « pourriss[ent] sous les champignons » (194), et le gynécée est désert, frappé par une vague de métamorphoses végétales inédites. La transformation qui clôt le roman est celle des trois dernières survivantes, respectivement en cèdre rouge, prunier et clématite, l'auteur nous laissant sur le mystère d'un nouveau phénomène qui bouscule encore la compréhension que nous pouvions avoir des métamorphoses. Refusant d'ouvrir le roman vers un scénario utopique, il mène à son terme le phénomène clé de l'intrigue, en suggérant la disparition totale de l'humanité, dont la métamorphose recrée à la fois des populations d'animaux autres qu'humains et des végétaux.

Chez Pugno, le livre se clôt sur le retour dans l'océan de Mia qui réintègre un banc de sirènes et donc un groupe matriarcal, dont elle devient la femelle alpha[1321]. Alors que Brunel imagine une utopie féministe antispéciste fondée sur le soin, dans une société détachée de la violence, de la virilité, et des comportements de prédation, les sirènes de Pugno évoluent d'un régime végétalien vers une alimentation omnivore sous l'influence de l'élevage, de l'hybridation avec l'espèce humaine et de la disparition des planctons et des algues : « À la différence des autres sirènes de son clan, Mia aimait le goût du sang, le poisson gras et vivant[1322] » (*S*, 171). Le roman aboutit à la séparation des humains et des autres animaux, les eaux de l'océan redevenant « sauvages » et la sirène oubliant son passé d'animal d'élevage, dans une représentation contestable d'une animalité privée de mémoire, tandis que les humains continuent leurs activités d'extraction et d'oppression, délocalisées en Afrique, moins touchée par l'épidémie[1323]. Ainsi l'humanité poursuit sa course mortifère et Pugno ne présente pas les sociétés animales, même matriarcales, comme des alternatives moins violentes : le monde posthumain n'est pas une utopie.

[1321] On peut par ailleurs considérer que l'élevage était déjà d'une certaine manière un gynécée, au sens originel, puisqu'il réunissait des femelles pour qu'elles soient engrossées par des mâles, introduits ponctuellement dans le bassin et tués à la fin de leur besogne.

[1322] « A differenza delle sirene del branco, Mia amava il sapore del sangue, il pesce grasso e vivo. » (p. 129)

[1323] C'est le seul des trois romans qui décrit un lent effondrement de l'humanité sans dépeindre un moment de bascule. Les prochaines victimes des Yakuzas semblent être d'autres humains, les Bochimans, pour leur résistance à l'épidémie de cancer. Les sirènes, en revanche, connaissent un avant et un après leur exploitation par les humains.

Enfin, chez Atwood, le gynécée est une étape de la survie qui aboutit à des communautés mixtes et interspécifiques. Dans *Le Temps du déluge*, les personnages féminin survivent d'abord isolément, dans deux lieux symboliques du sexisme où elles travaillaient avant la catastrophe. Ren est enfermée dans la zone de décontamination d'un ancien club de strip-tease ; Toby est réfugiée dans un centre d'esthétique et de balnéothérapie pour une clientèle féminine, le Balnéo NouvoMoi, tout meublé de rose. Avant même la catastrophe, ces lieux sont paradoxalement des refuges pour les deux personnages, Ren trouvant une sécurité dans la communauté des travailleuses du sexe et la protection de son proxénète, tandis que Toby est exfiltrée après une attaque des Painballers et peut reprendre sa vie sous une autre identité dans ce lieu que les hommes ne fréquentent pas. Après la catastrophe, Ren est à la fois prisonnière et protégée dans une chambre verrouillée de l'extérieur par un mot de passe, pendant que Toby recrée au Balnéo le potager des Jardiniers de Dieu. Le premier chapitre de ce deuxième tome fait écho à celui du *Dernier Homme* qui présentait le campement de Snowman : « Snowman se réveille avant l'aube[1324] » (*DH*, 9) ; « Tôt le matin, Toby monte sur le toit pour regarder le soleil se lever » (*TD*, 13). Alors que le campement sur la plage du premier était rudimentaire, celui de Toby s'appuie sur les techniques enseignées par les Jardiniers pour récupérer l'eau et cultiver son jardin. La bascule de la robinsonnade solitaire vers le gynécée s'opère en deux temps, d'abord lorsqu'Amanda libère Ren, les deux jeunes femmes cohabitant dans l'ancien sex-club devenu un refuge presque luxueux (champagne, lits en satin, vernis à ongle, musique et costumes), puis quand Toby héberge et soigne Ren dans le Balnéo NouvoMoi. Les deux gynécées apparaissent comme des lieux où les personnages se reconstituent : Toby décrit l'arrivée de Ren comme la transformation d'une « maison hantée » en « foyer douillet[1325] » (*TD*, 507). Ce qui mène de l'un à l'autre est l'arrivée de deux groupes d'hommes, l'un amical formé par trois anciens Jardiniers (Shackleton, Crozier et Oates), l'autre dangereux, constitué de leurs trois ennemis, les Painballers menés par Blanco[1326]. Ainsi le gynécée ne résiste pas à l'apparition de personnages masculins, qu'il s'agisse d'amis, protecteurs, potentiels amants, ou d'ennemis, menaces, et finalement violeurs.

Les Crakers eux-mêmes, alors qu'ils sont censés former une société égalitaire et non violente, constituent dans un premier temps un danger pour les humaines. L'on comprend au fil de *MaddAddam* que les jeunes femmes ont été violées par des Crakers lors de leur première rencontre, ceux-ci les percevant comme des femelles en chaleur et, selon les critères de leur

[1324] « Snowman wakes before dawn. » (*OC*, 3) ; « In the early morning Toby climbs up to the rooftop to watch the sunrise. » (*YF*, 3)

[1325] « […] domestic cosy dwelling rather than a haunted house » (*YF*, 360).

[1326] Les trois anciens Jardiniers ont aussi été enfermés dans l'arène du Painball, ce qui pousse les femmes à la méfiance, cependant ils ne sont pas réduits à cette identité, et même exclus de cette désignation, qui semble supplantée par leur passé de Jardiniers.

espèce, consentantes (*M*, 148 ; *M. VO*, 100) – ce qui conduit Toby à qualifier l'événement de « malentendu culturel[1327] » (*M*, 317) et à le distinguer nettement de la violence des Painballers. Dans la trilogie atwoodienne, la vie en communauté non mixte n'est jamais envisagée comme une utopie, mais plutôt comme une étape circonstancielle permettant la réparation des survivantes, avant de les réintégrer à des communautés mixtes imparfaites, mais perçues comme inévitables pour la survie de l'espèce. Les péripéties que traversent les personnages les amènent à s'installer dans divers lieux, qui correspondent chacun à une étape de l'intrigue et constituent un cycle. Après Queuezécailles et NouvoMoi, les femmes rejoignent la « maison en bauge », constituée de terre et de paille, où cohabitent les membres de MaddAddam. Ensuite, le groupe interspécifique des personnages humains, des porcons et des Crakers se redéplace vers le balnéo, plus sûr face à la menace des Painballers. Finalement, le groupe rejoint la maison en bauge à la mort de ces derniers. Ce panel de lieux explorés par Atwood interroge la reprise par le roman post-apocalyptique de *topoï* proprement topographiques de la robinsonnade.

C. Adaptations de l'insularité entre ciel et mer

Diana Cooper-Richet et Carlota Vincens-Pujol analysent les représentations de l'île dans la littérature continentale comme « une terre de fantasme et de refuge, un espace vécu comme préservé, authentique, où la nature est encore un jardin d'Éden », rappelant cependant la tension entre l'imaginaire de la « Terre promise » et celui de « l'île maudite[1328] ». Elles ajoutent que les îles peuvent être des lieux de transformation sociale, « où l'ancien monde pourra être englouti et disparaître complètement », une formule qui fait écho au roman apocalyptique, tout en soulignant les limites de ces expérimentations qui seraient des « réformes sans révolution[1329] ». Prenant acte de cette tension, Jean-Paul Engélibert rappelle lui aussi cette inscription commune de la robinsonnade et de l'utopie dans des espaces insulaires en présentant l'île comme « le lieu privilégié de l'altérité et donc des expériences sociales fictives[1330] », permettant l'« opposition avec le continent » et la « régénération subjective et politique[1331] ». Le motif de l'insularité est présent dans notre corpus sous des formes plus ou moins remaniées, souvent déplacé au-delà du sens littéral et géographique de l'île en tant qu'« étendue de terre entièrement entourée d'eau,

[1327] « cultural misunderstanding » (*M. VO*, 216).

[1328] D. Cooper-Richer et C. Vicens-Pujol (éd.), *De l'île réelle à l'île fantasmée. Voyages, littérature(s) et insularité, XVIIe-XXe siècles*, Paris, Nouveau monde, 2012, p. 10-11.

[1329] *Ibid.*, p. 12.

[1330] J.-P. Engélibert, « Utopies et robinsonnades contemporaines », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-27. Cartographier des îles et des identités, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, 18 mai 2024, § 1 (en ligne : https://journals.openedition.org/carnets/15425 ; consulté le 30 août 2024)

[1331] Il ajoute en contraste : « mais aussi et contradictoirement, fermeture de la communauté sur elle-même, rejet de l'altérité et déchaînement de violence contre des boucs-émissaires », cependant cette deuxième dynamique n'est que minoritairement représentée dans notre corpus. *Id.*

émergeant dans un océan, une mer, un lac ou un cours d'eau[1332] ». Il se décline ainsi de l'île à la station spatiale, et se superpose à d'autres motifs, comme celui de l'arche, ou du navire qui fait naufrage – aussi en parcourrons-nous les variations et l'évolution symbolique.

Chez Atwood, la référence à l'île est infléchie, laissant de côté la séparation du continent, pour n'en garder que la plage et son horizon maritime, un espace que le protagoniste peut cependant difficilement quitter à cause de l'hostilité du reste du monde. *Le Dernier Homme* évoque la robinsonnade, notamment parce que Snowman se pense seul survivant humain et se trouve isolé parmi les Crakers, qui ne possèdent aucun de ses codes culturels et sont à maintes reprises comparés à un peuple autochtone (*DH*, 11 ; *M*, 140). En proie à un soleil violent et à des tempêtes, dégustant des mangues, scrutant l'océan à l'horizon et évitant le lagon par peur des créatures qui pourraient l'habiter, le personnage pourrait tout aussi bien se trouver sur une île en zone tropicale[1333]. De même que Robinson, Snowman tente de reconstruire une certaine familiarité sur son île à travers une routine quotidienne, dans un effort conscient qu'il explicite à voix haute : « C'est grâce au strict respect des activités journalières qu'on garde le moral et qu'on préserve sa santé mentale[1334] » (*DH*, 11). Ne retrouvant plus l'origine de cette citation, la première d'une longue série de réminiscences, Snowman l'interprète comme la recommandation d'un possible guide colonial, réaffirmant la proximité entre les Crakers et de « bons sauvages » tout en soulignant la culpabilité historique des sociétés occidentales. Lorsque la narration évoque la perception qu'a Snowman de son sort, au discours indirect libre, le personnage se mesure aux « capitaines de navire d'antan », ou aux « naufragés sur des îles désertes tenant leur journal, d'un jour ennuyeux à un autre » – les deux figures se trouvant étroitement liées – et conclut que « lui aussi est un naufragé[1335] » (*DH*, 54). Dans les premiers chapitre du roman qui exposent sa situation, la mémoire fragmentaire du survivant fait surgir dans le texte des vers de Coleridge, tirés de la « Complainte du vieux marin », qui inspirent la première catégorie, celle du capitaine perdu. Si Snowman ne se remémore que les deux premiers

[1332] « Île », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/île).

[1333] Atwood intègre le réchauffement climatique à son univers fictionnel.

[1334] « It is the strict adherence to daily routine that tends towards the maintenance of good morale and the preservation of sanity » (*OC*, 4).

Cette phrase est attribuée à tort au roman *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut, notamment dans l'article *Wikipedia* en langue anglaise dédié au roman d'Atwood, ainsi que sur des blogs ou des forums de lecture. Quoique la perspective d'une référence à ce classique de la science-fiction post-moderniste ouvre des pistes d'interprétation fertiles, ces mots ne figurent pas, à ma connaissance, dans le roman de Vonnegut, et je ne suis pas parvenue à retrouver la source de cette citation. En revanche, que cette intertextualité soit fortuite ou non, ces réminiscences qui accompagnent Snowman évoquent une autre robinsonnade, celle de Michel Tournier, dont le Robinson dirige l'île à partir des « almanachs » de Benjamin Franklin qui lui reviennent. Ces almanachs fournissent notamment des maximes et ont été beaucoup lus dans les « treize colonies » à l'origine des États-Unis, de sorte qu'ils relèvent presque du « guide colonial » comme le suppose Snowman. M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op. cit.*, p. 139.

[1335] « […] the captains of ships, in olden times […]. Or casteways on desert islands, keeping their journals day by tedious day. […] He too, is a castaway of sorts. » (*OC*, 40-41).

vers (*DH*, 18 ; *OC*, 10), « *Alone, alone, all, all alone, / Alone on a wide wide sea* » la suite du poème évoque plus justement encore son sort de survivant post-apocalyptique :

> Dans une solitude extrême,
> Seul sur l'océan je restai,
> Sans que Jésus prît en pitié
> Le fond de mon âme déchirée.
>
> Tous ces marins étaient si beaux !
> Ils gisaient morts sur le bateau !
> Mais des millions de choses gluantes
> Étaient en vie – et moi aussi [1336] !

Le poème original qui évoquait la mort de compagnons marins est adapté par Atwood pour déplorer désormais la disparition de tous les êtres humains. Comme le marin, Snowman assiste à la mort de ceux qui l'entourent, et semble être puni par sa survie, hanté par le regard de ceux qui sont morts – et notamment celui de Crake, qu'il a assassiné[1337]. Par ailleurs, l'évocation de « choses gluantes » qui demeurent avec le héros résonne particulièrement dans un monde post-apocalyptique marqué par une pandémie et peuplé d'animaux étranges[1338]. Atwood est consciente de la porosité entre l'imaginaire de l'île et celui du naufrage, puisqu'elle évoque la « Complainte » comme un intertexte de *L'Île du Docteur Moreau*, de H. G. Wells, affirmant cependant la transformation de nos rapports à la nature d'un texte à l'autre, « car entre Coleridge et Wells vint Darwin[1339] ». Si le Docteur Moreau est comparable à Crake par certains aspects, les Crakers évoquant ses créations[1340], Snowman rappelle le personnage de Prendick – mais lui n'a pas pu s'échapper de l'île, et n'a personne à qui en faire le récit.

Ainsi, au-delà de la coïncidence entre les vers cités et la situation de Snowman, l'intertextualité avec Coleridge se prolonge dans la morale du poème. Tandis que chez Atwood l'humanité est punie par Crake pour la destruction de la planète et des autres espèces, le marin de Coleridge est maudit pour avoir tiré sur un albatros, et les dernières strophes de la

---

[1336] S. T. Coleridge, *La Ballade du vieux marin suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire : et autres poèmes*, J. Darras (trad.), Paris, Gallimard, 2007, p. 53. « Alone, alone, all, all alone, / Alone on a wide wide sea! / And never a saint took pity on / My soul in agony. // The many men, so beautiful! / And they all dead did lie: / And a thousand thousand slimy things / Lived on; and so did I. » Samuel Taylor Coleridge, *Rime of the Ancient Mariner*, 1798, partie IV, v. 224-231.

[1337] Voir l'analyse de Sybille Machat à ce propos : S. Machat, *In the Ruins of Civilizations: Narrative Structures, World Constructions and Physical Realities in the Post-Apocalyptic Novel*, Thèse de doctorat, Trier, Universität Flensburg, 2013, p. 93.

[1338] Christian Chelebourg affirme que les fictions d'épidémies ont en commun une « imagination glischromorphe », associant au virus un caractère visqueux : « le visqueux virus est une vie qui se propage, une vie conquérante ». C. Chelebourg, « Épidémie ou fléau », *op. cit.*, p. 181; 175.

[1339] « For between Coleridge and Wells came Darwin ». M. Atwood, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Londres, Virago, 2011, p. 165.

[1340] Voir *infra*, la figure du savant fou accompagné de ses créatures sera analysée dans le chapitre 8, I. C, nous y développerons ces similitudes. Les Crakers, comme les hommes-bêtes de Moreau, vénèrent leur créateur. Ils n'obéissent cependant plus à des lois, comme chez Wells, mais voient leurs comportements dictés par leur génome – contournant cependant les attentes de Crake. Le roman d'Atwood renverse le mythe de Wells : les Crakers ne sont pas des animaux humanisés, mais des humains animalisés, et les pôles moraux ayant été inversés – les humains ne sont plus perçus comme l'espèce la plus civilisée, mais comme la plus violente.

« Complainte » enseignent une morale proche de celle que développent les Cantiques des Jardiniers de Dieu, qui semblent pour leur part faire coïncider la révolution darwinienne et une vision idéalisée de la nature (par exemple le cantique du « jour de la taupe », *TD*, 236) :

> Adieu, adieu ! écoute bien,
> Toi l'invité, ce que je dis !
> A bien prié celui qui aime
> Les bêtes, les hommes et les oiseaux.
>
> A bien prié celui qui aime
> Toutes les choses grandes ou petites ;
> Car le Bon Dieu qui tant nous aime,
> Aime toutes les choses qu'il a créées[1341].

La malédiction du marin l'oblige à conter son histoire en boucle aux voyageurs qu'il croise, de même que Snowman se trouve forcé de narrer sans cesse l'histoire mythifiée de la fin du monde aux Crakers. Cependant, le roman post-apocalyptique pousse plus loin la solitude de son personnage que le conte du marin ou le journal du Robinson, puisque dans le premier tome, l'unique survivant pense qu'il « n'aura aucun lecteur, parce que les Crakers ne savent pas lire. Quant aux lecteurs qu'il pourrait éventuellement imaginer, ils appartiennent au passé[1342]. » (*DH*, 54) La trilogie ne déjoue qu'à moitié cette fatalité, car Snowman n'est pas le dernier homme, et les Crakers apprennent à lire, de sorte que le mythe peut être transmis, mais le personnage ne survit pas à la bataille épique contre les Painballers, aussi intègre-t-il lui-même la légende, et n'en devient pas le conteur.

Chez Damasio, le motif de l'île est davantage thématisé, mais les lieux d'insularité dans *Les Furtifs* ont plutôt été analysés par Jean-Paul Engélibert comme des utopies que comme des robinsonnades[1343]. Aucun de ses espace-temps n'est à proprement parler post-apocalyptique, cependant ils en présentent les caractéristiques : le monde extérieur est perçu comme hostile, les personnages sont menacés, ils se reconstruisent après une catastrophe – quoique personnelle – et s'organisent en communautés. Christophe Duret souligne comment l'insularité est à double tranchant chez Damasio[1344], l'image du « cocon ou de la bulle » (*F*, 277) illustrant

[1341] S. T. Coleridge, *La Ballade du vieux marin suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire*, *op. cit.*, p. 85. « Farewell, farewell! but this I tell / To thee, thou Wedding-Guest! / He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast. / He prayeth best, who loveth best / All things both great and small; / For the dear God who loveth us, / He made and loveth all ». Samuel Taylor Coleridge, *Rime of the Ancient Mariner*, 1798, partie VII, v. 643-650.

[1342] « he'll have no future reader, because the Crakers can't read. Any reader he can possibly imagine is in the past. » (*OC*, 41). D'après Coral Ann Howells, les manuscrits d'Atwood montrent d'ailleurs qu'elle avait débuté la narration à la première personne, avant d'en changer pour la troisième : C. A. Howells, « Margaret Atwood's Recent Dystopias », dans C. A. Howells (éd.), *The Cambridge companion to Margaret Atwood*, Second edition, Cambridge New York Melbourne, Cambridge university press, 2021, p. 174.

[1343] J.-P. Engélibert, « Utopies et robinsonnades contemporaines », *op. cit.*.

[1344] C. Duret, « Habiter les interstices et leurs possibilités : les discours utopiques et méta-utopiques dans *Les Furtifs*, « C@PTCH@ » et « Hyphe…? » d'Alain Damasio », *Quêtes littéraires*, nº 11, 30 décembre 2021, § 27 (en ligne : https://czasopisma.kul.pl/index.php/ql/article/view/13322 ; consulté le 30 août 2024)

dans son œuvre un enfermement confortable, dans une membrane qui couperait des véritables liens sociaux et aseptiserait nos habitats. La bulle est rapprochée du motif insulaire par une expression qui condense le paradoxe d'un isolement hyperconnecté : « l'hyperlien des hyper-îliens » (409). Si par certains aspects, l'insularité est dystopique dans *Les Furtifs* – de même que chez Atwood, dont les Compounds ressemblent aux villes privatisées de Damasio[1345] –, les îles géographiques sont également investies par des communautés libertaires et écologistes, comme celles du Javeau-doux ou de Porquerolles, où se réunissent les personnages après la première réapparition de Tishka. C'est en ces lieux que se réalise la volonté, affirmée par Damasio dans un entretien pour *Le Nouvel Obs*, de proposer dans l'univers dystopique des *Furtifs* des lieux « eutopiques » (selon une typologie semblable à celle de Duret qui distingue l'utopie, lieu inexistant, de l'eutopie, lieu bon[1346]) : « Ce qui m'intéressait, c'était de développer, à travers ce concept de furtivité, la part utopique – voire eutopique – de ce qu'il faudrait porter : créer des "lieux bons[1347]" ». L'île joue alors ce rôle en représentant un espace qui échappe aux législations et qui est libre d'un continent où tout est contrôlé :

> Le Javeau-Doux était cette île de sable et de limon terraformée par l'Inter, qui en avait doublé la surface. Comme souvent, l'Inter avait su se faufiler entre les deux barbelés d'un no man's land juridique sur le droit de propriété – ici le droit des fleuves – pour créer des îlots dans le delta du Rhône, et les mettre à disposition des Alters, des sans-bagues, des sans-toits ou des migrants. Très vite, l'idée, plutôt géniale, avait été reprise et multipliée sur tous les fleuves de France et elle essaimait maintenant en Europe. Entre Arles et Port-Saint-Louis, on comptait désormais une dizaine d'îles qui constituaient l'archipel des Javeaux. (176)

Les îles utopiques chez Damasio ne sont pas uniques, elles sont prises dans un archipel, de sorte que l'expérimentation sociale ne doit pas rester coupée du monde et a plutôt vocation à transformer le continent, un îlot de résistance à la fois. Duret identifie une inflexion du motif de l'île vers celui du rhizome de Deleuze et Guattari[1348], à travers la description du Javeau-Doux, qui resitue l'île dans un ancrage terrestre, végétal, plutôt que de la représenter flottante – tout en imaginant son ouverture au monde : « ces liens humains semblaient se prolonger hors du social, en rhizome à nos pieds ou à la façon de branches qui auraient poussé au bout de nos doigts, tendues vers… Vers… quoi ? Les animaux et les plantes, la terre retournée, le fleuve ? Plus loin ? Vers le cosmos ? » (179). L'île de Javeau-Doux, plutôt qu'un lieu de repli, serait

[1345] « A privileged thought barricades enclave », selon Atwood dans M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 92.

[1346] C. Duret, « Habiter les interstices et leurs possibilités », *op. cit.* Duret s'inspire des distinctions que réalise Lyman Tower Sargent : L. T. Sargent, « Pour une défense de l'utopie », *Diogène*, vol. 209, nº 1, Presses Universitaires de France, 2005, p. 10-17 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-diogene-2005-1-page-10?lang=fr ; consulté le 25 mars 2025).

[1347] A. Damasio, « Soutenir les « gilets jaunes » et résister aux réseaux sociaux : on a parlé avec Alain Damasio », entretien réalisé par R. Noyon, 1er mai 2019, *Le Nouvel Obs* (en ligne : https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20190501.OBS12345/soutenir-les-gilets-jaunes-et-resister-aux-reseaux-sociaux-on-a-parle-avec-alain-damasio.html ; consulté le 7 janvier 2025).

[1348] C. Duret, « Habiter les interstices et leurs possibilités », *op. cit.*, § 30-31 ; G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

celui d'une projection vers l'altérité humaine et autre qu'humaine. Cette tension entre isolement et connexion, déclinée cette fois de manière méliorative, amène de l'île au navire, puisque le dernier lieu « insulaire » utopique du roman, aussi pensé comme un archipel, est formé d'un ensemble de péniches nomades, de « barges », sur lesquelles voguent les personnages principaux (686). Là encore, le mythe du déluge n'est jamais loin, et se trouve évoqué par ces rapprochements entre l'île et l'arche, deux lieux de refuge et de salut dans un monde catastrophique, qui sont destinés à essaimer pour repeupler un monde aseptisé. L'image de l'arche-barge remplace l'immobilisme de l'île par une représentation qui correspond davantage à l'identité furtive, à travers un lieu qui reste au contact du monde, mais plus tant par l'ancrage qu'en suivant ses fluctuations. Alain Romestaing affirme en cela que, « plus généralement, l'*oikos* dans *Les Furtifs* est tout sauf un domaine au sens d'une propriété, ou le domaine se doit d'être lieu de passage "au milieu d'une nature qui circule et qui flue[1349]" ». Si l'image de l'enracinement a pu venir infléchir le topos de l'île, l'inscription des furtifs dans les lieux – jusqu'à un sens littéral, puisqu'ils y laissent des marquages – relève de l'attachement émotionnel et sensible plutôt que d'une revendication territoriale.

Parmi les multiples images de l'arche dans notre corpus, nous avons déjà évoqué celle du vaisseau spatial, et même à la vision écologique du *spaceship earth*, analysée par Afeissa[1350], reprise chez Minard dans la confusion entre la planète et la station spatiale. Au début de l'intrigue du *Dernier Monde*, Stevens semble vivre une première robinsonnade, lorsqu'il décide de demeurer seul sur la station spatiale qu'il aurait dû quitter (*DM*, 22). Il y survit alors isolé, sur des réserves limitées, dans un espace restreint, confiné quoique plongé dans une immensité – l'espace et l'océan ayant en commun de tracer un horizon insondable. Les communications avec la station ayant été interrompues, le personnage apparaît coupé du monde et de ce qu'il s'y passe, ne pouvant que l'observer de loin. L'atterrissage du personnage ne signe cependant pas son retour à la société, puisqu'il rejoint une planète désertée. Bien qu'isolé et obligé de survivre après une catastrophe, l'essentiel du roman apparaît à première vue à l'opposé d'une robinsonnade, puisque le héros est nomade, libre d'explorer le monde entier, ce qui évoque plutôt le roman d'aventure, et même le roman picaresque. Si Stevens est un Robinson, son île est la planète entière, une représentation qui devient possible grâce à l'ouverture sur une échelle spatiale offerte par le début du texte. C'est d'ailleurs ce que suggère la couverture du roman dans son édition Folio, qui reprend une photo de Gaëlle Magder et représente un homme seul, marchant sur un sol marécageux dont les alternances de sable et d'eau, combinées à un horizon

[1349] A. Romestaing, « Les lieux, les liens et la fuite dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », dans Buekens Sara, Schoentjes Pierre, et Barontini Riccardo (éd.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Librairie Droz, 2022, p. 254. La citation encadrée est tirée des *Furtifs* (283).

[1350] Voir *supra*, chapitre 6, I. A.

légèrement courbe, évoquent les continents terrestres[1351]. L'image semble faire référence à la scène d'atterrissage de Stevens, qui, lorsqu'il évacue sa station spatiale, pose sa capsule « en plein les marais du St. Johns » en Floride (47). C'est pourquoi ses premières impressions évoquent celles de Snowman au réveil chez Atwood : « Les oiseaux de mer se poursuivent en criant, il fait bon et les rouleaux d'écume ratissent régulièrement la plage, comme d'habitude. » (*DM*, 47) Cependant, le motif de la plage est dégradé par celui du marais, le personnage se trouvant enlisé et plombé par la pesanteur terrestre à laquelle son corps s'est déshabitué : le sable blanc est remplacé par « la vase noire » et « les gerbes de boue », les embruns par l'odeur du marais « mélange de fraîcheur et de pourriture subtile » (48). L'exotisme insulaire de la robinsonnade laisse place chez Minard à une bulle terrestre dans laquelle se trouve cloué le personnage, écartelé entre son ancrage actuel et les souvenirs de la station spatiale de laquelle la Terre pouvait être plus facilement perçue comme une île : « J'ai des flashs. La Terre est enfermée dans l'atmosphère comme dans un cocon qui pourrit peu à peu. » (52) De manière récurrente dans le roman, le personnage cherche ainsi à reprendre de la hauteur pour s'extraire de son île et en prendre la mesure, que ce soit en pilotant des engins aériens (hélicoptères, avions), ou se réfugiant en haut de gratte-ciels.

Chez Minard et chez Damasio, le gratte-ciel est à la fois un lieu d'affrontement et de refuge. L'une l'imagine colonisé par les animaux non-humains, l'autre raconte la prise de l'immeuble Bright Life contre les forces de l'ordre. Réinventant leur rapports aux lieux par un mode d'être furtif, les communautés militantes construisent autant « des quartiers flottants sur le fleuve avec des palettes » (*F*, 383) qu'elles exploitent la verticalité des espaces urbains : « Pour eux, un toit n'est pas la couverture d'un bâtiment qu'il sert à étanchéiser et point barre : c'est un îlot de possibles au-dessus d'une mer gris muraille. C'est un sol neuf pour construire une autre ville, non par-dessus mais par-devers elle, afin que d'autres circulations, obliques à nos avenues, s'esquissent » (383). L'île comme le toit apparaissent comme une « ville intersticiée dans la ville » (383), entre terre et mer ou entre ciel et terre.

De même que Damasio propose une dernière alternative à ces deux modèles insulaires, Minard s'écarte aussi de ce modèle d'élévation pour accorder davantage d'importance à la fluctuation. C'est dans une fusion avec la rivière que se clôturent les deux romans, créant le même rapprochement entre fleuve et (e)utopie, « *River* » et « rêverie » (*DM*, 452). Alors que dans la robinsonnade l'océan joue le rôle d'une séparation entre soi et le monde, la rivière ou le fleuve sont le symbole d'une communion avec le *cosmos*. La prosopopée de la rivière à la fin du *Dernier Monde* évoque les mots de Sahar à la fin des *Furtifs.* La première raconte : « Je

[1351] Pour rappel : C. Minard, *Le Dernier Monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007].

ne fais que passer. / Ici, sur Terra Nullius, je suis la carte, le chant, le déroulement et la vie. / L'éternité remuée. / J'actuelle. Here is not time. / Je dessine sur le sable. Je trace. / Je suis la rêverie, je la suis. » (*DM*, 450), faisant un usage verbal étonnamment damasien de l'adjectif. L'autre déclare, dans une prose plus déliée :

> […] j'ai eu mon lot de morts, de résurrections, de morts-vivants qui reſusent de vraiment mourir, je ne me projette plus, c'est ſini ça, je ne cherche plus d'outre-monde, de ſutur-mieux, je ne ſais plus de projets, de plans sur la comète parce que la comète, c'est devenu moi, c'est nous, ici. Nous lancés dans notre *river* movie – avec notre sillage d'écume dans la voie lactée des ſleuves, qui essayons d'approcher une ſurtivité que nous n'avions jamais atteinte dans nos vies – aucun de nous – même les plus vagabonds (*F*, 680).

Les deux romans affirment ainsi un présentisme non pas englué dans le temps et l'espace mais pris dans le flux, ouvert en même temps sur les potentialités futures et sur un monde perçu comme *cosmos*, détachant l'utopie du *topos* de l'insularité pour l'ouvrir à un nomadisme fluvial.

Le motif de la rivière apparaît comme le moyen de penser un attachement terrestre, une connexion au sol, aux végétaux et aux animaux qui dépasse la territorialité[1352]. Ce nomadisme s'oppose à une autre tendance de notre corpus – les deux cohabitant parfois au sein d'un même roman –, où les personnages se reconstruisent de manière sédentaire autour d'une maison, presque d'un terrier, dont les contours délimitent leur monde. C'est le cas dans *MaddAddam*, le groupe s'installant dans une maison en bauge, mais aussi chez Sophie Divry, ainsi que chez Minard, quoique ce modèle finisse par être dépassé. Ces trois textes évoquent l'invitation de Geneviève Pruvost à « penser et vivre depuis les maisonnées[1353] ».

III. Œuvrer à la redomestication

Chez Divry, Atwood et Minard, à divers stades de l'intrigue, les survivantes et survivants cherchent à reconstruire un lieu de subsistance qui mêle la vie domestique et le travail agricole, de culture et d'élevage. Les rapports d'élevage et de domestication, bien différents d'une relation de compagnie avec un animal apprivoisé, notamment par le contrôle qu'ils imposent, mêlent le partage d'une intimité et des formes d'exploitation des animaux comme ressources. Notre corpus, qui s'inspire d'une écologie de la décroissance encore spéciste, ne remet que très peu en cause ces dominations. Les propos de Sophie Divry dans un entretien traduisent la reproduction de ces schémas dans les lieux de la robinsonnade : « Ma robinsonnade accorde une importance cruciale aux animaux, même si je ne suis pas parvenue à faire quelque chose

[1352] D'après Pierre Schoentjes, cette attention portée aux cours d'eau constitue même un sous-genre de la littérature environnementale francophone : P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, *op. cit.*, p. 416.

[1353] G. Pruvost, « Changer d'échelle. Penser et vivre depuis les maisonnées », *Terrestres*, 5 janvier 2022 (en ligne : https://www.terrestres.org/2022/01/05/changer-dechelle-penser-et-vivre-depuis-les-maisonnees/ ; consulté le 30 décembre 2024). Voir aussi G. Pruvost, « Faire maisonnée dans l'interdépendance », dans *Subsistance au quotidien. Conter ce qui compte*, Paris, La Découverte, 2024, p. 419-441. Nous reviendrons sur le concept de maisonnée dans le chapitre 7, II. B.

d'aussi beau que Haushofer sur ce point. Ce qui est important c'est que l'homme crée des relations avec son environnement, quel qu'il soit. Il le construit, il cherche à le maîtriser[1354]. » Alors qu'elle commence par évoquer une attention particulière aux animaux, l'écrivaine se replace aussitôt dans un point de vue anthropocentré, et les réduit à un « environnement », envisageant les modes de relation aux autres qu'humains uniquement sous le prisme du façonnement et de la domination.

A. Pastorale et pastoralisme : du terrier à l'*oikos*

La robinsonnade post-apocalyptique maintient dans un monde déserté une démarcation entre les villes et des espaces perçus comme plus naturels, campagnes, forêts, montagnes, îles ou plages, ces derniers devenant le lieu privilégié de la survie, parce qu'ils permettent aux personnages de fuir les ruines du monde d'avant (les effets de la catastrophe étant plus visibles en ville), mais aussi de s'isoler de potentielles menaces quand les espaces urbains se trouvent réinvestis par des animaux sauvages ou par des êtres humains hostiles (la police chez Divry et Damasio[1355], les Painballers et personnes contaminées chez Atwood). Ces espaces non-urbains donnent l'illusion d'être épargnés par des scénarios catastrophiques qui n'atteignent que les êtres humains, et autorisent alors la projection des personnages à la fois vers un idéal bucolique qui contraste avec la catastrophe, et vers un futur fondé sur une reconnexion aux autres êtres vivants. Situer leurs arcs narratifs post-apocalyptiques loin des villes permet aux auteurs et autrices de se distancer des ruines du capitalisme, et d'orienter les romans vers l'utopie et la pastorale plutôt que vers les stéréotypes du genre post-apocalyptique. L'attrait pour la pastorale fait écho à une idéalisation contemporaine d'une vie plus simple et plus frugale, ainsi que d'un retour à la terre, comme le souligne Pierre Schoentjes, à propos de l'écopoétique francophone contemporaine, lorsqu'il évoque « des lecteurs qui n'étaient pas disposés à franchir ce pas, mais se trouvaient de plus en plus éloignés de la nature » et qui « ont trouvé dans des romans un substitut permettant à l'imaginaire de s'évader[1356] », une fonction symbolique qui a pu aussi être celle de l'île[1357]. Les textes de notre corpus tracent un parallèle entre les rapports qui

[1354] S. Divry, « Entretien avec Sophie Divry pour son livre : *Trois fois la fin du monde* », *op. cit.*. Divry s'est inspirée d'un roman de Marlen Haushofer : M. Haushofer, *Le Mur invisible*, L. Bodo, P. Charbonneau et J. Chambon (trad.), Arles, Actes Sud, 2013 [1963].

[1355] Chez Damasio les villes sont soumises à une surveillance accrue qui rend extrêmement difficile de s'y déplacer sans être identifié, aussi les personnages les évitent-ils. Ainsi, lorsque Lorca, Sahar et Tishka sont en fuite, Aguëro rappelle : « Les objets intelligents offrent un maillage tellement fin et décentralisé aujourd'hui que tu peux pas exister sans être capté. Tôt ou tard. Drone, satellite, intechte, on sait, on peut essayer de parer. Mais Lorca et Tishka sont tagués or sur les boucles de tracking. Un poteau, une poubelle, un banc peuvent les signaler ! » (*F*, 486).

[1356] P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, *op. cit.*, p. 61.

[1357] L'île serait le lieu « d'une retraite paisible », « un milieu utopique dans lequel le bonheur, ne serait-ce que le temps d'un séjour, […] est assuré », mais aussi « une mère, un cocon, une terre nourricière et protectrice,

unissent l'île et le continent et ceux qui relient les espaces ruraux ou semi-sauvages et les espaces urbains.

Sophie Divry est la seule autrice à situer résolument la robinsonnade dans un espace rural. Les trois parties de *Trois fois la fin du monde* sont nettement dissociées, chacune est circonscrite en un lieu (la prison, le supermarché, la campagne), le personnage se réfugiant à la campagne à partir de la troisième partie pour échapper à la police. S'inspirant du roman de Marlen Haushofer qui imagine un « mur invisible » entourant le chalet de son héroïne[1358] – mais se situe plutôt dans des alpages que dans la campagne –, l'écrivaine représente la ruralité comme une bulle, coupée du reste du monde par l'évacuation de cette zone contaminée, et paradoxalement protégée du chaos post-apocalyptique, la zone devenant un îlot séparé du reste de la France.

Atwood, pour sa part, situe la grande majorité du temps post-apocalyptique hors de la ville (plage, Parc de l'Héritage) ou dans des espaces liminaires (comme le Balnéo NouvoMoi, situé à la lisière de la forêt), qui rappellent que la démarcation n'est pas si nette dans un roman qui rend toutes les frontières poreuses. Les personnages tentent de vivre autant que possible en autonomie mais se rendent de temps en temps en ville pour y trouver des ressources, ces sorties étant toujours décrites comme des excursions dans un environnement hostile. L'horreur de la catastrophe rattrape néanmoins régulièrement les personnages, même dans leurs lieux isolés, par exemple lorsque les charognards transportent à l'orée du bois des restes humains, lorsque des déchets s'échouent sur la plage, ou lorsque les Painballers traquent les personnages jusque dans la forêt[1359], l'écrivaine veillant à ne pas implanter la communauté MaddAddam dans un nouveau « dôme » irréaliste, après la sortie du ParadéN où se trouvaient Jimmy et les Crakers[1360].

Chez Damasio, l'imaginaire de la subsistance autonome est principalement lié aux épisodes de Porquerolles et de Javeau-Doux, toujours rattaché au topos de l'île. Les habitants et habitantes de la ZAG de Porquerolles imaginent le développement d'une agriculture sur l'île, « vigne, vergers, olives : le local » et à plus long terme « algues, blé, seigles », mais aussi des formes d'élevage ou de prédation : « canne à pêche », « pisciculture sauvage, ostréiculture » (502-503). Une des conditions de réussite de cette expérience de robinsonnade,

---

celle des origines et de l'enfance heureuse », autant de qualités qui évoquent la pastorale. D. Cooper- Richet et C. Vicens-Pujol (éd.), *De l'île réelle à l'île fantasmée*, *op. cit.*, p. 11.

[1358] M. Haushofer, *Le Mur invisible*, *op. cit.*

[1359] Les Painballers et leurs habitudes alimentaires qui brisent tous les tabous (ils mangent par exemple des Liogneaux, ce qui émeut Toby car ce sont des animaux sacrés pour l'une des sectes, les Isaïstes (*TD*, 494)) évoquent en cela des cannibales dans *Robinson Crusoé* – ils constituent une menace sur l'île, mais les MaddAddam doutent qu'ils puissent être jugés moralement responsables de leurs actes.

[1360] Le dôme du ParadéN est le lieu où les Crakers ont été créés et où travaillait Jimmy-Snowman avant la catastrophe.

contrairement aux fictions qui mettent un scène un unique survivant, repose sur l'organisation de la communauté : « Mais imho, faudra surtout du soin et de l'attention tous à toutes, et reverse ! Car tu spawnes pas une Commune qui tourne, si patchwork dans son rapport au corps, sexe, monde, tout, sans apprendre à vivre avec ce qui nous dépasse et nous unit, *despite us*, *isn't it* ? » (*F*, 503) L'organisation de la communauté reproduit une frontière entre, d'un côté, l'union des individus humains dans un vivre-ensemble, et, de l'autre, l'exploitation des animaux non-humains dont elle ne fait ni plus ni moins que de la « graille » et qu'elle considère selon « la focale Ressource » – au même titre que la gestion de l'eau (502).

Enfin, Minard aborde de front les ruines post-apocalyptiques, puisque le « nettoyage » et le « rangement » de la station sont au cœur du projet de Stevens. Néanmoins, le passage que nous étudierons dans cette section se situe loin des villes, non pas dans une ruralité occidentale mais à l'orée de la forêt tropicale. Bien que ce décalage géographique offre une certaine distance avec une écopoétique française souvent tournée vers les campagnes, nous verrons que Minard y joue tout de même avec les motifs de la pastorale.

Si ces textes pratiquent une écopoétique, c'est moins dans le sens d'une écriture de l'« environnement » ou de la « nature » que comme référence à l'étymologie du préfixe, *oikos*. Le terme grec désigne, plus encore que la maison, ce que Pruvost qualifie de « maisonnée[1361] », c'est-à-dire le domaine à gérer (économiquement et écologiquement), comprenant à la fois des êtres humains et des animaux domestiques[1362]. Au-delà de permettre la survie matérielle, la maisonnée devient le lieu d'une reconstruction mentale et de la recréation de liens, même pour les personnages isolés, qui se tournent vers les animaux non-humains. Dans *Trois fois la fin du monde*, Sophie Divry fait se succéder deux modes de survie, l'un étant associé à une animalité non-humaine, et l'autre à l'humanité. Le protagoniste se réfugie dans un premier temps dans une cabane où il vit avec la peur d'être retrouvé par la police, « comme un rat » :

> La journée, il se terre dans son trou, il dort. S'il se réveille, il fait le ménage dans sa ratière et se rendort. Mais quand il soleil vient à baisser, il s'agite dans son terrier. Il sort dans le couchant, il traverse à pas rapides le jardin. Il va boire. L'eau est éloignée de la maison, il faut trotter dix minutes en descendant. […]
>
> Il trotte dans les sentiers, le long des chemins forestiers, en se cachant sous les chênes, lentement, un rat c'est prudent. […]
>
> Parfois, il croise d'autres rats. Affamés eux aussi. Il a un bâton, c'est rat contre rat. […]
>
> Il est instinctif. […]
>
> Il a faim à son retour. […] Il retourne dormir dans son trou. La chambre est petite, et ça lui fait comme un terrier. (84-85)

[1361] G. Pruvost, « Changer d'échelle », *op. cit.*

[1362] Les jeux de l'étymologie font que, paradoxalement, le latin *domus*, et son maître *dominus*, à l'origine en français du paradigme de domaine, dominer, domination etc., est moins proche du sens contemporain de « domaine », parce qu'il n'inclut pas les terres et les animaux d'élevage et désigne la maison urbaine plutôt que rurale.

Les deux pages qui narrent les premières semaines après la Catastrophe mêlent des attributs humains et animaux[1363], en mobilisant l'intertextualité kafkaïenne dans cette métaphore filée, à travers la figure du protagoniste mi-humain mi-animal qui réorganise son habitat, craint les sorties et le risque d'invasion[1364]. Cette survie anxieuse est narrée à la troisième personne du singulier, opérant une distance entre la narration et le protagoniste animalisé. À la fin de ce passage, Joseph semble retrouver son humanité, et la narration reprend à la première personne du singulier (85), tandis que le personnage se distingue désormais des animaux non-humains : « Faut juste […] que je ramasse bien le sucre, le miel, le chocolat, la confiture. Sinon les rongeurs et les cafards vont tout bouffer. » (87)

Le devenir-animal du narrateur est abandonné, et le terrier laisse place à un *oikos* bien plus étendu : « Un monde de chênes et de pins, un monde qui griffe, qui chante, qui cailloute et cogne et maintenant broute. C'est […] son Domaine à lui. » (106) Dans une perspective écopoétique, les animaux domestiques et sauvages, représentés à travers leurs actions et leurs manifestations, sont compris dans le domaine au même titre que les minéraux ou les végétaux. Plus loin, les animaux sont même significativement rangés avec des objets et des lieux que l'homme instrumentalise : « Il est le maître des outils, le maître des bêtes vivantes, des pièces. » (113) Les mesures du Domaine restent humaines « c'est le pas de l'homme, la roue du vélo » (107). Cependant les animaux que le protagoniste s'approprie sont au cœur de l'équilibre de son monde, au point qu'il se demande ce qu'il serait sans ses « braves bêtes » (142). Les présences animales sont un moyen d'oublier la compagnie humaine perdue, et d'effacer le monde d'avant, puisque désormais son monde est « sans ces hommes et ces femmes-ci » (106). C'est en particulier le contact avec le mouton nommé Chocolat, mis en avant comme un enrichissement de son monde, qui permet au survivant de se reconstruire et d'effacer son crime, puisqu'il a assassiné le dernier homme qu'il a croisé, un policier : « Alors Chocolat l'aidera, comme ce matin dans le box, lorsqu'il a pu toucher sa laine, enlever le numéro sur son oreille, et en garder un peu de suint gras sur sa paume. Il a besoin de Chocolat pour oublier le dernier homme, son air surpris. » (125) Divry rejoue l'histoire de la domestication à l'échelle de l'intrigue, et l'homme commence par apprivoiser le mouton, à le guider vers des pâturages : Chocolat dort dans le sous-bois, tandis que l'homme vit dans « la Petite Ferme » (120). La bascule vers une relation de domestication implique une contrainte, et

[1363] Dans des extraits tronqués ici, il nomme les maisons visitées, tient des comptes, emploie des objets ou des aliments proprement humains, tandis que le texte multiplie à l'inverse les dérivés de *rat*, et de *terrier*, les verbes animaliers comme *trotter*, ou le recours à l'instinct (84-85).

[1364] F. Kafka, *Le Terrier / Der Bau*, J.-P. Verdet (trad.), Paris, Gallimard, 2018 [1923]. *Le Terrier* ainsi que *Le Procès* de Kafka sont aussi des intertextes du roman de J. M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, dont Divry a pu s'inspirer : J. M. Coetzee, *Life & times of Michael K*, London, Secker & Warburg, 1983.

un jour que le mouton ne revient pas, le personnage s'assure que ce qui est nécessaire à l'équilibre de son monde y demeure, en capturant l'animal à son retour :

> Le mouton est revenu le cinquième jour.
> Joseph, pendant ce temps, a refait les clôtures, dix heures par jour, jusqu'à épuisement, et quand Chocolat veut repartir, il ne peut pas.
> Dans le Domaine, quelqu'un de nouveau dit : Tu m'appartiens.
> …
> Désolé, t'es enfermé, Chocolat. T'avais qu'à pas fuguer. […]
> Ici tu seras mieux. Je vais prendre soin de toi […].
> Dehors y'a les chiens, y'a des fossés, tu peux tomber dans des grottes… Dehors, ils sont méchants, ici tu seras bien. (122)

La construction d'un *oikos* ne se limite pas à la maison, mais implique d'y maintenir des espèces domestiques, de s'en saisir. Le texte traduit bien l'ambivalence entre le soin et la contrainte, en opposant les discours du personnage à l'explicitation très claire de la façon dont la volonté du mouton se heurte au pouvoir de l'homme : il « veut repartir » mais ne « peut pas ». Le personnage construit une frontière nette entre le « dehors » hostile et un « dedans » où sa propre violence est légitimée par les relations de domestication. Le personnage passe du terrier, au pâturage, et finalement à la ferme.

Pour Julian Yates, qui applique à la trilogie *MaddAddam* les analyses de Heidegger et de Foucault, le pastoralisme est à la source des relations biopolitiques avec les autres êtres vivants[1365]. La relation de Snowman aux Crakers incarne, selon Yates, ces rapports entre l'humanité bergère (« qui possède une agentivité, unie à une éthique du soin »), et des animaux assimilés à des moutons (« objets de soin et de violence biopolitiques[1366] »). En effet, les comportements génétiquement induits chez les Crakers les assimilent à un troupeau d'ovins, paisibles, qui passent une grande partie de leur temps à paître du *kudzu*, une abondante plante OGM. La métaphore religieuse du pasteur est maintenue, Snowman se désignant à la fois comme prophète et berger[1367], la traduction française rendant bien compte de l'homonymie, alors que le personnage guide les Crakers en même temps qu'il commence à construire leur mythologie pour donner un sens au monde post-apocalyptique que le groupe traverse : « Snowman inventait à mesure. Il faisait un pasteur vraiment peu crédible et en avait

[1365] J. Yates, « Improbable Shepherds: Multispecies Polities and the Afterlife of Pastoral in Margaret Atwood's *Maddaddam* Trilogy », vol. 62, n° 3, Wayne State University Press, 2020, p. 419 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/2465808874/abstract/16EA1442E1DF40BFPQ/1 ; consulté le 1er janvier 2025).

Foucault définit le pouvoir biopolitique, en miroir du pouvoir sur la mort, comme « un pouvoir qui s'exerce positivement sur la vie, qui entreprend de la gérer, de la majorer, de la multiplier, d'exercer sur elle des contrôles précis et des régulations d'ensemble. » M. Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2014 [1976], vol. 1, p. 87.

[1366] Nous traduisons : « agentive, wedded to an ethic of care » ; « objects of biopolitical care / violence. » J. Yates, « Improbable Shepherds », *op. cit.*, p. 419-420.

[1367] La trilogie comprend une autre figure, explicite, de pasteur religieux, celle d'Adam premier, qui guide les Jardiniers avant la catastrophe et l'année qui suit, ses préceptes inspirant en partie la mythologie des Crakers à travers l'héritage qu'en transmet Toby, qui relaie à la fois Adam et Snowman dans ce rôle.

conscience. Pour les rassurer, il s'efforçait de se montrer digne et fiable, sage et bienveillant[1368]. » (*DH*, 447) La relation entre Snowman et les Crakers se construit au cours du chemin parcouru vers un lieu que le « pasteur » a sélectionné pour y établir sa communauté interspécifique, vivant à l'écart de son troupeau tout en veillant sur lui. Comme Joseph, Snowman passe du terrier – le dôme du ParadéN où il survit dans un premier temps sur ses réserves – à la gestion d'un pâturage.

Cette première occurrence du motif pastoral se double d'une représentation concrète du pastoralisme dans la trilogie, lorsque les membres de MaddAddam récupèrent et élèvent un troupeau de Toisons d'Or, des moutons génétiquement modifiés pour porter une laine semblable à des cheveux humains. Les moutons n'ont pas le même statut que d'autres animaux de la communauté, puisqu'ils ne sont pas élevés au rang de personne comme le sont les porcons ou les Crakers et ne possèdent aucune agentivité ; leur rôle se limite précisément à celui de leur espèce tel qu'évoqué par Yates, ils doivent être guidés et gardés[1369]. Au contraire, les Crakers s'élèvent au-delà de ces rapports en devenant autonomes, notamment parce qu'ils s'allient aux porcons, et ne sont donc plus uniquement l'objet d'une attention anthropocentrée, dépassant les perspectives vers lesquelles Snowman aurait pu les guider. Leur autonomisation précède de peu la mort de Snowman et l'accès de Barbe-Noire au statut de narrateur, qui fait entrer le point de vue des Crakers dans l'écriture de leur histoire.

Chez Minard, le passage du terrier au pâturage est entrecoupé de nombreuses étapes[1370], mais Stevens revêt lui aussi le rôle de pasteur-prophète lorsqu'il prend en charge le troupeau de porcs, qu'il guide vers leur nourriture et sermonne. Ce nouveau rôle est incarné par un *alter ego* temporaire, Alcibyaï, jeune enfant des steppes, que Stevens charge de « veille[r] sur son troupeau » (*DM*, 161). Le traitement des porcs les renvoie, malgré le schème épique qui s'y superpose par moments, à du bétail. Ils sont ainsi poussés dans des wagons pour être transportés, écrasés les uns contre les autres, souffrant la perte des plus jeunes[1371] : le survivant reproduit alors à lui seul la gestion de masse des élevages intensifs, tout en conservant une posture pastorale qui a perdu de son idéalisation. Hormis Rotko, premier animal identifié par un nom, les porcs apparaissent comme une « marée » de « boutons vivants qui le fix[ent] sans le voir, qui le fix[ent] d'un même œil vide et infiniment démultiplié » (157). Pour autant, les animaux

[1368] « Snowman made it up as he went along. He knew what an improbable shepherd he was. To reassure them, he tried his best to appear dignified and reliable, wise and kindly. » (*OC*, 353)

[1369] J. Yates, « Improbable Shepherds », *op. cit.*, p. 419.

[1370] Le terrier correspond ici au centre spatial dans lequel Stevens se ressource après son atterrissage, avant de sortir explorer le monde.

[1371] Les truies sont représentées « pleurant » leurs porcelets, à la fois utilisés comme motivation pour faire avancer le troupeau et sacrifiés lors du transport (*DM*, 181). L'anthropomorphisme permet de reconnaître la sentience des animaux sans que cela aille de pair avec une prise en compte de leurs intérêts.

ne coopèrent que tant que le groupe y trouve un intérêt. Lorsque leur guide ne leur offre pas les ressources alimentaires promises, ils apparaissent « comme des mercenaires trompés dans leur salaire » (197). Ainsi, le troupeau se soustrait souvent à l'autorité de Stevens, ignorant par exemple ses ordres pour obéir finalement à « un mystérieux signal » (165) que les porcs seuls semblent percevoir. Enfin, lorsque l'immense troupeau arrive aux villes de Changping et Daxing, la « terre promise », il délaisse Stevens et refuse de repartir en train (205), le rôle du pasteur étant achevé. Quand les porcs s'émancipent, puis que les fleuves lui échappent, le personnage poussé dans ses retranchements se replie lui aussi sur la vie domestique, en établissant la République humaine Roiq Stevens, là encore incarnée dans un domaine, le Fortín de Yihù (376). Dans ces lieux, le protagoniste se prend d'affection pour un troupeau de moutons, qu'il cherche non plus à guider mais à protéger à tout prix, et qui constituent moins un moyen de subsistance physique qu'une attache mentale à ce qu'il reste des anciens rapports domestiques.

Les trois romans opèrent dans une même dynamique, faisant évoluer les habitats de leurs personnages depuis le terrier, vers un pâturage ouvert, et finalement vers un domaine. Leur reconstruction implique ainsi l'appropriation d'un *oikos*, compris à la fois comme lieu de vie et comme communauté interspécifique dont les personnages auraient la maîtrise : le domaine doit être contrôlé et protégé, circonscrit et connu – chez Divry, Joseph en dessine même le plan et nomme ses parcelles (*TFFM*, 110). Le retour au monde débute par la reconquête d'un lieu à soi et d'un cercle d'êtres vivants qui y seraient inclus, qui appartiendraient à l'espace domestique et constitueraient une présence rassurante pour les personnages qui se sentent assiégés par les animaux sauvages. En s'appuyant sur les propos de Malcom Bull, selon qui l'apocalypse et le chaos crée une « indifférenciation », ouvrant à un « nouvel ordre », Hicham-Stéphane Afeissa affirme que le temps post-apocalyptique implique alors que l'humanité repense ses relations aux animaux, l'ordre ancien étant révolu :

> Au lendemain du Déluge, l'homme se découvre ainsi assigné à la tâche primordiale de redessiner les limites de la communauté qu'il forme avec les animaux, en prenant conscience des relations conflictuelles qu'il peut être amené à nouer avec eux, et donc en se voyant contraint d'exercer une séparation entre les différents animaux qui ont survécu au désastre[1372] .

Puisque toutes les créatures ont été sauvées par l'Arche, l'être humain y est mêlé sans distinction, toute « la chair qui est sur terre » recevant la promesse divine que le Déluge ne se reproduira plus[1373], et donc qu'elles vivront. Rappelons cependant, comme le souligne Florence

[1372] H.-S. Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité*, *op. cit.*, p. 182. Afeissa cite Malcom Bull, dont le livre se semble pas disponible dans les bibliothèques françaises : M. Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision, and Totality*, Londres, Verso, 1999, p. 78-84.

[1373] *Genèse* 9, 9-17.

Burgat[1374], que le mythe biblique réinstaure une hiérarchie entre l'humanité et les autres espèces dès la sortie de l'arche, avant et après cette alliance. Avant, parce que Noé commet un sacrifice en prenant « de tous les animaux purs et de tous les oiseaux purs[1375] » pour les offrir au Dieu, ce qui amène la promesse divine ; après, parce que Dieu confère à l'humanité une nouvelle place maîtresse, en leur donnant en nourriture « tout ce qui se meut et possède la vie[1376] ». Dans nos fictions contemporaines, en l'absence de promesse divine mais face à ce nouvel ordre indifférencié, les personnages tentent, assez vainement, de rétablir des rapports de domination familiers pour retrouver la maîtrise des autres animaux et leur accessibilité alimentaire. Les survivants et les survivantes cherchent à resituer leur humanité par rapport à des relations de domestication ambivalentes – de soin et de violence, comme le rappelle Yates[1377], d'affection et de pouvoir – qui permettent de rétablir, dans un monde dont l'ordre anthropocentré a été mis à mal, une catégorisation spéciste entre les animaux qu'on protège, ceux qu'on chasse ou qui nous chassent, ceux qu'on maintient en vie et ceux qu'on mange.

B. Rétablir un ordre spéciste

Le roman de Divry est caractéristique de ce rétablissement du spécisme post-apocalypse, puisque Joseph fait la distinction entre les animaux qu'il a capturés pour leur compagnie – son mouton Chocolat, dont la liberté est restreinte et sa chatte Fine qui va et vient à sa guise en ayant accès à la maison – et les animaux sans nom, qu'il a capturés pour les élever et les manger : truites, lapins qui « sont tués » parce que « Joseph avait trop faim de viande » (*TFFM*, 151). Chaque animal a ainsi sa fonction, le mouton apporte « la paix », la chatte apporte « la tendresse » (135), et les truites et les lapins lui permettent d'être « autonome en protéines » (115).

Chez Atwood, alors que les Jardiniers de Dieu accordaient une attention égale à tous les animaux et rejetaient leur meurtre ou leur exploitation, la communauté *MaddAddam* remet en cause cette doctrine animaliste maintenant que l'humanité n'est plus dans une position hégémonique et que les animaux n'ont plus besoin d'être protégés. Là où Toby « délocalisait » auparavant les limaces et les escargots, elle se met à les tuer dans son nouveau potager, « maintenant qu'ils sont aussi envahissants[1378] » (*M*, 141). Alors que les Jardiniers étaient

[1374] F. Burgat, *L'Humanité carnivore*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 333.
[1375] *Genèse*, 8, 20.
[1376] *Genèse*, 9, 3.
[1377] J. Yates, « Improbable Shepherds », *op. cit.*, p. 419.
[1378] « But now their numbers are too overwhelming […] so by common though unspoken agreement they're being dropped into salt water. » (*M. VO*, 96)

quasiment végétaliens, le groupe déguste désormais du bacon de porcons, en réponse à l'intelligence menaçante de l'espèce OGM[1379] (*TD*, 549).

De même chez Minard, Stevens envoie d'abord un troupeau de chameaux exploser sur des mines anti-personnel pour lui « ouvrir le chemin », « au comble de la joie » devant leur peur et leur souffrance (*DM*, 126-127), puis sacrifie un troupeau de chèvres pour nourrir les porcs qui lui sont plus utiles. Alors que ces derniers sont par moments glorifiés dans le roman, la représentation des chèvres entièrement péjorative semble justifier leur massacre :

> Il avait des troupes à nourrir. Il savait qu'une fois sur la terrasse ouverte, les ricanantes ne sauraient plus descendre. Quand il en eut rassemblé une cinquantaine et que là-haut ce ne fut plus qu'une furie aiguë, une presse désordonnée et noire puant la bique, il piqua comme on pique un cheval sous le ventre et fondit sur la terrasse avec l'envie de les tailler en rondelles, de les disperser à tous les vents. Comme des mouches, les Érinyes putrides coiffées de serpents et d'intestins verts, les fileuses, les ricanières, les insolentes. Elles sautèrent. Comme des mouches noires dans la lumière aveuglante et d'un dernier saut lancé qui ne manquait pas de grâce, s'écrasèrent en bas. Fracassées. Aplaties. Pilées. (154)

Les noms employés pour désigner les chèvres insistent sur leurs caractéristiques désagréables. À partir de leur bêlement anthropomorphisé par Stevens (« Les chèvres montaient partout en ricanant […]. Elles le narguaient. », 153), Minard répète et substantive l'adjectif verbal les « ricanantes », qui donne ensuite le nom les « ricanières », ne retenant des chèvres qu'une malfaisance présumée. La multiplication de ces noms péjoratifs, tous formés soit sur des verbes soit sur un adjectif, « les fileuses, les ricanières, les insolentes », précèdent immédiatement leur mort, de sorte que l'interprétation de leur comportement comme une provocation justifie la violence de l'homme. Les chèvres sont représentées exclusivement au féminin, comme y incite le genre du nom en français, tandis que les porcs sont habituellement représentés au masculin dans le roman, ce qu'accentue la métaphore épique qui transforme le troupeau en « troupes à nourrir » (154). Le genre féminin paraît contribuer à leur représentation péjorative[1380], notamment à travers la figure des Érinyes, déesses persécutrices de la Grèce antique, identifiées aux Furies romaines, qui conduit Minard à alterner les attributs ou les avatars animaux qui leur sont associés en multipliant les phénomènes d'intertextualité. Chez Eschyle, qui propose l'une des premières représentations des Érynies dans les *Euménides*[1381], elles sont représentées avec des serpents dans les cheveux, image que reprend Minard.

La comparaison avec les mouches évoque quant à elle la pièce de Jean-Paul Sartre, dans laquelle les Érinyes sont mi-humaines mi-insectes, s'identifiant à des mouches et débutant leur

[1379] « Those pigs are nuisance. Too smart by half » (*YF*, 392).

[1380] Pour l'analyse des stéréotypes méprisants associés aux noms de femelles animales, voir M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le Mépris des bêtes. Un lexique de la ségrégation animale*, Paris, PUF, 2020.

[1381] D. Francobandiera, « Le retour des Érinyes : le chœur des Euménides dans *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre et *La Ville parjure* d'Hélène Cixous », *Pallas. Revue d'études antiques*, nº 108, Presses universitaires du Mirail, 1er décembre 2018, § 1 (en ligne : https://journals.openedition.org/pallas/9713#bodyftn1 ; consulté le 2 janvier 2025).

chœur par « Bzz, bzz, bzz, bzz[1382] ». Là encore, la violence est renversée par cette identification des chèvres à des divinités persécutrices au moment de les tuer, alors que ce sont elles qui sont « persécutées » au début de l'extrait par l'appareil que conduit Stevens, identifié le premier à un « gros insecte » (153). Alors que les Érinyes sartriennes menacent Oreste d'être le « bourdonnement qui volera dans le ciel au-dessus de [s]a tête[1383] », chez Minard c'est Stevens qui tient ce rôle dans son hélicoptère. Le nom « fileuses » évoque quant à lui les Moires ou les Parques, qui sont pourtant des personnages mythologiques bien distincts des Érinyes, mais qui s'en rapprochent par plusieurs aspects : les deux figures représentent des groupes de femmes, qui poursuivent les hommes pour leur appliquer une loi implacable (les Érinyes incarnent la justice, les Moires la loi du destin), elles incarnent en cela la mort et la fatalité. Alors que ces deux figures mythologiques se voyaient historiquement sacrifier des brebis noires, ici elles sont désacralisées et sacrifiées à leur tour. L'identification des chèvres à ces divinités avant de les tuer ajoute une connotation symbolique à la dimension pragmatique de l'abattage, qui représente la reprise du pouvoir par l'humain sur des forces que les animaux incarnent malgré eux, qu'il ne contrôle pas et qui menacent de le rattraper, lui qui a échappé au destin de l'humanité. Les participes passés qui ferment l'extrait, formant trois monorhèmes, traduisent la satisfaction du personnage à exécuter les chèvres qu'il a prises pour ennemies : « Fracassées. Aplaties. Pilées » (154).

Une fois nourris par les chèvres, les porcs sont eux-mêmes employés pour se débarrasser des chiens, perçus comme la principale menace pour Stevens, et sont choisis par stratégie : « Et contre cent mille chiens errants, vous préconisez quoi ? – Cent mille porcs affamés. – Parfaitement ! s'écria Lawson. […] Si tu laisses les chiens dévorer les porcs et les derniers chats, le tour suivant, il est pour toi ! » (147) Les rapports que le dernier homme entretient avec les animaux sont très souvent instrumentaux, ambigus, et relèvent à plusieurs reprises du divertissement. Le personnage cherche moins à survivre qu'à s'occuper, à résister à l'ennui. Ainsi, non content de manger les animaux, il les torture pour son plaisir, en développant par exemple un jeu qu'il nomme « Festin de Sport Apparat », ou « paon-glissant », qui se « joue à quinze », et implique d'enduire les oiseaux d'huile : moins joueur que victime, le « perdant » est « plumé sur-le-champ et rôti aux braises » (311).

La représentation que se fait Stevens des animaux comme ressources moque également la perspective écologique, comme lorsque le personnage lance un « Grand Programme Social de Relogement et Réappropriation territoriale », qui consiste à jeter à l'eau des grues de chantier pour qu'elles constituent un habitat pour les « requins et autres raies plates et soles folâtres et

[1382] Sartre Jean-Paul, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1, p. 99.
[1383] *Id.*

joueuses ainsi que d'indéfectibles fondations pour les bernard-l'hermite sans coquilles, les praires perdues et les anatifes en mal de coque » (330). Alors que le programme loufoque pourrait ressembler à une parodie d'animalisme, Stevens se positionne en « patron-gérance des stocks de protéines à nageoires dorsales qui ne manqueraient pas de renouveler le patrimoine des ressources naturelles quelque peu entamées par les anciens pêcheurs écumeurs. » (330) Ces nouvelles dénominations évoquent une écologie libérale et anthropocentrée, qui réduit les animaux à des stocks, des ressources, voire des « protéines » – non plus des individus mais une valeur nutritionnelle.

La République que le protagoniste instaure consiste à affirmer le monopole d'une violence légitime, puisqu'il interdit aux autres animaux les « crimes de sang » (375), c'est-à-dire la prédation, mais s'autorise à tuer tout animal qui y déroge. Après avoir assisté à la chasse d'un lamantin par un jaguar (377), Stevens abat l'animal et se proclame « vengeur » de sa République. Les paragraphes qui suivent révèlent cependant que le personnage n'agit pas par animalisme – nous sommes loin du courant *Reducing Wild Animal Suffering*, qui implique selon Jérôme Ségal de « protéger, autant que faire se peut, les gazelles des lions[1384] ». Stevens cherche plutôt à venger son propre changement de statut :

> […] qui n'a pas été à ce point, dans la détresse, et guetté par toutes les bêtes, je dis bien toutes, du carnassier au charognard, aux fourmis, qui n'a pas senti sur son corps les yeux des bactéries et les tentacules des champignons, n'a aucune, absolument aucune idée de la nécessité de la République » (378).

Ainsi, l'élan d'indentification et d'empathie du protagoniste envers les proies est surtout une défense de ses intérêts, maintenant que lui aussi est vulnérable. La longue énumération d'animaux sauvages, étranges et monstrueux qui peuplent la forêt tropicale (379), suggère que la guerre est moins lancée contre les prédateurs que contre les animaux sauvages en général : « chauve-souris » susceptibles de mordre, « ouistitis » qui « tètent les arbres » et possèdent pour cela des dents pointues, écureuils volants « hideux » (379). De même que, chez Divry, Joseph élit le mouton animal de compagnie, mais mange les lapins, chez Minard, Stevens apprivoise les moutons parce qu'ils lui sont familiers, mais tire « sur les lièvres bizarres sous prétextes qu'ils sont bizarres » (*DM*, 385). Il recherche la domesticité, la soumission à ses désirs, et le rappel du monde d'avant, plutôt que la paix interspécifique : les moutons font en broutant « ce petit bruit froufrouté qu'il aime parce qu'il lui rappelle l'eau qui bout » (*DM*, 381). Chez Divry

[1384] J. Segal, *Animal radical. Histoire et sociologie de l'antispécisme*, Montréal, QC, Lux éditeur, 2020, p. 171. Voir aussi, à ce propos, les deux articles de Gô Tyé dans *L'Amorce* : G. Tyé, « L'assistance aux animaux sauvages : naviguer dans le doute et les incertitudes », *L'Amorce*, 23 mai 2023 (en ligne : https://lamorce.co/lassistance-aux-animaux-sauvages-naviguer-dans-le-doute-et-les-incertitudes/ ; consulté le 2 janvier 2025) ; G. Tyé, « L'assistance aux animaux sauvages : qu'est-ce que le RWAS ? », *L'Amorce*, 15 mai 2023 (en ligne : https://lamorce.co/lassistance-aux-animaux-sauvages-quest-ce-que-le-rwas/ ; consulté le 2 janvier 2025).

aussi, le mouton inspirait au personnage une familiarité, traduite par le nom qui lui est donné : « Ah ouais, le délire ! Comme ça m'met en joie. Pire que la première fois qu'j'ai pu rebouffer du Nutella au supermarché. / Chocolat, je vais l'appeler Chocolat… » (*TFFM*, 105).

Enfin chez Minard, le discours que le protagoniste déclame à « la plus grosse bande d'analphabètes au monde » (*DM*, 383) est entièrement anthropocentré et rend compte de cette ambition de domination :

> Désormais,
> L'homme ne pourra pas supporter qu'un animal l'approche et l'effraie, encore moins qu'un animal le tue.
> Il ne pourra pas supporter qu'un animal ne lui obéisse pas ou qu'il fasse semblant de ne pas le comprendre.
> Il ne supportera pas ces histoires de mondes animaux et d'univers humain, tout le monde vit sur la même terre, celle-ci. […]
> Enfin, l'homme apportera aux animaux les règles de vie et l'hygiène qui leur manquent.
> Et dernière chose : l'homme n'est pas tout à fait un animal. (384)

L'emploi du groupe nominal « l'homme » pour s'autodésigner rattache Stevens à son espèce tout en créant un effet ironique, puisqu'en contexte l'article défini n'est plus générique, mais envoie à sa situation de dernier homme qui fait de lui un représentant unique de l'humanité. L'établissement de la République, incarnée par les murs du Fortín, vise ainsi à garder les animaux à distance, petits ou grands – les pièces y étant « désinfectées à l'essence » (380) –, et à recréer une frontière nette entre les animaux et l'être humain, qui s'en distinguerait. La reconnaissance d'un monde partagé où il faudrait cohabiter, d'une seule Terre, n'empêche donc pas de réimposer des barrières, de s'en poser en maître, et de chercher à « mettre au pas » (378) les animaux, en séparant nettement ceux qui sont dignes de vivre et les autres. La remarque du général Echampson invite à voir le comportement de Stevens comme une forme exacerbée, ultime, des peurs de l'humanité préexistantes à l'apocalypse : « il n'était ni moins exposé ni moins seul dans sa société humaine » (386). La vanité des projets de Stevens est rappelée lorsqu'après avoir tué un ours pour venger un de ses moutons, le chef de la République « végétarienne », se met à saliver (392), et s'enfuit pour échapper à sa propre animalité. Ainsi, toutes ses entreprises de nettoyage et de discipline sont vaines, écartées dans le texte par la reprise anaphorique de l'expression « rien ne sert » (393). Dans un dernier recours, Stevens, qui a déjà annoncé dans son discours qu'il voulait « apporter aux animaux » ce qui « leur manque », envisage face à la violence du monde de former les proies à se défendre contre les prédateurs (395), pour finalement conclure à la supériorité de l'humanité et à l'incapacité des animaux à apprendre (401). Devant ces divers projets avortés, Cécile Châtelet conclut que « ceux-ci ne sont de toute façon pas nés du désir de construire un nouvel ordre social ; ces

différents fils narratifs qui se succèdent suggèrent la vanité des projets humains et la dimension hasardeuse de leur entreprise de mise en ordre du monde[1385]. »

Ces projets évoquent cependant la réécriture d'une autre robinsonnade, celle de Tournier, *Vendredi ou les limbes du pacifiques*, dans laquelle Robinson se déclare également gouverneur de l'île, érigeant lui aussi une « forteresse », une « Charte » et un « Code pénal[1386] », un épisode qui couvre la moitié du roman, celui de « l'île administrée[1387] ». Dans les deux cas, cependant, comme l'écrit Engélibert à propos de *Vendredi*, « le héros consacrant tous ses efforts à une resocialisation immédiatement posée comme impossible, ses actes prennent *de facto* une signification inverse à celle qu'il leur attribue[1388]. » Les tentatives d'organisation et de domination ne sont que les prémisses d'une vie sauvage fondée sur l'indifférenciation entre le personnage et les êtres vivants qui l'entourent.

C. Quitter l'île

Le monde reconstruit au sein des robinsonnades est un monde fragile, et n'offre parfois que l'illusion d'un équilibre, balayé à son tour par les fictions post-apocalyptiques. Dans chacun des romans, les domesticités que se recréent les personnages sont menacées, soit par un destin tragique, soit par des personnages opposants (Painballers chez Atwood, forces de l'ordre et milices privées autour de Porquerolles chez Damasio, animaux sauvages chez Minard), mais c'est finalement le retour à une société, qu'elle soit humaine ou interspécifique, qui marque la fin de la robinsonnade, et qui constitue un des enjeux majeurs du genre. Dans la plupart de nos textes, le retour au continent est impossible, son équivalent post-apocalyptique étant le monde qui précède la catastrophe, définitivement perdu. Seuls les romans de Damasio et de Divry offrent la possibilité d'un retour à une société humaine continentale, cependant les écrivains et écrivaines peuvent mettre fin à l'expérience insulaire et solitaire des personnages par d'autres moyens.

Les personnages des *Furtifs* quittent l'île de Porquerolles après l'attaque policière et la mort supposée de Tishka, céramifiée par le regard de sa mère après avoir été blessée sous sa forme furtive[1389], lors de l'assaut mené par les forces de l'ordre contre la ZAG. Comme chez Divry, le monde de Lorca s'effondre et se reconstruit, mais deux fois seulement, d'abord à la

[1385] C. Chatelet, « "Aussi défait qu'on peut l'être par une victoire" : métamorphoses de l'épique dans l'œuvre de Céline Minard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 14, Ghent University, 1er juin 2017, p. 5 (DOI : 10.4000/fixxion.12683, consulté le 2 janvier 2025).

[1386] M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 2003 [1967], p. 124.

[1387] *Ibid.*, p. 140. Pour une analyse détaillée de ce qui s'y joue, voir J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 111.

[1388] J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 114.

[1389] Pour rappel : les furtifs se céramifient lorsqu'ils sont vus par un être humain.

disparition de Tishka au début du roman, puis lors de sa pétrification, alors que les personnages se sont retrouvés et cohabitent sur l'île. Après cet épisode, les parents rejoignent le continent pour se réfugier chez l'Amiral Arshavin, où Tishka renaît et avec elle la possibilité d'une utopie, qui n'aboutira qu'à la fin du roman, sur les barges.

Dans *Trois fois la fin du monde*, la société n'est pas entièrement anéantie, mais divisée entre une zone contaminée et le reste de la France, le personnage pourrait donc revenir à une sociabilité humaine, au risque cependant d'être renvoyé en prison – ce qui reprendrait le cycle du roman au début. La fin du roman suggère cette issue en faisant disparaître le monde que s'était construit le personnage dans un incendie, ce qui le pousse à quitter son refuge. La possibilité d'une communauté interspécifique autosuffisante est annulée, le personnage reconnaissant l'échec de ses tentatives de domestication et sa solitude dans l'*oikos* qu'il s'est choisi. La présence des animaux sauvages qui l'entourent ne suffit pas à remplacer une communauté :

> Il est si fatigué.
> Un rescapé, un seul, c'est inutile. […]
> Et soudain, là-haut, dans le ciel, il voit : une trace blanche, un avion !
> En une seconde tout son corps se tend. Se tend vers cet avion […]. Joseph a déjà pris, il s'en souvient, ce genre d'avion avec des gens de son espèce.
> Est-ce réel ?
> Du soleil sur la carlingue.
> Oui, il ne rêve pas, c'est un avion de ligne, comme avant.
> L'avion vole et disparaît, mais dans le ciel il a laissé une longue flèche, à travers son corps, la longue flèche qui mène vers nous. » (*TFFM*, 223)

Le protagoniste qui affirmait au milieu du roman que lui et les animaux qui l'entouraient étaient « tous des rescapés de quelque chose » et essayaient « de recommencer une autre histoire » (149) se présente désormais comme le « seul » rescapé : les animaux sauvages qui l'environnent, s'ils ne peuvent être apprivoisés ou domestiqués, constituent un monde mais pas une société ou une communauté. En présentant ce statut de rescapé isolé comme « inutile », il suggère que les entreprises individuelles sont vaines et ne permettent pas de construire un avenir, situant la possibilité de maintien de la robinsonnade dans la compagnie d'autres personnages. L'apparition d'un objet familier, nécessairement habité, au moins par un autre être humain, ravive le désir d'un retour à la société, sa « zone du contre-monde » (106) ayant perdu son caractère eutopique. Le « nous » final, là où le pronom de troisième personne serait attendu (« qui mène vers lui » ou « vers eux »), retient l'attention, parce qu'il vient abolir la frontière entre la zone insulaire et le continent, pour affirmer une communauté d'espèce, qui surpasse et rend caduque toute tentative de s'intégrer dans un monde non-humain. Le pronom inclut également les lectrices et lecteurs dans cette communauté, puisqu'il survient au sein d'une narration à la troisième personne, et inclut donc une voix narrative extra- et hétérodiégétique, créant un pont entre le monde concret où se situe le lectorat, et le monde fictif du personnage.

Alors que les autres fictions post-apocalyptiques de notre corpus proposent un renversement durable du monde pré-apocalyptique, l'avion, symbolique d'un monde capitaliste, globalisé et qui n'a pas connu de révolution écologique évoque le retour à un *statu quo*. Cette interprétation correspond aux propos de Sophie Divry, qui explique ses intentions dans un entretien, en se situant par rapport à une autre robinsonnade fondatrice du genre, celle de Michel Tournier :

> Tout le roman est une sorte de super-métaphore pour amener à cette conclusion : nous avons besoin des autres. Malgré tout, malgré l'enfer des relations sociales, l'injustice, la violence, sans la société, nous perdons pied, nous perdons notre humanité. En ce sens mon roman est le contraire de Tournier : la Nature ne sauve pas. Elle est fondamentalement étrangère, elle n'a pas de principes, pas d'amour. Elle ne console de rien. Ça n'empêche pas une sorte de communion, ou plutôt une volonté de fusion avec la Nature, des moments de bonheur intense. Mais la Nature se fiche bien de l'humanité. Ce n'est pas la planète qu'il faut sauver, c'est nous. Toute la difficulté est que cette super-métaphore ne soit pas appuyée. Mais c'est bien une idée morale, presque politique, qui est à l'origine de cette fiction. C'est à la fois mon roman le plus fictionnel (presque science-fictionnel) et le plus moral. Le plus clair[1390].

En effet, chez Tournier le monde que s'était recréé Robinson dans sa grotte s'effondre, de même que la ferme de Joseph brûle chez Divry, cependant les deux romans tirent des conclusions contraires de cette nouvelle fin du monde[1391]. Pour Robinson, c'est l'occasion d'abandonner les normes humaines et de mener une vie sauvage qui leur est préférable, de se « déshumaniser[1392] », le personnage refusant de revenir à la société continentale à la fin du roman. Chez Divry, c'est au contraire le signe que l'espoir d'une vie sauvage est illusoire, et l'invitation à retrouver une communauté humaine, dans une fin qui s'apparente plutôt à celle du *Robinson Crusoé* de Defoe.

Sous l'influence de Tournier, l'on trouve chez Minard puis chez Divry de vaines tentatives de domestication menées par les protagonistes, mais là où Minard moque avec Tournier la tentative de réinstaurer l'ordre antérieur, Divry décrédibilise la tentative d'en sortir. Par le contraste entre une esthétique post-apocalyptique et une esthétique pastorale, l'écrivaine ironise sur l'idéal écologique contemporain d'une reconnexion aux autres êtres vivants, qui romantise la vie paysanne. En menant ce troisième monde à son terme, elle souligne le caractère utopique de ce retour à la terre. Déjà Étiemble, dans l'introduction d'un article encyclopédique sur la pastorale, à l'aube de l'an 2000, appelait à « ne pas confondre la pastorale avec la vie des pasteurs » et voyait dans le goût de la pastorale le signe d'une déconnexion de la réalité du pastoralisme[1393], aussi faite de deuil et de pertes. *Trois fois la fin du monde* valorise ainsi le domestique et pense l'impossibilité d'alliances avec une Nature monolithique et impitoyable,

[1390] S. Divry, « Entretien avec Sophie Divry pour son livre : *Trois fois la fin du monde* », *op. cit.*
[1391] M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op. cit.*
[1392] J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 113.
[1393] Étiemble, « Introduction », dans D. Dalla Valle Carmagnani *et al.*, « Pastorale », dans *Encyclopædia Universalis [En ligne]*, *Encyclopædia Universalis*, 1999 (en ligne : https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pastorale-genre-litteraire ; consulté le 31 décembre 2024).

opposée à un « nous » spécifique. Derrière la pastorale c'est l'idéal écologique de la protection d'un *oikos* que déconstruit l'autrice, en faisant passer les liens sociaux avant les liens écologiques. Quand elle évoque une humanité à sauver plutôt qu'une planète, elle prend le contre-pied de fictions climatiques qui imaginent la fin de l'humanité provoquée par la disparition de son habitat, ou des fictions de Damasio et de Brunel qui situent la menace qui pèse sur notre espèce dans la rupture ou la violence de ses liens bio/zoopolitiques.

Jean-Paul Engélibert théorise deux types de robinsonnades, eux-mêmes redivisés en fonction de leur rapport au « continent ». Le premier groupe (1) intègre les romans où l'île est un ailleurs, lui-même se divisant entre (a) les robinsonnades qui représentent une fuite de la société, le Robinson allant à la rencontre d'une « altérité absolue » et « communiant avec les éléments » et (b) les romans « montrant que la fuite est impossible », l'île se trouvant « absorbée par le continent ». Dans le second groupe de romans (2), « l'île n'est plus un ailleurs mais la scène où se représente le monde », soit parce que (a) le microcosme insulaire permet « d'examiner la nature humaine » à plus petite échelle, devient laboratoire, soit parce que (b) « l'épisode insulaire correspond à une altérité perdue » dont le « surgissement dans l'écriture » devrait permettre au narrateur de « modifier son rapport à autrui et à lui-même dans la société qu'il a réintégrée », l'expérience sur l'île prenant sens par le retour au continent[1394]. Dans notre corpus, ces frontières ne sont pas aussi nettes, les romans relevant parfois de plusieurs catégories à différents stades de leur intrigue. Si l'on reprend cette typologie, le roman de Divry est un feuilletage de ces quatre catégories, selon les niveaux de lecture et les étapes de l'intrigue. Sa deuxième partie narre pour le personnage une fuite de la société (1, a) après un passé traumatique et le meurtre d'un homme, incarnant le rêve d'une « vie sauvage ». Lorsqu'il se déplie, le cadre du Domaine, s'il ne reconstitue pas une société humaine, rejoue cependant les rapports communs entre l'humanité et les espèces qu'elle a domestiquées (2, a) et ne représente pas un monde véritablement autre, malgré les affirmations du personnage. Si c'est un « contre-monde » (106), c'est au double sens d'opposition et d'adossement aux les rapports sociaux existants[1395]. La fin du roman, cependant, suggère une absorption de l'île par le continent (1, b), puisqu'elle se trouve traversée par l'avion, et donc incluse dans le territoire, tout en suggérant que la morale du roman serait à trouver dans le retour à la société, d'un personnage modifié par son expérience pour apprécier la valeur d'une communauté humaine, même imparfaite (2, b).

[1394] J.-P. Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 337-338.

[1395] Cette lecture ne coïncide peut-être pas avec l'interprétation qu'en fait Divry, qui pourrait par exemple concevoir ces rapports aux animaux comme une forme d'altérité, de contre-société, sans questionner les cadres spécistes qu'ils mobilisent et qui en révèlent l'absence d'originalité.

Chez Minard, s'il n'y a pas de retour au monde d'avant, Stevens quitte ses ambitions de domination en arrivant par hasard dans un village autochtone, ce qui ravive le mythe de Robinson, dont la solitude et les expériences sont interrompues par l'apparition du personnage de Vendredi. L'arrivée dans le village ouvre pour le protagoniste la possibilité d'une autre ontologie, non plus celle d'une distinction radicale entre Stevens et les autres animaux, mais d'une indifférenciation entre leurs identités. Le festin auquel il participe entouré d'animaux sauvages, une « caapinade » (408) – du nom du caapi, une plante hallucinogène –, l'intègre dans une communauté animale. Jusqu'à la fin du roman, le personnage cessera de lutter contre les autres animaux, désormais pleinement intégrés à son monde.

Enfin, chez Damasio, la fuite de l'île et la perte temporaire de Tishka invitent les personnages à militer pour la préservation des furtifs, et donc à s'exposer à la société pour que leur conception du monde essaime sur le continent, ce qu'incarne l'image finale de la barge plutôt que de l'île. La lutte autour de l'île est aussi le moment où les personnages commencent à s'hybrider avec des furtifs, faisant de leur défense non plus une lutte naturaliste, mais une lutte pour leur propre survie.

Chez Atwood, c'est une communauté interspécifique qui se forme aussi dans le troisième temps de la trilogie *MaddAddam*, et qui réunit pour sa part les divers îlots narratifs en une même trame : Ren rejoint Amanda, puis Toby, toutes trois retrouvent Snowman, et le groupe (ré)intègre la communauté MaddAddam. Le roman passe alors de la robinsonnade à la construction d'une utopie politique durable, qui soit inscrite dans une Histoire.

Ces œuvres favorisent la représentation d'une organisation solidaire à celle d'un repli individualiste, qui ne permettrait pas une survie durable. C'est ce qui fait l'écart entre les fictions post-apocalyptiques auxquelles s'attache notre étude et des fictions survivalistes, opposant un « cosmopolitisme » à des « politiques de la survie », pour reprendre les termes employés par Michaël Fœssel[1396]. Pour le philosophe, le passage de l'un à l'autre advient avec la modernité, le cosmopolitisme supposant une « conception cosmologique du monde que rompt la modernité », notamment par des « processus d'étatisation ». Aux logiques nationalistes qu'analyse Fœssel en association avec la modernité, nous pourrions substituer des logiques spécistes, « l'étranger » devenant « l'animal ». Dans certaines fictions de nos corpus, celles de Minard, de Damasio et d'Atwood[1397], il s'agit de passer d'un repli sur son identité d'espèce à une ouverture aux « *alter ego*[1398] » que représentent les autres animaux par leurs

[1396] M. Fœssel, *Après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 265.

[1397] *Trois fois la fin du monde* impose aussi au personnage de sortir de son repli, mais dans les limites de l'espèce humaine : pour que son monde retrouve un horizon, il doit s'ouvrir aux autres survivants et survivantes de son espèce. Les énoncés qui suivent et qui portent sur des communautés interspécifiques peuvent être appliqués au roman de Divry, mais à l'échelle intraspécifique seulement, ce qui intéresse moins nos développements.

[1398] M. Fœssel, *Après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 266.

points de vue distincts du nôtre. Pour se considérer comme « citoyen du monde » et rétablir un cosmopolitisme interspécifique, il faut admettre qu'une identité – d'espèce, dans notre cas – n'est qu'une « découpe à l'intérieur d'un horizon constitué par une infinité de perspectives[1399] ». Pour Fœssel, les logiques apocalyptiques seraient symptomatiques d'un « déni d'altérité », puisqu'elles supposent que « l'expérience est assujettie à une alternative : se perpétuer à l'identique ou disparaître[1400] ». Nous pourrions envisager, face au corpus étudié, que les fictions post-apocalyptiques, en revanche, imposent une réouverture à l'altérité et rendent « [dis]ponibles à la rencontre[1401] », parce que la disparition du monde familier ne signifie pas la disparition de l'expérience : après la fin de ce que les personnages considéraient comme leur monde, ils continuent d'exister, un horizon demeure, et ils sont forcés de reconnaître d'autres subjectivités pour échapper à la solitude.

Alors que le paradigme survivaliste invite au repli, dans une logique « immunitaire », ces trois fictions conditionnent la survie à l'ouverture vers l'autre, dans des communautés composées d'individus *a priori* étrangers les uns aux autres, qui travailleront à construire une culture commune sans effacer leurs spécificités. Fœssel se demande si « le cosmopolitisme peut […] être identifié à une politique de la survie de l'humanité[1402] » et fonde le droit cosmopolitique sur les postulats « 1) qu'il n'y a qu'une seule planète habitable et 2) qu'il faut aménager cet espace politiquement du fait de la coexistence inévitable entre les individus ». Or, les propos du philosophe pourraient être étendus à la perspective d'un monde animal, avec les mêmes exigences de cohabitation. Les personnages, lorsqu'ils se résolvent à abandonner leurs forteresses, renoncent à une recherche de l'immunité et à la tentative de ramener toute étrangeté à un monde familier – comme ils s'y attelaient auparavant par leur volonté de domestication. Ils et elles acceptent le risque de l'altérité pour rouvrir la possibilité d'un monde comme horizon, à travers des communautés, donc à travers la reconnaissance d'un commun dans leur « condition d'être au monde[1403] ». Cet abandon du principe d'immunité – dont Fœssel analyse la transposition d'une origine biologique au champ politique[1404] – est manifeste dans l'acceptation par les personnages de formes d'hybridation qui remettent en cause jusqu'à leur identité biologique.

[1399] *Ibid.*, p. 268.

[1400] *Ibid.*, p. 269

[1401] *Ibid.*, p. 270 : « Celui qui objective sous la forme d'une menace ce qui peut advenir se rend indisponible à la rencontre ». En faisant advenir cette menace et en obligeant les personnages et le lectorat à continuer l'expérience après elle, le roman post-apocalyptique forcerait la rencontre.

[1402] *Ibid.*, p. 271.

[1403] *Ibid.*, p. 272.

[1404] C'est ce que cherche à représenter Damasio en opposant le camp de Gorner, dont les discours assimilent les furtifs à un virus, parlant de « contamination vitale… pardon… virale » (623) et celui des personnages, qui envisagent les enrichissements qu'offrirait une hybridation.

Conclusion du chapitre

Notre corpus fictionnel met en scène la destruction de sociétés humaines, totale ou partielle, d'origine anthropique (et même délibérée) ou non, dans ce qu'elle peut avoir de libérateur et de dévastateur. Il ne s'agit pas pour autant de la fin *du* monde : la planète y résiste et avec elle de nombreuses formes de vie, voire de sociétés. À l'encontre d'une désertification, nos fictions travaillent une esthétique de la ruine qui confronte les traces laissées par l'humanité au « grand débord[1405] » des animaux et des végétaux qui lui ont survécu. La disparition quasi-totale d'une espèce hégémonique laisse place à de nouvelles organisations et implique la définition de nouveaux statuts. L'immédiat post-apocalyptique dans lequel évoluent les personnages humains évoque par bien des aspects le genre de la robinsonnade, dont les auteurs et autrices s'inspirent parfois explicitement, en construisant les espaces littéraires à partir de dynamiques insulaires. Mêlé à ce mythe moderne, le mythe biblique du Déluge infuse autant les représentations de la catastrophe que celles de son futur immédiat, menant de la destruction perçue comme purification aux lieux de refuge conçus comme des arches. Cet intermédiaire post-apocalyptique, limbe spatio-temporelle entre la fin d'un monde et le début d'un autre, constitue le lieu et le temps d'une redéfinition des rapports entre les êtres humains et les autres animaux, que les personnages tentent d'abord de ramener à des schémas de domination familiers et avantageux. Ainsi, plutôt qu'une survie solitaire, monospécifique et confinée – sur le modèle du terrier –, le modèle de la pastorale ou de la ferme, cadres idéalisés d'une vie domestique dans un *oikos* maîtrisé, constituent des passages obligés de la ressaisie des personnages. Leurs tentatives pour se reconstituer une humanité caractérisée par la domination des autres espèces échouent cependant, et les principes d'immunité ou de différenciation qui consisteraient à se tenir à l'écart de l'étrangeté animale se heurtent à la nécessité d'une cohabitation. Ainsi, les fictions aboutissent à la création de communautés multispécifiques où les animaux non-humains ne peuvent être réduits à un statut de ressource et où la prise en compte de leurs intérêts s'impose. Plus encore que ces alliances nécessaires, ou que l'intégration des animaux non-humains dans le tissu social et politique, les fictions envisagent le dépassement des frontières d'espèce par des phénomènes d'hybridité.

[1405] J. Giono, *Oeuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 625.

Chapitre 7. Quelles relations pour un nouveau monde ? Cohabitations et communautés interspécifiques

Alors que nous pourrions nous demander, avec Raphaëlle Guidée et Jean-Paul Engélibert, « comment restaurer une perspective politique dans ce climat de destruction générale[1406] », les fictions de notre corpus ne sont pas des fictions du désespoir, ni des « justifications du *statu quo*[1407] », elles contiennent dans l'intrigue pré-apocalyptique comme post-apocalyptique les germes de propositions pour (re)faire monde autrement. Qu'ils représentent la disparition de l'humanité, son maintien minoritaire, ou qu'ils évitent l'apocalypse pour se contenter d'une catastrophe localisée ou d'un monde dystopique, les romans de notre corpus emploient les représentations de la catastrophe au-delà de leurs potentialités esthétiques et narratives, comme moyen de dénonciation mais aussi de mobilisation. Sophie Divry affirme que *Trois fois la fin du monde* est son roman est « le plus moral », « le plus clair » ; Camille Brunel revendique l'engagement antispéciste de sa production littéraire[1408] ; Laura Pugno, bien que ses prises de position idéologiques soient rares, empreint son œuvre d'une « conscience à la fois féministe et écologique et de convictions anti-anthropocentristes[1409] » , comme le formule Amélie Aubert-Noël ; Alain Damasio communique sur son anticapitalisme[1410] et sur la nécessité de défendre le « vivant » ; et enfin Atwood alerte sur l'avenir possible de notre monde, comme moyen de conjurer le scénario dystopique qu'elle imagine :

> Chaque roman commence par un *et si* puis établit ses axiomes. Le *et si* de *Oryx and Crake* est simplement, *Et si nous continuons sur la voie que nous avons déjà empruntée ? À quel point la pente est-elle glissante ? Qu'est-ce qui nous sauvera ? Qui a la volonté de nous arrêter*[1411] ?

[1406] R. Guidée et J.-P. Engélibert, « Avant-propos. L'apocalypse et après », dans C. Coquio, J.-P. Engélibert et R. Guidée (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, 2018, § 5.

[1407] *Id.*

[1408] C. Brunel, « La littérature au service de l'animalisme, l'animalisme au service de la littérature. Échange entre Camille Brunel et Hannah Cornelus autour de "La Guérilla des animaux" », entretien réalisé par H. Cornelus, 5 mars 2019, Literature.green (en ligne : https://www.literature.green/la-litterature-au-service-de-lanimalisme-lanimalisme-au-service-de-la-litterature-2/ ; consulté le 27 avril 2025)

[1409] A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles. Métamorphoses, hybridités et anthropomorphisme chez Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno*, Thèse de doctorat, Paris 10, 2022, p. 635.

[1410] L'écrivain est médiatisé bien au-delà du milieu littéraire : A. Damasio, « Alain Damasio : "Je viens de l'anticapitalisme, l'Amérique reste l'ennemie" », entretien réalisé par J. Durand, mai 2024, *Les Inrocks*, n°30 (en ligne : https://www.lesinrocks.com/societe/alain-damasio-je-viens-de-lanticapitalisme-lamerique-reste-lennemie-616261-05-05-2024/ ; consulté le 16 janvier 2025).

[1411] Nous traduisons : « Every novel begins with a what if and then sets forth its axioms. The *what if* of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down the road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?* » Les italiques sont de l'autrice. M. Atwood, *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose, 1983-2005*, New-York, Carroll & Graf, 2006, p. 286.

Elle incite ses lectrices et lecteurs à adopter une perspective critique sur les rapports de pouvoirs – puisque c'est le sens qu'elle donne au politique[1412] –, à prendre conscience de « ce qui ne va pas, ou au moins que quelque chose ne va pas[1413] », tout en dessinant un possible horizon utopique.

Si nous avons montré dans les chapitres précédents comment les œuvres de ce corpus produisent une représentation critique de l'Anthropocène, puis envisagent la destruction du monde anthropocentré, les écrivains et écrivaines envisagent aussi des modèles alternatifs. Ceux-ci ne sont pas nécessairement explicités sous la forme d'une utopie qui serait développée et réalisée dans les romans, mais se dessinent à travers les relations pré et post-apocalyptiques que tissent les personnages entre eux et avec les autres espèces animales. Les romans de Céline Minard et de Camille Brunel imaginent la disparition totale de l'humanité, mais suggèrent avant cela quelques pistes de cohabitation. Sophie Divry, malgré le retour possible du protagoniste à une société anthropocentrée et le maintien d'une perspective spéciste, propose de légers moments de décentrage, ouvrant des pistes zoopoétiques. Le roman de Pugno, pessimiste dans l'ensemble, dessine tout de même la possibilité d'un monde post-Anthropocène, dont l'humanité ne serait pas nécessairement rayée pour autant. Enfin, Damasio et Atwood cherchent pour leur part à construire les bases de sociétés hybrides plus durables.

Ce chapitre analysera la construction de communautés qui résistent à l'apocalypse, pas nécessairement parce que tous leurs membres y survivent, mais parce que les valeurs et les types de relations sur lesquelles elles reposent dessinent un horizon utopique qui se prolonge vers un futur post-apocalyptique.

I. Unions et oppositions : pas de côté dans la représentation du survivalisme

Il s'agit d'analyser qui accède au statut de personnage et quels réseaux sont constitués, mais également quels personnages survivent à la catastrophe, physiquement et métonymiquement, par leur influence sur le monde ou parce que leur voix résonne encore dans le roman. Plutôt que de se concentrer sur des protagonistes héroïques et solitaires, la construction des romans de notre corpus invite à analyser des groupes de personnages et la manière dont ils constituent des communautés alliées ou ennemies, allant ainsi contre une certaine tendance de l'imaginaire survivaliste.

[1412] M. Atwood, *Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto, Anansi, 1982, p. 353.

[1413] Nous traduisons un segment d'une citation plus longue : « I feel that in order to change society, you have to have a fairly general consciousness of what is wrong—or at least that something is wrong—among the members of the society; call it 'consciousness raising' if you like […] In other words: to fight the Monster, you have to know that there is a Monster, and what it is like both in its external and internalized manifestations. » B. H. Rigney, « Atwood as Critic; Critics on Atwood », dans *Margaret Atwood*, London, Macmillan Education, 1987, p. 125.

Lucile Ruault, Ellen Hertz, Marlyse Debergh, Hélène Martin et Laurence Bachmann affirment que se retrouve du côté des récits collapsologiques « un certain discours masculiniste qui reproduit un imaginaire de l'isolement, de l'aventure et du chacun-pour-soi, entre campement scout et stage survivaliste[1414] », ce qu'Irène Langlet avance également dans un article du *Monde*[1415]. Interrogée par les journalistes, elle déclare :

> Pas un seul roman de SF (et encore moins de films ou de séries) n'a dressé le tableau compassionnel du premier front des soignants, à être entré dans le labyrinthe des langages, injonctifs ou médiatiques, qui poussent des travailleurs non protégés dans les entrepôts et les RER bondés ; pas un seul à avoir renversé les rapports de genre dont la crise actuelle exacerbe les injustices ; pas un seul enfin à décliner la complexité des rapports sociaux et de la recherche scientifique.

La chercheuse souligne la déconnection entre l'imaginaire apocalyptique et la réalité des crises sociales, écologiques et économiques. Bien que notre étude nuance ces affirmations par des contre-exemples[1416], cette tendance se vérifie néanmoins dans de nombreuses fictions, littéraires, graphiques et cinématographiques : pensons à *Je suis une légende* de Richard Matheson, ou encore à *La Route* de Cormac McCarthy, ou même à la série de *comics The Walking Dead* et à la série télévisée qu'elle a inspirée, dont les intrigues sont centrées soit sur un protagoniste masculin isolé, soit sur un groupe mené par un leader masculin, et en général sur des rivalités masculines[1417]. Plus encore que ces fictions, les rédactrices *Nouvelles Questions Féministes* semblent ici commenter le lien entre les milieux masculinistes et les milieux survivalistes, parfois associés au suprématisme, comme le rappelle Bertrand Vidal, sociologue spécialiste des mouvements et des imaginaires survivalistes. Dans un entretien où il est interrogé sur l'existence d'un « idéal-type » du survivaliste, il revient à l'origine du terme à la fin des années 1960 chez le libertarien (mais aussi néo-nazi et scientologue) Kurt Saxon et décrit la première image du survivaliste comme un « parano para-militaire avec une culture des armes très forte[1418] ». Si les imaginaires actuels s'en distinguent en partie, notamment par la place que prend désormais l'écologie, Vidal en souligne tout de même des variations qui se concentrent sur la survie en milieu dit naturel et convoquent « un imaginaire à la John Rambo,

---

[1414] L. Ruault *et al.*, « Patriarcat, capitalisme et appropriation de la nature », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 40, nº 2, Éditions Antipodes, 2021, § 10 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2021-2-page-6.htm ; consulté le 13 septembre 2022).

[1415] A. Mestre et S. Zappi, « Dans la fiction postapocalyptique, le "monde d'après" n'est presque jamais solidaire, pacifique et collectif », 21 avril 2020 (en ligne : https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/04/21/survivalisme-violence-etat-policier-la-fiction-postapocalyptique-decrit-elle-notre-avenir_6037280_823448.html ; consulté le 25 février 2025).

[1416] Nous soulignons également, pour les questions de genre, le cas d'une fiction que notre corpus ne traite pas, parce que le rapport aux animaux y est secondaire, mais qui déjoue ces stéréotypes en imaginant la survie de deux sœurs : J. Hegland, *Into the Forest*, New York, Dial Press Trade Paperbacks, 1998.

[1417] R. Matheson, *I Am Legend*, New-York, Gold Medal Books, 1954 ; C. McCarthy, *The Road*, *op. cit.* ; R. Kirkman, *The Walking Dead*, dessin par Tony Moore puis Charlie Adlard, Portland, Image Comics, 2003-2019 (33 volumes) ; *The Walking Dead*, Frank Darabont (réal.), 2010-2022.

[1418] B. Vidal, « Le survivalisme est un loisir de nantis. Entretien avec Bertrand Vidal », entretien réalisé par G. Ledit, 28 juin 2018, Usbek & Rica (en ligne : https://usbeketrica.com/fr/article/le-survivalisme-loisir-nantis ; consulté le 10 décembre 2024).

qui fait de la nature un obstacle à surpasser pour devenir presque un surhomme[1419]. » Bien qu'il insiste sur sa dimension caricaturale, cette description semble ajouter un volet anthropocentré à un imaginaire androcentré. La websérie documentaire *Survivre*, diffusée sur France TV en 2024, suit de son côté cinq survivalistes, tous des hommes ; si le milieu n'est heureusement pas toujours masculiniste, il semble majoritairement masculin[1420]. Dans notre corpus, quelques personnages évoquent cette caractérisation virile – sans tomber dans la caricature d'un Rambo, ce sont des hommes d'action, qui font usage d'armes, voire entretiennent une culture des armes, et dirigent un groupe : par exemple Zeb sur lequel se focalise en partie *MaddAddam*, ou encore Lorca dans *Les Furtifs*. Cependant, la construction de leurs caractères est nuancée et les stéréotypes sont majoritairement déjoués, par des effets de polyphonie, de décentrage (à la fois du point de vue du genre, de l'espèce et de l'idéologie), et par la mise en exergue de communautés marginales qui reposent sur d'autres valeurs, que nous étudierons sans ambition d'exhaustivité[1421].

A. Des communautés-personnages

Sophie Divry représente dans son roman le modèle d'un imaginaire survivaliste individualiste pour mieux le déconstruire, Camille Brunel pense les liens entre ses personnages sur le modèle de la famille, Céline Minard contourne la figure du dernier homme en lui inventant des *alter ego*, tandis que la trilogie de Margaret Atwood et le roman d'Alain Damasio mettent en exergue des communautés de personnages socialement marginaux, militants anticapitalistes, techno-sceptiques et écologistes : les Jardiniers de Dieu puis MaddAddam chez l'une ; les occupants et occupantes des « ZAG » (zones auto-gouvernées, inspirées des ZAD françaises[1422]) chez l'autre. Dans les deux œuvres ces personnages prennent le parti des non-humains. Les Jardiniers de Dieu sont une secte religieuse et animaliste, tandis que les ZAG voient dans les furtifs une innovation du « vivant » qu'il faudra protéger, ainsi qu'une incarnation de leur éthique de vie. L'importance de ces groupes de personnages situerait ces romans dans ce qu'Irène Langlet qualifie de « slow SF » et de « SF de la ZAD[1423] », dont Damasio est une figure incontournable, rattachée à la « science-fiction de gauche

[1419] *Id.*. Les propos résumés dans cet entretien sont plus amplement développés dans B. Vidal, *Survivalisme. Êtes-vous prêts pour la fin du monde ?*, Paris, Arkhê, 2018.

[1420] *Survivre*, France TV, 2024 (en ligne : https://www.france.tv/slash/survivre/ ; consulté le 16 avril 2025).

[1421] Nous reviendrons à plusieurs moments sur les personnages, leurs statuts et leur voix, notamment dans le chapitre 8, voir *infra*.

[1422] Dont la plus célèbre et première du nom est celle de Notre-Dame-des-Landes, qui s'est opposée au projet d'extension d'un aéroport sur une zone humide, et a été occupée de 2009 à son démantèlement violent par le gouvernement d'Édouard Philippe en 2018.

[1423] I. Langlet, *Le Temps rapaillé*, *op. cit.*, p. 103 ; p. 110.

française[1424] », engagée écologiquement, critique envers les technologies, et anticapitaliste. Dans le cas des *Furtifs*, qui n'est pas à proprement parler une fiction apocalyptique, la question « qui survit ? » ne se pose pas directement, mais le roman interroge la possibilité et la constitution d'un futur enviable, qui puisse extraire l'humanité de la catastrophe immanente dans laquelle elle est engluée. Nous retrouvons donc l'idée d'un monde d'après et de ce qui y demeurerait (après le capitalisme, après une ontologie naturaliste), vers lequel s'orienter pour s'échapper de la catastrophe – plutôt que pour y échapper, puisqu'elle a déjà lieu.

En opposition au discours masculiniste et individualiste évoqué plus haut, Langlet affirme que dans cette « SF de la ZAD » le rapport au passé et la volonté de freiner face à une accélération de la consommation, « ne sont pas censés se résoudre dans un tel survivalisme de droite, attaché aux valeurs traditionnelles, et une telle rhétorique du conte légendaire[1425] ». Elle souligne l'ambiguïté du rapport au temps de ce type de fictions, qui rejette le futurisme sans être pour autant passéiste, et s'ancre dans le présent. Commentant le motif de l'écovillage, tel qu'imaginé par Damasio, Langlet affirme : « antifuturiste en tant qu'il rompt avec l'agriculture intensive, mais en restaurant au présent un lien avec la nature, il se soucie de poser une base au futur, quelque forme que ce dernier prenne ensuite[1426] ». Cette description coïnciderait également avec le fonctionnement des Jardiniers de Dieu d'Atwood, d'autant que Langlet trace explicitement le lien entre la *slow SF* zadiste et les « survivalistes[1427] » dont les Jardiniers peuvent être une variante.

Dans la trilogie atwoodienne, ces derniers apparaissent d'abord dans le premier tome à travers le point de vue de Jimmy, comme des énergumènes radicaux et ridicules. Jimmy retient de sa colocataire Bernice sa piété exacerbée, son militantisme rabat-joie perçu comme extrême et son absence de déodorant qui la font paraître à ses yeux « déconnectée de la réalité[1428] » (*DH*, 240-241). À ce stade de la trilogie et malgré la dimension science-fictionnelle du texte, les Jardiniers de Dieu font plutôt office de « personnages référentiels[1429] » dans la typologie de Philippe Hamon, au sens où ils renvoient à des représentations stéréotypées, « immobilisé[e]s par une culture » des véganes et des écologistes radicaux[1430], avec une légère

[1424] *Ibid.*, p. 112. Quoiqu'on puisse l'identifier à une gauche encore peu consciente des questions post-coloniales et raciales, timidement féministe et franchement spéciste. Au-delà des *Furtifs*, ce positionnement à gauche se retrouve dans la participation de Damasio au collectif Zanzibar, ou encore dans sa publication d'une nouvelle au sein du recueil *Ce que nous devons à la ZAD* : A. Damasio, « Hyphe... ? », dans J. Lindgaard (éd.), *Éloge des mauvaises herbes. Ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Éditions Les Liens qui libèrent, 2018.

[1425] I. Langlet, *Le Temps rapaillé*, *op. cit.*, p. 110.

[1426] *Ibid.*, p. 112.

[1427] *Ibid.*, p. 113.

[1428] « […] she is reality-challenged in a major way » (*OC*, 189).

[1429] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans R. Barthes (éd.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 122.

[1430] Bernice, végane et écolo rabat-joie, pourrait être un pendant de la cousine Carolina chez Brunel, « végane fatigante » (34), l'accusation d'une idéologie dite « punitive » constituant un invariant.

inflexion dans l'association entre écologie et religiosité. Le deuxième tome, cependant, est entièrement focalisé sur la secte et en propose une représentation plus nuancée, qui ironise sur les dogmes religieux tout en montrant que les Jardiniers, établis dans les Plèbezones, confrontés à la fois aux CorpSeCorps et aux « plèberats », sont très connectés à la réalité écologique, politique et sociale. Le développement de l'intrigue puis leur individuation en tant que personnages les distingue progressivement d'une fonction référentielle. Malgré les moments de distanciation ironique, la secte incarne d'après l'autrice une « utopie enchâssée dans la dystopie[1431] », en ce que les Jardiniers construisent un lieu radicalement autre et animé par l'espoir d'un monde meilleur.

Le rapport que la secte entretient avec l'apocalypse est proprement religieux, parce que les Cantiques des Jardiniers imaginent un royaume après le « Déluge des Airs », qu'ils se représentent comme une nature restaurée et harmonieuse. Leur religion, qui reprend les mythes de l'Ancien Testament, est caractérisée par un discours collapsologique, célèbre tous les êtres vivants et invite à une décroissance écologiste[1432]. Les Jardiniers sont quasiment végétaliens, ne consomment aucun produit d'origine animale à l'exception du miel des abeilles qu'ils élèvent, ne portent pas de cuir, refusent l'usage de la chimie, et s'appuient sur une culture orale – la production de documents écrits étant interdite. Ils ne sont pas pour autant complètement antimodernes, puisqu'ils font coïncider leurs croyances religieuses avec leurs connaissances scientifiques, en y intégrant le darwinisme et en interprétant les textes bibliques comme un discours symbolique. Les membres des Jardiniers sont en partie d'anciennes et anciens employés des Corps, et fuient pour la plupart leurs milices pour avoir divulgué des documents compromettants : la secte protège les lanceuses et lanceurs d'alerte qui ont opéré un virage éthique radical. La fiction d'Atwood coïncide avec les caractéristiques que Langlet attribue à la *slow SF*, notamment parce qu'elle « débauche les cadres des multinationales pour un retour à une vie plus simple, artisanale, soustraite à l'accélération destructrice de la vie moderne[1433] ».

Il faut bien sûr noter des différences importantes entre les ZAG de Damasio et la communauté des Jardiniers de Dieu, à commencer par l'importance de la religion chez ces derniers, qui coïncide avec la critique antidogmatique qui caractérise l'œuvre spéculative d'Atwood. Le régime alimentaire végétalien de la secte est aussi plus rare dans les ZAD françaises, quoique la France connaisse elle aussi une histoire de communautés anarchistes végétaliennes[1434]. Les Jardiniers correspondent à ceux que Christophe Traïni, dans sa typologie

[1431] « a utopia embedded within a dystopia ». M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 93.

[1432] Voir L. Suchostawska, « Blending Christianity and Ecology in Margaret Atwood's *The Year of the Flood* », *Explorations: A Journal of Language and Literature*, vol. 8, 8 décembre 2020, p. 97-109.

[1433] I. Langlet, *Le Temps rapaillé*, *op. cit.*, p. 111.

[1434] J. Segal, *Animal radical*, *op. cit.*, p. 46.

des animalistes, nomme « les ascètes », « remarquables par leur capacité à contrôler et modifier leurs propres pratiques afin de perfectionner l'ordre moral du monde[1435] ». L'intérêt d'Atwood pour le végétarisme et le véganisme, déjà présent dès son premier roman *The Edible Woman*[1436], peut être attribué, au-delà d'une sensibilité personnelle, au rôle précurseur de la critique anglosaxonne dans la pensée antispéciste. Par ailleurs, contrairement aux ZAD, les Jardiniers ne sont pas organisés en autogestion, ils sont guidés par Adam Premier – dont le seul égal semble être son frère Zeb, maillon libre de la secte –, épaulé par un ensemble de cadres nommés Adam ou Ève et numérotés en fonction de leur rôle dans la secte[1437]. Si quelques Jardiniers survivent, en partie grâce aux enseignements de la secte, plusieurs membres succombent au virus et s'éteignent avec le monde pré-apocalyptique. Leur communauté se transforme en s'agglomérant à celle de MaddAddam (elle-même issue d'une scission entre Adam Premier et Zeb) dont elle reprend le nom, réunissant des membres aux profils divers, soit issus du groupe d'activistes, réuni autour de convictions écologistes et anticapitalistes, soit de la secte initiale dont les anciens membres sont encore empreints de préceptes religieux. Autogérée, cette communauté finale est plus proche des ZAD que celle des Jardiniers, mais ces trois modèles ont en commun d'être des lieux d'expérimentation sociale et politique.

Dans les *Furtifs*, les personnages militants sont nombreux et divers, formant de multiples groupes interconnectés et reliés par l'action : « les Célestes, les Altistes, l'Inter, le gang anarchitecte, la Traverse, les Guette-Heures » (*F*, 209), auxquels s'ajoute la communauté du Javeau-Doux fondée sur la culture balinaise, et ses habitants que Damasio qualifie d'« Alters » (176). Tous ces groupes se caractérisent par leur façon alternative d'habiter l'espace, la Traverse évoluant en hauteur, de toit en toit, inspirée par la pratique de la slackline, du *base jump* et du parkour, tandis que le Javeau-Doux occupe une île sur le delta du Rhône qui fait figure de « no mans' land juridique » (176). Les personnages issus de ces groupes sont plutôt secondaires dans *Les Furtifs*, ils entourent le groupe principal et constituent des auxiliaires[1438], comme Kendang le médiateur de Javeau-Doux, qui permet à Lorca, Aguëro et Saskia d'y circuler. Un personnage s'intègre tardivement au groupe principal : Toni Tout-fou, graffeur et activiste de la Traverse qui rejoint l'équipe du Récif autour du chapitre 11 (285).

[1435] C. Traïni, *La Cause animale. Essai de sociologie historique (1820-1980).*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 89.

[1436] M. Atwood, *The Edible Woman*, London, Virago, 2009 [1969].

[1437] Ainsi Ève 6 est responsable de la botanique, de la fabrication de potions et autres onguents. C'est le rôle de Pilar dans la secte, remplacée à sa mort par Toby.

[1438] Je m'appuie sur la typologie de Vladimir Propp, qui me semble plus utile pour analyser nos œuvres que celle postérieure et plus synthétique de Greimas, divisée entre « opposants » et « adjuvants ». V. Propp, *Morphologie du conte*, M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn (trad.), Paris, Seuil, 1970 [1928, première traduction française 1965] ; A. J. Greimas, « Réflexions sur les modèles actantiels », dans *Sémantique structurale*, 3e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [1966], p. 172-191.

Le roman de Damasio produit ainsi, au-delà du noyau des personnages principaux, un effet de rhizome militant, d'une multitude qui lutte pour défendre les furtifs et se réunit à la fin du roman sur l'île de Porquerolles, puis lors de la bataille du Cosmondo, et enfin pour reprendre la ville de Marseille.

Toni, la dernière recrue du Récif avant sa dissolution, guide l'équipe jusqu'à Porquerolles, où Lorca, Sahar et Tishka se sont réfugiés pour échapper à la traque policière. Ils y sont protégés et aidés par les membres de la ZAG : « Quand les potes vont savoir qu'ils sont recherchés, avec un Wanted niveau noir, ils vont tout faire pour les défendre », dit le jeune graffeur (488). L'éclectisme de cette communauté insulaire est exprimé par les personnages eux-mêmes, Saskia se déclarant « perdue dans les sigles, les mouvances, les tendances » (503) et Lorca retrouvant « l'éclatement multipolaire habituel. Cette façon assez unique, plomb et or à la fois, qu'ont les radicaux de se diviser et de se subdiviser, à mesure de l'intensité des convictions qui nous fondent. » (509) Il ne liste pas moins de sept sous-groupes : les « Citoyennistes, étoilés de principes, de respects croisés, de consensus-à-trouver, d'ouverture maximale à la société civile », « les 1/g portés sur le combat et la guérilla », les « Corsaires avec leur anarchisme ancré », les « Survivalistes en mode *Apocalypse Now !* », les « Primitifs qui visent une écologie radicale, une île intégralement notech », « les Terrestres qui se veulent plus pragmatiques, parlent de restanques à restaurer », ou encore la « Mue […] mouvement transverse qui libère les corps et les genres » (509). La ZAG de Porquerolles reprend directement les slogans scandés depuis des années par le militantisme écologiste, par exemple « nous sommes la nature qui se défend » (520), cité comme circulant entre les collectifs dans un article de Manon Bineau et Antoine Chopot qui date de 2017[1439] – là aussi, nous pourrions parler en ce sens de « personnages référentiels[1440] ». Ce slogan souligne le rejet d'une conception qui exclurait l'humanité de la « nature » et se distingue d'une écologie libérale qui défend « l'environnement » comme un décor inerte.

Par ailleurs, les zagistes et les furtifs habitent les mêmes lieux, et chasser les seconds reviendrait, selon Lorca, à « éliminer tous les squats, les friches, les îlots libres » et « nettoyer tous les recoins anars » (562). La lutte pour les furtifs s'inscrit alors dans une lutte plus globale contre un gouvernement du panoptisme, de la surveillance et du productivisme : selon la synthèse d'Olivier Aïm, de « la technologie des corps destinée à rendre "dociles" et "utiles" les

[1439] M. Bineau et A. Chopot, « "Nous sommes la nature qui se défend contre l'économie" : imaginaire terrestre et coalition politique à l'ère de l'Anthropocène », *EcoRev'*, vol. 44, nº 1, Association EcoRev', 1er décembre 2017, p. 43-51 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-ecorev-2017-1-page-43 ; consulté le 6 décembre 2024).

[1440] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 122.

individus[1441]. » Les Jardiniers de Dieu, pour leur part, appuient leur conception de la nature sur une ontologie à la fois naturaliste et religieuse : les êtres humains sont considérés comme une espèce animale, dans une perspective darwiniste, tout en étant replacés au sein de la « Création », aussi proches de Dieu que les autres animaux. Dans la doctrine des Jardiniers, l'importance que tiennent la conscience et la morale pour notre espèce lui impose cependant de se comporter différemment des autres animaux, par exemple en refusant des comportements de prédation quand elle peut s'en passer sans menacer sa propre survie[1442]. Pour la secte, la défense et la connaissance des autres êtres vivants relève d'un enjeu éthique, mais repose aussi sur l'idée que la survie de l'humanité en dépendrait.

Bien que davantage individués, identifiés notamment par des prénoms, les Jardiniers de Dieu et MaddAddam forment eux aussi un groupe-personnage. Quoique certains personnages se voient attribuer un arc narratif spécifique et sont le point de focalisation d'un des romans, la multiplicité des noms ainsi que l'usage de surnoms dans les deux groupes (associés au statut d'Ève ou d'Adam pour les Jardiniers, tirés de noms d'espèces éteintes pour MaddAddam) produit un effet d'indistinction. Les statuts sont par ailleurs brouillés par la redistribution des rôles entre les tomes de la trilogie : les protagonistes d'un tome sont les personnages secondaires d'un autre. C'est le cas de Ren, par exemple, qui apparaît dans le premier tome sous le nom de Brenda, à travers la focalisation sur Jimmy, mais devient elle-même focalisatrice et narratrice dans le deuxième tome. Cet exemple appelle par ailleurs à nuancer l'affirmation d'un certain « masculinisme » des récits collapsologiques, à partir des œuvres d'Atwood et de Brunel dans lesquelles les personnages féminins sont centraux et interrogent les stéréotypes de genre[1443]. Le deuxième tome de la trilogie atwoodienne est entièrement focalisé sur Toby et Ren, et accueille une galaxie d'autres personnages féminins, comme Amanda, Pilar, Rebecca, ou Bernice. Le roman de Brunel suit lui aussi une protagoniste féminine entourée d'autres femmes, puisque la métamorphose frappe en premier lieu les hommes : les personnages masculins humains disparaissent au fil du récit et ne restent qu'Isis, sa sœur Ariane, Shravanthi, et les jeunes Augustine et Margot. Par ailleurs, ces personnages échappent au biais littéraire dénoncé par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, selon lequel les femmes interagissent rarement entre elles dans la fiction sans être médiatisées par un personnage masculin[1444], et

[1441] O. Aïm, *Les Théories de la surveillance. Du panoptique aux surveillance studies*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 44.

[1442] Cette position est explicite dans le cantique et le sermon de « la Journée du prédateur » (*TD*, 491 ; *YF*, 348).

[1443] Cette affirmation vaut moins pour Damasio, qui, s'il tente de construire un groupe de personnages mixte, accorde une grande partie de la focalisation à son héros Lorca, les personnages féminins étant plutôt auxiliaires ou adjuvants. Nous pourrions ajouter *Sirene* a cette étude des personnages de survivantes, mais nous réservons son traitement à la question des personnages animaux.

[1444] V. Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18, 2017 [1929], p. 124.

Brunel déjoue encore plus cette tendance en extirpant son héroïne des schémas fictionnels hétérosexuels[1445].

Au-delà de ces communautés humaines, les *novums*[1446] principaux des fictions d'Atwood et de Damasio, les Crakers et les furtifs[1447], sont aussi des groupes de personnages qui se situent à la limite de l'humanité. La plupart des furtifs ne sont pas nommés, mais ils présentent une agentivité indéniable dans l'intrigue et forment une communauté d'espèce. Construits en miroir des groupes militants, qui habitent les mêmes espaces et aspirent à la même furtivité, leur présence est le plus souvent plurielle, de sorte qu'ils forment davantage un groupe que des personnages singuliers, à l'exception de Tishka, la fille de Lorca devenue mi-humaine mi-furtive. Quant aux Crakers, ils apparaissent souvent comme un groupe indistinct, bien qu'ils possèdent des noms – attribués par Crake, selon Zeb (*M*, 135), en hommage à des figures célèbres. Dans *Le Dernier Homme*, les Crakers ne sont singuliers qu'aux yeux de Snowman, ils ne tiennent pas de rôle individuel dans l'intrigue et encore moins dans la narration. Dans *MaddAddam*, en revanche, les Crakers acquièrent progressivement un statut égal à celui des « deux peaux », les êtres humains de l'ancien monde. Le jeune Craker Barbe-Noire prend en charge la narration et joue un rôle de médiateur qui permet de créer une communauté plus grande encore, qui intègre les Crakers, Maddaddam et les porcons. Ces derniers constituent eux aussi un groupe-personnage, puisqu'ils sont désignés dans la version originale par l'expression « Pig Ones », qui les institue comme une communauté d'espèce dont les membres ne sont pour autant pas nommés individuellement, contrairement aux Crakers. L'élément unificateur de ces groupes, qu'il s'agisse de l'union entre les zadistes et les furtifs ou de la communauté élargie dans *MaddAddam*, est la présence de personnages agresseurs qui menacent leur survie.

B. Quelques personnages « agresseurs[1448] »

Selon Vladimir Propp, qui définit des fonctions diégétiques et les associe à des personnage-types, la sphère d'action de l'agresseur comprend : « le méfait », « le combat et les autres formes de lutte contre le héros » et « la poursuite[1449] ». Définir des personnages

[1445] Atwood, elle, y retombe dans sa trilogie : Toby finit par développer une relation amoureuse avec Zeb et entretient une rivalité féminine avec Renard Véloce, Ren jadis amoureuse de Jimmy se rapproche de Croze, Amanda porte un enfant Craker, et l'hétérosexualité est rendue centrale par des enjeux de reproduction dont la survie de l'espèce humaine dépendrait – contrairement au modèle matriarcal qu'imagine Brunel.

[1446] La nouveauté qui signale le genre science-fictionnel, selon la notion de Darko Suvin. D. Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, G. Hénault (trad.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 2. Aurélie Huz en propose une analyse approfondie : A. Huz, « Démêlés avec le novum : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 20, Université Gustave Eiffel, 13 décembre 2022 (https://journals.openedition.org/resf/11338 ; consulté le 16 avril 2025).

[1447] Je reproduis la présence ou l'absence de majuscule dans les textes.

[1448] V. Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 97.

[1449] *Ibid*.

« agresseurs », et plus largement ennemis, permet dans les fictions (et dans leur analyse) de tracer les contours de ce qui menace la reconstruction d'un monde meilleur, et de ce à quoi ce monde s'oppose. Chez Damasio, l'intrigue bascule par exemple d'une vision des furtifs comme adversaires – les chasses du Récif relevant de l'affrontement –, à une alliance avec les furtifs contre le gouvernement. Le personnage antagoniste central est finalement Gorner[1450], ministre de l'intérieur et candidat à la présidentielle réactionnaire ; qui oriente sa campagne autour d'une politique anti-furtifs, veut faire disparaître Tishka et instrumentaliser sa mort, et cherche à reprendre l'île de Porquerolles grâce aux forces de l'ordre, renommées « Gorner-boys » par les militants. La lutte est non seulement une guerre matérielle, mais surtout une « guerre des imaginaires » : « à ma droite, sur le ring, le fantasme du monstre tapi dans nos angles morts ; à ma gauche le désir d'une rencontre, l'envie de découvrir et de protéger l'espèce à la source du vivant », analyse Arshavin (477). Le personnage agresseur incarne ainsi plus largement un système politique capitaliste marqué par le repli identitaire[1451] et une vision du monde fondée sur un paradigme immunitaire[1452].

Chez Atwood, commençons par analyser le statut de Crake. Il pourrait apparaître comme un personnage agresseur, puisqu'il nuit activement aux protagonistes en les plongeant dans un monde apocalyptique et qu'il a toutes les caractéristiques d'un « méchant[1453] ». Dès la première partie du *Dernier Homme*, c'est ainsi qu'il est identifié lorsque Snowman hurle : « Crake […]. Connard. Crétin ! […] C'est ta faute[1454] ! » (*DM*, 20). Pour autant, ce rôle doit être nuancé en fonction de la temporalité du roman puisque les personnages ne prennent connaissance de son projet qu'après sa disparition, de sorte qu'il ne leur est jamais possible de lutter contre Crake : les cris de Snowman restent sans réponse. Lorsque les conséquences de ses actions se réalisent, le savant-fou n'est déjà plus présent et il est trop tard pour lutter contre. Le seul affrontement qui ait lieu entre Snowman et Crake conduit instantanément à la mort de ce dernier – qui semble s'y exposer volontairement –, et ne permet pas de s'opposer à son projet, déjà réalisé. Si l'on applique la typologie de Vladimir Propp, Crake agit dans la sphère d'action de l'agresseur, mais il peut aussi être considéré, une fois passée la catastrophe, comme le « donateur » de l'« objet magique[1455] » que représenteraient les Crakers, que l'anti-héros Jimmy (à qui succède une héroïne, Toby) doit désormais protéger et qui participent d'une nouvelle quête pour sauver un

[1450] Son nom apparaît 103 fois dans le roman, à partir du chapitre 17.
[1451] Voir *supra*, chapitre 5, I. B.
[1452] M. Fœssel, *Après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 269. Voir *supra*, chapitre 6, III. C.
[1453] Le terme de Propp est également traduit ainsi, ou par « *villain* » en anglais.
[1454] « "Crake !" he yells. "Asshole ! Shit-for-brains ! […] You did this !" » (OC, 11)
[1455] La sphère d'action du donateur correspond à la « préparation de la transmission de l'objet magique » et de la « mise de l'objet magique à la disposition du héros », un rôle qui incombe à la fois à Crake et à Oryx, qui éduquent les Crakers et les confient explicitement à Jimmy-Snowman. Les objets magiques peuvent être des « animaux ». V. Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 96 ; p. 45.

semblant d'humanité. Son personnage recouvre ainsi plusieurs sphères d'action, ce que Propp envisage comme une possibilité dans sa typologie[1456]. Malgré son absence physique passée la catastrophe, Crake est omniprésent dans la trilogie, y compris dans le temps post-apocalyptique, à travers les réminiscences ou les réflexions des personnages. Si sa personne physique disparaît, sa voix demeure dans l'esprit de Jimmy, et son image mythique est imprimée dans celui des Crakers, qui le placent au centre de leur monde.

Les Painballers remplissent en revanche à plein le rôle d'agresseurs, parce qu'ils menacent la vie du héros puis de l'héroïne, de leur « objet magique », les Crakers, et de leurs auxiliaires, les membres de MaddAddam et même les porcons[1457], c'est pourquoi les trois groupes s'unissent contre ces ennemis communs. Le Painball, dont les Painballers ont été libérés, est une prison particulièrement cruelle construite comme une arène sur le modèle d'un *Battle Royale*[1458]. Ses anciens prisonniers incarnent la dystopie pré-apocalyptique, son goût pour les divertissements violents, son système punitif et la misère dans laquelle elle plonge les Plèbezones[1459]. Le Painball est le revers du pouvoir des CorpSeCorps, et la mafia à laquelle appartenaient les Painballers avant leur emprisonnement bénéficie de la corruptibilité de ces milices. Blanco et ses compères sont « ce qui rest[e] du chaos[1460] » (*M*, 19), coïncident avec le masculinisme individualiste et survivaliste dénoncé dans les *Nouvelles Questions Féministes*, et s'opposent à la volonté de solidarité qui caractérise les autres personnages. En cela, ils s'approchent fortement du cas de la Yakuza chez Pugno, qui fonctionne là encore comme un groupe de personnages, à la différence que la mafia japonaise possède un pouvoir systémique dans *Sirènes*, malgré son organisation souterraine, là où les Painballers, anciens mafieux, sont réduits par la catastrophe à trois (puis deux) individus isolés, qui ne sont plus appuyés par un système de domination[1461].

Les membres MaddAddam s'interrogent, au moment de trancher sur le sort des ennemis capturés, sur l'humanité de ces derniers, en traçant une distinction nette entre leur groupe et ces autres *homo sapiens*. Alors qu'ils débattent de leur statut, se pose à nouveau la question des

[1456] *Ibid.*, p. 99.

[1457] Qui passent pour leur part d'agresseurs à auxiliaires.

[1458] K. Takami, *Battle royale*, P. Honnoré et T. Yano (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2006 [1999].

[1459] Précisons cependant que trois anciens Jardiniers et membres de MaddAddam, Crozier, Oates et Shakleton, ont eux aussi connu le Painball, mais ont conservé leurs capacités empathiques et morales : les Painballers étaient déjà des agresseurs avant d'être emprisonnés, notamment pour le personnage de Toby (voir *supra*, Chapitre 5, II. B).

[1460] « They were left over from the chaos » (*M. VO*, 4).

[1461] Je choisis de ne pas plus développer l'analyse de ce cas, car elle me semble apporter moins d'éléments que celle des Painballers, notamment parce que la Yakuza englobe toute l'intrigue de *Sirènes* – ses membres sont parfois des agresseurs envers le protagoniste Samuel, mais tout son cadre de vie s'y inscrit et il use de ses structures de domination pour exploiter les sirènes, tout en cherchant lui-même à échapper au contrôle de ses supérieurs. Le roman ne vient donc pas opposer une communauté à un ennemi commun : les sirènes ne forment une communauté (un banc) que quand elles sont libres, sinon elles apparaissent comme une masse amorphe sans grande agentivité collective, avec comme seul pouvoir de résistance leurs réactions de violence individuelles.

limites de l'humanité, dont le sens serait distinct d'une définition d'espèce : « les triples survivants de Painball ont toujours été considérés comme n'étant plus tout à fait des humains[1462] » (*M*, 534). Certains personnages affirment que « ce sont des ordures sans cerveau ni âme », « des violeurs et des assassins » tandis que d'autres répliquent que « ce sont des êtres humains », tout en reconnaissant que « ce n'est pas une défense en soi[1463] » (*M*, 534), une objection qui va dans le sens d'une éthique antispéciste et désanthropocentrée. Dans une optique existentialiste, la valeur, l'identité et le statut des Painballers sont définis par les actes violents qu'ils ont commis, plutôt que par leur espèce. D'autres personnages adoptent une argumentation déterministe et questionnent leur capacité de conscience : « comment savoir s'ils avaient le moindre contrôle sur ce qu'ils ont fait », argumente Laîche Blanche, suggérant leur possible irresponsabilité morale et pénale. Finalement, c'est le statut de personne qui est refusé aux criminels : « On s'en fiche pas mal de comment on les appelle, dit Rhino. Du moment que ça n'est pas *des gens*[1464] » (*M*, 534). Alors que les porcons ont été élevés à un état de conscience et de socialisation qui les intègre comme des personnes[1465], et même des membres à part entière d'une société multispécifique, les Painballers, eux, sont déshumanisés. Les trajectoires des deux groupes se croisent, ascendante pour les uns, descendante pour les autres. Libérés de leur élevage-prison, les porcons prouvent leur conscience, leur empathie, et parviennent à communiquer avec les autres personnages par l'intermédiaire des Crakers, alors que les Painballers, au sortir de leur détention, n'ont conservé que leurs violents instincts. La catégorisation millénaire des espèces sur une *scala naturae*, une « échelle des êtres », qui persiste dans beaucoup de représentations anthropocentrées en dépit des avancées apportées par le darwinisme, est revue dans le monde post-apocalyptique, et les individus humains responsables de crimes sont relégués à ses tréfonds, en-dessous des porcons et des Crakers[1466]. La communauté post-apocalyptique n'est donc plus une communauté d'espèce, mais une communauté de conscience, d'intérêt, et de morale.

[1462] « Triple Painball survivors have long been known to be not quite human. » (*M. VO*, 368)

[1463] « dead-soul neurotrash » ; « rapists and murderers » ; « fellow human beings. […] Though I realize it's this in itself is not a defence » (*M. VO*, 368).

[1464] « how are we to know that they had any control over what they did? » ; « Who cares what we call them, […] so long as it's not *people* » (*M. VO*, 368).

[1465] En version originale, les *pigoons* deviennent les « Pig Ones », et ils obtiennent un droit de vote.

[1466] Le statut des autres animaux, notamment de ceux qui ont aussi été génétiquement modifiés, reste à clarifier, et ne semble pas connaître une telle recatégorisation.

C. Les personnages autres qu'humains

Philippe Hamon rappelle qu'un personnage n'est pas « exclusivement anthropomorphe[1467] », et le cas des porcons nous amène à considérer la construction de personnages animaux dans notre corpus, qui vient là aussi renverser le schéma survivaliste traditionnel et son rapport à la nature. Nous appuierons cette étude sur la typologie des personnages animaux que propose Inga Velitchko, dans laquelle elle distingue quatre types de personnages en fonction de leur degré d'individualisation. Seuls les personnages de types deux (2) et trois (3) nous intéresseront. En effet, le premier type correspond davantage à des « instruments » qu'à des personnages, de même que les « arbres, bâtiments, objets usuels[1468] ». Le quatrième type n'est pas présent dans le corpus de cette partie, car il englobe les textes où « des personnages animaux interagissent entre eux tout en ayant peu ou aucun rapport avec des personnages humains[1469] », ce qui n'est le cas d'aucun des romans étudiés ici[1470]. Il faut cependant souligner que dans plusieurs œuvres, notamment celles d'Atwood, Pugno et Damasio, les personnages non-humains ne sont pas des animaux comme les autres, et se voient dotés de caractéristiques extraordinaires qu'autorise la science-fiction. Leur statut de personnage est permis en partie par leur intelligence extraordinaire ou leur proximité avec l'humanité, ces fictions réservant souvent un traitement différent aux animaux tels que nous les connaissons. C'est pourquoi, en établissant un relevé des personnages animaux importants de nos corpus, nous signalerons les personnages limites, qui ne coïncident pas avec une animalité réaliste.

Dans le deuxième type de personnage animal établi par Velitchko, se trouvent « les cas où des animaux interagissent avec les personnages humains dans une collaboration amicale ou dans une lutte plus ou moins brutale » et où « bien qu'ils ne soient pas encore autonomes et restent en relation étroite avec les humains, les animaux peuvent prendre leurs propres décisions, ils ont leur propre individualité, ils sont pourvus de volonté et ont souvent un caractère marqué[1471] ». Dans cette catégorie, Atwood et Minard mettent en scène des personnages porcins, respectivement, les porcons, cochons OGM qui agissent davantage comme un groupe, et Rotko, un cochon qui se distingue dans *Le Dernier Monde* comme leader

[1467] Même s'il ne présente pas d'exemple de personnages animaux. P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 118.

[1468] I. Velitchko, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », dans D. Bertrand et M. Constantini (éd.), *La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, Paris, 2017, § 5 (en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document5396.php ; consulté le 14 novembre 2018).

[1469] *Ibid.*, § 8

[1470] Cette catégorie peut correspondre en revanche aux *Grands Singes* de Will Self, étudié dans la première partie.

[1471] *Ibid.*, § 6.

du troupeau déjà évoqué[1472]. Si ces animaux sont perçus et traités comme tels, ils restent extraordinaires par leur modification génétique (chez Atwood) et leur capacité à communiquer avec les humains (chez les deux autrices). Dans *Les Métamorphoses*, Dinah, la chatte d'Isis – probablement nommée d'après celle d'Alice chez Lewis Caroll – possède le même statut, parce qu'elle interagit avec les autres personnages et communique à sa façon. Le temps d'un chapitre (*MET*, 155), elle devient aussi narratrice et focalisatrice[1473]. Son traitement comme un personnage découle à la fois de la vision antispéciste que défend Brunel, écrivain ouvertement militant, et du point de vue de la protagoniste, Isis, qui considère la chatte comme une membre de sa famille. Chez Divry, les compagne et compagnon de Joseph, Fine et Chocolat, sont aussi des personnages de type (2), en restant saisis par un prisme anthropocentré, puisque nous ne connaissons de leur histoire que les moments partagés avec le protagoniste humain. Chez Pugno, la première sirène, mère de Mia, appartiendrait plutôt au type (1), celui des animaux réifiés, mais Mia relèverait comme les cas précédents du type (2), quoiqu'il s'agisse d'un personnage hybride, de même que les furtifs ou les porcons. Contrairement aux personnages de type (1), sa présence est centrale dans le roman, elle possède une agentivité, un nom, elle initie un dialogue, et son point de vue est retranscrit dans le dernier chapitre du roman.

Enfin, nous trouvons chez Brunel des personnages du type (3), puisque son roman appartient aux « textes où le personnage humain et le personnage animal sont liés par une relation de métamorphose. Ici, les deux personnages ne sont en réalité que deux parties de la même personne : leurs niveaux d'individualisation et de volonté sont équivalents[1474]. » Ce cas de figure comprend, dans *Les Métamorphoses*, la genette en laquelle Isis se transforme, ou encore Suraj, le frère de Shravanthi, transformé en lapin nain. Ce troisième type peut aussi être identifié chez Damasio, dans le personnage de Tishka, qui est dite hybridée mais dont la situation se rapproche d'une métamorphose, puisqu'elle bascule d'une corporéité à une autre (elle ne naît pas hybride). Ces divers exemples suggèrent, de manière assez intuitive, que l'attribution d'un nom aux animaux dans la narration participe de leur individuation et assoit leur statut de personnage, même si celui-ci dépend encore de leur relation avec des êtres humains.

Le cas des personnages porcins chez Atwood et Minard permet d'interroger par quel biais des animaux qui relevaient au départ du type (1) de Velitchko basculent vers le type (2) et

[1472] Il existe d'autres personnages animaux dans le roman, mais l'ambition de tous les analyser ferait largement dépasser notre propos du cadre de cette partie. Une analyse comparative à travers le prisme du personnage porcin nous a semblé plus pertinente, et nous recroiserons par ailleurs certains de ces autres personnages au fil de nos développements.

[1473] Voir *infra*, chapitre 8, II. A.

[1474] I. Velitchko, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », *op. cit.*, § 7.

deviennent alors de véritables personnages, c'est-à-dire des sujets et non des objets. Dans les deux œuvres, les cochons accèdent au statut de personnage lorsque qu'ils se montrent les égaux des êtres humains lors de scènes épiques, que ce soit en tant qu'alliés ou rivaux. Les cochons obtiennent alors que leur point de vue soit entendu et peuvent ainsi rectifier une vision anthropocentrée. Chez Minard, Stevens repère d'abord le mâle Rotko par sa posture dominante (DM, 148) et parce qu'il s'extrait, à ses yeux, de la masse des autres cochons. Le porc est « royal, magnifique », placé en tête du groupe, physiquement identifiable, et Stevens y voit un « héros » (*DM*, 148). Il devient le médiateur entre le protagoniste humain et les cochons qu'il instrumentalise, qui relèvent pour leur part toujours du type (1). Stevens négocie avec lui, tout en restant motivé par une volonté de domination, exacerbée lorsque le porc n'est plus un auxiliaire et va à l'encontre de la mission que s'est donnée le protagoniste. Ce dernier, armé d'un fouet, engage alors un duel. Le combat dépasse les individus, pour mettre en jeu l'histoire entière des deux espèces :

> Furieux, Stevens ne sentait pas le danger et laissait monter en lui des millénaires de domination brutale. Des images le traversaient qui étaient des images d'homme. Des moutons frappés à coups de bâton, des ânes tirés par des longes, les gencives en sang, des chevaux bourrés de coups de pied et de coups de poing, des chiens battus à mort, des ours attaqués au couteau et à la machette. (197)

La liste continue d'égrainer les extinctions et les massacres dont l'humanité est responsable : « les bisons », « les loups puants », « les chevaux du Cos », les « mammouths ». Le temps d'un instant, il n'est plus question d'alliance, mais bien de faire la guerre aux animaux, les « grands rivaux » de l'humanité[1475]. Malgré son arme, le protagoniste veut croire que l'animal et lui se « battent en égaux », dans un face à face entre « semblable[s] » (197). La haine envers les animaux ne vient donc pas de leur prétendue infériorité, mais de l'insoutenabilité de notre propre animalité. Alors que Stevens tente de détruire l'animal qui questionne sa domination, en le laissant pour mort, puis de l'oublier en l'enfermant dans un wagon, le porc reparaît lorsqu'il ne s'y attend plus. Qu'il s'agisse ou non d'une des multiples hallucinations du protagoniste, déjà entouré de plusieurs *alter ego* imaginaires, cette vision n'en est pas moins révélatrice du statut qu'acquiert l'animal dans l'esprit du personnage et dans le roman. La résurrection du porc, sortant des oubliettes « comme un prince, lent, majestueux » (210) est symptomatique d'un texte où les animaux non-humains ne peuvent pas être supprimés du monde, survivent et accompagnent l'humanité, même – et surtout – dans les moments où le héros pense être seul sur terre. Ce n'est plus seulement l'homme qui suit l'animal, selon le titre polysémique de Derrida[1476], mais l'animal qui le rattrape. Le porc, qui a désormais (re)gagné sa noblesse, peut prendre la parole – ou bien l'humain peut-il enfin l'entendre. Les premiers mots du cochon

[1475] Voir *supra*, chapitre 5, I, B.
[1476] Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 2006.

Rotko se contentent de rappeler l'animalité de l'homme, tout en corrigeant les propos anthropocentrés de Stevens : « Je suis libre, Beau-Singe, je ne t'ai pas attendu pour le savoir » (211). Par sa ténacité, le cochon gagne même l'accès au texte, puisque le « greffier » retranscrit ses mots dans le journal de Stevens, sous le titre : « Chant du suidé dans la nuit[1477] » (211). Rotko affirme sa liberté, sa puissance, et sa généalogie mythique, en tant que « fils d'une déesse et d'un Zhù chinois aux appétits dévorants[1478] » (212). Une fois son histoire racontée, le cochon choisit de rester à Beijing et son destin se sépare de celui de Stevens.

Chez Atwood quelques porcons s'illustrent également par leur bravoure dans la bataille qui les oppose aux Painballers, et leur histoire, d'abord transmise oralement, est inscrite dans le Livre de Toby, au même titre que celle des héros humains de la bataille. S'ils ne possèdent pas de nom, l'une d'eux, la Truie, « camarade tombée au combat » (*M*, 509 ; « *fallen comrade-in-arms* », *M. VO*, 350), se voit octroyer une majuscule. Ainsi, c'est par leur valeur guerrière que les animaux reconquièrent leur place dans le texte, en héros épiques[1479]. Je nuancerai ainsi les propos de Cécile Chatelet, qui étudie l'œuvre de Céline Minard et affirme à propos d'une scène de bataille entre chiens et porcs que « la noblesse épique est […] dégradée par la nature des combattants » et que la présentation des porcs est « d'ordre héroï-comique[1480] ». Certes, chez Minard comme chez Atwood, le texte présente souvent un caractère ironique ou comique. Pourtant, bien que les personnages humains fassent preuve de dérision vis-à-vis des porcs, le ton général de l'œuvre ne se limite pas à ces remarques anthropocentrées et les scènes guerrières qui impliquent les animaux ne me semblent pas être des parodies de l'épique. Si comique il y a, ce n'est pas pour rire des animaux, mais de la vanité des personnages humains qui cherchent à maintenir leur supériorité vis-à-vis des êtres qui les entourent et qui n'ont de cesse, de leur côté, de rappeler leur insoumission. Il me paraîtrait alors réducteur de ramener des textes qui ouvrent vers une nouvelle représentation des animaux non-humains à l'équivalence traditionnelle entre animaux et dégradation, même si les personnages humains y souscrivent souvent, comme lorsque Jimmy désigne en langue originale les porcons par l'expression « *hoplites of ham* » (*M. VO*, 249). Si les personnages humains font preuve d'anthropocentrisme, ils supposent par ailleurs que les Pig Ones sont de leur côté porcocentrés et qu'ils servent leurs

[1477] Les œuvres de Minard et Atwood mettent toutes deux en abyme l'écriture d'un journal, que le texte nous donne à lire, et dont des êtres autres qu'humains s'emparent.

[1478] « Zhū » (猪) signifie « cochon » en mandarin. Là encore, nous remarquons qu'il ne s'agit pas d'un animal comme les autres, mais bien d'un animal hybride.

[1479] Le texte de Céline Minard fait régulièrement référence à la guerre de Troie. On peut d'ailleurs se demander si ce parallèle n'est pas en partie justifié par les sonorités du nom de la ville (porcine à une lettre près), étant donné que l'autrice use souvent de paronomases, comme lorsque le deuxième nom du protagoniste, Roiq, semble scandé par les grognements des cochons.

[1480] C. Chatelet, « "Aussi défait qu'on peut l'être par une victoire" : métamorphoses de l'épique dans l'œuvre de Céline Minard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 14, Ghent University, 1er juin 2017 (https://journals.openedition.org/fixxion/12683 ; consulté le 2 janvier 2025).

propres intérêts. Les cochons participent activement à l'élaboration d'une stratégie de lutte contre les Painballers et sont à l'initiative de l'union avec les êtres humains, comme le rappelle Zeb : « En ce qui les concerne, on est juste des fantassins. Bêtes comme nos pieds, ils doivent se dire, même si on sait se servir des aérodésintégreurs. Mais c'est eux les généraux[1481]. » (*M*, 495) À l'inverse d'une dégradation, chez Atwood comme chez Minard les porcs passent d'une armée de combattants sans noms au statut de héros mythiques, grâce à une alliance interspécifique qui scelle les règles d'une nouvelle communauté.

II. Trois préceptes pour de nouvelles communautés

A. Tisser des alliances interspécifiques

Le terme d'« alliance », choisi ici pour désigner des nouveaux rapports tissés entre les êtres humains et d'autres espèces, connaît différents champs sémantiques, que les romans du corpus déclinent : en tant que « pacte d'intérêt commun », l'alliance peut être politique ou militaire, mais aussi idéologique, évoquant une « communauté de sentiments, d'idées, d'intérêts[1482] ». Parler d'alliance implique ainsi deux entités *a priori* divergentes, qui constituent une altérité l'une pour l'autre, dont sont admises l'agentivité, la subjectivité, et les intérêts – autant de dimensions encore souvent refusées aux animaux non-humains[1483]. Bien que le cas des furtifs évoque plutôt celui des animaux « liminaires », dans la classification de Sue Donaldson et Will Kymlicka, puisqu'ils habitent également les villes et utilisent des ressources apportées par les sociétés humaines, le modèle de l'alliance et la nature de leurs rapports à la fin du roman fait davantage écho à la notion de « communauté souveraine » que théorisent l'auteur et l'autrice de *Zoopolis* à propos des animaux sauvages[1484]. La possibilité d'une alliance et plus globalement d'une coopération entre les êtres humains et les autres animaux implique la reconnaissance politique d'une souveraineté et d'intérêts propres. Selon la théorie des droits des animaux développée dans *Zoopolis*, dans le cas d'une cohabitation sur un même territoire et dans des « écosystèmes partagés », les communautés d'animaux sauvages et d'êtres humains seraient « co-souveraines[1485] », ce qui permettrait la recherche d'une justice intercommunautaire, comme cela semble être le cas entre les furtifs et les êtres humains qui les soutiennent.

[1481] « We're just the infantry as far as they're concerned. Dumb as a stump, they must think, though we can work the sprayguns. But they're the generals. » (*M. VO*, 340)

[1482] « Alliance », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/alliance ; consulté le 27 avril 2025).

[1483] Nous verrons cependant les limites de ce discours, porté notamment par les philosophes du vivant, qui donne aux animaux une agentivité sans nécessairement respecter tous leurs intérêts.

[1484] S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis*, *op. cit.*, p. 277.

[1485] *Ibid.*, p. 278.

Plutôt que de se refermer sur des communautés humaines, barricadées pour tenir loin les présences animales, les exemples communautaires proposés par Damasio envisagent une alliance avec les furtifs, pour sortir « du seulement-humain, du trop-humain, de l'hominite aiguë qui nous attaque les os et les sinus, nous rend si pincés, si étroits. » (*F*, 179) Plutôt que de percevoir les furtifs comme des envahisseurs, des nuisibles ou des parasites – la position envisagée par Gorner, représentant d'une modernité qui n'aborde les rapports avec les non-humains que selon l'alternative « indifférence ou nuisibilité[1486] » –, ces groupes-personnages abordent les furtifs sous l'angle de la curiosité et de l'enrichissement mutuel[1487]. Dans un monde qui est perçu comme menacé, c'est aussi une représentation de la survie qui est en jeu, comme le montre un échange dans le roman entre la linguiste Louise Cristofol et Saskia, qui exprime son désaccord dans la narration :

> [Louise :] – […] parfois, [les furtives[1488]] ont besoin d'un type spécifique de matière : du métal par exemple, ou du carbone. Et l'autre en a besoin aussi. Question de survie alors. Désolée de briser votre rêve d'un monde enchanté. La vie animale, pour se maintenir, est souvent féroce.
>
> [Saskia :] Je ne suis pas d'accord avec ça. Pures projections anthropomorphiques. L'éthologie contemporaine a prouvé que la collaboration et les alliances sont infiniment plus répandues que compétition et cruauté. (331).

Niant une interprétation qui conçoit la sélection naturelle comme une loi du plus fort, la traqueuse voit dans les interactions entre animaux non humains l'inspiration pour une éthique de la survie qui se fonde sur la collaboration. Lorsque cette éthique est transposée aux rapports entre les êtres humains et les furtifs, la survie en jeu est à la fois celle de notre espèce – menacée par son repli sur elle-même et la crise écologique dont elle est à l'origine – et celle des furtifs. Plus globalement, à travers le rôle que tiennent les furtifs dans l'évolution, c'est la vie sur Terre qui semble menacée à long terme. Il s'agit, pour reprendre le terme de Baptiste Morizot dont la pensée inspire Damasio[1489], d'une « alliance vitale[1490] », qui n'a pas seulement vocation à prendre une forme effective – dans l'intrigue pour Damasio ou dans les territoires pour le philosophe –, mais de constituer « avant tout un type de récit alternatif au récit extractiviste, postnature, ou strictement préservationniste, qui reconfigure en partie les êtres en présence et

[1486] Voir *supra* pour une analyse du schème de la guerre et de l'invasion dans le chapitre 5, I. en écho au modèle de l'immunité dénoncé par Fœssel, que nous abordons dans le chapitre 6, III. C.

[1487] On reconnaît ici une symbolique qui traite moins de l'animalité réelle que d'une représentation de l'altérité, que Camille Brunel analyse également dans une autre œuvre inspirée par la philosophie du vivant, le long-métrage de Thomas Cailley déjà évoqué dans le chapitre 5, *Règne animal*. C. Brunel et V. Duran-Le Peuch « Les animaux dans l'œil de la caméra », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, 30 octobre 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=bU7vA83NO3I ; consulté le 16 octobre 2024).

[1488] La chercheuse préfère le féminin « furtives » au masculin utilisé dans le reste du roman.

[1489] Damasio révèle même dans *Les Furtifs* que Morizot est le modèle du personnage de Varech, dont on apprend que la propriété a été achetée sous le nom de « Baptiste Ormizot, aka Mizotor, Rizotom, Izomort, Zoromit, rendu célèbre vers 2035 sous le surnom de Varech. » (404)

[1490] B. Morizot, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, nº 33, 2017, § 37 (en ligne : https://journals.openedition.org/traces/7001).

les types de relations possibles[1491] ». Dans cette « guerre des imaginaires » (477) qui dépasse les affrontements physiques, Varech affirme face à Gorner que tuer les furtifs « serait un suicide, un anthropocide », ce qui ferait du responsable un « criminel de guerre » (623)[1492]. Plus encore que l'alliance, la protection des furtifs « contre les pratiques mortifères d'autres humains[1493] », implique d'accepter l'hybridation – ou plutôt la symbiose[1494] –, puisque le moyen de lutte envisagé est que les alliés humains s'offrent en refuge, pour servir d'hôte au frisson des furtifs :

> — Dans ce cas, il faudrait que les furtifs viennent à nous… — Qu'on leur donne un rendez-vous par exemple ? — En quelque sorte. Qu'ils comprennent que la survie de leur espèce est en jeu comme elle ne l'a jamais été dans l'histoire. Ils ont été découverts. Ils ont été révélés. Ils ne peuvent plus espérer se cacher comme ils l'ont fait pendant des millions d'années. Et que la meilleure façon pour eux de ne pas disparaître est de confier leur frisson à un humain qui saura l'abriter en lui. Au moins le temps qu'ils mutent à nouveau, qu'ils s'adaptent aux chasses populaires, trouvent de nouvelles façons d'échapper au regard… (629)

Le motif de la survie est ainsi renversé, de l'espèce humaine à l'espèce furtive, la menace de l'extinction furtive incarnant la menace de la fin d'un monde vivant et d'une rupture anthropozoologique[1495], tandis que la survie de l'humanité dépend de son ouverture à l'altérité et à l'animalité. Quoique les furtifs soient des alliés politiques essentiels et que la survie des êtres humains en dépende indirectement, cet élément de l'intrigue (l'obligation, pour les furtifs, de se réfugier dans des hôtes humains) place notre espèce dans une posture de sauveuse, seule capable de s'opposer à ses congénères, là où les furtifs se trouvent soudain dans une position de vulnérabilité et de dépendance.

Si la symbiose est finalement envisagée comme nécessité pour sauver les furtifs, d'autres formes de porosité et l'union constituent déjà une alliance :

> Nous n'avons pas besoin d'être hybridés pour exprimer ce potentiel. Mais à l'évidence, côtoyer les furtifs, accepter qu'ils nous affectent, les rencontrer ne peut que nous aider à grandir. […] Les furtifs portent en eux et nous portent à nous, comme un cadeau caché dont le ruban est à défaire, cette double révolution possible : celle des liens horizontaux, à tisser sans cesse hors de nous, et celle des liens verticaux, à intensifier en nous, avec nos ascendances animales. Ce n'est pas l'un ou l'autre, l'un après l'autre : c'est tout ensemble une vitale insurrection, collective et intime, pour porter au point de fusion nos puissances. Et en offrir l'incandescence à ceux qu'on aime. C'est un alliage et c'est une alliance. (622).

[1491] *Ibid.*, n. 10.

[1492] Damasio confie au personnage une rhétorique qui rappelle celle déjà employée par Günther Anders à propos de la menace nucléaire, d'abord présentée comme un suicide, puis comme l'acte meurtrier de certains humains seulement. On constate que cette vision s'est décalée de la menace nucléaire vers la menace écologique, et d'une échelle intraspécifique à une échelle interspécifique. G. Anders, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, C. David (trad.), Paris, Serpent à plumes, 2006, p. 256.

[1493] B. Morizot, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *op. cit.*, n. 10.

[1494] Voir *infra*, dans le même chapitre, III. C.

[1495] Le roman de Damasio fait écho, par ces aspects, aux propos que nous développons dans le chapitre 4. Si nous avons privilégié dans ces analyses précédentes l'attention à des espèces réelles, les furtifs incarnent symboliquement chez Damasio l'ensemble de la biodiversité et du « vivant ».

Dans les termes de l'écrivain, l'alliance évoque presque une alliance divine, et Aurélie Choné rappelle d'ailleurs qu'« au cœur de la spiritualité religieuse, il y a l'aspiration à "relier" (du latin *religare*, racine possible du mot religion) à Dieu, au divin, à une réalité transcendante, à l'Autre ; l'idée que cette aspiration implique pour l'homme de se relier également à lui-même et à sa nature profonde, aux personnes et à la nature qui l'entourent, et enfin au cosmos entier, est au centre de l'écospiritualité[1496] ». Le lexique employé par Damasio, qui évoque un « cadeau caché » et donc un don, des « ascendances », des liens « à intensifier en nous » vers un Tout unifiant, et l'atteinte d'une « incandescence » pour « ceux qu'on aime » évoque fortement une foi religieuse, envers un Vivant sacralisé. Si l'on adopte cette perspective, le personnage de Tishka apparaît comme un messie[1497] : il s'agit d'une enfant extraordinaire, qui possède un lien avec des êtres surnaturels mystérieux et éveille le monde à leur connaissance, que des forces néfastes parviennent à tuer, mais dont on assiste à la résurrection, lorsqu'elle renaît en s'incarnant dans le ventre de sa mère par une opération magique (et verbale), pour tisser une alliance entre le peuple et ces êtres invisibles. En jouant sur la dérivation entre alliance et alliage, et en imaginant des réseaux à la fois horizontaux et verticaux, Damasio représente l'entente avec les furtifs non plus seulement comme l'acceptation d'une altérité mais d'une part de soi, se rapprochant des courants écospirituels de « l'écologie intérieure » et de l'écopsychologie[1498]. Quoique l'expression « ascendances animales », tende à associer animalité et ancestralité, plutôt qu'à simplement penser que nous existons au présent en tant qu'animaux humains, elle traduit bien le rapport entre identité et altérité tel que l'envisage l'écrivain. Ces nouveaux rapports s'inscrivent dans des transformations intimes, du rapport à soi, à son corps et à son espèce, mais aussi collectives, environnementales et sociales.

Au-delà de cette dimension spirituelle, pour les communautés de personnages issues des ZAG et du milieu militant, l'alliance avec les furtifs est aussi une alliance politique, contre une menace commune, incarnée par Gorner : « ça change tout sur les occupes, la lutte de terrain, le face-aux-keufs ! », s'enthousiasme Toni (483-484). Au-delà des terrains d'occupation, elle se traduit d'ailleurs par la création d'un parti politique, le « parti Furtif », qui s'engage à défendre

[1496] A. Choné, « Écospiritualité », dans *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 61-62.

[1497] Les analyses de l'intrigue mises en abyme dans le roman signalent d'ailleurs que Damasio prend acte de cet imaginaire messianiaque : « ÉDITO REVUE TERRE-À-TERRE. La nouvelle de la résurrection de Tishka Varèse fait partie de ces événements qui marquent une époque. Il est probable que le soubassement mythique et religieux de ce type de phénomène, si rare, joue un très grand rôle dans la façon dont les populations, en France évidemment, mais aussi en Europe et partout dans le monde, ont reçu le choc heureux de sa dépétrification. » (603)

[1498] Mohamed Taleb évoque dans sa définition de l'écopsychologie le concept d'« humanisme cosmique » qui coïncide avec ce que déploie Damasio dans *Les Furtifs* et « dont la figure est un humain qui aurait réconcilié en lui, et autour de lui, ses quatre identités (personnelle, interpersonnelle, sociale-culturelle et écologique) ». M. Taleb, « Écopsychologie », dans *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 74.

leurs intérêts sans manipuler leur cause : « il ne s'agit pas d'un parti-pour-être-élu. Si par miracle nous l'emportons au suffrage, ils [Louise et Arshavin] opéreront sous mandat révocable en prenant simplement les mesures assurant la sauvegarde des furtifs avant de s'autodissoudre. » (606) Les furtifs apparaissent à la fois comme un argument politique et comme une arme potentielle, de sorte que l'un des enjeux du roman qui se superpose à leur survie est de savoir qui s'en saisira. Aussi Saskia fait-elle mine dans un premier temps de promettre à l'armée de transformer l'« adversaire » furtif en « allié », présentant comme alliance ce qui aurait été une domestication ou une exploitation du furtif, en tant que « soldat à quatre pattes et parfois trois ailes » (170). Le décalage entre le terme employé par Saskia et la réalité de ce qu'elle leur suggère, à savoir « les domestiquer et […] les dresser pour les mettre à notre service » (170), montre comment ce terme d'alliance peut être détourné.

La reprise d'un lexique issu des sociabilités et des politiques humaines, si elle peut permettre la considération politique des animaux, ne doit pas venir masquer la réalité de rapports de domestication qui sont souvent imposés et ne sont pas le fruit d'un contrat ou d'un accord mutuel[1499]. Ainsi, s'il existe parmi les espèces animales des relations de mutualisme, elles impliquent l'absence d'une domestication telle que nous la pratiquons, à savoir en contrôlant l'environnement, l'alimentation, la reproduction et la mort des espèces impliquées. Opérons un détour par le cas des abeilles, parce que c'est l'exemple que choisit Morizot pour illustrer son concept d'alliance vitale[1500], et qu'elles jouent un rôle important chez Margaret Atwood : pour qu'une alliance soit effective et équilibrée, il faudrait en effet protéger les abeilles en leur assurant un habitat qui offre une diversité de pollens, mais parce que leur survie nous est aussi indispensable et que nous possédons en cela des intérêts communs (sans même parler d'une valeur intrinsèque), et non pas parce qu'elles sont le moyen de produire du miel. Toute alliance est motivée par un intérêt, mais celui-ci pourrait se limiter à l'importance des abeilles pour le maintien de nos conditions de vie, sans impliquer leur exploitation à d'autres fins. Dans la mesure où l'accord ne peut être consenti par les abeilles, un usage juste du terme

[1499] Je pense par exemple aux écrits de Jocelyne Porcher qui évoque un « contrat » entre les animaux d'élevage et les éleveurs ou éleveuses, qui parle de « travail » pour désigner l'élevage, ou encore de « don » de la part des animaux domestiques, qui viendrait mettre en balance une « vie bonne » offerte par l'élevage et leur propre mort offerte par les animaux, comme si les animaux avaient consenti dans leur intérêt au droit de vie et de mort sur leur espèce que s'arrogent les êtres humains. L'agentivité n'est alors instrumentalisée que dans un sens, pour imaginer le consentement des animaux, en occultant toutes les manières dont ils et elles résistent ou expriment leur souffrance, que cela prenne la forme de la fuite, de la violence, de l'automutilation, de la folie... Porcher elle-même maintient dans une même contradiction le mythe selon lequel les animaux donneraient leur vie et la reconnaissance de leur fuite devant la mort. J. Porcher, *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2011, p. 104. Affirmer une agentivité animale n'empêche pas de dénoncer leur oppression, et sa rhétorique est déconstruite notamment par Enrique Utria : E. Utria, « La viande heureuse et les cervelles miséricordieuses », dans L. Desblache (éd.), *Souffrances animales et traditions humaines : rompre le silence*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 37-52.

[1500] B. Morizot, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *op. cit.*, § 39.

d'alliance impliquerait de cesser les pratiques liées à l'apiculture, comme le prélèvement du miel – qui n'est pas un don –, l'insémination artificielle, le « remplacement », donc l'abattage précoce des reines, la séparation des colonies, ou encore la coupe des ailes des abeilles reines pour éviter l'essaimage[1501]. Chez Atwood, la relation de Toby avec les abeilles est à ce propos en partie idéalisée dans la trilogie *MaddAddam*[1502], mais l'ex-Jardinière se fixe une règle, avant de déplacer un essaim, pour chercher l'expression par les abeilles d'un consentement ou d'un refus, s'exposant à leurs piqûres sans matériel de protection. Lorsqu'elle s'adresse aux abeilles pour leur proposer une « offre », demandant à être l'« amie » de leur reine et à « préparer pour elle un foyer sûr », elle se couvre la tête par « respect » pour la colonie (ce qui évoque là encore une forme de sacralité écospirituelle) mais les aborde à visage découvert : « si elles piquent la réponse est non. Sinon, la réponse est oui[1503]. » (*M*, 309) Toby se place en position de vulnérabilité, acceptant la possibilité de « se retrouver au milieu d'une nuée d'insectes en colère et tous équipés de dards[1504] » (*M*, 313). Néanmoins, ici aussi cet apprivoisement de l'essaim, qui se trouve à la limite de la domestication, a pour objectif de pouvoir consommer leur miel, et donc d'utiliser leur travail, la contrepartie de l'offre n'étant pas clairement exprimée, quoiqu'Atwood tente elle aussi d'imaginer un début d'alliance interspécifique.

Dans son roman, Damasio soustrait les furtifs à cette fausse alliance reposant sur la domestication en lui préférant l'alliance politique proposée par les militants et militantes anticapitalistes écologistes, qui se forge finalement contre l'armée, parce que celle-ci menace autant des communautés humaines que les furtifs : « Pouvait-on imaginer une alliance entre eux et les humains pro-furtifs ? Un mouvement solidaire, un embryon de collectif chez les furtifs eux-mêmes qu'on soutiendrait, que nous aiderions comme on pourrait ? » (627). Cet accord interspécifique ne place plus l'espèce comme communauté d'intérêt principale, et imagine d'autres cercles communs, qui opposeraient d'un côté certains êtres humains, représentants d'un monde dystopique mortifère, aux « vivants » de l'autre, malgré une diversité d'espèces. Il ne s'agit donc pas d'une alliance de l'humanité entière avec une autre espèce, mais d'une séparation de certains membres de l'humanité d'un système de domination dans lequel ils et elles ne se reconnaissent pas, pour se rallier à d'autres animaux. De même, les deux espèces ne sont pas interdépendantes au sens où leur survie dépendrait de leur coexistence : les furtifs

[1501] Cela pourrait être la différence entre une relation d'apprivoisement entre deux espèces libres et la domestication telle qu'elle est pratiquée en Occident, qui implique le contrôle d'une population animale, de sa reproduction, et trop souvent la mutilation d'individus.

[1502] Cette idéalisation est explicitée dans *Le Temps du déluge*, alors que Toby essaie de concilier le « l'enfumage des ruches », le fait de « gazer des abeilles » et la nécessité de « les convaincre de céder leur miel » avec le souvenir d'une expérience qui « demeure nimbée d'une aura de bonheur sans mélange » (*TD*, 143 ; *YF*, 96).

[1503] « I wish to be her friend, and to prepare a safe home for her […]. Please tell me now whether you accept my offer. » ; « If they sting, the answer is no. If they don't sting, the answer is yes. » (*M. VO*, 211)

[1504] « […] find herself in a center of an angry, stinging horde » (*M. VO*, 213)

survivraient en l'absence des êtres humains, mais dépendent en revanche du fait que des humains ne les exterminent pas, ce qui amène certains *homo sapiens* à intervenir contre d'autres.

Ce scénario est déjà présent chez Atwood, lorsque les membres de MaddAddam s'unissent aux Crakers et aux porcons. Les deux romans contournent une des difficultés à parler d'alliance dans le monde réel[1505], à savoir la quasi-impossibilité d'une communication interspécifique parfaitement transparente, qui empêche la conclusion d'un « pacte ». Pour pallier ce frein majeur, Atwood et Damasio imaginent grâce aux potentialités de la science-fiction des personnages de diplomates, qui se situent entre deux partis et peuvent traduire les demandes des uns et des autres : chez l'une, c'est la fonction des Crakers, en particulier de Barbe-Noire ; chez l'autre, c'est le rôle de Tishka, que nous avons aussi analysé comme un rôle de messie[1506].

Chez Atwood, il s'agit également de retourner un statut d'adversaire en un statut d'allié. Lorsque les porcons viennent à la rencontre du groupe MaddAddam, ses membres envisagent une attaque et entreprennent de s'armer et de se barricader. Les Crakers eux-mêmes tracent à leur habitude une ligne d'urine derrière laquelle ils se tiennent, qui agit comme un répulsif pour les autres animaux et définit leur territoire. L'adversité entre les MaddAddam et les porcons repose sur leurs méfaits respectifs quoiqu'incomparables : les porcons ont « attaqué leur potager plus d'une fois » tandis que les êtres humains en ont « tué quelques-uns » (*M,* 390 ; *M. VO*, 268). Atwood se saisit de la situation didactique entre Barbe-Noire et Toby, qui cherche à expliquer au jeune Craker la nature des relations anthropo-porcines, pour affirmer que la chasse ou l'élevage ne peuvent être une forme d'alliance : « Tu ne peux pas être l'ami de ceux qui te transforment en os qui sent mauvais[1507] » – c'est-à-dire en viande (*M*, 390). La scène de conclusion du pacte mobilise le lexique de la diplomatie, les Crakers s'avançant en une « délégation » (*M*, 391 ; « *advance deputation* », *M. VO*, 269). Les partis de l'alliance se distinguent dans l'espace et la disposition des groupes symbolise leurs relations : les porcons en troupeau, les Crakers qui constituent des intermédiaires entre les deux espèces, protégeant les humains par leur ligne de « démarcation », et les *sapiens* derrière un grillage. Les termes du pacte distinguent nettement ces groupes par l'usage de pronoms personnels qui différencient « nous », « vous » et « eux », en définissant les Crakers comme un groupe autre que celui des

[1505] Qui rend fallacieuse l'évocation de « pactes », « contrats » ou « alliances » avec les animaux, lorsque ceux-ci ne reposent pas sur un consentement mutuel. On peut en revanche nouer des relations de familiarité, d'échange et d'habitude avec les animaux, ce qui ne signifie pas non plus qu'ils soient libres de rompre ces relations.

[1506] Relevons qu'il s'agit dans les deux cas de personnages d'enfants. Nous reviendrons par ailleurs dans le chapitre 8 sur la manière dont ces procédés de traduction sont actualisés dans les textes.

[1507] « You are not the friend of those who turn you turn into a smelly bone » (*M. VO*, 268).

sapiens : « “Ils veulent que vous les aidiez ?” […] “Non, Ô Toby, répond Barbe-Noire. C’est à vous qu’ils demandent de l’aide. – À nous ? – À vous tous. Tous ceux qui sont derrière la clôture, ceux avec les deux peaux. […] – Nous, répète Toby. Ils veulent que ce soit nous[1508]. […]” » (*M*, 393). Le pacte entre les porcons et les « deux peaux » est à la fois un accord de non-agression et une alliance contre les Painballers, malgré l’appartenance de ces derniers à l’espèce humaine. Plus encore, se trouve au cœur de l’alliance un engagement à la non-manducation : on ne tue pas ses alliés pour les manger. Celui-ci n’est cependant pas totalement symétrique, puisqu’il prend en compte l’importance symbolique de la consommation de chair en fonction de chaque espèce. Ainsi, les êtres humains n’ont pas le droit de tuer les porcons, mais ils peuvent manger le cadavre de porcelet qui leur est offert par le troupeau, car une fois leur deuil terminé, les porcons n’y voient plus de dimension symbolique. Eux s’engagent au contraire à ne pas consommer de corps humain, même mort d’autres causes, tenant compte de l’importance que beaucoup de sociétés humaines accordent au respect des corps morts. À travers cet élément de l’intrigue, Atwood replace la question du « bien manger[1509] » au cœur du troisième tome de sa trilogie, tout en rappelant que la prise en compte des intérêts animaux n’implique pas des droits ou des devoirs symétriques aux nôtres, mais ajustés à leurs spécificités. La nourriture est au cœur des relations de pouvoir, qu’Atwood définit ainsi : « qui a le droit de faire quoi à qui en tout impunité ; à qui cela profite ; et ainsi qui mange quoi[1510] ».

Jusqu’à l’alliance avec les porcons, le groupe MaddAddam remet en cause les vœux des Jardiniers de Dieu, cuisinant la viande à leur portée. Avant son intégration dans le groupe, Toby s’était refusée à manger des mammifères, envisageant de commencer en cas de famine par « des larves, des œufs et des insectes[1511] » (*TD*, 456), cherchant à se convaincre que les asticots sont comme « des crevettes de terre » (*TD*, 467 ; « land shrimps », *YF*, 328). Le premier repas de Toby auprès du groupe est pourtant, et malgré elle, composé d’un « rôti de porc » (*TD*, 549 ; « cold pork », *YF*, 392). Pour justifier ce menu qui contrevient aux règles de leur ancienne secte, la cuisinière Rebecca affirme que « nécessité fait loi » et que « ces cochons sont une plaie […].

[1508] « “They want help from your people?” […] “No, Oh Toby […]. They want help from you.” “Me?” says Toby. “All of you. All those standing behind the fence, those with two skins. […] “Us,” says Toby. “They want us to do it.” » (*M. VO*, 270) La version originale joue d’un quiproquo difficile à rendre en français, entre la P2 et la P4, similaires en anglais, ce qui renforce l’effet de communauté en précisant qu’il ne s’agit pas de l’aide de Toby seule, mais de tous et toutes les « deux peaux ».

[1509] J. Derrida et E. Weber, « Il faut bien manger », dans *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, 1992.

[1510] Nous traduisons : « who is entitled to do what to whom with impunity; who profits by it; and who therefore eats what ». M. Atwood, « Amnesty international: An Adress (1981) », dans *Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto, Anansi, 1982, p. 394.

[1511] « Ant larvae and eggs, or grubs of any kind, for starters » (*YF*, 320). Elle semble appliquer une logique pathocentriste, en supposant que les larves et asticots ne soient pas sentients.

Bien plus malins que leurs ancêtres[1512] » (*TD*, 549). Plutôt que d'interroger la pertinence de les manger, comme c'était le cas à la ferme BioIncs, l'intelligence des porcons en fait des ennemis et justifie leur meurtre. Puisqu'il s'agit d'éliminer un rival dont on estime l'intelligence et que les porcons possèdent un génome en partie humain, leur consommation relève d'autant plus d'un « cannibalisme élargi », selon l'expression de Claude Lévi-Strauss[1513]. Le sujet de la nourriture se trouve reconsidéré dans *MaddAddam*, alors qu'Atwood accorde une grande importance aux scènes de petit déjeuner, répétées au cours du roman, comme le signale Shelley Boyd[1514]. Cette fois encore, c'est « porc sous trois formes : bacon, jambon, côtes », accompagnées de « côtelettes de chien[1515] » (*M*, 58). Le bacon, tout comme les œufs, les toasts ou le café, sont la marque d'une sociabilité, ce que montrent les petits déjeuners pris en commun et le retour de ces habitudes alimentaires dès lors que les personnages sont en groupe. C'est aussi une tentative de réinstaurer un ordre familier, même quand ces traditions se heurtent à la réalité du monde post-apocalyptique, ce qui amène Shelley Boyd à les analyser comme « des répliques nostalgiques de repas du passé, qui offrent un réconfort temporaire mais n'ont pas de futur à long terme[1516] ». C'est Toby qui est initiatrice d'un changement vers des relations ajustées au monde post-apocalyptique, avant même l'alliance effective entre les porcons et les humains, lorsqu'elle empêche le groupe de tirer sur une truie accompagnée de ses porcelets, initiant un premier accord tacite (*M*, 326 ; *M. VO*, 223). Après cette rencontre, qui advient au cours d'une expérience spirituelle, elle est traversée par des visions de porcelets qui font qu'elle se sent « incapable de manger du jambon » (*M*, 380 ; *M. VO*, 261) et entreprend un changement de perspective vis-à-vis des porcons qui la désolidarise des pratiques du groupe, dont le spécisme est soudain manifeste. Les propos de Croze qui les qualifie de « côtelettes » paraissent obscènes à côté de la vision mystique de l'ex-Jardinière, et l'association immédiate par Rebecca entre les porcons et le bacon est en décalage total avec le lexique de Toby, pour qui la truie en question avait un « mari » (*M*, 381 ; « *husband* », *M. VO*, 262). Atwood opère ainsi dans la

[1512] « Those pigs are nuisance. Too smart by half […] Needs must when the devil drives » (*YF*, 392). L'expression « too smart by half » est plus subtile que la traduction n'en rend compte, puisqu'elle exprime à la fois une trop grande intelligence et un orgueil provocateur.

[1513] Lévi-Strauss associe cette notion à une prise de conscience entraînée par la crise dite « des vaches folles », or nous avons déjà montré qu'Atwood s'inspire de cet événement dans le chapitre « Brasier » du *Dernier Homme*. Voir *supra*, chapitre 5, III. C. Par ailleurs, l'anthropologue évoque la contradiction « entre l'unité de la création telle qu'elle se manifestait encore à l'entrée de l'arche de Noé, et sa négation par le Créateur lui-même, à la sortie », ce qui fait écho au cadre post-apocalyptique du texte atwoodien. C. Lévi-Strauss, « La leçon de sagesse des vaches folles », *Études rurales*, nº 157-158, EHESS, 1er janvier 2001, § 7-9 (en ligne : https://journals.openedition.org/etudesrurales/27 ; consulté le 17 janvier 2025).

[1514] S. Boyd, « Utopian Breakfast: Margaret Atwood's *MaddAddam* », *Utopian Studies*, vol. 26, nº 1, Penn State University Press, 2015, p. 160-181 (en ligne : http://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.26.1.0160 ; consulté le 1er septembre 2020).

[1515] « Pigs in three forms: bacon, ham, chops. […] Dog ribs on the side. » (*M. VO*, 34)

[1516] « […] nostalgic replications of past meals that provide temporary solace but have no long term future » : S. Boyd, « Margaret Atwood's MaddAddam », *op. cit.*, p. 166.

narration, via la focalisation sur Toby, un changement de regard sur les porcons, qui prépare l'alliance et la fin d'habitudes alimentaires anachroniques. Le petit déjeuner qui précède la bataille contre les Painballers ne comporte ainsi plus de jambon, mais des saucisses de soja (*M*, 496).

B. Développer son attention : célébrer le vivant ou les animaux autres qu'humains ?

Yves Citton nous invite à une « écologie de l'attention », en distinguant divers modes d'attention parmi lesquels le *care* ou la sollicitude, la prudence – c'est l'un des sens de *faire attention*, souvent à l'impératif –, l'attention surplombante du gestionnaire, et celle, ancrée dans des vécus et des lieux, de l'écologie profonde[1517]. Il affirme ainsi le « PRIMAT DE L'ATTENTION ENRACINEE[1518] », telle que la pratique l'écologie *radicale*, pour un lieu habité au présent et pour les relations qui s'y tissent, dans l'idée d'une attention qui unirait une communauté humaine à travers le souci des uns et des unes. Citton voit en commun entre l'« attention conjointe » des membres d'une société, le *care* et l'écologie, un « SOUCI RELATIONNEL : dès lors que nous avons conscience d'être non tant des "individus" autonomes qu'une certaine "relation" à un certain environnement (physico-biologique et social), alors la qualité de notre existence dépend du soin que nous prendrons de la qualité des relations qui tissent simultanément notre environnement et notre être[1519] ». Cette conception de notre environnement et de notre être comme un tissu de relations, qui implique pour s'épanouir d'apporter un soin conjoint à l'un et à l'autre, rappelle la rhétorique de Damasio et sa proximité avec l'écopsychologie[1520].

Au-delà de cette attention entre humains et envers l'environnement, les fictions de notre corpus se tournent vers les autres animaux, en tant qu'habitants plutôt qu'habitat, allant à l'encontre d'une « grande majorité de récits d'effondrements » où, selon Jean-Paul Engélibert : « le monde s'écroule autour de héros humains dont la survie est le seul sujet. Le monde lui-même n'est que le fond inerte sur lequel se détachent des figures humaines qui seules importent, comme si les humains étaient radicalement séparés des autres êtres vivants, comme s'ils n'étaient pas liés à eux par des chaînes d'interdépendance multiples et complexes[1521]. » Reconnaître des relations d'interdépendance, ou des intérêts communs, implique de changer son regard sur la nature pour y voir non plus un environnement ou un décor, mais un ensemble

[1517] Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
[1518] *Ibid.*, p. 160. Les majuscules sont de l'auteur dans cette citation et la suivante.
[1519] *Ibid.*, p. 165.
[1520] Voir *supra*, II. A. de ce chapitre. M. Taleb, « Écopsychologie », *op. cit.*
[1521] J.-P. Engélibert, « Utopie ou effondrement. La littérature à un point de bascule », *Cahiers philosophiques*, vol. 167, nº 4, Vrin, 2021, p. 69 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2021-4-page-65 ; consulté le 8 novembre 2024).

d'autres êtres vivants avec lesquels il faut bien cohabiter. Pour Camille Brunel, la littérature permet cette redécouverte du monde, qu'il compare à une nouvelle forme de voyage spatial : « Je crois à cette écologie-là. Une écologie de l'éthologie. Une écologie de la conscience. À travers elle, nous découvrons la réalité. Nous quittons notre vieille planète, traversons l'univers et rejoignons un monde où tout n'est pas encore perdu[1522] ». Les fictions de notre corpus opéreraient une forme de dessillement : de même que la science-fiction *cyberpunk* imaginait que l'on puisse révéler les codes informatiques qui régissent le monde, une science-fiction écologique ou éthologique – si Damasio écrit du *biopunk*[1523], Brunel écrirait-il de l'*éthopunk* ? – dévoilerait l'existence d'une multitude de vies et de consciences auxquelles nous ne prêtions simplement pas attention. Il ne s'agit donc plus de partir à la recherche de formes de vie extraterrestres, de chercher à voir plus loin, mais de voir enfin autour de nous, en se concentrant sur une échelle plus petite. Bruno Latour, que Brunel cite pourtant ironiquement au début de son essai[1524], compare dans *Face à Gaïa* cette redécouverte du monde aux bouleversements de 1492, non plus dans le sens d'une expansion de l'espace, mais de l'approfondissement de la vision que nous en avons : « Il s'agit toujours de l'espace, de la terre, de découverte, mais c'est la découverte d'une Terre nouvelle considérée dans son *intensité* et non plus dans son *extension*[1525]. » Si pour Brunel cette extension se fait à travers l'éthologie et autour des concepts de sentience et de conscience, l'attention se portant sur les animaux autres qu'humains, chez Latour l'extension s'appuie sur les relations écologiques et l'attention inclut indifféremment tous les membres d'un écosystème.

C'est cette transformation du regard que symbolise chez Damasio la découverte des furtifs, dont l'omniprésence passe inaperçue si l'on ne mobilise pas des qualités d'attention à leur égard. L'exercice de l'attention est mis en abyme dans les romans de notre corpus par l'attitude des personnages, qui permet grâce à des jeux de focalisation de faire émerger les présences non humaines. Au début des *Furtifs*, l'attention de Lorca reste cependant celle d'un chasseur, qui le plonge dans « cet état d'incertitude fragile, ouverte, qui rend disponible à

[1522] C. Brunel, *Je est un animal*, Paris, Ulmer, 2024, p. 203.

[1523] A. Damasio, « Alain Damasio : « Il faut battre le techno-capitalisme sur le terrain du désir » », entretien réalisé par F. Benoit, 18 juin 2024, *Socialter* (en ligne : https://www.socialter.fr/article/alain-damasio-techno-capitalisme-vallee-silicium-cocon ; consulté le 27 septembre 2024).

[1524] *Je est un animal* est dédié à Bruno Latour, dans une démarche qui ne peut qu'être ironique lorsque l'on connaît les positions de Brunel sur la pensée du vivant et les positions anti-antispécistes de Latour : quoique la pensée antispéciste et la pensée du vivant puissent apparaître irréconciliables, il faut admettre qu'elles se rejoignent dans la recherche d'une nouvelle sensibilité aux non-humains et dans l'idée d'un dépassement du dualisme Nature-Culture, chacune accusant cependant l'autre de reconduire cette dualité. B. Latour, « Qui a la parole ? Anti- ou multi- spécistes ? », *Le Monde des livres [en ligne]*, 1er mars 2018 (en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/01/qui-a-la-parole-anti-ou-multi-specistes_5264044_3260.html ; consulté le 24 janvier 2025).

[1525] B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 371.

l'inconnu » (*F*, 11), tandis que la posture de Saskia, éthologue avant de devenir pisteuse, ne mise pas sur la réaction mais sur l'écoute :

> Je voudrais rester dans ce Centre non pas vingt-quatre heures mais six mois. Juste à les écouter courir et pétiller, faire piailler la matière et la réinventer, se parler avec un langage que je finirais par deviner. […] Je voudrais contempler leur monde avec mes oreilles en fleur aussi longtemps que je puisse – jusqu'à ce qu'y pousse un fruit qui m'éveille et fasse enfin chair pour moi. (107)

Alors que la formation des membres du Récif se fonde sur la rapidité d'action, nécessaire pour capturer les furtifs qui évoluent à des vitesses extraordinaires, l'acousticienne rêve de contemplation, et d'une compréhension qui viendrait avec un effort renouvelé d'attention plutôt que par la chasse, s'identifiant aux pratiques d'une génération antérieure d'éthologues (91). Symboliquement, le réenchantement du monde[1526], qui est en fait un ravivement, s'opère à deux échelles : les furtifs métabolisent des matières inanimées pour les intégrer à une matière vivante, et Damasio, en inventant ces êtres hybrides qui peuplent nos habitats, nous oblige à reconsidérer nos décors comme un fourmillement d'êtres vivants. Au-delà des furtifs, Damasio ne porte cependant pas son attention sur les animaux qui existent réellement, quasiment absents du roman – lorsque le terme « animal » ou ses déclinaisons sont employés dans le roman, c'est presque toujours pour désigner les furtifs, à l'exception de l'apparition d'un personnage secondaire nommé « Noé » et de son « Anarche » composée de quelques animaux, qui renvoient immédiatement à une représentation mythique de l'animalité (209). Il n'est d'ailleurs jamais question d'alliance avec des animaux d'espèces non fictives, uniquement avec les furtifs, alors que ces autres animaux sont eux-aussi menacés de disparition dans ce monde dystopique en passe d'une « septième extinction de masse » (594). La distinction entre les furtifs et le reste des animaux, quand les premiers sont qualifiés de « plus bel animal du monde » (91) par Saksia, porte finalement les furtifs au même niveau qu'une humanité exceptionnalisée, en tant qu'espèce consciente, capable d'un langage complexe à l'écrit et à oral, qui transforme son habitat en le consommant et ne connaît presque aucun prédateur – elle n'élève donc pas les autres animaux à un nouveau statut.

Au-delà de l'invention des Crakers, Atwood accorde au contraire une grande importance aux animaux non-humains réels, qui ne constituent certes jamais des personnages (ce statut étant réservé à des animaux OGM), mais dont les noms foisonnent dans la trilogie *MaddAddam*, notamment à travers la focale des Jardiniers de Dieu, qui prêtent attention aux formes de vie les plus minuscules, empruntant à une tradition scientifique naturaliste, tout en abandonnant une ontologie qui distinguerait l'être humain de la nature. Même après la fin de la secte, l'attention

[1526] Aurélie Choné fait l'hypothèse que l'écospiritualité découle d'un « besoin de réenchanter le monde », dans « le contexte de la mondialisation, de la sécularisation, des menaces environnementales de plus en plus sérieuses et de l'éclipse des utopies sociales ». A. Choné, « Écospiritualité », *op. cit.*, p. 70.

aux animaux autres qu'humains et à leurs manifestations est nécessaire pour se maintenir en vie dans le monde post-apocalyptique, parce qu'ils constituent un système d'alerte, l'attention se rapprochant ici du sens de « *faire attention*[1527] » évoqué par Yves Citton. Dans l'incipit du deuxième tome, Toby a ainsi appris à se fier aux bruits ou au silence des animaux, qui peuvent signaler la présence d'un danger :

> Même lorsqu'elle dort, elle reste à l'écoute, comme les animaux : une altération dans les rythmes de la nuit, un bruit inconnu, un silence s'ouvrant comme une fêlure dans la roche. Quand les petits animaux cessent de chanter, disait Adam Premier, c'est parce qu'ils ont peur. Tu dois écouter le son de leur peur[1528]. (*TD*, 16-17)

Devenue elle-même vulnérable et ne pouvant plus compter sur des congénères, elle dépend de son écoute pour intégrer un réseau de solidarité multispécifique. De cette façon, Atwood inscrit la nécessité d'une attitude écologique dans son roman, à la fois à travers la focalisation sur Toby et à travers le cadre post-apocalyptique.

C'est tout de même surtout à travers les traditions de la secte écologiste fictive que l'écrivaine, fille d'un entomologiste, célèbre les animaux rarement donnés à voir – insectes, petits mammifères souterrains, vers – comme dans ce cantique à la louange des taupes :

> Louons les Taupes petites et parfaites
> Qui cultivent le monde souterrain ;
> Louons la Fourmi, le Lombric, le Nématode,
> Louons-les où qu'ils se trouvent.
>
> […] Aux petites Créatures de Dieu,
> Qui grouillent sous les champs et les bois,
> Adressons un merci joyeux
> Car Dieu a vu qu'elles étaient bonnes[1529]. (*TD*, 231)

L'attention au minuscule évoque les poèmes de William Blake, dont Atwood dit s'inspirer, et notamment « La Motte et le Caillou » (« The Clod and the Pebble ») ou encore « La Mouche »[1530]. Les Cantiques des Jardiniers de Dieu, s'ils ne se transmettent pas tels quels à la communauté MaddAddam, perdurent après l'apocalypse chez les anciennes membres de la secte, qui continuent de célébrer les mêmes fêtes religieuses. Leur calendrier structure ainsi tout le deuxième tome de la trilogie, les chapitres étant nommés en fonction de ces célébrations, comme la « Fête de la sagesse du serpent », celle de « Sainte Rachel [Carson] et de tous les

---

[1527] Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 161.

[1528] « Even when she sleeps, she's listening, as animals do – for a break in the pattern, for an unknown sound, for a silence opening like a crack in the rock. When the small creatures hush their singing, said Adam One, it's because their afraid. You must listen for the sound of their fear. » (*YF*, 5)

[1529] « We pray the tiny perfect Moles / That garden underground; The Ant, the Worm, the Nematode, / Wherever they are found. // […] Ans so for God's small Creatures / Beneath the field and wood, / Let us today give joyful thanks, / For God has found them good. » (*YF*, 162)

[1530] W. Blake, *Oeuvres de William Blake*, P. Leyris (éd.), P. Leyris (trad.), Paris, Aubier-Flammarion, 1974 [1794], p. 217 ; 235. Voir à ce propos D. DiMarco, « Blakean intertexts in *The Year of the Flood* », dans N. A. Barta-Smith et D. DiMarco, *Inhabited by Stories: Critical Essays on Tales Retold*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 316-335.

oiseaux », celle du « Poisson d'avril » pendant laquelle Adam prononce une « Méditation sur nos frères poissons » mais aussi la « Journée du prédateur », qui honore l'existence d'animaux carnivores régulateurs[1531]. Le Cantique qui lui est associé explique la position antispéciste des Jardiniers de Dieu, qui défendent toute forme de vie animale, tout en reconnaissant des caractéristiques spécifiques à l'espèce humaine :

> « La Musaraigne d'eau qui déchire sa Proie
> Agit suivant la seule loi de la Nature ;
> Elle ne planifie pas son acte
> Mais l'accomplit en tout simplicité.
>
> […] Mais nous ne sommes pas comme les Animaux :
> Nous chérissons la vie des autres Créatures ;
> Et nous nous abstenons de manger leur chair
> Sauf quand la famine nous y pousse[1532]. » (*TD*, 491)

Chez les Jardiniers de Dieu, l'attention pour les vies animales appelle à ne pas les tuer, sauf nécessité vitale, sans condamner pour autant la prédation, puisque cela reviendrait à condamner les animaux qui l'exercent sans être capables d'une réflexion morale et sans autre moyen de subsistance : la communauté humaine intègre les animaux comme patients moraux sans en faire des agents moraux. L'attention des Jardiniers de Dieu passe par la mise à l'honneur des espèces oubliées ou dénigrées, louant par exemple la « sagesse du serpent », à partir d'un verset de Matthieu (10 : 16) : « Montrez-vous sages comme le Serpent et inoffensifs comme la Colombe ». L'interprétation que propose Adam Premier de cette formule, après avoir souligné la multiplicité des symboles associés aux serpents, invite à une forme d'attention directe :

> La Sagesse du Serpent – je pense –, c'est la sagesse de la sensation directe, la perception qu'a le Serpent des vibrations de la Terre. Le Serpent est sage en ce sens qu'il vit dans l'immédiat, sans avoir besoin du complexe édifice intellectuel que l'Humanité ne cesse de construire. […] Telle est la Sagesse du Serpent que nous cherchons : la plénitude de l'Être[1533]. (*TD*, 338)

Au sein de la secte, cette louange s'appuie directement sur l'affirmation d'une foi religieuse et sur la croyance que les animaux auraient un rapport direct au divin, cependant le message promu par le pasteur demeure celui de la complémentarité – à laquelle incite Yves Citton – entre une attention directe, « enracinée », qui caractériserait les animaux, fondée sur la sensibilité, et une attention surplombante et rationalisante de « gestionnaire » exercée par l'espèce humaine[1534].

[1531] À l'inverse de William Blake, qui met en valeur les figures symboliques du tigre (« The Tyger ») et de l'agneau (« The Lamb »), Atwood choisit des animaux moins charismatiques et les approche à travers leur comportement réel, quitte à s'écarter de leur symbolisme religieux. W. Blake, *Œuvres de William Blake*, *op. cit.*

[1532] « The Water-Shrew that rends its Prey / Acts purely out of Nature's need; / It does not stop to plot its course, / But simply does the deed. // […] But we are not as Animals – / We cherish other Creature's lives; / And so we do not eat their flesh / Unless dread Famine drives. » (*YF*, 348)

[1533] « Serpent wisdom – I propose – is the wisdom of *feeling directly*, as the Serpent feels vibrations in the Earth. The Serpent is wise in that it lives in immediacy, without the need for the elaborate intellectual frame-works Humankind is endlessly constructing for itself. […] This then is the Serpent Wisdom we long for – this wholeness of Being. » (*YF*, 235)

[1534] Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 160.

Dans les cultes des Jardiniers de Dieu l'attention se traduit par la célébration, mais aussi, à travers la récurrence de leurs fêtes, par la répétition d'un exercice de nomination, évoquant à la fois un statut surplombant et une préoccupation, et permettant de garder en mémoire les existences animales, y compris lorsque les espèces en question ont disparu. La répétition des noms d'espèce est un moyen pour les personnages de rester ancrés dans la réalité et de résister à la catastrophe, comme le fait Ren lorsqu'elle est enfermée dans la Zone Poisse : « Dites les Noms, commençait Adam Premier. Et nous récitions des listes de Créatures : Diplodocus, Ptérosaure, Pieuvre ou Brontosaure ; Trilobite, Nautile, Ichtyosaure, Ornithorynque, Grand Pingouin, Dragon de Komodo. […] Les réciter, affirmait Adam Premier, c'est une façon de maintenir ces animaux en vie[1535]. » (*TD*, 448) Pour Ren, invoquer ces espèces est une façon de « cré[er] son propre monde » en opposition « au monde de morts et de mourants » qui l'entoure. Cette célébration des noms d'espèces se transmet des Jardiniers à MaddAddam à travers le jeu Extinctathon créé par Adam Premier (et qui a permis le recrutement et la communication des membres du groupe d'activistes), dont les règles imposent à chaque joueur ou joueuse de choisir le nom d'une espèce éteinte ces cinquante dernières années (*TD*, 385). Plusieurs personnages du troisième tome conservent leur pseudonyme et sont désignés par cette seule identité, qui floute par ailleurs les frontières de genre – par exemple et entre autres : Renard Véloce, Laîche Blanche (rare végétal de cette liste), Rhino Noir, Lamantin, Azur des Coronilles, Pic-à-bec-d'Ivoire[1536]. La survie des personnages mime ainsi la survie de ces animaux pourtant éteints, et maintient leur mémoire.

L'exercice de qualités d'attention à travers une célébration régulière se retrouve chez Sophie Divry, quoiqu'elle ne soit pas réservée aux animaux. Le personnage de Joseph décide d'instaurer de nouvelles fêtes, lui aussi pour exprimer un nouveau rapport au temps et au monde, une autonomie vis-à-vis des normes antérieures à la catastrophe, et pour se maintenir sain d'esprit. Il transforme la date du 1er novembre, qui marque communément la fête des défunts en France, en « fête du mouton » pour célébrer le retour de Chocolat (*TFFM*, 124), ou invente encore la fête des Cailloux (156), tournant son attention vers un détail du paysage : « D'ailleurs j'devrais m'prévoir des fêtes juste-pour-moi, juste pour m'ambiancer. Je commence à déprimer, faut réagir. Disons que le 8 janvier, ce sera la fête des Cailloux. […] Le 8 janvier, journée des Cailloux. Ils le méritent bien, ils sont partout. » Plutôt que de célébrer le « vivant », Divry voit l'attention aux éléments du quotidien comme un moyen de donner un

[1535] « Say the Names, Adam One would tell us. And we'd chant these lists of Creatures: Diplodocus, Pterosaurus, Octopus, and Brontosaurus; Trilobite, Nautilus, Ichthyosaurus, Platypus. Mastodon, Dodo, great Auk, Komodo. I could see all the names, as clear as pages. Adam One said that saying the names was a way of keeping those animals alive. So I said them. » (*YF*, 315)

[1536] Swift Fox, White Sedge, Black-Rhino, Manatee, Lotis Blue, Ivory Bill (le nom d'espèce, Ivory billed woodpecker, est raccourci pour évoquer le prénom anglais).

sens au temps qui s'écoule et de trouver des motifs de joie, tout en recentrant l'attention sur ce qui est « partout » et que l'on ne voit plus.

Chez Brunel, Isis et Shravanthi donnent l'exemple d'un souci pour tous les animaux en « vérifiant systématiquement » qu'aucun animal n'est coincé dans les voitures abandonnées sur l'autoroute après la vague de métamorphoses (*MET*, 181), l'attention relevant alors d'un effort volontaire, qui les expose et ralentit leur progression, et qui se préoccupe même des petits animaux, puisqu'elles libèrent un sphynx tête de mort, malgré le symbole mortifère qu'il pourrait incarner. Si elles se soucient d'animaux inconnus, l'éthique du *care* appliquée par Isis se trouve néanmoins renforcée dans la relation de cohabitation étroite qui l'unit à sa chatte Dinah. Tout au long de l'intrigue, le personnage félin n'est jamais oublié, d'une part parce que la focalisation sur Isis nous invite à suivre l'attention de la jeune femme, régulièrement ramenée sur sa compagne, d'autre part parce que la place que donne le personnage à son animale amène les autres personnages à lui porter également une attention individuelle. Ainsi, pendant une scène de repas de famille, un personnage demande « Ton chat n'est pas là ? » (39), faisant remarquer une absence qui passerait sinon inaperçue dans le récit, et un autre s'empresse de la photographier en « zoom[ant] pour encadrer le plus joli minois de la fête » (39), dans un geste qui met en abyme celui de Brunel[1537]. Par ailleurs, l'éthique antispéciste de la protagoniste, qui revient sans cesse au cœur des débats familiaux, recentre également l'attention sur les animaux – de compagnie, à travers Dinah et son alimentation ou les soins qui lui sont apportés, mais aussi sur les animaux présents dans les assiettes, lorsqu'Isis est interrogée sur son refus de consommer de la viande (40). Le soin de la jeune femme pour Dinah, régulièrement représenté dans le roman, s'appuie sur une conception contemporaine de la parenté qui dépasse les « généalogies et les familles biogénétiques[1538] », pour reprendre une expression de Donna Haraway.

C. « *Make kin* » : s'engager dans de nouvelles parentés

Les romans encouragent de nouveaux modes de relation qui s'affranchissent des rapports de domination spécistes et patriarcaux. La catastrophe est un moyen de les faire advenir à plus grande échelle, cependant les romans construisent déjà ces parentés dans le monde pré-apocalyptique. Brunel et Divry décrivent des relations de compagnonnage avec des personnages félins, que la catastrophe ne fait que resserrer mais qui découlent d'une proximité déjà existante entre les êtres humains et les chats domestiques. Chez Sophie Divry, envisageant

[1537] Le chapitre suivant analysera dans le détail quelques procédés de zoopoétique. Voir *infra*, chapitre 8, II, A.

[1538] D. J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

la possible gestation de sa chatte Fine, Joseph se projette d'abord lui aussi en parent d'un enfant humain, jusqu'à ce que les frontières d'espèce se floutent :

> Ouais, le mieux ici, ce serait un gosse qui courrait, qui pourrait faire c'que j'lui dirais, qui d'manderait des câlins le soir, comme Fine, et qui grandirait comme une plante. […] Oui, ce serait gentil, elle est où la mère ?
>
> Tss, elle est allée embêter Chocolat. Ils sont marrants.
>
> […] Ouais, j'espère qu'elle sera vraiment enceinte, ma Fine. (*TFFM*, 171)

Alors que les espèces des personnages étaient jusque-là bien distinctes, le texte met en place un brouillage progressif. Joseph imagine Fine s'unir à un chat sauvage, et se fantasme lui-même avec une « femme sauvage », tout en se représentant « aller miauler dans les champs » pour trouver pareille partenaire, avec laquelle « faire ça comme un animal » (171) : le texte opère un glissement, allant de la métaphore à des procédés de « zooindistinction », selon le concept théorisé par Perrine Beltran[1539]. La comparaison entre une relation de parentalité avec un enfant humain et les relations de compagnonnage avec un animal, puis de soin pour une plante, débouche sur une rupture logique, qui désigne Fine comme « la mère » alors que Joseph s'imagine père, laissant penser que la chatte pourrait enfanter un être humain. Le possessif de la dernière phrase, qui affirme un lien relationnel fort, ainsi que le terme « enceinte » communément réservé aux humaines[1540], renforce l'effet de confusion en identifiant Fine à une femme. Plus loin, alors que des chatons sont effectivement nés et que Joseph a aidé à la mise bas, le personnage les identifie comme sa famille, mais toujours dans une ambiguïté relationnelle : « Joseph, sur la terrasse, contemple sa petite famille. / Tigre et Noisette sont un peu ses enfants, mais ils sont aussi ses frères et sœurs. / Avec eux, on peut poursuivre une pelote de laine. […] L'homme ne se souvient pas d'avoir jamais été si heureux, d'avoir jamais vu d'autre famille aussi joyeuse. » (188) Le dépassement des frontières d'espèce va de pair avec une variabilité et une ambiguïté des liens familiaux, qui se recomposent en fonction du rôle de chacun : parentalité dans le soin, la protection, l'éducation et l'autorité ; adelphité dans le jeu ou la solidarité.

Chez Brunel, la relation entre la protagoniste et son animale de compagnie montre dès le premier chapitre du roman qu'une meilleure cohabitation interspécifique est possible, sans l'intervention d'un phénomène extraordinaire. Lorsqu'elle s'adresse à la chatte, Isis adopte le même ton qu'avec un enfant humain : « Tu veux sortir, mon enfant ? […] Pas tout de suite, Maman est occupée. Attends un peu. Puis on mettra le harnais et je te laisserai te promener dans la grange, d'accord ? » (*MET*, 50). Si le discours direct est évidemment unilatéral, Brunel représente l'échange comme une communication réussie : Dinah la regarde « droit dans les

[1539] P. Beltran, *Stylistique du zoocentrage dans les fictions contemporaines de langue française : le rôle de l'analogie*, Thèse de doctorat en sciences du langage, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2024, p. 26.

[1540] M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le mépris des bêtes*, *op. cit.*, p. 50.

yeux » et « miaule poliment », puis elle « identifie sans faillir l'intonation humaine qui correspon[d] à une sortie à l'extérieur non immédiate, mais prochaine » (50). Attentive à ses signaux, guettant une attitude, un déplacement, un regard ou un signe de stress, la relation de parenté choisie entre Isis et Dinah permet une attention que l'on porte habituellement à ses proches humains. Brunel semble avoir entendu le slogan que Donna Haraway oppose à l'Anthropocène : « *Make kin, not babies*[1541] ! », encourageant à former des liens de soin qui dépassent les liens génétiques. Ainsi, Isis rétorque à son oncle Octavio :

> J'ai le droit de considérer ma chatte comme ma fille adoptive si ça m'éclate. […] Est-ce que tu n'aurais pas mieux fait de considérer le lapin dont tu viens de tartiner les reins sur du pain frais comme quelqu'un de ta famille ? En termes de réduction de la violence dans le monde, est-ce que ça n'aurait pas été plus productif ? (50)

Selon Brunel, établir socialement des liens de parenté interspécifiques conduirait à une meilleure considération morale des animaux, renforcée par un sentiment de proximité et de responsabilité. La métamorphose d'Isis en genette ne fait que prolonger une relation de soin envers Dinah, qu'elle appelait jadis « mon amour, mon enfant, mon lapin, mon oiseau » et qui a désormais « des airs de bébé dont [elle pourrait] s'occuper » (188). Les métamorphoses ne font qu'élargir ces possibilités et les réaliser concrètement, comme pour cette mère humaine qui donne naissance à des porcelets et qui est rejointe par leur père, transformé en panda roux (167). Elles permettent aussi d'« enseigner aux générations futures que les animaux ne sont plus de lointains cousins, comme à l'époque de Darwin, mais des parents proches » (182), en reprenant l'idée d'Haraway de tisser des « parentés dépareillées[1542] ». Entre humaines et humains, les relations de soin, d'affection et de sollicitude sont tout autant extraites des relations biogénétiques, la disparition de nombreuses personnes poussant à des réorganisations familiales[1543]. Ainsi, Isis prend soin de ses filleules et nièces à la mort de leurs parents, secondée par son amante Shravanthi : « Je m'imagine en pie […]. Ma métamorphose arrivera aussi, un jour où l'autre. Ce jour-là, Shravanthi sera la marraine des filles. Je viendrai nidifier devant chez elles. Ce serait le happy end idéal. » (178) Le gynécée imaginé par Brunel, quoiqu'à peine réalisé, accueille également des proches transformés en animaux : Shravanthi s'y rend avec Suraj, son frère lapin, tandis qu'une vieille dame y chérirait déjà un « coati, qui était son époux » (181).

[1541] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, V. García (trad.), Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020, p. 215, fig. 8.8 ; p. 225.

[1542] D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit*, p. 7.

[1543] Nous retrouvons ces nouveaux modes d'organisation chez Atwood. Dans *MaddAddam*, les enfants hybrides nés dans la communauté sont co-élevés par tout le groupe, et la cohabitation du groupe dans un même lieu amène à une organisation en « maisonnée », selon la notion défendue par Geneviève Pruvost, qui n'accueille pas seulement un noyau familial restreint. Les spécificités des Crakers poussent également à repenser la place de la paternité. G. Pruvost, « Changer d'échelle », *op. cit.*. Voir *infra*, III. A.

Ces parentés multispécifiques qui résistent à des formes de métamorphose se retrouvent chez Damasio à travers le personnage de Tishka, dont Lorca et Sahar demeurent les parents, quelle que soit son identité, malgré son étrangeté et son apparence précisément « dépareillée ». Le corps de Tishka s'écarte de l'humanité, il n'en a plus la forme ni les sensations :

> Sa jambe est anormalement arquée. Ses cheveux sentent fort la chèvre sauvage, le bouc. Et l'un de ses bras est râpeux, du lichen ? J'ai l'impression d'avoir contre moi une sculpture tecolo. J'essaie de ne pas plonger, de ne pas me décourager. Toutes ces métamorphoses sont normales : l'urgence, la fuite. Pourtant sans sa voix, sans la douceur riante et fêlée de sa voix, je fuirais, j'aurais trop la trouille. C'est notre fille, il ne faut pas que je lâche, il faut que je m'habitue, elle va revenir quand ce sera plus calme, moins survie. C'est notre fille, Lorca, nous apprendrons à vivre avec, à la connaître juste avec notre nez, nos oreilles et nos mains et ça finira par suffire, par nous ouvrir un monde plein, sans manque, où elle retrouvera sa place centrale, irremplacée. (*F*, 464)

L'apparence de Tishka invite à reconnaître ce qui est familier au milieu de l'altérité, même si cela implique dans un premier temps de convoquer d'autres sens que la vue, et d'autres modes de rapprochement que le langage articulé (que Tishka retrouve cependant rapidement). Ainsi Sahar, lorsqu'elle parcourt pour sa part le corps de sa fille, se rattache à une même appartenance à la classe des mammifères, qui les unirait et qui préserverait symboliquement son rôle de mère :

> Son petit visage, du bout des doigts je l'effleure, passe dans ses cheveux avec appréhension. Sa peau est chaude et souple comme un mammifère et ça me rassure, ça me rassure à un point… Au bout de sa joue, en remontant vers la nuque, ma main ne rencontre rien, je ne sens pas d'oreille – et dans sa nuque, c'est fourni et agréable comme une toison, une fourrure qui s'arrête en haut du dos. Sous ma caresse, Tishka a un petit grognement de contentement, elle se pelotonne tout contre ma poitrine et je l'enlace de toutes mes forces en prenant soudainement conscience que ça y est. (434)

La réunion des personnages est actée par une proximité animale, le comportement de Tishka évoquant celui d'un petit mammifère non-humain, et des modes de parenté animaux : « L'image qui m'est venue était celle d'une nichée de souriceaux, blottis dans le trou d'une plinthe » (464). Tout en cherchant à réhumaniser Tishka, les personnages tendent eux-mêmes vers une animalité commune, que traduit la métaphore de Sahar, les imaginant tous les trois en animaux non-humains de la même espèce. La revendication de cette parenté qui transcende les espèces permettrait, d'après Arshavin, de défendre la cause des furtifs : « je crois que si Lorca et Sahar assument ce qu'est devenue leur fille… S'ils arrivent à faire éprouver la beauté des furtifs, s'ils en défendent publiquement la nécessité, on peut espérer une acceptation. » (478) La défense des animaux serait facilitée, comme dans *Les Métamorphoses*, par un lien de parenté, la légitimant par le rattachement à un intérêt humain. Cette parentalité est enfin rejouée dans une deuxième mise au monde de Tishka, qui renaît du corps de Sahar, où son frisson s'était réfugié, dans une scène qui animalise là encore la mère :

> Cependant Sahar porta bientôt les mains à son ventre dans un geste de mère : il était rond. […] De fait, Sahar perdit son ventre, se tordit d'une manière atroce, en gémissant, comme un veau qu'on abat, bêlant, croassante, jetant par sa gorge des sons sans nom, sans direction, de pure survie. […] Enfin, un spasme monta, monstrueux et une éructation viscérale de vomi déchira la trachée de Sahar. (603-604)

Les métaphores employées par Damasio à travers la voix narrative de Saskia, au demeurant spécistes[1544], signalent l'hybridation de Sahar lorsqu'elle remet au monde Tishka.

Nous retrouvons également chez Brunel une scène de naissance hybride (*MET*, 163), lorsque le personnage d'Hermine enfante un rhinocéros, sur fond d'une chanson signifiante de David Bowie, *Moonage Daydream*, qui évoque à la fois l'étrangeté hallucinatoire de l'expérience et une parenté décalée : « *I'm an alligator / I'm a mama-papa coming for you* » (163). L'obstétricienne, transformée en orang-outan au milieu de la procédure, termine d'accoucher sa patiente, un moyen pour Brunel de rappeler que nous partageons avec les autres primates ces relations de soin et de parentalité : « Carolina se souvenait de primates capables d'assister les leurs au moment des accouchements […]. Les bonobos le faisaient, quelques singes du nouveau monde aussi » (166). Ces deux moments viennent symboliser un nouvel ordre du monde, marqué par l'hybridation, des relations multispécifiques, et de nouvelles corporéités.

III. Corps et consciences multispécifiques

Non seulement les fictions de notre corpus imaginent des sociabilités qui dépassent les cadres de l'espèce, mais elles en bousculent également les limites corporelles, transcendées par l'hybridation ou la symbiose, par la réincarnation, ou encore par la mutation. Quoique le champ lexical de l'hybridité puisse se retrouver dans la plupart des textes, dans un usage étendu qui ne coïncide pas toujours avec une hybridation biologique ou génétique, nous distinguons dans cette partie différentes manières qu'ont les romanciers et romancières de remettre en cause les frontières d'espèce. Atwood et Pugno imaginent la naissance d'individus hybrides à proprement parler, qui soient issus de la reproduction de deux espèces ou sous-espèces différentes[1545]. Au contraire, les métamorphoses décrites précédemment chez Brunel ne produisent pas d'ambiguïté spécifique : un rhinocéros né de parents humains, par exemple, ne sera pas pour autant un hybride humain-rhinocéros, l'écrivain tenant à représenter les espèces animales telles qu'elles existent. Je différencie également l'hybridation des expériences de réincarnation, de métamorphose temporaire ou de conscience modifiée que représente Minard, même si l'identité de l'individu s'en trouve altérée. Enfin, le terme d'hybridation est beaucoup employé dans *Les*

[1544] Les animaux réels, presque jamais considérés dans le roman, sont employés pour servir des métaphores, qui s'appuient par ailleurs sur des référentiels spécistes, comme l'abattage d'un petit. Les voix animales sont connotées péjorativement et par ce qui leur manquerait, comme des « sons sans noms », « sans direction, de pure survie », alors qu'on sait qu'elles peuvent porter des significations – mais la comparaison avec des animaux non-humains n'est mobilisée que pour dire la réduction à un corps instinctif. On peut ainsi interroger le choix de la métaphore animale pour représenter des cris de souffrance ou d'effort exceptionnel, alors même que les êtres humains produisent aussi ces sons bruts.

[1545] Nous traiterons plus tard de la modification génétique chez Atwood, qui crée des chimères plutôt que des hybrides. Voir *infra*, chapitre 8, I, C.

Furtifs mais nuancé par les personnages savants, en particulier par Varech, à travers lequel Damasio développe une préférence pour la notion de symbiose.

A. Naissances hybrides

Les romans d'Atwood et de Pugno imaginent la reproduction d'êtres humains avec une autre espèce ou sous-espèce suffisamment proche. La trilogie *MaddAddam* aboutit ainsi à la naissance d'enfants issus de mère humaine et de père Craker (non identifié, selon la sociabilité de l'espèce qui a effacé la paternité), les personnages de Renard Véloce, Ren et Amanda donnant toutes trois naissance à des enfants hybrides. Quoique l'accouplement n'ait pas toujours été consenti, puisque Ren et Amanda subissent leur grossesse après leur viol par des mâles Crakers (*M*, 317-318), les naissances accentuent la cohabitation entre les deux espèces : « les femmes Crakers sont éternellement présentes. Elles ronronnent, elles s'en occupent, elles apportent des cadeaux[1546] » (*M*, 550). Symétriquement, les hommes de MaddAddam offrent aussi leurs services pour éduquer et nourrir ces enfants avec lesquels ils n'ont aucun lien génétique (*M*, 551). L'hybridation permet la fusion des deux communautés à travers des valeurs communes de sollicitude et un soin aux nouveau-nés partagé. Alors que les deux groupes maintenaient des territoires distincts et restaient séparés par leurs modes de vie divergents, l'éducation des enfants hybrides les amène à collaborer et à entremêler leurs habitudes, d'autant que les besoins spécifiques de ces nourrissons ne sont pas encore identifiés : ont-ils besoin d'être protégés du soleil accablant, comme leurs mères, ou sont-ils résistants aux UV comme les Crakers ? (*M*, 550) Les deux groupes sont alors amenés à s'adapter l'un à l'autre et à élaborer des compromis pour prendre soin de la nouvelle génération. Ce tournant de la trilogie interroge également l'altération du projet de Crake, interférant avec son travail génétique minutieux pour créer l'espèce parfaite et se débarrasser des vices humains.

À l'inverse, la seule possibilité pour l'espèce humaine de se maintenir, au-delà de ce que les Crakers lui empruntent, est de s'hybrider avec cette nouvelle espèce : « c'est l'avenir de l'espèce humaine qui est en jeu[1547] », affirme Pic à Bec d'Ivoire (551). Les nouveau-nés présentent toutes et tous des yeux verts, trait distinctif des Crakers, mais les personnages du roman s'interrogent sur les autres caractères transmis : « De quels autres traits ces enfants peuvent-ils avoir hérité ? Auront-ils un insectifuge incorporé, ou la structure vocale unique qui permet de ronronner et de chanter comme les Crakers ? Partageront-ils leurs cycles

[1546] « […] the Craker women are ever-present, purring, tending, and bringing gifts » (*M. VO*, 380).
[1547] « […] this is the future of the human race » (*M. VO*, 380).

sexuels[1548] ? » (*M*, 550). Ces questions pratiques masquent une interrogation plus profonde, puisque la création de Crake avait une visée morale. La vision déterministe du savant attribue aux faits sociaux des causes biologiques, aussi recode-t-il les « cycles sexuels » susmentionnés pour remédier aux violences sexuelles et éviter de reconduire une société patriarcale[1549]. La reproduction interspécifique, entre les humains et les Crakers, permet à la romancière de battre en brèche le déterminisme de son personnage : non seulement l'encodage génétique est contrebalancé par des caractères acquis, mais il est encore bouleversé par l'hybridation biologique. Atwood réouvre ainsi le temps post-apocalyptique sur un futur incertain, où les sociabilités humaines sont le plus souvent inadaptées, sans pouvoir être totalement effacées ou remplacées par des comportements instinctifs et prédéterminés.

Ni Atwood ni Pugno ne romantisent l'hybridation, qui est dans le deux romans l'objet de fantasmes du côté humain, nourris par un attrait pour l'étrange familiarité des corps des Crakers et des sirènes, mais qui est finalement subie par les personnages féminins et n'est pas le fruit de relations amoureuses[1550]. L'intrigue de *Sirènes* est construite autour de la transgression des frontières d'espèces par Samuel, qui s'accouple avec une sirène pour donner naissance à l'hybride Mia, puis viole cette dernière, qui mettra à son tour au monde une sirène aux trois-quarts humaine, confirmant d'ailleurs l'interfécondité des deux espèces[1551]. La réintégration de ces deux sirènes hybrides à un banc sauvage n'ouvre pas nécessairement de perspective utopique, comme le signale Amélie Aubert-Noël :

> À la lumière de ces réflexions, nous pouvons affirmer que, s'il est bel et bien possible de déceler dans *Sirene* quelques allusions à de possibles développements utopiques vers un futur posthumaniste (dans le sens notamment d'une évolution de l'humain vers un mode d'existence nouveau, post-anthropocentrique), cette dimension reste toutefois extrêmement marginale et ne fait guère le poids face au pessimisme confinant au désespoir qui émane de la globalité du récit, puisque la seule issue possible et contenant une once de positivité semble résider dans la disparition pure et simple de l'espèce humaine[1552].

La confrontation du roman de Pugno et de la trilogie d'Atwood souligne une interrogation commune : le maintien de l'humanité, ou de certains de ses caractères, est-il nécessairement une perspective utopique ? Dans des fictions apocalyptiques qui envisagent la fin d'un Anthropocène dystopique, la survie de notre espèce peut se faire au détriment des autres êtres vivants, voire de certains de ses membres mêmes, puis que l'humanité est représentée dans ces

[1548] « What other features might these children have inherited? Will they have built-in insect repellent, or the unique vocal structures that enable purring and Craker singing? Will they share the Crakers sexual cycles? » (*M. VO*, 380)

[1549] Le détail des modifications génétiques et de leurs objectifs est traité dans le chapitre 8, I, C.

[1550] Exception faite pour Renard Véloce chez Atwood, qui s'unit volontairement à un Craker, mais ce personnage est dénigré par le point de vue de Toby tout au long de *MaddAddam* pour sa sexualité décorrélée de sentiments amoureux.

[1551] Or l'interfécondité est un des critères pour définir une espèce (voir infra, 8, I, C).

[1552] A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles*, *op. cit.*, p. 723.

romans comme responsable de ses propres souffrances. Ces scénarios peuvent être ainsi lus de deux manières : soit en se réjouissant de l'adaptation de l'humanité et de sa survie sur un mode « post-anthropocentrique », ce que l'on peut interpréter comme une forme de salut ; soit, au contraire, de manière pessimiste, déterministe et misanthrope, en envisageant l'humanité comme un fléau, qui, en refusant de disparaître, ruinerait par avance les perspectives d'un monde différent, s'enfermant dans un cycle tragique. Si les deux œuvres laissent place à un futur ouvert, sans trancher pour l'une ou l'autre de ces visions, elles n'envisagent pas le monde post-apocalyptique comme tout-humain et conditionnent la survie de notre espèce à son hybridation avec d'autres animaux.

B. Réincarnation et nouvelles corporéités

Chez Céline Minard, c'est la survie mentale du protagoniste qui est en jeu, l'ouverture à un devenir-animal constituant la suite logique de l'invention d'*alter ego* et la condition d'acceptation d'un monde posthumain. L'épisode amazonien du *Dernier monde*, au cours duquel Stevens tente de diriger les autres animaux à travers sa République, puis de leur enseigner à se défendre contre les prédateurs, se clôt sur l'échec de ses projets de domestication, symbolique de l'échec général d'une ontologie naturaliste qui affirmerait une différence d'intériorité entre les humains et les autres animaux[1553]. Les romans post-apocalyptiques de Minard et d'Atwood, ainsi que *Les Furtifs* de Damasio se tournent vers d'autres ontologies que le naturalisme, en puisant dans des systèmes de croyances et des spiritualités animistes, et notamment dans le chamanisme.

Chez Minard, ce sont les *alter ego* de Stevens qui le conduisent vers d'autres modes de pensée. À travers ces narrateurs non fiables, mais aussi par le parti pris, très tôt dans le roman, d'abandonner la vraisemblance pour laisser place à l'imagination de ce personnage de survivant, l'écrivaine s'autorise à représenter des expériences corporelles et spirituelles, sans chercher à rétablir un réalisme qui coïnciderait avec une vision rationaliste du monde. Les lecteurs et lectrices acceptent la présence des quatre *alter ego* permanents de Stevens (Jaume Roiq Stevens, Lawson, Waterfull, Major Echampson) comme la vérité du roman, sans chercher à toujours les distinguer, ni à interpréter rationnellement leurs actions ou leurs paroles. Le personnage lui-même met en abyme une possible résistance du lectorat à l'imaginaire, rapidement balayée dans le récit, lorsqu'il réplique à ses *alter ego*, lui affirmant que les onces qu'il a devant lui seraient « des hommes déguisés » : « Ah non ! non, non, non, non ! Ça je ne vais pas l'avaler ! Vous me tapez sur le système avec vos histoires à dormir debout, j'en ai

[1553] P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

carrément ras-le-bol, vous êtes cannibales ou quoi, tombés dingues ? » (*DM*, 410). Pourtant, le roman poursuit l'histoire, et redouble cette première affirmation par le récit d'une de ces onces, qui raconte son ancienne vie humaine et son choix de se métamorphoser, le roman laissant place à un imaginaire magique[1554]. La figure de Lawson, représentant des peuples natifs d'Amérique, s'oppose tout au long du roman à la vision historique de Waterfull, et introduit un rapport plus fluide aux autres espèces animales. Avant la scène de la « caapinade », grande fête multispécifique dont les participants ont consommé du Caapi – la plante hallucinogène qui constitue l'ingrédient principal de l'ayahuasca –, c'est cependant Waterfull, adoptant une perspective anthropologique voire ethnologique, qui amène Stevens, encore rattaché à ses distinctions occidentales, à ouvrir sa conscience aux animaux qui l'entourent :

> Les Sioux Oglala qui vivaient en Amérique depuis longtemps parlaient couramment des animaux comme des peuples « comme nous ». Ça n'est pas bizarre. Je peux vous citer mille exemples. Les Makumas, les Chewongs, les Crees du Canada pensaient tous que les animaux, comme nous, sont des personnages éminemment culturels et sociaux et doués de la faculté de, disons, changer de corps de temps à autre. […] Personne n'est tout à fait clair avec son unité. Personne n'est tout à fait unique, c'est-à-dire, inséparable, je veux dire, individuel ou indivis. (408-409)

La conscience du protagoniste, déjà divisée en quatre âmes (409), une pour chacun de ses *alter ego*, remet en cause dès le début du roman l'appréhension de Stevens comme un individu unique, mais cette multiplicité demeure limitée à l'espèce humaine. Avant de participer à la « caapinade », grande fête chamanique multispécifique, le personnage doit reconnaître les vies animales et végétales qui l'entourent. Le roman avance alors l'hypothèse, à travers les affirmations des *alter ego*, que les êtres vivants (animaux et végétaux) autour de Stevens sont des « hommes déguisés » (411), métamorphosés en vies non humaines : « Que sont devenus les millions et milliards d'âmes et d'esprits pneumas qui se sont évaporés avec le prune[1555] ? Regardez toutes ces plantes, pourquoi y en a-t-il autant de nouvelles ? Ne savez-vous pas que la vie s'équilibre ? » (411). Imaginant ces métamorphoses, la vision de « la forêt », des « plaines de Mongolie », ou de « la prairie américaine infinie », se mue d'abord pour le personnage en « un tombeau mondial grouillant de vies » puis, sous la suggestion de ses *alter ego*, en « une société » (411). Lui présentant la possibilité d'une ontologie autre que le naturalisme occidental qu'il connaît, Waterfull et Echampson ravivent le monde qu'habite Stevens, de sorte qu'il n'y est plus le seul sujet, et que la vie des milliards d'êtres humains disparus n'apparaît pas perdue, mais transformée. L'once, ancien roi humain qui a choisi ce nouveau corps, affirme après le

[1554] Cette métamorphose, qui advient dans le cadre d'une fête marquée par l'usage de drogues et met en exergue la figure de l'once, évoque comme intertexte la nouvelle *Mon oncle le jaguar*, de João Guimarães Rosa, dont la première traduction française date de 1998 (par Jacques Thiérot ; elle n'est plus rééditée). Le texte imagine le récit d'un chasseur indien qui, alcoolisé, évoque son amour pour les onces et se transforme en jaguar au fil du monologue. J. Guimarães Rosa, *Mon oncle le jaguar et autres histoires*, M. Dosse (trad.), Paris, Chandeigne, 2016 [1969].

[1555] Nom donné par Stevens à la catastrophe.

récit de ses péripéties que le protagoniste est « une ruine et un habitant des ruines », un « taperebá[1556] », mais jamais plus « un gaucho, un abandonné » (415). Le terme *gaucho* désigne en espagnol les gardiens de troupeau dans la pampa d'Amérique du Sud, qui vivent isolés, et évoque le pastoralisme : le *gaucho* dresse les chevaux, s'occupe des troupeaux, les guide, ou coordonne encore les travaux de la ferme, autant de missions que Stevens a cherché à endosser. La grande fête marque ainsi l'abandon du pastoralisme pour une vie qui intègre le personnage à une société multispécifique qui ne serait pas marquée par une distinction entre humains et non-humains. La possibilité de métamorphose invite la major à affirmer que les « bestiaux », dont cherche à se distinguer Stevens et les « hommes », sont « du pareil au même pratiquement » (411). Le texte oppose ainsi deux révolutions à une ontologie naturaliste qui distinguerait l'intériorité des êtres humains de celle des non-humains : d'une part l'affirmation d'une similitude entre les deux catégories, d'autre part, deux possibilités qui découlent de cette proximité, celle de sociétés multispécifiques et celle de métamorphoses[1557]. En imaginant que la disparition des êtres humains soit le fruit de métamorphoses ou ait conduit à une réincarnation de ceux-ci en des non-humains, le roman de Minard résonne avec le scénario de Camille Brunel dans *Les Métamorphoses*, et représente la disparition de l'humanité non pas comme une perte pour le monde, mais comme un rééquilibrage : la vie se maintiendrait quelle que soit sa forme.

La multiplicité des intériorités du personnage, limitées jusqu'alors à des identités humaines, se double lors de la scène de « caapinade » de l'expérimentation de corporéités animales, à travers la métamorphose, dans une scène d'orgie qui repose sur la manducation, le travestissement et la réincarnation. Pour que les échanges de corps aient lieu, le personnage doit s'ouvrir à une nouvelle conception de la place de l'humanité dans le monde, c'est-à-dire à une nouvelle ontologie. La typologie établie par Philippe Descola, dans ses cours au Collège de France puis dans *Par-delà nature et culture*, distingue quatre ontologies selon le niveau d'identification qu'elles autorisent, c'est-à-dire selon « l'imputation ou le déni, à un *alter* déterminé, d'une "intériorité" et d'une "physicalité" analogues à celles que des humains peuvent s'attribuer à eux-mêmes[1558] ». À travers des références au chamanisme amazonien, Minard semble privilégier une ontologie animiste, qui reconnaît, toujours selon Descola, une similitude entre les intériorités des êtres humains et des non-humains. Ainsi les personnages changent de corps, mais conservent leur intériorité, en cohérence avec les analyses de l'anthropologue : « Dans la métamorphose, en effet, les intériorités des humains et des non-

[1556] Fruit tropical, que l'on qualifie de prune en français. Cette métaphore pourrait renvoyer au nom donné à la catastrophe par le personnage, la prune.

[1557] Le retour aux enveloppes corporelles originelles est qualifié de « contre-métamorphoses » dans le roman (417).

[1558] P. Descola, « Anthropologie de la nature. Résumé annuel. », Collège de France, 2001, p. 605. Voir aussi P. Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*.

humains, identiques dans leurs dispositions, demeurent constantes, unitaires et autonomes, seules les enveloppes corporelles se modifiant selon le point de vue à partir duquel elles sont appréhendées[1559]. » Ce changement de corporéité est métaphorisé dans le roman comme un « travestissement » (*DM*, 416), les métamorphosés enfilant les enveloppes corporelles d'autres animaux, de sorte que l'apparence corporelle ne traduit plus leur intériorité.

Les métamorphoses-travestissements se doublent d'une absorption de l'autre par manducation, la fête mêlant les invités et les mangés : « il y aura du canard Cairina, oh, c'est bon ça ! Et puis du pacú, du tucumaré à la braise, gros poissons de rivière. Et vous savez qu'il y aura du pirarucu ? Et aussi des cerfs qui sont tous beaux-frères. Et aussi des caititus et des queixadas[1560] ! » (409). Alors que les premières formules évoquent de la nourriture, par l'article partitif « du » qui sous-entend un ensemble indivisible et non pas des individus (« il y aura du poisson » n'a pas le même sens « qu'il y aura des poissons »), la suite de la phrase, annonçant « des cerfs », « des caititus » et des « queixadas », évoque plutôt la présence d'invités. Si l'on peut avoir le sentiment, à la lecture, que les poissons sont comme souvent exclus de la prise en compte des subjectivités animales, l'ambigüité de cette présentation va plutôt dans le sens d'une indifférenciation pour tous les vertébrés, soumis au même régime qu'ils soient issus de la métamorphose humaine ou non : « tout le monde mange tout le monde, c'est la fête[1561] ! » (409). L'indifférenciation est consommée dans une orgie à la fois alimentaire et sexuelle[1562], qui ne respecte aucune limite d'espèce, « les hommes-caïmans avec les femmes-tatous », les singes avec les aras, les aras avec les « poissons poraquê », les « caititus avec les queixadas » (411), de sorte que le narrateur lui-même est « passé à son tour dans tous les bras, entre toutes les pattes, sur toutes les fourrures », « s'est frotté à toute sorte d'écailles ô combien fraîches et souples » et a « dévoré des chairs incroyablement fondantes » (412). Métamorphose, manducation et hybridation se confondent dans une interpénétration des corps, qui amène chaque individu à repartir avec un peu de l'autre. Les animaux participant à la fête, qui étaient entrés dans un autre corps, doivent ensuite rejoindre leur corps d'origine, au risque sinon de rester incomplets : « mi-caïman, mi-fourmilier. À la fois caïman et fourmilier, mais ni l'un ni l'autre tout à fait. Ce qui provoque parfois l'apparition de nouvelles espèces. » (416) La

[1559] P. Descola, « Anthropologie de la nature. Résumé annuel. », *op. cit.*, p. 607.

[1560] Énumération d'espèces amazoniennes, de gros poissons carnivores, pour les premiers, puis de mammifères, les caititus et les queixadas étant deux types de pécaris, des mammifères ressemblant à nos sangliers, quoique plus petits.

[1561] Cette phrase évoque une affirmation de Morizot pour qui « la circulation de la chair » est « une grande fête vivante ». B. Morizot, « Détours », dans *L'Inexploré*, Marseille, Éditions Wildproject, 2023, p. 411.

[1562] Ces relations ou fantasmes de relations interspécifiques apparaissent plus tôt dans le roman après la découverte du barrage déjà effondré : Stevens rêve d'éléphantes dans une confusion des espèces (se pensant « tigre entre les hommes dernier taureau des *Sapiens* ! »), tandis que Lawson choisit pour promise une biche avec laquelle il copule, et qui rappelle au major Echampson les formes d'une ancienne amante (297).

mention de la création de nouvelles espèces, qui évoque les autres fictions de notre corpus, en particulier celles d'Atwood et de Damasio, rapproche la métamorphose de l'hybridation, dans la mesure où elle entraîne un franchissement durable des frontières entre espèces.

Il en va de même pour la manducation, Minard reprenant le mythe de l'incorporation, selon lequel nous devenons en partie ce que nous mangeons, impliquant une assimilation. Stevens, qui déguste « la cervelle et le filet » (415) de l'once sous les recommandations de cette dernière, emporte un peu de l'animal avec lui, de sorte que les lions qu'il croisera plus tard percevront cette double identité qui lui permet de se mouvoir avec « la liberté musculaire » du félin (422). L'assimilation se fait aussi dans la métamorphose par le partage d'un point de vue et l'expérience d'un corps, pris dans son monde propre, dans son *Umwelt*, selon le concept de Jakob Von Uexküll[1563]. Après avoir vécu dans le corps d'un paresseux, Waterfull atteste ainsi de l'absence d'une supériorité humaine : « En règle générale, on peut dire qu'une espèce qui s'est maintenue et perpétuée depuis la préhistoire n'a rien à envier aux autres. » (418) il faut S'il faut d'abord reconnaître l'existence d'autres formes de subjectivités pour les expérimenter, ce qui nécessite l'abandon préalable d'une vision du monde qui sépare les êtres humains des autres animaux, l'expérience d'un autre corps vient aussi, à son tour, renforcer la prise en compte des points de vue animaux. L'échange avec le paresseux convainc non seulement les *alter ego* de Stevens que les animaux non-humains n'ont pas besoin de leçon, mais encore qu'ils pourraient nous en donner dans leurs domaines de prédilection – en l'occurrence, et dans un registre comique par sa technicité, « le calcul des indices de charge du bois-canon ou toute autre personnalité ligneuse dividuelle » (418). Cette scène remet en cause les tentatives humaines pour se distinguer des autres animaux en tant que *sapiens*, espèce savante exceptionnelle.

Après l'expérience de la « caapinade », Stevens connaît un devenir-animal, son corps se transforme, il prend « sa forme d'once » pour sortir la nuit, et c'est finalement son « habitus » (416) qui est modifié : « Avec l'ongle de son auriculaire, il est très long maintenant, et noir, il se gratte l'oreille. C'est un plaisir intense, complètement absorbant. Comme de bâiller en feulant, de toute l'amplitude de ses poumons – ça c'est le major. » (422) Le personnage s'identifie désormais aux animaux, comme le montre l'usage de la première personne du pluriel lorsqu'il affirme : « les animaux, *nous* sommes des routines » (422). La cohabitation avec les animaux ne devient possible que lorsque le protagoniste, sans chercher à s'y mesurer, accepte qu'il en fait aussi partie, la « caapinade » conduisant à la description des grandes villes d'Europe, et en particulier de Paris, où vivent pacifiquement diverses espèces, capables de dialoguer les unes avec les autres.

[1563] J. von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot et Rivages, Paris, 2010.

Le rôle conjoint de l'hybridation et des expériences de conscience modifiées dans la construction de communautés multispécifiques est commun à Minard, Damasio et Atwood. Dans *MaddAddam*, l'alliance avec les porcons est précédée d'une expérience hallucinogène de Toby qui l'amène à percevoir l'individualité et la sensibilité des porcons, et ouvre la voie à l'entente des deux partis. Les capacités des Crakers à communiquer avec les porcons sont par ailleurs inexpliquées et semblent surnaturelles. Chez Damasio, le balian, guérisseur-sorcier de la communauté balinaise du Javeau-Doux, joue un rôle important puisqu'il permet à Lorca d'entendre Tishka, et, après sa céramification, de comprendre qu'elle est encore vivante. Le balian, comme chez Minard, ravive le monde qui entoure les personnages, et transforme la perception d'une catastrophe mortifère en une renaissance. Ainsi, les furtifs sont autant perceptibles par l'armée, par les linguistes, par le philosophe, que par le sorcier, ce qui met sur le même plan épistémologique l'ingénierie, les sciences humaines et les pratiques religieuses. Les activités du Récif, celles des linguistes et celles du balian convergent vers la confirmation de l'existence d'êtres invisibles. La quête du protagoniste consiste, certes, à rechercher sa fille, mais aussi à convaincre Sahar, son ex-compagne, de l'existence des furtifs et de la véracité de ses croyances, qu'elle ne partage pas, soupçonnant même un « délire » (236). Si Sahar émet l'hypothèse d'un besoin spirituel dans un monde désenchanté, du besoin d'imaginer un « envers » au monde panoptique, comme « antidote pour les imaginaires », le récit tend à en réaliser l'existence (236). Lorsque Lorca se rend sur l'île du Javeau-Doux, la narration intradiégétique nous plonge directement dans les croyances balinaises, auxquelles Lorca semble se soumettre momentanément, sinon adhérer, malgré une légère mise à distance par l'usage de la troisième personne :

> Ce qui me revient d'abord, c'est ça : un corps, quel qu'il soit, un scooter ou une rizière, un fleuve, une maison, un temple : toute entité est vivante. Il faut que je l'imagine soumise à des axes terrestres et cosmiques : mer et montagne, amont et aval, levant et couchant. Des énergies y circulent à travers, des énergies physiques, spirituelles ou émotionnelles… Leurs architectures sont conçues pour offrir des zones de passage et de transition. Elles laissent ouvertes des charnières, des jointures, aménagent des carrefours par où les forces naturelles et surnaturelles puissent passer, venir aérer et nourrir le site. Ou le corps. C'est ça. C'est à peu près ça. Continue.
>
> Rites et règles ne sont là que pour assurer la propagation adéquate des énergies, notamment par les offrandes – et pour faire en sorte que ces énergies ne soient jamais bloquées, contrecarrées. Ainsi le monde est sans cesse, discrètement, rééquilibré par des rituels qui sont bien plus que des symboles : qui agissent, qui appellent et articulent les forces. (*F*, 190-191)

La reprise des croyances balinaises par un personnage dont ce n'est pas la culture – qui ne s'y penche pas seulement comme ethnologue mais pour répondre à sa quête individuelle –, reprise traduite dans le texte par l'extension de l'adjectif « vivant » et de la notion de « corps » autant à des objets et à des écosystèmes qu'à des organismes biologiques, ainsi que par un emploi flou

du terme « énergie[1564] », évoque une posture caractéristique de la spiritualité New Age, qui mêle des croyances exotisées à des termes scientifiques pour interpréter le réel sur le mode de la pensée magique[1565]. Les furtifs deviennent la clé d'une nouvelle compréhension du monde, ils correspondraient à ce que certaines religions appellent des esprits, mais aussi à ce que la biologie appelle évolution et mutation, relevant ainsi d'une force universelle, encore mystérieuse, presque à l'origine de la vie. Bien que les furtifs soient incarnés dans le roman et analysés par Varech comme des organismes (399), leur présence en tout temps et partout, leur rapidité extraordinaire, et l'étendue de leur influence les assimilent à des êtres magiques ou divins.

Minard et Damasio puisent ainsi tous deux dans les spiritualités des peuples premiers ou de peuples exotisés, incarnant l'émergence d'une écospiritualité. La frontière est parfois mince entre une pensée du vivant qui s'appuie sur les sciences humaines, en s'inspirant notamment des travaux anthropologiques de Philippe Descola pour rappeler que le rapport des sociétés occidentales aux autres êtres vivants n'est pas universel[1566], et une culture contemporaine, y compris écologique, dans laquelle la spiritualité New Age acquiert une place croissante en détournant ces savoirs scientifiques, comme le rappelle Aurélie Choné :

> L'engouement pour ces cultes païens est à rapprocher de la fascination pour la relation à la nature des peuples dits premiers […] – lesquels jouissent largement, en Occident, de la réputation d'avoir su préserver une symbiose entre l'homme et la nature […]. Dans ce contexte, les religions des peuples premiers, comme le chamanisme et l'animisme, qui sont généralement de nature panthéiste et incluent un culte de la Terre, font l'objet d'un regain d'intérêt dans les milieux New Age et suscitent l'émergence de nouvelles formes de « religions de la Terre », comme le néodruidisme ou le néochamanisme[1567].

Si Minard et Damasio illustrent une spiritualisation de l'écologie, Margaret Atwood rend compte, pour sa part, de « l'écologisation du religieux », pour reprendre l'expression d'Aurélie Choné[1568], mais maintient une distance ironique avec les Jardiniers, dont elle souligne parfois l'hypocrisie[1569].

[1564] Lexique que l'on retrouve directement à propos des furtifs, par exemple ici : « Qu'est-ce qu'ils nous font, qu'est-ce qu'ils nous passent quand ils décident de mourir ? Une énergie ? Une énergie qu'ils planquent en nous, parfois ? » (188)

[1565] Le lien entre le néo-chamanisme, l'écologie et le New Age est exploré dans un numéro de la revue *Politica Hermetica* consacré aux rapports entre écologie et ésotérisme : Y. Cahuzac et S. François, « Panthéisme, néopaganisme et antichristianisme dans l'écologie radicale », *Politica Hermetica. Écologie et ésotérisme*, n° 27, 2013, p. 53-72 ; V. Basset, « Le néochamanisme, paradigme d'une relation à la nature sacralisée », *Politica Hermetica. Écologie et ésotérisme*, n° 27, 2013, p. 73-90.

[1566] P. Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*

[1567] A. Choné, « Écospiritualité », *op. cit.*, p. 64

[1568] A. Choné, « Écospiritualité », *op. cit.*

[1569] Les membres qui possèdent le statut d'Adam et Ève dans la hiérarchie de la secte ne sont par exemple pas tenus aux mêmes règles que les autres fidèles et possèdent notamment un ordinateur alors que les technologies numériques sont officiellement bannies par les Jardiniers. Plusieurs impératifs religieux s'apparentent également à des nécessités pragmatiques, et ce que les sermons d'Adam laissent souvent entendre.

Contrairement à Damasio, Atwood ne valide pas les mythes religieux qu'elle reprend par une effectivité dans l'intrigue et marque l'écart entre les prédictions des Jardiniers et la réalité[1570]. Les mythes sont encadrés dans des discours des personnages, fréquemment mis à distance : ainsi nous ne possédons pas le point de vue d'Adam, qui apparaît comme un gourou dont les motivations réelles sont interrogées, et les Jardinières sur qui le texte est focalisé demeurent sceptiques quant à leur propre foi. Par ailleurs *MaddAddam* porte sur les Jardiniers l'ombre du père d'Adam et de Zeb, le révérent et escroc de la Sainte Église du PetroLeum, suggérant une manipulation de la religion à des fins politiques diverses[1571]. Les Jardiniers traduisent néanmoins également un mouvement de spiritualisation de la science, par exemple lorsqu'Adam rend hommage à Deepak Chopra. Médecin défenseur de thérapies non conventionnelles, de la médecine ayurvédique et de la méditation transcendantale, adepte du mysticisme quantique, Chopra est une figure du New Age presque aussi célèbre aux États-Unis qu'en Inde. Les Jardiniers célèbrent tout autant des figures mystiques (Chopra, Sainte Julienne de Norwich) que des figures scientifiques (par exemple Dian Fossey), il revient donc aux lecteurs et lectrices d'exercer un regard critique sur ces références. Atwood, Minard et Damasio, par leur recours à la fiction, l'abandon de la vraisemblance et la mise en avant d'une pensée magique, peuvent flouter la frontière entre savoir scientifique et croyances spirituelles.

C. Mutation et variabilité du « vivant » dans *Les Furtifs*

Les êtres inventés par Alain Damasio sont davantage l'incarnation de la vie que d'une animalité, les furtifs symbolisant à eux seuls l'évolution par mutation. Ce ne sont pas uniquement des animaux, mais « des "hyper-vivants", des "sur-vivants" » : « Il est probable qu'ils soient nés avec les premières cellules et aient affiné plusieurs millions d'années durant leur fluidité et leur fécondité vibratoire[1572]. » (403) Inspiré de la théorie endosymbiotique développée par Lynn Margulis[1573], l'écrivain suppose que les furtifs permettent l'évolution des êtres vivants par la symbiose de deux organismes, l'un étant incorporé par l'autre. Il ajoute cependant aux théories scientifiques de Margulis une dimension sonore :

[1570] Le seul phénomène inexpliqué qui contraste avec le reste de l'intrigue, parce qu'il représente un degré de licence par rapport à l'état actuel des connaissances scientifiques qu'Atwood se permet rarement, est la capacité des Crakers à communiquer avec les autres espèces.

[1571] Voir C. Osborne, « Compassion, Imagination, and Reverence for All Living Things: Margaret Atwood's Spiritual Vision in *The Year of the Flood* », *Margaret Atwood Studies*, vol. 3, nº 2, 2010, p. 30-42 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/820632025?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Scholarly%20Journals ; consulté le 10 mars 2025) et L. Suchostawska, « Blending Christianity and Ecology in Margaret Atwood's *The Year of the Flood* », *op. cit.*.

[1572] Les phénomènes vibratoires font aussi partie des domaines exploités par la spiritualité New Age.

[1573] Parmi de nombreux livres et articles, l'on peut citer : L. Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, New-York, Basic Books, 1998. La théorie endosymbiotique a été fondamentale pour l'élaboration de l'hypothèse Gaïa par Lovelock, dont s'inspirent grandement les philosophes du vivant.

> Mon intuition est que le vivant est fondé sur des partitions. Dès le stade de la cellule. Des partitions vibratoires. J'entends par là : des séquences rythmiques de vibrations, ce que vous appelez vous le frisson mais que je conçois comme des modes d'agitation moléculaire. Quand un furtif métabolise du son, il l'altère par sa dynamique vibratoire et en rejette des séquences déformées, disons des samples remixés et mutants. Autrement formulé, ils défèquent des ondes cisaillées, à fort pouvoir de pénétration corporelle, que ce soit dans l'infrabasse ou l'ultrason. Ces ondes ont une vraie puissance de percussion sur les cellules des animaux, le végétal, mais aussi sur la matière dite inerte, par exemple les cristaux. (*F*, 402)

Pour construire ces fragments didactiques, Damasio s'appuie sur un dialogue entre Varech et Lorca, qui met en abyme une figure de lecteur à convaincre. Les explications du philosophe mêlent des termes d'apparence savante (« infrabasse », « ultrason », « agitation moléculaire », « dynamique vibratoire », « pénétration corporelle ») à un lexique musical (« percussion », « rythmique », « samples remixés », « partitions »), la musique ne constituant pas complètement une métaphore puisqu'elle exprime la place des jeux sonores dans le mode de vie des furtifs. La science-fiction de Damasio joue d'une vision du monde microscopique, qui reviendrait même à l'échelle moléculaire, et donnerait à voir le rôle tenu par des entités invisibles, comme les ondes sonores. Les furtifs, en agitant les molécules de ce qui les entoure par les ondes qu'ils rejettent, provoqueraient des mutations et seraient ainsi à la source de l'évolution génétique.

La représentation que se fait l'écrivain du « vivant » en perpétuelle évolution prend la forme d'un organisme qui métabolise tout ce qui l'entoure, son ou matière, le transforme, le mange, l'intègre à son corps, le recrache ou le défèque, n'hésitant pas à se débarrasser d'une partie de soi pour survivre. En tant qu'espèce, l'identité des furtifs réside dans leur mutabilité qui leur permet se fondre dans le monde autant qu'ils fondent le monde en eux ; en tant qu'individu, la dialectique entre la variation et le maintien est incarnée par la fuite musicale et la ritournelle propre à chacun, le « frisson » (169). Les furtifs ne s'hybrident pas à proprement parler, puisqu'ils ne réalisent pas de reproduction sexuée, mais évoluent par « symbiogénèse » (399), en fusionnant avec d'autres organismes. Cependant, et Damasio maintient en cela une vision toujours anthropocentrée, la seule coopération ou symbiose des furtifs représentée dans le roman a lieu avec les êtres humains, peut-être la seule autre espèce capable de ne pas se faire dévorer. D'après la description qu'en fait Varech, les furtifs semblent sinon être surtout des super-prédateurs, ce qui va à l'encontre de la défense par Margulis d'un modèle évolutif fondé sur la coopération :

> À tout être vivant, écoutez bien, il faut poser la question ventrale : quoi tu manges et qui te mange ? Où tu habites et qu'est-ce que tu chies ? Les furtifs suent, puent, muent et tuent ! Vous saisissez ? Ils dégradent le bois, rouillent le métal, cassent des vertèbres, ils broient des pierres jusqu'au sable, comme vous ne l'imaginez pas ! Ici même, ils fissurent le béton, avalent mes bouteilles, bouffent du plastique, chient des tessons. Regardez cette pièce : vous mesurez ce qu'ils sont, ce qu'ils font ? Ils amputent les souris de leurs pattes, sans aucune pitié, ils sucent la chitine des blattes par dizaines pour caparaçonner leur propre peau. Ils siphonnent l'eau là-haut. Ils démembrent mes meubles cheville par cheville et avec les vis, ils se font des griffes. Regardez ! (399-400)

Comme force vitale, les furtifs organisent le monde autant qu'ils le désorganisent, et leur identité semble reposer sur cette capacité à faire tenir ensemble des contraires, qui en fait des êtres difficiles à saisir et presque impossibles à figer. Se dégage de leur représentation l'idée que la vie serait à la fois merveilleuse et violente[1574], et que cette espèce « sur-vivante » est nécessairement une espèce sur-prédatrice, à l'image de l'humanité[1575]. La symbiose entre les furtifs et les humains, présentée comme le triomphe de la vie sur un système capitalo-industriel mortifère, ne se fait pas nécessairement au bénéfice des autres animaux, et le mode d'être des furtifs implique aussi son lot de morts, mais qui ne semblent pas compter, parce que perçues comme naturelles.

Par ailleurs, la capacité des furtifs à tout métaboliser serait une métaphore de la manière dont nous sommes nous-mêmes constitués d'une multitude d'organismes, afin de nous faire « réaliser aussi que nous sommes un feuilleté précieux de capacités animales issues de l'évolution, qu'existe et persiste du minéral, du bactérien, du végétal ou de l'animal en nous[1576]. » Si nos corps comprennent en effet de manière synchrone d'autres organismes, et notamment des bactéries avec lesquelles nous existons de manière symbiotique, Damasio semble considérer nos existences de manière diachronique, en les renvoyant à leurs origines les plus lointaines, dans une pirouette argumentative qui incarnerait dans nos corps animaux tous les éléments du monde, abolissant même la limite entre le « vivant » et le minéral en considérant l'échelle moléculaire. Ce brouillage temporel contribue à masquer les différences entre les divers règnes évoqués, pour mettre sur le même plan les animaux, les végétaux, et les minéraux, effaçant du même coup une proximité pourtant plus grande avec les animaux, envers qui nous pouvoir concevoir une responsabilité autre qu'envers un géranium, et *a fortiori* qu'envers un caillou.

[1574] Une idée très présente dans la philosophie du vivant, et étroitement liée à la défence de la prédation. Baptiste Morizot l'illustre : « Il [le mangeur terrestre] vit dans l'acceptation sereine et grave qu'on fera au mieux, mais que la souffrance, la mort, l'usage des uns par les autres resteront bien présents, sans que cela soit une défaillance de la réalité ou de la morale, mais parce que c'est la vie ». Cette affirmation, « c'est la vie », se retrouve aussi dans les déclarations de Vinciane Despret à propos de l'abattage des animaux d'élevage (voir *supra*, introduction). B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 407 ; Despret, « Vinciane Despret, philosophe : "On doit penser des relations politiques avec les animaux" », *op. cit*.

[1575] Damasio l'explicite dans un entretien en faisant référence au travail de Morizot : « Notre ambition devrait être de tisser des rapports étho-politiques avec le vivant : des rapports de prédation, qui sont inévitables pour nous nourrir, mais aussi d'entraide, de coopération, de respect, de négociation territoriale, bref, des rapports diplomatiques comme les pense magnifiquement le philosophe Baptiste Morizot. » Pourtant la diplomatie qu'envisage Morizot se limite en réalité à nos relations avec de grands prédateurs charismatiques perçus comme égaux voire rivaux (ours, loups), elle ne peut inclure des relations de domination, et il n'est pas question de diplomatie avec les animaux susceptibles de constituer nos proies. Coexistent donc dans son modèle, de manière tacite, des relations de diplomatie et des relations de domination. A. Damasio, « Soutenir les « gilets jaunes » et résister aux réseaux sociaux », *op. cit.* ; B. Morizot, *Les Diplomates*, *op. cit*.

[1576] A. Damasio, « Soutenir les « gilets jaunes » et résister aux réseaux sociaux », *op. cit.*

Damasio s'appuie également sur le concept d'« autopoïèse », c'est-à-dire de la capacité d'un organisme à s'autoproduire, en conservant un équilibre entre interaction avec l'environnement et maintien d'une organisation propre, dont les furtifs seraient la « plus pure expression » (169). D'après le cofondateur de cette notion, Francisco Varela, qui y voit une définition de la vie et de l'organisation biologique, « une machine autopoïétique est un système homéostasique (ou, mieux encore, à relations stables) dont l'invariant fondamental est sa propre organisation (le réseau de relations qui la définit)[1577] » et les systèmes vivants « transforment la matière en eux-mêmes de façon que leur organisation soit le produit de leur opération[1578] ». L'emprunt de ce concept, lorsqu'il est étendu non plus à chaque furtif individuellement mais au « vivant », sous cette forme substantivée, renforce la compréhension de l'environnement comme un réseau de relations, par lesquelles le monde se maintient ;

> Le vivant dans sa totipotence, oui, dans toute sa fluidité, ses bruissements et son intensité, telle était Tishka. Le vivant dans sa résilience, dans son autopoïèse proprement miraculeuse, cette autocréation de soi qu'elle avait au plus haut point et qu'elle puisait dans l'environnement pour le métaboliser, s'en nourrir comme personne. Le vivant comme système ouvert plus que tout, en équilibre instable, qui conjure sans cesse l'entropie et s'offre sa propre liberté chaque jour. (594)

Si Damasio n'emploie jamais le terme « Gaïa », cette vision non plus de la Terre mais de la vie comme « système » se rééquilibrant, comme un tout omnipotent et résilient, rappelle fortement l'hypothèse Gaïa défendue par James Lovelock, qui s'appuie lui aussi sur les travaux de Lynn Margulis pour comparer notre planète à une organisme vivant, à un système autorégulé[1579].

Par ailleurs, « autopoïèse », où l'on retrouve la racine *poïen*, traduit une pensée conjointe du « vivant » et de la création poétique. Le philosophe Varech affirme que les furtifs « relèvent tout autant d'une écologie classique de la matière/énergie – manger/métaboliser l'environnement – que d'une écologie sémiotique : à savoir se nourrir de signes, les transformer et en produire à leur tour, avec l'émotion attenante. » (400) En cela, les furtifs apparaissent très proches des humains et permettent de réconcilier nature et culture, ce sont « des artistes à leur façon… » (399). La langue est alors pensée comme une organisation qui se maintient malgré des transformations, acceptant une part d'étrangeté et une certaine porosité, comme le suggèrent les passages où Tishka s'exprime dans une langue à la fois bizarre et fonctionnelle, encouragée par les jeux de langage de ses parents, par exemple le jeu des contraires :

[1577] F. J. Varela, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Bourgine Paul et Dumouchel Paul (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 45.

[1578] *Ibid.*, p. 48.

[1579] J. Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'Hypothèse Gaïa*, P.-H. Gouyon (éd.), P. Couturiau et C. Rollinat (trad.), Paris, Flammarion, 2017. Margulis elle-même évoque la manière dont certaines de ses images métaphoriques ont pu être considérées de manière littérale, et alimenter des croyances sur une Terre-Mère, rappelant que Gaïa n'est pas réellement un seul organisme, et que ce système n'a pas d'intention ou de subjectivité : L. Margulis, « Gaïa », C. Le Roy (trad.), dans É. Hache (éd.), *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 251-266.

> – Flair. – Puer ? – Sentir la… prose ? – Se taire ? – Déparoler. – Bavardicher ? – Silencir. – S'éclarter comme des flous ? – S'ennuir. – Le rouge-bouge ? – C'est dur ça maman… Le vert-beige ? Le fige-forêt ? – Vivre ? – Démourir. – C'est pas un contraire, c'est plutôt un synonyme, non ? – Humanicher… – Qu'est-ce que tu veux dire mon chat ? – Je sais pas. Rester bloqué humain. Pourrir l'humain comme un chiot mort sa niche… (466-467).

Alors que les mots sont soit des dérivations inédites, soit des transformations par ajout ou modification d'une lettre, soit de nouveaux mots composés, un sens se maintient par la reconnaissance de paradigmes de construction, de sèmes connus et d'une familiarité sonore. La conclusion de l'échange oppose la furtivité à l'humanité, Tishka laissant entendre que les humains se seraient extraits du « vivant » en cherchant à incarner une identité fixe, détachée des autres êtres, enfermée dans un refuge clos, que les furtifs viendraient bousculer. La furtivité transformerait autant nos corps que nos langues, comme l'affirme le personnage de la linguiste, Louise Cristofol : « Tout autant que mon corps, ma parole change. Ou elles se changent, mutuellement [*sic*]. En nous hybridant, il se produit selon moi un troc immense entre la sémiotique furtive, qui est pour l'essentiel haptique et sonore, et nos langues humaines, qui sont, elles, architecturées par le sens. » (651) En faisant fusionner le son et le sens, les furtifs seraient moteurs d'une parole poétique[1580].

Le titre d'une exposition inventée par Damasio, au sein du centre culturel abandonné Cosmondo où nichent de nombreux furtifs, en dit long sur leur nature ambigüe : « (DÉ)MONSTRATIONS », sous-titrée « (DÉ)FIGURER LE MONSTRE DANS… » (101). Les furtifs sont des chimères, et en ce sens des monstres, mais refusent de se montrer et sont même dans l'incapacité de le faire sans mourir. Aussi, l'acceptation de leur présence repose sur la croyance et sur l'interprétation des signes. L'appréhension qu'en font les humains relève soit de l'imaginaire du divin, soit de celui du monstre, dans tout ce qu'il a de contradictoire, le monstre étant souvent effrayant par son caractère caché : sous le lit, dans les montagnes et les forêts, dans le noir. *Les Furtifs* va à l'encontre d'une société saturée de signes visuels, transparente et sans cesse en train de s'exposer, pour dessiner un monde sonore qui repose sur l'ambiguïté du signe. Le roman est centré sur les furtifs, dont les signes sont partout, sans que les lectrices et lecteurs ne soient jamais en mesure de visualiser ces êtres eux-mêmes. Comme le rappelle Jean-Paul Engélibert[1581], le *novum* de Damasio incarne l'affirmation critiquable de Deleuze et Guattari, selon laquelle les « devenirs animaux » se précipiteraient vers un « devenir imperceptible », l'imperceptible étant « la fin immanente du devenir, sa formule

[1580] Cette analyse est également soutenue par Alain Romestaing dans A. Romestaing, « Les lieux, les liens et la fuite dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », *op. cit.*.

[1581] J.-P. Engélibert, « La surveillance et le frisson. Police et musique dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », *Littérature*, vol. 204, nº 4, Armand Colin, 22 décembre 2021, p. 55 (en ligne : https://shs.cairn.info/article/LITT_204_0046?lang=fr&tab=resume ; consulté le 30 août 2024).

cosmique[1582] ». La furtivité incarne une manière de « faire monde » par le fait de « devenir tout le monde », de « trouver ses voisinages et ses zones d'indiscernabilité[1583] ». Jouant sur l'imaginaire du monstre, Damasio rend en effet les animaux imperceptibles et pour les fondre non plus dans le « monde » mais dans le « vivant », sans jamais montrer les formes de vies réelles qui le constituent.

Conclusion du chapitre

Notre corpus réalise plusieurs pas de côté à partir d'un imaginaire survivaliste fondé sur l'isolement, la rivalité et la virilité, notamment en imaginant des communautés de personnages, parfois inspirées d'expérimentations sociales réelles. À travers les convictions écologiques ou animalistes de ces personnages, les écrivains et écrivaines proposent des interactions enrichies avec les animaux autres qu'humains, fondées sur l'alliance d'intérêts, l'attention et l'observation, et même sur la conception de certains rapports interspécifiques comme des relations de parenté. Plusieurs fictions puisent à la fois dans les sciences (« naturelles » et humaines) et dans l'écospiritualité contemporaine, parfois ramenées à un même degré de véracité, pour envisager le dépassement des frontières d'espèce.

Après avoir étudié comment les romans envisagent une cohabitation multispécifique, à l'échelle de la planète, des villes, des familles, voire d'un même corps ou d'une même conscience, force est de constater la récurrence de représentations mythiques ou métaphoriques, qui nous amènent à analyser plus précisément la manière dont sont figurés ou défigurés les animaux, ces « monstres » de chair et d'os qui peuplent notre monde et sont au cœur de nos mythes.

[1582] Deleuze et Guattari prennent l'exemple du « poisson camoufleur », nous pourrions objecter qu'il s'agit là encore d'une réduction de l'animalité à mode d'existence spécifique, généralisé pour correspondre à un fantasme, de nombreuses espèces présentant au contraire des caractères esthétiques flamboyants. Damasio affirme s'inspirer de Deleuze, dont il dit : « Il était inévitable qu'il m'alimente. Pas vraiment moi : l'autre, qui écrit ». A. Damasio, « Connaissance par les souffles. Entretien avec Alain Damasio », entretien réalisé par M. Potte-Bonneville, 21 juillet 2019, *A Rabbit Hole* (en ligne : http://mathieupottebonneville.fr/2019/07/21/entretien-damasio/ ; consulté le 10 mars 2025) ; G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 342-344.

[1583] G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 343.

Chapitre 8. Voix et mythes d'outre-apocalypse

Le Temps du déluge, *Les Métamorphoses*, *Sirènes*…, les fictions apocalyptiques de notre corpus annoncent dès leur titre la reprise de mythes religieux et littéraires, qu'ils soient ou non directement associés à l'apocalypse biblique. Non seulement les écrivains et écrivaines représentent des personnages archétypaux ou construisent leur intrigue sur des motifs mythiques, mais le travail du mythe est encore mis en abyme dans les romans, à travers des narrateurs et narratrices intra-diégétiques. Les personnages qui étaient l'objet de mythes s'en voient confier à leur tour la réécriture, voire l'invention, et peuvent narrer leur propre histoire dans le monde post-apocalyptique. La construction d'un nouveau monde implique de nouveaux imaginaires, transmis par des sujets qui n'avaient jusque-là pas voix au chapitre, et dans lesquels les animaux non-humains et les êtres hybrides ne relèvent plus de l'allégorie ou de la métaphore, mais possèdent une agentivité et un point de vue. Notre analyse progressera ainsi de l'influence des mythes sur l'intrigue et la structure des romans, à l'exposition de points de vue décentrés et à la prise en charge de la narration par des voix marginalisées, pour aboutir à l'énonciation de mythes à l'intérieur des œuvres.

I. Figures mythiques de la révolution

À travers des reprises mythiques, Atwood, Pugno et Brunel interrogent la place de la violence comme manière de renverser les dystopies pré-apocalyptiques. Elle peut être exercée par les personnages opprimés, comme violence insurrectionnelle ou défensive en réponse aux traitements subis, par des personnages aux ambitions démiurgiques, à l'instar du savant fou, ou être prise en charge par un *fatum* inexpliqué et irrévocable. Si l'on peut convenir, avec Pierre Schoentjes, qu'« afin de faire résonner la question environnementale, les écrivains inventent de nouvelles formes[1584] », il faut aussi souligner que, dans le cas des fictions apocalyptiques, le renversement de l'ancien monde s'appuie paradoxalement par la reprise de motifs anciens, qui reposent sur une tension entre destruction et création.

[1584] Schoentjes évoque parmi les fonctions de ces nouvelles formes la capacité à dire, entre autres, « la question de la souffrance et du point de vue des animaux ». Pierre Schoentjes, *Le Mur des abeilles*, op. cit., p. 14.

A. Sorcières et sirènes : justice et autodéfense féministe chez Margaret Atwood et Laura Pugno

S'interrogeant sur l'émergence de personnages militants, Schoentjes analyse la place de la violence et ses usages dans la littérature écologiste ou animaliste[1585] ; ces dimensions se doublent dans notre corpus du contexte post-apocalyptique, dans lequel les personnages sont plutôt survivantes que militantes, et usent de la violence comme autodéfense. La représentation de personnages féminins caractérisés par leur résistance à des dystopies patriarcales – ne serait-ce que dans leur refus de mourir – passe par des figures mythiques à la limite de l'humanité : la sorcière chez Atwood, qui puise sa puissance d'une connexion avec l'extra-humain, et la sirène chez Pugno, dont la force – et la faiblesse – résident dans son animalité hybride[1586].

Chez Atwood, la secte des Jardiniers de Dieu, à laquelle appartiennent la plupart des personnages féminins des deuxième et troisième tomes, est pacifiste. Pourtant Toby, Ren et Amanda sont confrontées à la nécessité de se défendre. Lorsque Blanco se rend au Jardin d'Édenfalaise et menace de la tuer, Toby renverse sur lui les ruches qu'elle entretient patiemment depuis des mois, et laisse les abeilles se charger de lui : « Les abeilles jaillirent, vrombissant de colère, et fondirent sur lui comme des flèches. Il descendit l'escalier en hurlant, agitant les bras et se battant les flancs, suivi par une nuée d'insectes[1587]. » (*TD*, 365). La réaction de défense des abeilles malmenées est instrumentalisée comme arme pour éloigner l'ennemi et venger l'apicultrice, quoique le personnage les anthropomorphise en affirmant qu'elles « sacrifient nombre des leurs dans la bataille[1588] ». Plus tard, lorsque Blanco réapparaît dans l'intrigue, la Jardinière use à nouveau de sa connaissance naturaliste pour s'en débarrasser, en concoctant un mélange de pavot et d'amanite, confiant l'effet mortel à ces ingrédients botaniques (*TD*, 533 ; *YF*, 381). À la fin du roman, la protagoniste s'apprête à attaquer les deux Painballers restants, pour libérer la jeune Amanda tombée entre leurs mains. Selon la tradition des Jardiniers, elle cherche à quel saint se vouer, et décide finalement de confier sa survie aux animaux : « Cher Léopard, cher Loup, cher Liogneau : envoyez-moi votre Esprit à présent[1589]. » (*TD*, 581) Pour trouver la force de se défendre contre les hommes, le personnage invoque une animalité insoumise. Familiarité avec les insectes, invocation d'animaux,

[1585] P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, *op. cit.*, p. 12.

[1586] Chez Brunel, l'autodéfense n'est pas vraiment abordée dans *Les Métamorphoses*, mais dans les deux autres romans de sa trilogie animaliste : *Ecatepec* évoque l'autodéfense féministe tandis que *La Guérilla des animaux* représente le recours militant à l'action violente.

[1587] « The bees poured out, whining with anger, and went for him like arrows. He fled howling down the fire-escape stairs, flailing and slapping, trailing a plume of bees. » (*YF* 255)

[1588] « […] they sacrificed many of their own in the battle » (*YF*, 255).

[1589] « What Saint should I call upon? Who has the resolution and the skill? The ruthlessness. The judgment. The accuracy.

Dear Leopard, dear Wolf, dear Liobam: lend me your Spirits now. » (*YF*, 415)

préparation de potions, célibat, infertilité, vie solitaire et recluse, résistance à la domination masculine : les attributs de Toby, et avant elle ceux de Pilar, font de ces personnages des figures de sorcières écoféministes[1590]. C'est d'ailleurs ainsi que Ren qualifie la voix de Toby à la fin du *Temps du Déluge* : une « voix de sorcière sèche[1591] » (*TD*, 598). Le personnage semble refléter l'émergence aux États-Unis, à partir des années 60, d'un écoféminisme néopaïen, représenté notamment par l'écrivaine Starhawk qui se réclame d'une sorcellerie moderne[1592]. Cependant, loin d'être chassée de la communauté MaddAddam qui se forme après l'apocalypse, Toby y joue un rôle central d'enseignante, de soigneuse et de protectrice ; la figure de la sorcière menaçante pour le patriarcat se révèle transformée chez Atwood en figure du *care*, qui veille sur les jeunes femmes et les enfants de la communauté. Si elle prend soin d'éliminer le dangereux Blanco, de toute façon blessé, lorsque qu'elle capture les Painballers à la fin du *Temps du déluge*, la Jardinière impose à ses anciennes disciples d'épargner leurs agresseurs. Selon les préceptes de leur secte et sous le signe de « Sainte Julienne[1593] », elle choisit le pardon et se place ainsi comme représentante de la religion des Jardiniers en l'absence de leur guide Adam Premier[1594]. Si Atwood s'appuie évidemment sur l'éthique chrétienne dont s'inspire la secte[1595], cette scène fait là aussi écho à l'éthique non violente défendue par Starhawk comme « la meilleure façon d'honorer la déesse[1596] ». La capacité de résistance de Toby passe par une violence mesurée, médiatisée par les plantes, par les animaux, voire par le fusil qu'elle porte sans cesse, ne dépassant jamais l'autodéfense nécessaire à sa survie et se trouvant même censurée par ses croyances religieuses ; à l'inverse, Pugno représente dans *Sirènes* une violence directe et charnelle.

Les sirènes éponymes de Pugno, dont l'hybridité intrinsèque est redoublée chez la protagoniste Mia, mi-humaine mi-sirène, constituent évidemment une réécriture mythique.

[1590] Selon Émilie Hamon-Lehours la sorcière ou la magicienne est une femme puissante parce qu'elle « maîtrise les plantes », « son propre corps ou celui des autres femmes ». É. Hamon-Lehours, *La Représentation de la sorcière et de la magicienne : du XVIe siècle à nos jours en Europe occidentale*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 8.

[1591] « […] her dry-witch voice » (*YF*, 430).

[1592] É. Hache, « Préface : where the future is », Morbic (trad.), dans Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 10 ; Starhawk, *Spiral dance. Renaissance de l'ancienne religion de la grande déesse magie, rituels, invocations, pratiques*, A. Delmas (trad.), Paris, Éditions Véga, 1979.

[1593] Du nom de la mystique anglaise du XIVe siècle Julienne de Norwich, autrice des *Revelations of Divine Love*, premier texte connu rédigé en anglais par une femme, dont la déclaration « *All shall be well* », qui incarne une religion de la compassion et de l'amour, est restée célèbre.

[1594] Si le deuxième tome, centré sur les trois personnages de Toby, Ren et Amanda, se clôt sur un pardon, cette décision est regrettée dès le début du tome suivant, où l'on apprend que les criminels se sont échappés. Le sort des Painballers sera remis en cause et la communauté mixte de *MaddAddam* choisira finalement de les exécuter pour se protéger. Nous reviendrons sur les représentations de leur procès dans la section III. A.

[1595] La religion des Jardiniers de Dieu reprend les mythes de l'Ancien Testament, mais la figure de Julienne de Norwich et sa représentation d'un dieu d'amour l'inscrit aussi dans les représentations chrétiennes du Nouveau Testament.

[1596] É. Hache, « Préface : where the future is », *op. cit.*, p. 10.

Dans le mythe antique, le pouvoir est du côté du monstre, qui envoûte et tue les hommes[1597]. Amélie Aubert-Noël, dans son étude de *Sirènes*, interprète le roman à la fois comme un renversement et comme une annulation du mythe, puisque les sirènes ne sont plus celles qui mangent les hommes mais celles qui sont mangées, tout en étant désacralisées pour être réduites à des bestiaux[1598]. Si le chant envoûtant des sirènes, central dans le mythe originel, amène Pugno à thématiser la place de la voix[1599], l'autrice se concentre surtout sur l'aspect visuel, gustatif et tactile de leur corps. La figure des sirènes apparaît comme un moyen de représenter une violence – souvent insurrectionnelle ou défensive –, exercée par les femmes sur les hommes, et de faire ainsi peser la menace d'une rébellion. Bien que les sirènes du roman se nourrissent d'algues et de plancton, elles se montrent meurtrières avec les mâles dugongs. Au sein de cette espèce matriarcale, les mâles ont pour seule fonction d'assurer la reproduction et deviennent de simples « moyens », dispensables une fois leur rôle accompli. Après l'accouplement, les femelles comparées à des « mantes religieuses[1600] » (*S*, 39), deviennent « incroyablement féroces[1601] » (9), tentent immédiatement de tuer leur partenaire, et c'est même le seul usage connu de leurs « dents acérées » (124). Au sein du roman, la violence des sirènes à l'encontre des mâles de leur espèce pourrait être perçue comme un renversement des oppressions sexistes de notre monde – mais cette inversion des rapports ne s'applique pas au sein des relations interspécifiques. Dans les élevages, la violence des sirènes après l'accouplement est instrumentalisée pour se débarrasser des mâles dont la viande est toxique, elle facilite ainsi le système spéciste. Lorsque les sirènes sont exploitées sexuellement dans des lieux de proxénétisme zoophile, leur défense est inhibée par des « œstrogènes »

[1597] La représentation actuelle de la sirène mêle deux figures antiques, auxquelles s'ajoutent par la suite des influences scandinaves : les sirènes – monstres marins vivant sur une île, charmant les marins par leur chant et provoquant des naufrages – tirées du chant XII de l'*Odyssée*, fusionnent en partie avec Scylla qui, dans sa version virgilienne plutôt qu'homérique, est transformée en monstre mi-femme mi-animal marin (*Énéide*, 3, 356-547).

[1598] A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles*, *op. cit.*, p. 652. Elle nuance cette affirmation en reconnaissant la fascination qu'exercent les sirènes dans le roman et leur déification par des cercles d'adorateurs et adoratrices, par exemple au sein du *Mermaid Liberation Front*. Voir *supra*, chapitre 5, II. B.

[1599] Voir *infra*. III. A.

[1600] Le règne animal apparaît comme un réservoir d'imaginaires révolutionnaires, inquiétants et monstrueux dans une société patriarcale, comme le montrent les représentations des mantes-religieuses ou des veuves noires en figures d'une féminité dangereuse, fatale. Les sirènes du roman sont d'ailleurs le fait de « thèses pseudoscientifiques » qui les rapprochent des abeilles ou des fourmis, en imaginant qu'elles sont dirigées par des reines qui « gouvernent les mâles dugongs ». (S. *VO*, 76-77). Une citation de Simone de Beauvoir, reprise par Alain Montandon, présente l'association de ces espèces genrées au féminin avec des luttes antisexistes comme une divagation : « Ni chez les fourmis, ni chez les abeilles, les termites, ni chez l'araignée ou la mante religieuse on ne peut dire que la femelle asservit et dévore le mâle : c'est l'espèce qui par des voies différentes les dévore tous deux » (A. Montandon, *Dictionnaire littéraire et culturel de l'insecte*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2023, p. 449).

[1601] « Di solito docili come vacche, le femmine di sirena si rivelavano stupendamente feroci alla fine della monta. Non appena cessato l'estro che le manteneva narcotizzate e placide, alla mercé dei maschi, le femmine li avrebbero uccisi e in parte divorati. Era l'unica occasione in cui la specie – o così credevano gli scienziati – consumava carne. » (8)

(« *estrosimulatori* », *S. VO*, 30) qui les maintiennent « ralenties et semi endormies[1602] » (39), ou par des sangles électriques, moins coûteuses. Alors que, dans le mythe, le pouvoir séducteur et érotique du chant des sirènes est une arme qui leur permet d'attirer à elles leurs victimes, dans le roman de Pugno leur ressemblance avec des corps féminins devient une malédiction qui les expose au viol.

Le statut dominant des femelles dans leur espèce semble finalement exacerber une volonté de contrôle chez ceux qui les exploitent et les violentent, comme le montre la focalisation sur Samuel lorsqu'il viole une sirène, entouré de mâles sur le point d'être déchiquetés : « Autour de lui, les sirènes mâles étaient sur le point de conclure leur saillie. Quelques instants plus tard, la demi-albinos tenterait de le tuer. Cette idée l'excita encore davantage et il vida son sperme dans le corps de la sirène. Elle lui sembla magnifique, pareille à une déesse de la mort[1603]. » (27) La possibilité d'une rébellion et d'une attaque potentiellement mortelle attise le désir du personnage, qui a conscience que celui qui cherche à prendre la place du mâle entre ainsi dans le bassin « à ses risques et périls[1604] » (39), dans une union d'*eros* et de *thanatos* qu'Amélie Aubert-Noël considère comme « l'un des principaux aspects du mythe à être arrivés plus ou moins inchangés dans les réécritures contemporaines[1605] ». Cette scène peut être lue au-delà de la classique « pulsion de vie » freudienne pour y voir une jouissance de la domination, certes sexiste, mais aussi spéciste : le plaisir tient à la fois du fait d'exciter la puissance meurtrière (et défensive) de la sirène sans risque d'en être atteint, et de se distinguer en cela d'autres animaux, les dugongs, qui en sont victimes. L'affirmation de la subjectivité virile du personnage passe ainsi par le fait de n'être ni femme, ni animal, et de ne pouvoir être atteint par ces deux groupes, dans un rapport de domination immuable.

Quelques sirènes incarnent cependant une résistance du monstre mythique. Qualifiées d'« inquiètes » (« *inquiete* », *S. VO*, 29), elles ne retrouvent pas leur docilité après la monte et attaquent leurs éleveurs, devenant des « bêtes assoiffées de sang[1606] » (37) qui les mordent, les entraînent au fond des bassins et les noient, à l'instar des sirènes mythiques. Ces dernières sont cependant immédiatement abattues : toute tentative de résistance animale – ou féminine – est réprimée. La description des morsures que les sirènes exercent sur les mâles dugongs ou sur les humains répond à la cruauté des scènes de viol qu'elles subissent. Ainsi Mia, violée par son père humain, lui lacère la peau : « Il essaya de la saillir. Mia hurla, se contorsionna, lui mordit

[1602] « molli e seminarcotizzate » (31).

[1603] « Intorno a lui, i maschi di sirena stavano per concludere la monta. Tra pochi istanti la mezzoalbina avrebbe cercato di ucciderlo. Quella consapevolezza lo eccitò ancora di più e svuotò il suo sperma nel corpo della sirena. Lei gli sembrò bellissima, una dea della morte. » (22)

[1604] « A ogni buon conto, chi entrava in vasca lo faceva a suo rischio e pericolo. » (31)

[1605] A. Aubert-Noël, *Humain-animal, des frontières troubles*, *op. cit.*, p. 652.

[1606] « Le cosiddette inquiete erano bestie assetate di sangue » (30).

l'épaule jusqu'au sang en lui arrachant les chairs[1607] » (144). Cette scène se distingue de la réaction post-coïtale des sirènes, puisque la sirène se défend avant l'accouplement, plutôt que d'attaquer après, ce qui autorise à la lire comme une scène d'autodéfense, quoiqu'inefficace. La violence défensive de la sirène ne la protège pas de Samuel, qui multiplie les coups et redouble de brutalité malgré les morsures répétées. Le roman illustre l'analyse d'Elsa Dorlin, qui montre comment la capacité d'un sujet dominé à se défendre, par un usage vital de la violence, est retournée contre lui par les systèmes de domination pour l'exposer à encore davantage de violence. Dans le prologue de *Se défendre*, elle l'explique à travers le récit du supplice colonial de la lame de fer, une technique qui « semble cibler la capacité de (ré)agir du sujet comme pour mieux la dominer[1608] ». Analysant le « dispositif répressif mis en place » dans ce procédé de torture, la philosophe affirme qu'il « exhibe et excite les réactions corporelles, les réflexes vitaux du condamné » en même temps qu'il « les constitue comme ce qui fait à la fois la puissance *et* la faille du sujet[1609] ». Derrière la punition du corps et de son instinct de survie affleure le spectre de l'animalité, dont on pourrait dire aussi qu'elle est à la fois « la puissance *et* la faille » des sirènes, en ce qu'elle leur permet de répondre à la violence, par exemple par la morsure, tout en les condamnant à la subir. Dans le supplice raconté par Dorlin, la lame de fer au-dessus de laquelle doit se maintenir à cheval le ou la suppliciée finira inévitablement par mutiler ses parties génitales, de sorte que les violences coloniales rejoignent les violences sexuelles, ce qui amène la philosophe à affirmer que « le sexe, bien plus encore que n'importe quelle autre partie du corps, est devenu le lieu ultime où se tapit la puissance d'agir du sujet. Le défendre, c'est *se défendre*. Et l'atteindre en premier, c'est briser ce par quoi le sujet, non pas tant de droit, mais le sujet *capable*, a été institué[1610] ». Les sirènes, dont la violence est étroitement associée à leur mode de reproduction, et donc à leur sexe, constituent sans cesse une menace pour ceux qui exploitent cette puissance, mais une menace jamais suffisante pour dissuader les hommes, alimentant même leur violence.

La toute fin du texte semble cependant rétablir l'ordre du mythe – que la dystopie avait inversé en le soumettant aux logiques de domination humaines –, lorsque Mia, hybride entre une sirène et un humain, fille de Samuel, est libérée dans l'océan par ce dernier. Quand l'homme se noie, la demi-sirène se nourrit de son corps. La consommation de chair humaine n'est cependant pas un acte de vengeance, mais un moyen d'assurer sa survie et celle de son fœtus, de sorte que la version contemporaine fait du monstre ni plus ni moins qu'un animal fantasmé et opprimé, tandis que le corps humain devient à son tour « ni plus ni moins que de la viande

[1607] « Cercò di montarla. Mia urlò, si contorse, gli morse a sangue una spalla lacerando la carne. » (109).
[1608] E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2017, p. 6.
[1609] *Id*.
[1610] *Ibid.*, p. 7.

de mer[1611] » (135). La punition qui frappe le personnage de Samuel, et celle qui frappe l'humanité dans son ensemble à travers l'épidémie de cancers, ne sont pas le fait des animaux, qui se contentent d'en bénéficier : ce n'est pas une violence individuelle qui renverse les rapports de domination, mais plutôt un scénario apocalyptique permettant de ramener le monde à un équilibre que les humains auraient bouleversé. Cette révolution, si les sirènes venaient à remplacer l'espèce humaine, comme le suggère le texte à plusieurs reprises, n'atteindrait pas uniquement l'ordre spéciste, mais également l'ordre sexiste.

B. Réécriture politique de la métamorphose : les animaux repeuplent le monde chez Camille Brunel

Alors que dans *La Guérilla des animaux* Brunel imaginait un personnage militant qui rendrait violemment justice aux animaux, en s'attaquant aux braconniers[1612], dans *Les Métamorphoses* la justice n'est plus portée par un personnage, elle ne frappe plus de manière individuelle, mais se joue à l'échelle même de l'intrigue. La réécriture du mythe des métamorphoses passe par son amplification et son adaptation au roman apocalyptique pour en faire une épidémie qui frapperait l'ensemble de la population humaine[1613], en commençant par les hommes, représentant dans un premier temps « 90% des disparus et/ou tératomorphosés » (70). Les personnages clament l'inexplicabilité du phénomène qui échapperait à toute logique et dont il n'y aurait « plus rien à comprendre » : « L'anthropocène ayant pris la forme d'une pandémie de métamorphoses, les humains dont je suis s'étant préparés de bonne foi à un long et raisonné dérèglement du climat[1614], n'ont plus qu'à admettre l'inéluctabilité d'une transformation sans symboles » (111).

Les métamorphoses semblent le plus souvent aléatoires et Brunel a affirmé explicitement qu'il ne souhaitait pas faire des animaux des allégories de caractères (hors de question que l'oncle libidineux se transforme en porc[1615]), néanmoins certaines évoquent une ironie tragique.

[1611] Je reprends ici une expression utilisée non pas pour désigner le corps de Samuel mais celui de son ami Hassan, surpris avec une sirène, exécuté par les Yakuzas et dévoré par des requins : « Sarebbe diventato, anche lui, carne di mare » (102).

[1612] C. Brunel, *La Guérilla des animaux*, Paris, Alma éditeur, 2018. Un scénario qui rappelle le roman *Dirty week-end* cité par Dorlin, adapté à la cause antispéciste plutôt qu'à la cause féministe. On y observe le même renversement des statuts de chasseur et de proie. H. Zahavi, *Dirty week-end*, J. Esch (trad.), Paris, Libretto, 2019.

[1613] Le long métrage *Le Règne animal* propose la même réécriture du mythe en épidémie, les transformations s'étalant sur un temps plus long chez Cailley. La métamorphose y est aussi l'occasion de travailler une esthétique, d'autant que le réalisateur affirme vouloir représenter une transformation lente. Cependant, il s'agit moins de représenter des animaux que des hybrides. T. Cailley, « Le réel de l'irréel », entretien réalisé par A.-C. Cieutat, 9 octobre 2023, Bande à part (en ligne : https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/thomas-cailley-le-regne-animal-entretien/ ; consulté le 25 février 2025)

[1614] On notera la référence au « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » de Rimbaud (Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871) : la sensibilité d'Isis aux animaux en ferait-elle une voyante ?

[1615] C. Brunel et V. Duran-Lepeuch, « Vers une littérature animaliste », *op. cit.*.

Ainsi, la première métamorphose au sein de la famille d'Isis frappe ledit oncle, Octavio, qui s'oppose sans cesse aux convictions véganes de la protagoniste et à la manière dont elle nourrit sa chatte Dinah. Le personnage se transforme en hirondelle ivre, que Dinah s'empresse d'attraper et de dévorer, dans un renversement des rôles qui semble punir le comportement de de l'oncle et sanctionner sa défense de la prédation autant que son insistance sur la dimension « contre-nature » d'une alimentation aux croquettes, dans une parodie des châtiments dantesques.

Focalisée sur Isis, la narration laisse planer ses différentes interprétations, qui sont l'occasion de segments didactiques et mettent en abyme une posture de lectrice cherchant à élucider l'intrigue. La protagoniste relie par exemple la métamorphose à d'autres phénomènes fictifs qui vont dans le sens d'un rééquilibrage du monde, et propose une explication au caractère initialement genré des métamorphoses :

> Le monde manque de femmes, parce que des tas de civilisations misogynes débiles ont fait de la naissance d'un garçon la seule option honorable. Depuis quelques décennies, pourtant, les femmes accouchent de filles en majorité. […] Je ne sais pas comment c'est possible, mais il y a un phénomène à l'œuvre qui nous échappe complètement. Alors quand je lis que les animaux sont en train de revenir au galop après avoir été massivement chassés, je veux bien le croire. » (48).

La métamorphose, dont on apprend plus tard qu'elle fait aussi naître des animaux, vient pallier l'incapacité de la politique humaine à faire cesser les oppressions sexistes et spécistes. Cette pensée collapsologique, qui envisage l'apocalypse par désespoir politique, se trouvait en germe dès le début de la « trilogie antispéciste » que forment *La Guérilla*, *Les Métamorphoses* et *Ecatepec*, et dont le premier tome montre l'insuffisance des efforts du protagoniste militant dans un monde dont la violence le submerge. Les premières pages de *La Guérilla* affirmaient déjà à travers les discours d'Isaac que « nous ne nous mettrons à défendre les animaux qu'après avoir compris qu'il ne nous reste aucune chance », pour en conclure qu'« il faut plonger l'humanité au plus profond du malheur. Lui faire perdre la foi en sa puissance positive. Car je ne la crois capable que de détruire, même quand elle croit faire le bien[1616]. » Le deuxième tome réalise alors les fantasmes d'Isaac et narre la chute nécessaire du monde que le premier roman a dépeint. L'épidémie s'avère d'une efficacité radicale, puisque parmi ses conséquences (notamment la « disparition des traînées d'avion dans le ciel »), la narration s'arrête sur l'abolition de la consommation carnée : « Vint le moment où l'on cessa d'abattre les animaux comme on repousse une invasion ennemie[1617] – les abattoirs eux-mêmes cessèrent de fonctionner : les employés y étaient fréquemment sujets aux disparitions et l'on se demandait dans quelle mesure la fable du bourreau devenu victime n'était pas réalité » (121). Pour Isis,

[1616] C. Brunel, *La Guérilla des animaux*, *op. cit.*, p. 13.
[1617] Reparait ici le schème de la guerre analysé dans le chapitre 5, I. A.

antispéciste et féministe dans ses pratiques – qui affirme néanmoins ne se sentir « ni plus femme qu'humaine, certainement pas végane, quoiqu'[elle] ne mange que végétal » (170) – la tératomorphose contrebalance le pouvoir des hommes et celui des humains. L'épidémie laisse les personnages rêver d'un monde sans hommes :

> La disparition du sexe masculin chez *homo sapiens*, qu'on va enfin pouvoir baptiser *femina sapiens*, va permettre aux cétacés de reprendre possession des criques, des ports de commerce et des océans, aux herbivores de retrouver les forêts, aux carnivores de leur courir après et de nourrir leur progéniture sans craindre de se prendre une giclée de métal dans les organes internes. (177)

L'interprétation que fait Isis d'une planète libérée du patriarcat représente les hommes comme les premiers oppresseurs des animaux sauvages à travers la pêche et la chasse. Pendant ce temps, avant d'être atteintes elles aussi, les femmes sont vectrices du renversement planétaire, en donnant naissance à des porcelets, ou à un rhinocéros (165). Derrière la tentation de la collapsologie, la fable apocalyptique suggère néanmoins des objectifs politiques : abolir l'élevage, la chasse et le braconnage, diminuer le trafic aérien et maritime, lutter contre la misogynie et les violences faites aux femmes. La protagoniste titre d'ailleurs de la catastrophe des horizons juridiques : « tout ce que je crois, c'est qu'il ne nous reste plus qu'à prendre soin des animaux revenus. […] Ce pourrait être l'occasion de revoir les lois régissant nos rapports avec eux » (103-104).

L'épidémie ne frappe cependant pas que les hommes et finit par atteindre l'humanité tout entière, y compris la protagoniste antispéciste, suggérant que, même si certains sont plus responsables que d'autres de l'état du monde, le cours des événements est désormais inarrêtable et l'utopie post-apocalyptique devient peu vraisemblable. Le roman poursuit sa mise en abyme des tentatives d'explication, de compréhension de la catastrophe, sans qu'aucune hypothèse n'apparaisse tout à fait convaincante, la narration se refusant à trancher. Publiant ses élans interprétatifs sur les réseaux sociaux, Isis mêle physiologie, génétique et croyances magiques, comme dans cet extrait[1618] :

> Les hormones de l'humanité se sont retrouvées prises dans le grand mouvement terrestre, inexplicable, qui faisait revenir les filles
> Et la vie s'est mise à rééquilibrer la quantité d'humilité aussi
> En réduisant la quantité d'humanité
> En nous ramenant au sol, comme un déluge,
> En nous rappelant à lui
> C'est la vanité qui a fait les premières victimes, gorgées du sentiment de valoir plus et mieux que le meilleur de celles et de ceux qu'ils méprisaient sans même s'en rendre compte. (169)

Cette nouvelle interprétation syncrétique mêle les conséquences d'un *hybris* humain à la représentation monothéiste d'une divinité transcendante et punitive – le Dieu du Déluge. Dans

[1618] Les publications sur les réseaux sociaux sont au centre du roman, reproduites dans une police distincte, et constituent l'un des modes de relation privilégié des personnages. Nous y reviendrons dans la section III de ce chapitre.

la réécriture contemporaine, l'on n'est cependant plus coupable d'offenser la divinité mais d'avoir « l'impression de penser plus et mieux que les animaux », tout en ayant « honte d'être humain » (170). Si la narration ne permet pas d'infirmer ou de confirmer les hypothèses d'Isis, c'est parce que l'important réside d'une part dans les conséquences de la catastrophe, dans ce qu'elle fait au monde, et d'autre part dans les récits et les images qu'elle produit. Le roman illustre, à travers les opinions de ses personnages, ce qu'affirment Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée lorsqu'il et elle nous invitent à « comprendre qu'il s'agit moins pour les artistes et intellectuels apocalypticiens, et pour nous qui recevons leurs œuvres, d'envisager la fin du monde que de voir ce que cette idée de fin *fait dire du monde*[1619] » – ce que Brunel réalise dans un roman particulièrement dialogique. Les différentes représentations des animaux sont illustrées par les diverses réactions à la catastrophe que l'écrivain met en scène, certaines personnes préférant par exemple la mort à la transformation – ce qui « en dit long sur la manière dont notre société traite les animaux » (102), d'après Isis, l'animalisation étant perçue comme une souffrance ou une dégradation pire que la mort.

La métamorphose ramènerait ainsi l'humanité à son animalité, et ce qui apparaît pour certaines personnes comme un supplice, relève du souhait pour d'autres. C'est le cas des Jardiniers de Dieu chez Atwood, qui terminent l'un de leurs cantiques, intitulé « Garde-moi d'être fier », par la prière suivante : « Fasse que nous ne méprisions pas nos humbles origines, / Ni notre graine de Primate[1620] » (*TD*, 82). Chez Brunel, la tératomorphose n'est pas un châtiment, quoiqu'elle touche en premier certains groupes humains ; qu'elle soit perçue comme tel révèle un imaginaire anthropocentré et spéciste[1621]. Le roman invite plutôt, à travers l'accueil que lui fait Isis, à y voir la chance de retrouver une connexion au réel, rôle que jouent déjà les animaux que nous laissons entrer dans nos vies, comme Dinah, à propos de laquelle la protagoniste affirme : « Elle me cloue au réel et guérit mon regard, repousse de quelques jours l'instant où je serai aveugle d'avoir fixé tant de lumières artificielles. » (17). Grand lecteur de

[1619] R. Guidée et J.-P. Engélibert, « Avant-propos. L'apocalypse et après », *op. cit.*, p. 15.

[1620] « Let us not scorn our lowly birth / Nor yet our Primate seed » (*YF*, 54).

[1621] C'est ce que suggère également Olivier Perru : « L'idée générale de métamorphose est anthropocentrique ; la métamorphose en littérature ou en philosophie caractérise la volonté de transformation de l'être humain, que ce soit sur le plan religieux (la résurrection) ou philosophique (la volonté de puissance chez Nietzsche, le vertige des possibles et la violence dans l'expression des transformations de la personnalité psychologique et morale dans le Lautréamont de Bachelard). Cet anthropocentrisme de la figure animale de la métamorphose semble voir la métamorphose animale dans la ligne d'un mouvement volontaire ou psychologique, ce qu'elle n'est pas. » O. Perru, « L'idée de métamorphose au XIXe siècle, un obstacle à l'évolution biologique ? », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, vol. 24, n° 2, Éditions Kimé, 2017, p. 179-207 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-bulletin-d-histoire-et-d-epistemologie-des-sciences-de-la-vie-2017-2-page-179 ; consulté le 15 novembre 2024).

Lautréamont[1622], l'écrivain semble avoir été inspiré par le récit de rêve des *Chants de Maldoror* où le sujet lyrique s'imagine transformé en pourceau :

> Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau, qu'il ne m'était pas facile d'en sortir, et que je vautrais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense ? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité ! Pour moi, j'entendis l'interprétation ainsi, et j'en éprouvai une joie plus que profonde. […] La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau[1623] !

Alors que dans le mythe homérique la transformation en pourceau infligée par Circé aux compagnons d'Ulysse est conçue comme une punition, ou du moins comme un acte cruel[1624], ici Maldoror rêve de cette récompense. Son souhait de quitter l'humanité fait écho à la théorie d'Isis :

> La honte d'être humain est une vanité aussi. Elle nous change en héroïnes, en reines déchirées, en Antigone légitimes, et notre haine sans mesure nous rapproche des monstres. Haïssant nos semblables, nous cessons d'être animaux – et appâtons malgré nous le désir de métamorphose, si brûlant qu'il nous submerge d'abord. (*MET*, 170)

Antigone donne son titre au premier épisode du roman et son nom à la grue Antigone qui ouvre le texte, premier animal issu d'une métamorphose et premier signe d'une bascule du monde. L'héroïne tragique est étymologiquement celle qui s'oppose à sa famille, qui ne se reconnaît pas dans son espèce (*genos*) et qui préfère la mort à la compromission. Dans la tragédie de Sophocle, la violence qui révolte Antigone est bien celle des hommes, qui s'entretuent et se vengent, ne respectant pas les lois divines. La métamorphose s'expliquerait alors par deux désirs, d'une part celui de quitter une espèce dont on a honte, d'autre part celui de retrouver une sensibilité au monde et aux êtres – y compris humains – qui l'habitent, ce que traduisent les premiers symptômes de la maladie, caractérisée par un puissant désir ou un profond sentiment d'affection. L'imaginaire de Brunel rejoint en cela celui de nombreuses métamorphoses mythiques, dont la passion amoureuse – ou son rejet – est souvent un élément déclencheur. Se révèle alors une énième correspondance, en interprétant le nom de la protagoniste, Isis, à partir de son homonyme égyptien, dont l'histoire fait écho par certains aspects à celle d'Antigone[1625]. Dans les mythes qui lui sont dédiés, la déesse se métamorphose en rapace pour ramener à la vie le corps momifié de son époux, Osiris – assassiné par Seth – et concevoir leur fils Horus. La métamorphose (temporaire) d'Isis offre la possibilité d'une union interspécifique ; l'animalité

[1622] La première publication de Brunel porte sur l'écrivain. C. Brunel, *Vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 2011. Il débute presque cet essai-fiction par un jeu entre le jeune Isidoro et sa servante, qui consiste à s'inventer une succession de métamorphoses animales. *Ibid*, p. 16-17.

[1623] C. de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, L. Genonceaux, 1890, chant IV, strophe 6.

[1624] C'est aussi une des différences majeures entre la métamorphose ovidienne et la métamorphose chez Brunel : chez le premier, le phénomène préserve généralement la conscience humaine dans le nouveau corps animal, tandis que chez le second, la conscience devient aussi animale, la condition animale est acceptée et les souvenirs s'effacent.

[1625] Il s'agit dans les deux cas de rendre son honneur au corps d'un être aimé et de le ramener dans la cité, en s'opposant à un homme puissant de sa propre famille.

mythique permet d'accéder au royaume des morts et de franchir la frontière entre des mondes divisés[1626].

À contre-courant de certains romans apocalyptiques, Brunel ne dépeint pas un monde désolé, mais plutôt une multitude d'animaux qui viendraient réhabiter la Terre. On retrouve cette représentation positive de l'apocalypse dans la religion des Jardiniers de Dieu chez Atwood : le terme retrouve alors son sens religieux originel, qui implique l'avènement d'un nouveau royaume pour les justes. Atwood reproduit les cantiques fictifs de la secte écologiste, dans lesquels le Jardin est une métaphore de la Terre, ravagée par des « avides exploiteurs » et que les Jardiniers doivent « restaurer » (*TD*, 9) lorsque qu'elle en sera débarrassée. Si chez Brunel, la tératomorphose nourrit une fable philosophique, elle offre surtout une expérience esthétique, un imaginaire réinvesti par les animaux[1627], ce qui amène Isis à déclarer :

> Je ne m'attendais pas à ce que ce soit si beau,
> Alors c'est beau, parce que je ne m'y attendais pas[1628] (105).

C'est peut-être leur potentiel créateur, de développement d'un imaginaire et de renouvellement du regard qui rapproche *Les Métamorphoses* de Brunel de leur modèle ovidien, qu'Ernest Renan qualifiait de « suite délicieuse de mobiles et ravissantes images, en rapport profond avec la nature et dont chacune fait naître mille questions sans les résoudre[1629] ». L'impossibilité d'une utopie humaine dans le roman de Brunel suggère que le monde idéal se fera peut-être sans les êtres humains, dans les villes comme « Paris, Bruxelles, Londres, Amsterdam, Strasbourg », « aux mains des animaux » après la catastrophe, et autour, « les cerfs croisant à nouveau les belettes au milieu des forêts ; des renards leur filant entre les pattes à l'affût des poussins protégés par leurs mère, aux plumes rousses – sans personne pour les broyer, les

[1626] F. Dunand, *Isis, mère des dieux*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 16.

[1627] L'imaginaire du réalisateur Thomas Cailley est loin d'être antispéciste, mais son film remplit la même fonction. Dans un entretien au *Figaro*, il affirme : « J'ai grandi dans un monde qui s'appauvrit. Mon film a presque une dimension utopique de ce point de vue-là. La mutation propose l'inverse, d'aller dans un monde de plus en plus riche ». Marqué par la pensée du vivant, et en particulier par l'œuvre de Despret et de Morizot, « qui formulent le besoin de nouveaux récits », il estime que « la fiction doit explorer notre rapport au vivant pour fonder des mythes qui soient moins destructeurs. » T. Cailley, « Thomas Cailley : "Je ne voulais pas d'une énième parabole post-apocalyptique" », entretien réalisé par É. Sorin, 4 octobre 2023, *Le Figaro* (en ligne : https://www.lefigaro.fr/cinema/thomas-cailley-je-ne-voulais-pas-d-une-enieme-parabole-post-apocalyptique-20231003 ; consulté le 6 septembre 2024).

[1628] Dans *La Guérilla*, Isaac s'émerveille lui aussi devant la beauté des animaux, qu'il juge bien supérieure à l'art humain : « La rencontre des baleines était un spectacle parfait : le plus beau possible. L'art humain, dans ses derniers soubresauts, ne servait plus qu'à embaumer l'abjection […]. Toutes les œuvres d'art réunies, littérature, architecture, peinture, cinéma, ne valaient pas le centième de cet instant où une seule baleine avait daigné percer la pellicule des flots et faire entendre l'écho de la vieille promesse du bonheur sur Terre. Le choc n'était pas seulement sentimental, il était esthétique : il n'y avait plus aucune raison d'écrire, de construire, de peindre, de tourner ; il fallait venir ici, Pacifique nord, et voir ça, squale offert aux puissances de la gravité. » C. Brunel, *La Guérilla des animaux*, *op. cit.*, p. 23.

[1629] E. Renan, « XXV. Lettre à Flaubert. 8 septembre 1874. », dans *Feuilles détachées, faisant suite aux souvenirs d'enfance et de jeunesse,* Paris, C. Lévy, 1892, p. 348 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626762g/f394.item ; consulté le 25 février 2025). Cette référence est signalée par Élisabeth de Fontenay : É. De Fontenay, *Le Silence des bêtes*, *op. cit.*, p. 63.

abattre ou les enfumer » (181). Une longue hypotypose semée de noms d'espèces interagissant les unes avec les autres sans intervention humaine (parmi lesquelles « athérures », « damans du Cap », « bubales », petits et grands « koudous ») remplace l'idée que la fin de l'humanité serait la fin du monde. La profusion de noms d'animaux est commune au roman de Brunel et à ceux d'Atwood, dans lesquels les Jardiniers de Dieu accordent une importance majeure aux noms d'espèces. Selon le culte des Jardiniers, « nommer […] c'est accueillir ; attirer autrui vers soi[1630] » (*TD*, 27) :

> Ô chères Créatures qui ici souffrez,
> Comment pouvons-nous l'Amour restaurer ?
> Nous vous nommerons au fond de notre Cœur
> Et nous vous appellerons à nouveau Amis[1631]. (*TD*, 29)

Si, d'après Chevillard, l'extinction massive « a commencé avec la littérature[1632] », la croyance des Jardiniers en une parole performative laisse penser que repeupler les livres est un premier pas vers un monde plus juste.

En exergue de ses *Métamorphoses*, Brunel cite une phrase tronquée du texte ovidien, « L'incendie, pourtant éclairait le monde », qui se poursuit normalement par « et le désastre eut alors son utilité[1633] ». Le livre II dont est issue la citation narre la mort de Phaéton, foudroyé par Zeus qui tente d'arrêter l'incendie que son fils a provoqué en voulant conduire son char. Alors que le défunt est pleuré par son père, sa mère Clymène et ses sœurs les Héliades, la lumière de Zeus se couvrant du voile du deuil, l'incendie éclaire encore la Terre. Plutôt que de centrer son propos sur l'*hybris* au cœur du mythe de Phaéton, comme le ferait sa protagoniste, Brunel évoque par cette citation l'entremêlement d'une catastrophe mondiale et d'une catastrophe intime, mais aussi la réunion des proches éplorés dans le moment qui suit l'apocalypse, encore teinté de son spectre. L'extrait cité contraste avec l'aspect tragique des vers qui l'entourent, pour souligner à la fois l'utilité paradoxale de la catastrophe et sa beauté, qui ralentit le temps : Phaéton laisse dans le ciel un sillon lumineux, comme une étoile qui paraîtrait tomber au milieu d'un ciel serein[1634]. Enfin, Brunel annonce ici la métamorphose finale du livre : en écho aux Héliades qui se transforment en arbres sous le coup de la tristesse, Shravanthi, Augustine et Margot, qui ont elles aussi perdu leurs proches, deviennent cèdre

[1630] « To name is – we hope – to greet; to draw another towards one's self » (*YF*, 12).

[1631] « Oh Creatures dear, that suffer here, / How may we Love restore? / We'll Name you in our inner Hearts, / And call you Friend once more. » (*YF*, 14)

[1632] Chevillard accuse la littérature de préfigurer un monde sans animaux, car ils en sont le plus souvent absents. Puisqu'il défend l'idéal d'une certaine performativité de la littérature, faire disparaître les animaux des livres participerait à leur disparition des imaginaires, et finalement du monde. É. Chevillard, *L'Arche Titanic*, *op. cit.*, p. 65.

[1633] « […] incendia lumen / praebebant aliquisque malo fuit usus in illo » (Ovide, *Metamorphoseon Libri*, II, v. 331-332).

[1634] « At Phaethon rutilos flamma populante capillos / volvitur in praeceps longoque per aera tractu / fertur, ut interdum de caelo stella sereno / etsi non cecidit, potuit cecidisse videri » (*Ibid*, II, v. 319-322).

rouge, prunier et clématites. Quand nous pensions commencer à saisir le sens de la fable, cette dernière transformation – qui ne relève même plus de la tératomorphose – résiste encore à une interprétation générale du mythe. En fondant son intrigue sur un phénomène qui échappe à l'entendement et à l'explication scientifique, Brunel distancie le roman apocalyptique du genre de la science-fiction et de son travail cognitif, là où d'autres, comme Atwood, travaillent le lien entre les sciences contemporaines et les mythes anciens. Plutôt que la métamorphose, cette dernière choisit pour fabuler un monde post-apocalyptique le motif de la chimère[1635], qui au mythe antique une dimension génétique et permet de maintenir un reste d'humanité au-delà de la catastrophe.

C. Le savant-fou et ses chimères : recoder le génome dans la trilogie *MaddAddam*

1. Une nouvelle espèce ?

Le principal *novum* au cœur de la trilogie *MaddAddam* réside dans la création des Crakers, des êtres génétiquement modifiés, anthropomorphes, issus de la combinaison génétique de plusieurs espèces animales. Ces créatures sont l'œuvre de Crake et ont été conçues comme un modèle corrigé de l'humanité, censé la remplacer après sa destruction. En créant ces chimères, avec l'aide de biologistes qu'il a recrutés dans le groupe MaddAddam – issu d'une scission des Jardiniers de Dieu –, le savant puise dans le réservoir génétique des autres espèces animales pour améliorer ce qu'il estime être des défauts de notre espèce (que nous avons identifiés dans le chapitre cinq) : « *Pense à une adaptation, n'importe laquelle, et un animal quelque part y aura déjà pensé* » (*DH*, 211). Dans l'univers fictif d'Atwood où les sciences humaines sont dénigrées, l'université Martha Graham qui leur est dédiée apparaissant comme une piètre alternative au prestigieux institut Watson-Crick intégré par Crake, la bioingénierie devient l'unique solution à un monde décadent. Combinés à la suppression de l'espèce humaine, avec laquelle ils forment « les deux étapes d'un seul et même plan[1636] » (*DH*, 388), les Crakers sont la condition de possibilité d'une utopie post-apocalyptique. L'affirmation de Crake selon laquelle ces « modèles d'exposition » illustrent « l'art du possible[1637] » (*DH*, 389) semble prendre un sens métafictionnel. Il liste à Jimmy l'ensemble des modifications effectuées sur le cerveau humain, qui méritent d'être citées longuement :

> Ce qui avait été modifié n'était rien moins que le vieux cerveau du primate. Finis ses caractères destructeurs responsables des maux actuels de l'univers. Le racisme, par exemple – ou, comme on le qualifiait à ParadéN, la pseudo-spéciation –, avait été éliminé dans le groupe modèle rien qu'en

[1635] Déjà croisé au chapitre 5 à travers les « *Pigoons* » (chap 5, III. C).
[1636] « They were two stages of a same plan » (*OC*, 304).
[1637] « They represent the art of possible » (*OC*, 305).

altérant le mécanisme des liens affectifs : les gens du ParadéN ne remarquaient tout simplement pas la couleur de la peau.

La hiérarchie ne pouvait pas exister parmi eux, parce qu'il leur manquait les relais neuronaux qui l'auraient instaurée. Étant donné que ce n'était ni des chasseurs ni des agriculteurs avides de terres, il n'y avait pas de territorialité : le câblage seigneur-du-château qui avait affligé l'humanité était, chez eux, déconnecté. Ne mangeant que des feuilles, de l'herbe et des racines et une baie ou deux, ils disposaient toujours d'une nourriture abondante. Leur sexualité, libérée des turbulences hormonales, ne les tourmentait pas constamment : ils entraient en chaleur à intervalles réguliers, comme la plupart des mammifères autres que l'homme.

Du fait que ces gens n'auraient jamais à hériter de quoi que ce soit, il n'y aurait ni arbres généalogiques, ni mariages, ni divorces. Étant parfaitement adaptés à leur habitat, ils n'auraient jamais à se fabriquer de maisons, ni d'outils ni d'armes ni, d'ailleurs, de vêtements. Ils n'auraient pas besoin d'inventer des symboles nuisibles tels que royaumes, icônes, dieux ou argent[1638]. (*DH*, 388)

Crake possède une vision déterministe et réductionniste de l'humanité, selon laquelle la hiérarchie ou les dominations seraient instaurées par « des relais neuronaux », et l'humanité serait « affligée » par un mauvais « câblage » et tourmentée par des « turbulences hormonales » ; les solutions à ses maux se trouvent alors dans la modification de leur programmation génétique. Puisque les luttes féministes semblent avoir échoué dans le futur qu'anticipe Atwood, éliminer le système patriarcal implique par exemple de supprimer la paternité unique, tout en limitant la sexualité à de rares moments de reproduction signalés par des phéromones et un changement de couleur[1639]. Aussi le système de reproduction des Crakers est-il fondé sur des chaleurs, qui n'ont lieu qu'une fois tous les trois ans et pendant lesquelles la femelle Craker s'accouple avec quatre hommes, de sorte que la paternité soit impossible à définir (*DH*, 210-211) et que de nouvelles relations de parenté soient possibles, conduisant dans le troisième tome au néologisme « quatrepères » (*M*, 552 ; « fourfathers », *M. VO*, 381). Puisque la dystopie pré-apocalyptique demeure irrémédiablement raciste, alors les Crakers ne devront plus percevoir les différences de couleur de peau – à laquelle Atwood semble réduire le phénomène de racisation en envisageant une réalité littérale de la « *colorblindness*[1640] »

[1638] « What had been altered was nothing less than the ancient primate brain. Gone were its destructive features, the features responsible of the world's current illnesses. For instance, racism – or, as they referred to it in Paradice, pseudospeciation – had been eliminated in the model group, merely by switching the bonding mechanism: the Paradice 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. » (*OC*, 305)

[1639] Cette caractéristique des Crakers rend dangereuse leur cohabitation avec des humaines. Crake a conscience que l'odeur d'une humaine conduirait les males Crakers à croire qu'il est temps de s'accoupler et pourrait entraîner un viol. Oryx doit ainsi se vaporiser avec des composés chimiques pour masquer son odeur, au risque sinon « d'avoir des problèmes » (*DH*, 394 ; « *there could be trouble* » *OC*, 309). Dès leur conception, il était donc clair que Crake ne les avait pas pensés pour une cohabitation interspécifique.

[1640] Ce concept a été théorisé par Eduardo Bonna-Silva, qui signale l'écart entre les déclarations des personnes blanches aux États-Unis, qui affirment ne pas prêter attention aux couleurs de peau, et la réalité d'une

comme solution. Enfin, puisque l'humanité épuise ses ressources alimentaires, les Crakers pourront se nourrir de plantes (notamment du très invasif « kudzu ») et optimiser leur alimentation en étant cæcotrophes, se trouvant naturellement enclins à un régime qui n'entraîne aucune souffrance animale et demande peu de ressources.

Ces altérations conduisent à s'interroger sur ce que les Crakers conservent d'humain, et sur la possibilité de les considérer encore comme tels, un questionnement qu'Atwood élargit à l'identité de notre espèce : « Jusqu'où les êtres humains peuvent-ils aller dans l'altération avant que celles et ceux qu'ils altèrent cessent d'être humains ? Lesquelles de nos caractéristiques sont au cœur de notre être ? Quelle sorte d'ouvrage est l'être humain, et maintenant que nous pouvons en être nous-mêmes les artisans, quelles parties de cet ouvrage devrions-nous couper[1641] ? » Pour les Crakers, la question se pose d'autant plus que, derrière les caractéristiques évoquées, Crake s'inspire d'autres espèces : des babouins pour leurs variations de couleur, des poulpes et leurs chromophores expansibles, des pingouins, du poisson d'argent, ou encore des crabes. La spécificité des Crakers dans l'ordre phylogénétique est qu'ils réunissent des gènes non pas issus d'ancêtres communs, mais de taxons éloignés les uns des autres. Face à ce panachage génétique, la question de l'identité peut être abordée du point de vue biologique : peut-on encore parler d'*homo sapiens*, ou faut-il y voir une nouvelle espèce distincte ? La définition traditionnelle de l'espèce par Ernst Mayr en 1942, que cite Véronique Le Ru, statue que « les espèces sont des groupes de populations naturelles, effectivement ou potentiellement interfécondes, génétiquement isolées d'autres groupes similaires[1642] ». Or, la fin de la trilogie voit naître les premiers hybrides humain-Craker, ce qui suggère une interfécondité et une possible évolution de l'espèce non pas vers un futur craker, mais vers une fusion entre les deux groupes malgré leurs divergences biologiques et sociales. Ainsi, les membres de MaddAddam, anciens généticiens et généticiennes, s'interrogent sur le statut des Crakers : « Quelle partie du comportement des Crakers est héritée, et quelle partie est culturelle ? D'ailleurs, ont-ils même ce qu'on pourrait appeler une culture, distincte de l'expression de leurs gènes ? Ou sont-ils plutôt comme des fourmis[1643] ? » (*M*, 205). Paradoxalement, leurs interrogations portent moins sur le statut génétique de ces individus, que sur leur éthologie et l'existence d'une frontière entre nature et culture, reprenant les

société aux inégalités raciales manifestes. E. Bonilla-Silva, *Racism without Racists: Color-blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, Fifth edition, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2017.

[1641] « How far can humans go in the alteration department before those altered cease to be human? Which of our features are at the core of our being? What a piece of work is man, and now that we ourselves can be the workmen, what pieces of this work shall we chop off? ». M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 91.

[1642] Ernst Mayr, *Systematics and the Origin of Species*, New York, Columbia University Press, 1942, cité dans V. Le Ru, « La notion d'espèce », *op. cit.*, p. 393.

[1643] « How much of Craker behaviour is inherited, how much is cultural? Do they even have what you call a culture, separate from the expression of their genes? Or are they more like ants? » (*M. VO*, 139).

questionnements qui entourent la définition d'une spécificité humaine. Les Crakers soulèvent les mêmes questions que certaines espèces sentientes et organisées socialement déjà existantes.

2. Les créatures du Docteur Crakenstein : Margaret Atwood entre Mary Shelley et H. G. Wells

La nature indéfinie et artificielle des Crakers amène l'une des membres du groupe à désigner ces nouvelles créatures par l'expression « Frankenstein de Crake » (« Crake's Frankenpeople ») – les porcons étant quant à eux du « Frankenbacon » (*M*, 37 ; *M. VO*, 19). Atwood reconnaît une filiation avec le roman de Mary Shelley, que la critique analyse souvent comme la première occurrence moderne de la figure du savant fou à laquelle Crake se trouve apparenté[1644]. Opérant elle-même un travail critique, Atwood fait l'hypothèse que le maillon manquant entre la figure du sorcier-alchimiste et les représentations modernes du savant fou se situe plutôt chez Swift, en particulier dans le troisième livre des *Voyages de Gulliver*, inspiré par la Royal Society[1645]. L'autrice a conscience de manier un personnage type qu'elle évoque dans plusieurs textes critiques, et notamment dans un commentaire de *L'Île du Docteur Moreau*, célèbre roman de H. G. Wells qu'elle analyse avec Borges comme une fable[1646]. Ce que dit Atwood des représentations cinématographiques du Docteur Moreau, qui diffèrent de l'original pour tendre vers le type du savant fou, pourrait caractériser son propre Crake : « Moreau lui-même, dans ses incarnations cinématographiques, a glissé vers le type du Savant-fou, ou de l'Ingénieur Génétique Bizarre, ou du Tyran-en-devenir, déterminé à conquérir le monde[1647] ». Qualifié dans le roman de créateur « dingue[1648] » (*M*, 72), le personnage atwoodien coïncide également avec la description que fait Lecercle des positions idéologiques du savant fou, de « son élitisme », de son « arrogance » et de sa « violence » qui « sont la marque de son *hubris*[1649] » et le font basculer du génie au crime. Crake est un personnage mystérieux à la présence « fantomatique[1650] », sur lequel la narration n'est jamais focalisée, et dont on n'entrevoit le projet, lors des passages d'anamnèse portés par d'autres personnages, uniquement à travers des discours scientifiques, des déclarations sibyllines ou des messages énigmatiques aimantés sur son réfrigérateur. Atwood opère cependant un décalage par rapport à l'*hexis* de l'archétype, à sa posture corporelle, aussi détaillée par Lecercle. Là où le savant fou archétypal

[1644] E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?*, *op. cit.*, p. 16.
[1645] M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 195.
[1646] *Ibid.*, p. 150.
[1647] « Moreau himself, in his filmic incarnations, has drifted toward the type of the Mad Scientist, or the Peculiar Genetic Engineer, or the Tyrant-in-training, bent on taking over the world ». *Id.*
[1648] « […] their lunatic of a creator » (*M. VO*, 44).
[1649] J.-J. Lecercle, « Prologue. Généalogie de l'archétype du savant fou, ou : le savant Cosinus était-il fou ? », dans H. Machinal (éd.), *Le savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, § 19.
[1650] E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?*, *op. cit.*, p. 301.

a le cheveu en bataille, est plutôt âgé, porte une blouse, et traduit « le nœud entre la science et la folie » par « la gestuelle, le regard, la coiffure et la vêture », le personnage d'Atwood est plutôt inspiré de la figure contemporaine du *hacker* ; pour Elaine Després, il a même « l'*éthos* du scientifique génial qui frôle l'autisme[1651] ». Lorsque Crake apparaît pour la première fois dans la trilogie il est vêtu de « vêtements sombres », d'un « look anonyme », et ne fournit « aucune information sur son compte[1652] » (*DH*, 94). On découvre ses compétences informatiques lorsqu'il développe un portail secret pour atteindre le jeu Extinctathon, et Atwood esquisse à travers le premier tome de la trilogie l'évolution du jeune génie en savant fou, en délivrant des aperçus d'une histoire personnelle tragique qui nourrit sa misanthropie.

Par sa création, Crake transgresse une des règles de l'expérimentation génétique, puisqu'il crée une chimère de forme humaine, alors même que, selon le chercheur Pierre Savatier, « il est admis de façon consensuelle que les chimères homme/animal doivent conserver leur identité animale. La fabrication de chimères dont l'apparence révèlerait une humanisation morphologique doit donc être proscrite[1653] ». Par ailleurs, en attribuant aux Crakers un régime végétalien, le savant les rapproche encore du monstre de Frankenstein, que Mary Shelley imagine végétarien, ce qui signale, pour Carol J. Adams, sa bonté originelle[1654] et instaure une rupture entre le créateur et ses créatures qui disposent d'un « code moral plus inclusif[1655] ». Dans le dernier chapitre de l'édition originale (1818), le monstre affirme son désir d'égalité, son éthique frugale et sa considération pour les êtres qui l'entourent, quelle que soit leur espèce :

> Ma nourriture n'est pas celle de l'humain ; je ne détruis pas l'agneau et l'enfant pour combler mon appétit, les glands et les baies me sustentent suffisamment. Ma compagnie sera de même nature et se satisfera du même régime. Nos lits seront constitués de feuilles mortes ; le soleil brillera sur nous comme sur l'homme, et fera mûrir notre nourriture. La vision que je te présente est pacifique et humaine[1656].

La bonté originelle est ainsi commune aux créatures de Frankenstein et de Crake, qui partagent une même volonté d'aboutir à une humanité plus juste. En s'appuyant sur l'analyse de

---

[1651] *Ibid.*, p. 295

[1652] « His clothes were dark in tone […], a no-name look. […] Crake looked at everything, said nothing. He volunteered no information about himself. » (*OC*, 72)

[1653] P. Savatier et I. Aksoy, « Les chimères "systémiques" homme/animal », *Médecine/Sciences*, vol. 37, n° 10, EDP Sciences, 1er octobre 2021, p. 863-872 (en ligne : https://www.medecinesciences.org/articles/medsci/abs/2021/08/msc200530/msc200530.html ; consulté le 19 novembre 2024).

[1654] « The Creature's vegetarianism […] confirms its inherent, original benevolence ». C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 149.

[1655] « Vegetarianism is one way that the Creature announces its difference and separation from its creator by emphasizing its more inclusive moral code. » *Ibid.*, p. 150.

[1656] Nous traduisons : « My food is not that of man; I do not destroy the lamb and the kid, to glut my appetite; acorns and berries afford me sufficient nourishment. My companion will be of the same nature as myself, and will be content with the same fare. We shall make our bed of dried leaves; the sun will shine on us as on man, and will ripen our food. The picture I present to you is peaceful and human. » M. W. Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 108.

Carol J. Adams, Emilia Quinn analyse même la créature de Frankenstein comme un trope littéraire, qu'elle nomme « le végane monstrueux » (« *the monstruous vegan* »), et auquel elle associe également les Crakers ainsi que les hommes-bêtes de H. G. Wells. Elle en identifie quatre caractéristiques, qui recoupent en effet celles des Crakers :

> D'abord, les véganes monstrueux ne mangent pas d'animaux, une abstinence qui génère une anxiété en apparence inexplicable chez celles et ceux qui les rencontrent. Ensuite, ce sont des assemblages d'animaux humains et non-humains, déstabilisant les frontières d'espèce. Troisièmement, les véganes monstrueux sont engendrés autrement que par la reproduction hétérosexuelle et produits par une acte de création masculin. Enfin, les véganes monstrueux sont intimement reliés à des actes d'écriture et de création littéraire[1657].

Ce dernier critère rempli par les Crakers rappelle qu'à l'instar du personnage de Mary Shelley, Crake est à l'origine d'une révolution scientifique non seulement ambiguë, mais surtout qui lui échappe[1658]. Si leur beauté distingue les Crakers du monstre de Shelley, ils déçoivent les intentions de leur créateur autant qu'il les abandonne. De même que Victor Frankenstein renie sa créature, qu'il « trahit la révolution qu'il a lui-même engagée[1659] », Crake quitte délibérément le nouveau monde qu'il a provoqué en emportant avec lui son amante et en livrant les Crakers à un autre guide. Dès lors, Jimmy travaille à ériger son ancien ami en dieu, la fidélité même des Crakers allant à l'encontre des idéaux antireligieux de leur créateur. Les convictions déterministes de ce dernier sont contredites à la fois par l'éducation que leur donne leur gardien, participant à construire des rituels et des mythes, et par leurs comportements instinctifs qui reproduisent le goût de l'humanité pour la recherche esthétique : les Crakers se mettent à chanter, puis à créer des idoles, ils s'attachent aux récits et finissent même par apprendre à écrire.

Les créatures atwoodiennes peuvent également être comparées aux hommes-bêtes de Moreau, en ce qu'elles vénèrent aussi leur créateur dans des chants qui rappellent les litanies du Prêcheur de la loi chez Wells. Leur comportement n'est cependant plus dicté par des lois, mais par leur génétique[1660], quoiqu'ils déçoivent tout autant les attentes de Crake que les hommes-bêtes celles de Moreau. Le roman d'Atwood renverse cependant le mythe de Wells :

[1657] Nous traduisons : « First, monstrous vegans do not eat animals, an abstinence that generates a seemingly inexplicable anxiety in those who encounter them. Second, they are hybrid assemblages of human and nonhuman animal parts, destabilizing species boundaries. Third, monstrous vegans are sired outside of heterosexual reproduction, the product of male acts of creation. And, finally, monstrous vegans are intimately connected to acts of writing and literary creation. » E. Quinn, *Reading Veganism. The Monstrous Vegan, 1818 to present*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p. 3.

[1658] Cependant, comme le souligne Elaine Després, entre les romans de Shelley et d'Atwood, la découverte de l'ADN, puis de sa structure en double hélice attribuée à Watson-Crick, ont modifié l'imaginaire du savant-fou en permettant le franchissement des frontières de l'identité biologique et en faisant naître la créature de la génétique et non plus de la chirurgie (E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?*, *op. cit.*, p. 45). Elle emploie elle aussi le terme de « révolution », en affirmant que Crake « prépare la révolution » (*Ibid.*, p. 301).

[1659] J.-J. Lecercle, « Prologue. Généalogie de l'archétype du savant fou », *op. cit.*, § 12

[1660] Atwood l'explicite d'ailleurs : « The Crakers are well behaved from the inside out not because of their legal system or their governement or some sort of intimidation but because they have been designed to be so ». M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 94.

les Crakers ne sont pas des animaux humanisés, mais des humains animalisés, les pôles moraux ayant été inversés. Les humains ne sont plus perçus comme l'espèce la plus civilisée, mais comme la plus violente, de sorte qu'Atwood nous laisse le loisir de décider si « les humains qui survivent […] représentent une menace dystopique pour la toute petite utopie que sont les Nouveaux Humains génétiquement modifiés, pacifiques et sexuellement harmonieux créés pour les remplacer[1661] ».

Comme le *Frankenstein* de Shelley et *L'Île* de Wells, l'intrigue de *MaddAddam* détourne le mythe de Prométhée, dont la visée progressiste met en jeu, selon Hélène Machinal, « la supériorité de l'espèce humaine sur les autres espèces » : « Acquérir une position de pouvoir grâce au feu, dont Prométhée offre le contrôle aux hommes, voilà tout l'enjeu d'un acte symbolique qui créé une hiérarchie, une échelle des êtres, et permet à l'espèce ainsi favorisée d'engager un processus d'évolution et de progression par le contrôle du monde qui l'entoure[1662]. » Parmi les premières altérations majeures du mythe prométhéen qui ont contribué à la naissance de la figure du savant fou, le mythe de Faust puis celui de Frankenstein remettent déjà en cause la position hégémonique de l'humanité. Le « Prométhée moderne », selon le sous-titre que donne Shelley à son roman, fait naître sa créature dans un monde où l'humanité s'illustre par sa violence : elle devient monstre à travers le regard de son créateur puis celui de la société. Il existe un hiatus entre, d'une part la maîtrise technoscientifique des êtres humains – dont les créations biogénétiques sont l'apogée censée démontrer leur supériorité et les faire accéder à un statut démiurgique – et d'autre part leur bassesse morale. Chez Atwood, ces deux dimensions deviennent les revers d'une même médaille, et pour le savant fou, c'est parce que l'humanité se condamne par son incapacité au progrès moral et social que les Crakers doivent la remplacer. La crainte de Victor Frankenstein à l'idée que l'humanité soit supplantée par une lignée de monstres s'il lui fait une compagne est au contraire fondatrice du projet de Crake ; l'enjeu est désormais d'éviter que les Crakers ne deviennent des monstres de Frankenstein au contact des derniers êtres humains. Comme le formule Elaine Després, devant l'apparence dégradée de Snowman qui contraste avec beauté impeccable des Crakers, le « monstrueux » s'est déplacé « des créatures vers le dernier homme », ce qui marque « le passage d'un paradigme anthropocentrique à un paradigme postanthropocentrique[1663] ». Snowman, du nom qu'il s'est choisi en référence à « *the Abominable Snowman* », l'abominable homme des neiges, semble s'identifier lui-même au monstre de Frankenstein, qui disparaît à la fin du roman vers

[1661] « Do the surviving human beings in *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood* represent a dystopian threat to the tiny utopia of genetically modified, peaceful, and sexually harmonious New Humans that is set to replace them? ». M. Atwood, « The Road to Ustopia », *op. cit.*

[1662] H. Machinal, « Introduction », dans H. Machinal (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, § 2.

[1663] E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?*, *op. cit.*, p. 296.

le pôle Nord[1664]. Là où le monstre de Frankenstein apparaît immédiatement hideux, monstrueux, les Crakers représentent *a minima* une réussite esthétique et sont physiquement supérieurs à Snowman[1665], ils semblent incarner ce qui était l'objectif de Frankenstein d'après Lecercle, « le dépassement de l'humanité par l'émergence d'un homme nouveau, ou plutôt d'un surhomme[1666] ». Le « processus d'évolution et de progression » évoqué par Hélène Machinal est réorienté à l'ère du posthumanisme. Quoique Crake réussisse dans une certaine mesure à « contrôle[r] le monde qui l'entoure[1667] », c'est pour réaliser une vision dans laquelle l'humanité future ne constitue plus une identité distincte des autres espèces, mais subsiste uniquement comme enveloppe esthétique et parlante d'une animalité idéale.

Face à l'entreprise de Crake et ses deux versants – destruction et création –, l'on peut s'interroger sur ce que le savant a voulu maintenir à travers ses créatures. Pourquoi imaginer une nouvelle espèce et ne pas se contenter de laisser le monde aux espèces animales déjà existantes ? La volonté de remplacer l'humanité suggère que le monde serait incomplet en son absence, mais dans ce cas, quel est le rôle envisagé pour les Crakers, puisqu'ils ne sont pas censés reproduire les schémas de domination humains, ni élaborer de constructions culturelles ? Si Crake semble avoir cherché à éliminer l'art et la culture, peut-être les Crakers ont-ils vocation à maintenir plusieurs caractéristiques que le savant n'aurait pas retrouvé chez les autres espèces, leur aptitude au langage articulé, leur conscience du monde, ou plus trivialement l'apparence du corps humain, qu'ils conservent.

En cela, et malgré son mépris affiché pour la culture, la création du savant fou comporte une dimension esthétique et se tient aux confins entre la science et l'art. La perfection des Crakers est régulièrement vantée dans la trilogie, et Snowman fait remarquer que les humanoïdes, malgré leurs couleurs de peau diverses, présentent invariablement des yeux verts, un caractère qu'ils partagent avec leur créateur et qui semble être le seul révélant sa paternité : « l'esthétique de Crake » (*DH*, 15 ; « *Crake's aethetic* », *OC*, 8). Le généticien y voit « l'œuvre de sa vie », qui confine au sublime (« ça ne pouvait pas se décrire », *DH*, 384) ; les Crakers sont présentés dans le dôme du ParadéN comme des « modèles d'exposition[1668] » (*DH*, 384) et

[1664] Monika Kosa le fait remarquer dans un article qui relève les références à Frankenstein dans l'œuvre d'Atwood : M. Kosa, « Revisiting the Monster Tale: Frankensteinian Tropes in Margaret Atwood's Speculative Fiction », *New Horizons in English Studies*, nº 5, 4 septembre 2020, p. 132 (en ligne : https://journals.umcs.pl/nh/article/view/10320 ; consulté le 8 janvier 2025).

[1665] Ce renversement de l'image du monstre en créature magnifique se retrouve dans *Les Furtifs*, où les médias affirment à propos de celui qui a tenté d'assassiner Tishka : « il n'a pas réalisé que ce monstre, précisément, s'est révélé esthétiquement très… beau ! Beaucoup d'artistes et de sculpteurs l'ont exprimé mais la céramification de Tishka Varèse pourrait en soi faire partie des œuvres majeures de notre temps, par sa grâce, la beauté étonnante du visage, la fusion végétale-animale, si fine… » (*F*, 564).

[1666] J.-J. Lecercle, « Prologue. Généalogie de l'archétype du savant fou », *op. cit.*, § 11.

[1667] H. Machinal, « Introduction », *op. cit.*, § 2.

[1668] « […] it couldn't be described » ; « These are the floor models. » (*OC*, 302).

offerts au regard de Jimmy par un miroir sans tain. Si leur esthétique lisse est à l'opposé des scènes de ruine apocalyptiques dans lesquelles ils évoluent après leur sortie du dôme, croisant des corps en décomposition ou déformés par la maladie que Snowman leur présente comme « un bout de mauvais rêve de Crake » (*DH*, 447), la destruction de l'humanité relève elle aussi de l'œuvre d'art. La propagation simultanée du virus, qui apparaît aux quatre coins du monde, se traduit sur les écrans de surveillance du ParadéN par une explosion de couleur rouge « comme si quelqu'un avait balancé une brosse pleine de peinture dessus[1669] » (*DH*, 413). Le statut démiurgique de Crake le place à la rencontre entre le savant, l'artiste, et l'écrivain : Sybille Machat estime ainsi, avec Stephen Dunning, que le monde post-apocalyptique est « l'histoire de Crake[1670] ». Un épisode situé dans le temps pré-apocalyptique est annonciateur de la catastrophe et ouvre à une lecture métalittéraire : lors de la première visite de Jimmy à Watson-Crick, Crake hurle toutes les nuits, en proie à des cauchemars dont il ne se souvient jamais. La voix narrative commente la scène :

> Donc, Crake ne se rappelait jamais ses rêves. À la place, c'est Snowman qui se les rappelle. Pire que ça : il est immergé dedans, il se débat au milieu d'eux, il est coincé dedans. Chacun des moments que Jimmy a vécus ces derniers mois a d'abord été rêvé par Crake. Pas étonnant qu'il hurlât autant[1671]. (*DH*, 278)

La figure de Crake, en tant que concepteur du monde post-apocalyptique, est une mise en abyme de la figure auctoriale. Paradoxalement, le personnage affirme que cette faculté d'imagination est la conséquence d'un esprit sain : « Je ne suis pas fou, donc je dois rêver[1672] » (*DH*, 277). La réaction inconsciente du personnage, qui relève de l'horreur, est finalement ce qui le rattache encore à l'humanité, au monde qui disparaît et avec lequel il mourra aussi.

Au-delà de sa puissance spéculative, ce qui détermine si le savant est fou ou non est son intégration dans le collectif et la place que la société réserve à ses créations. Plus généralement, la figure du savant fou interroge les rapports d'une société donnée à la science comme institution et comme pratique. La folie du savant découle d'un rejet de la science aux marges, et Lecercle en propose une lecture marxiste lorsqu'il affirme que sa figure incarne « la persistance d'une contradiction non résolue, le mélange de fascination et de répulsion qui lie le capital aux travailleurs intellectuels dont il a besoin pour survivre et qu'il cherche tendanciellement à prolétariser[1673]. » Si l'archétype cristallise des bribes du mythe et

[1669] « The maps on the monitor screens lit up, spackled with read as if someone had flicked a loaded paint-brush at them » (*OC*, 324).

[1670] S. Machat, *In the ruins of civilizations*, *op. cit.*, p. 116 ; S. Dunning, « Margaret Atwood's Oryx and Crake: The Terror of the Therapeutic », *Canadian Literature*, n° 186, 2005, p. 89 (en ligne : https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193014 ; consulté le 21 novembre 2024).

[1671] « So Crake never remembered his dreams. It's Snowman that remembers them instead. Worse than remembers: he's immerged in them, he'd wading through them, he's stuck in them. Every moment he's lived in the past few months was dreamed first by Crake. No wonder Crake screamed so much. » (*OC*, 218)

[1672] « I'm not crazy, therefore I must dream. » (*OC*, 218)

[1673] J.-J. Lecercle, « Prologue. Généalogie de l'archétype du savant fou », *op. cit.*, p. 25

« [l]'éloigne de sa conjoncture d'origine[1674] » pour dire les inquiétudes de son époque, la critique atwoodienne rend compte de cette prolétarisation des intellectuels et intellectuelles (qui n'est pas pour autant un appauvrissement, la ségrégation sociale les maintenant dans une position d'élite[1675]) et de l'asservissement de la science au capital. Le personnage de Crake semble pousser à leur comble les dérives de la bioingénierie encouragées par les BioCorps[1676], il en est le produit, tout en luttant profondément contre leur idéologie ; son génie révolutionnaire retourne les expérimentations auxquelles se livrent déjà les autres scientifiques contre le système capitaliste et technoscientifique qu'elles entretiennent et qui les entretient. Ainsi, la folie du savant est remise en cause à la fois par son imagination et par sa rationalité : « Était-ce un fou ou un homme intellectuellement honorable qui avait poussé les choses jusqu'à leur conclusion logique ? Et cela faisait-il la moindre différence[1677] ? » (*DH*, 435). Le troisième tome de la trilogie, centré sur les membres de MaddAddam qui ont été contraints de contribuer au projet du ParadéN, rappelle qu'il « n'était pas tout seul » (*M,* 70) et que sa prouesse a été permise par le financement des BioCorps. Crake lui-même présente son projet comme « le résultat d'un enchaînement logique » : « une fois qu'on avait le protéonome parfaitement analysé et l'insertion des gènes inter-espèces bien avancée, ce n'avait plus été qu'une question de temps pour un projet comme le ParadéN ou d'autres du même ordre[1678] » (*DH*, 385). Si le personnage de Crake apparaît exceptionnel, il ne l'est plus vraiment dans une société que Després qualifie de « machine à fabriquer des savants fous[1679] ». Ainsi, pour Atwood, « en imaginant des savants fous et en les laissant commettre le pire dans le cadre de nos fictions, nous espérons que les vrais resteront sensés[1680]. » Démiurge mortel, le personnage contemporain du savant fou ne l'est pas parce qu'il devient « aveugle aux conséquences de ses actes[1681] », contrairement à ce qu'affirme Després de la figure archétypale, mais précisément parce qu'il considère avec lucidité l'apocalypse comme nécessaire. Il accepte sa propre

[1674] *Ibid.*, p. 21

[1675] Cependant, la structure des Compounds qui réunissent les chercheurs et chercheuses dans un même village privé en répondant à tous leurs besoins pour maximiser leur capacité de travail et éviter « la dispersion des énergies vers des canaux improductifs » (*DH*, 265) évoque le fonctionnement des cités ouvrières fordistes, Ford cherchant lui aussi à rendre ses ouvriers « exempts de préoccupation étrangère au travail, et donc plus industrieux, par conséquent, plus productifs ». Henry Ford, *Ma vie et mon œuvre*, collab. Samuel Crowther, Paris, Payot, 1926, p.78 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k223538/ ; consulté le 21 novembre 2024).

[1676] La façade marketing qui a permis de financer le projet du ParadéN est le produit d'un eugénisme exacerbé : les Crakers seraient un modèle d'exposition pour la création d'enfants génétiquement modifiés.

[1677] « Had he been a lunatic or an intellectually honourable man who'd thought things through to their logical conclusion? And was there any difference? » (*OC*, 343).

[1678] « Once the proteonome had been fully analysed and interspecies gene and part-gene slicing were thoroughly underway, the Paradice Project or something like it had been only a matter of time » (*OC*, 302).

[1679] E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?*, *op. cit.*, p. 306.

[1680] « Perhaps, by imagining mad scientists and then letting them do their worst within the boundaries of our fictions, we hope to keep the real ones sane. » M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 211.

[1681] E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?*, *op. cit.*, p. 18.

disparition et celle de son monde, pour laisser place à son œuvre, là où l'humanité est caractérisée par sa « peur de la mort[1682] » (*TD*, 435 ; « *their fear of death* », *YF*, 305). Si beaucoup fabulent la fin du monde[1683], le savant fou franchit la frontière entre fiction et réalité.

II. Narrations kaléidoscopiques

Carol Gilligan, dans un ouvrage fondateur de la théorie du *care*, *Une voix différente*, analyse en quoi les voix féminines, au sens large de point de vue et de subjectivité, ne sont pas conformes aux descriptions psychologiques et morales qu'elle a « lues et enseignées pendant des années[1684] », signalant une différence entre « la tonalité des voix masculines et féminines dans la littérature[1685] ». Si nous étendons ce propos au-delà des questions de genre, sans les effacer pour autant, il semblerait que notre corpus cherche à faire entendre des « voix différentes », marginalisées aussi par leur statut social, leur hybridité, leur animalité. Puisque, comme l'affirme Gilligan, « la façon dont les êtres humains parlent de leur vie a son importance, le langage qu'ils emploient et les connexions qu'ils établissent révèlent le monde qu'ils voient et dans lequel ils évoluent et agissent[1686] », alors la narration, la focalisation et les dialogues, comme autant de manières de faire entendre les voix des personnages, jouent un rôle central dans la construction d'imaginaires (post)-apocalyptiques.

A. Focalisations variables et narrations collectives pour une zoopoétique décentrée

Tous les romans étudiés dans cette partie mettent en place des focalisations variables, qui permettent la confrontation à des points de vue étrangers, offrant des regards divergents sur la catastrophe et ce qui la suit.

Chez Atwood, *Le Dernier Homme* fait place aux points de vue de Jimmy-Snowman, dans la majeure partie du roman (avec alternance de chapitres dans le présent post-apocalyptique et de chapitres d'anamnèse), et d'Oryx, dans la sixième partie. Quoique l'histoire d'Oryx soit en partie racontée au discours indirect libre, qui rend compte de ce que Jimmy a compris du récit de la jeune femme, la narration du roman demeure hétérodiégétique et extradiégétique. Le deuxième tome de la trilogie joue en revanche d'une alternance dans la narration et la focalisation, entre le point de vue de Toby, pris en charge par une narration extra-

[1682] Atwood attribue à Crake ses propres convictions, puisqu'elle affirme elle-même que l'immortalité est un des désirs les plus constants de l'humanité, et que notre curiosité, nos peurs et nos désirs sont le moteur de nos inventions. M. Atwood, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p. 209.
[1683] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*.
[1684] C. Gilligan, *Une voix différente*, *op. cit.*, p. 11.
[1685] *Ibid.*, p. 12.
[1686] *Ibid.*, p. 13.

hétérodiégétique et celui de Ren, autodiégétique. Enfin, *MaddAddam* multiple les modes de narration : certains chapitres sont portés par Toby ainsi que par le jeune Craker Barbe-Noire (*M*, 519), selon une narration intradiégétique – ce sont des histoires racontées dans le temps post-apocalyptique –, tandis que d'autres chapitres sont pris en charge par une narration extra-hétérodiégétique. Cette diversité narrative se double de variations de focalisation, principalement entre les points de vue de Toby, Zeb, et Barbe-Noire. Nous n'accédons jamais au point de vue des porcons, qui communiquent exclusivement avec Barbe-Noire et l'autorisent à traduire leurs propos.

La focalisation sur des personnages dont le rapport au monde est désanthropocentré permet de porter un autre regard sur les animaux non humains, voire sur les humains. Le point de vue de Toby, de plus en plus persuadée de la subjectivité des porcons, permet par exemple l'usage d'un anthropomorphisme de questionnement lorsqu'il régit la description de l'alliance entre les porcons et MaddAddam[1687]. Quand leur troupeau dépose le corps d'un porcelet tué, elle hésite à parler de « cercueil » (« *bier* ») ou encore de « catafalque » (« *catafalque* ») pour désigner les fleurs et les feuilles qui entourent le défunt, envisageant des termes anthropomorphiques, mais qui redonnent leur importance aux morts animales et qui sont fondés sur des observations éthologiques, les porcons présentant des comportements semblables à des rites funéraires (*M*, 393 ; *M. VO*, 269). Partant du constat que les termes traditionnellement utilisés pour désigner les animaux, et notamment la viande, sont inadéquats pour en représenter la réalité (« *false naming*[1688] ») parce qu'euphémistiques ou métaphoriques d'un référent absent, Carol J. Adams théorise le procédé de « *new naming* », analysant la manière dont « les personnes végétariennes réforment un langage inadéquat en formant de nouveaux mots. Par cette renomination, les végétariens et végétariennes appliquent des principes qui demandent que la relation existante entre les êtres humains et les autres animaux soient changée[1689] ». Le *new naming* repose à la fois sur le lexique et sur le maniement de périphrases, d'une part dans une visée persuasive et d'autre part pour rendre compte d'une expérience en rupture avec le langage commun. Pour Adam Premier dans *Le Temps du déluge*, manger de la viande revient à « manger la chair des Créatures qui sont nos Frères et nos Sœurs[1690] » (*TD*, 394) et le *new naming* participe du maintien d'une éthique commune à la secte. Pour les Crakers, l'usage d'un autre lexique correspond à la fois à leur regard étranger sur les habitudes des « deux peaux », à

[1687] L'expression « anthropomorphisme de questionnement » est employée par Éric Baratay : É. Baratay, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 25.

[1688] C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 96-97.

[1689] « Vegetarians reform inadequate language by coining new words. Through new naming, vegetarians apply principles that demand that the existing relationship between human beings and the other animals be changed ». *Ibid.*, p. 110.

[1690] « Eating the flesh of our fellow Creatures » (*YF*, 276).

leurs perceptions sensibles et à leur éthique antispéciste. Ainsi, le groupe désigne la viande par l'expression « os-qui-sent-mauvais » (*M*, 390 ; « *smelly bone* », *M. VO*, 268), un exemple de *new naming* végétarien qui rapproche encore les Crakers de la créature de Frankenstein. En effet, comme l'analyse Carol J. Adams, « la Créature restaure le référent absent[1691] » lorsqu'elle présente son végétarisme, en précisant qu'elle « ne détruit pas l'agneau et l'enfant[1692] » pour satisfaire et même dépasser son appétit.

Dans *Les Furtifs*, les personnages principaux sont tour à tour narrateurs, les changements d'énonciation réalisés en cours de texte étant signalés par des signes typographiques spécifiques à chaque personnage. Tishka n'occupe ce rôle qu'à la fin du roman, à partir du chapitre 22, comme s'il était nécessaire qu'elle ait retrouvé un degré d'humanité – et de langage – suffisant pour devenir narratrice à son tour. L'insaisissabilité des furtifs est traduite dans le roman par l'impossibilité d'accéder à leur point de vue ; ils sont toujours appréhendés à travers le point de vue d'un personnage humain ou hybridé. Au-delà de la typographie, la polyphonie narrative se traduit chez Damasio par des variations de style, chaque personnage possédant une voix propre. La voix de Toni-tout-fou est par exemple marquée par ses influences culturelles et sociales :

> Avec des gadjos capables de prendre les bastos pour moi, juste pour la hype. Sérieusement ? Ben j'irais là où ça zappe le syste, en terre floue, max de clandés, là où les klistés viennent pas rodave. À la nonchale, j'ai jeté une prunelle sur la map en accordéon posée sur le tonneau et j'ai skaté de l'œil plein sud, jusqu'au bleu. (*F*, 487)

Le style du personnage repose sur son usage d'un lexique qui déroge à la norme, constitué d'anglicismes (*hype* ; *map* ; *zappe* pour une forme plus ancienne déjà francisée), d'apocopes (*clandés* ; *syste* ; *max*), de suffixations (*rodave*), de mots empruntés au romani (*gadjos* ; *klistés*), et d'argot mêlant ces divers procédés (*bastos* suffixant par exemple l'argot *baston*). Toni appuie également ses figures stylistiques sur ses ancrages culturels, par exemple la culture du skate, convoquée par la métaphore : « j'ai skaté de l'œil plein sud ». Ce travail est exposé dans les fiches personnages de Damasio[1693], où, parmi différents « blocs » (social, relationnel, furtif, identitaire, de capacités, ou d'enjeux), l'écrivain prévoit un « bloc stylistique » divisé en « mode narratif », « syntaxe », « registre » et – un terme particulièrement damasien – « sonance ». Cette dernière catégorie énumère, par exemple pour Nèr, des types de voyelles – « des voyelles sèches et nerveuses (i, u, é, è, a court) comme Aguëro mais largement monochromes, répétées, insistantes » –, de consonnes (sifflantes et dentales), mais aussi des

[1691] Voir *supra*, chapiter 8, I. C. « In its explanation of its vegetarianism, the Creature restores the absent referent », C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 150.

[1692] Adams rappelle ce passage du roman de Shelley déjà cité plus haut : « My food is not that of man; I do not destroy the lamb and the kid, to glut my appetite ». Une note de traduction s'impose : l'expression « *glut my appetite* » se trouve difficilement traduisible, précisément parce qu'elle n'exprime pas la satisfaction d'un appétit, mais son dépassement, sa saturation, présentant la consommation de chair comme un excès. C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 150 ; M. W. Shelley, *Frankenstein*, *op. cit.*, p. 108.

[1693] A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*

« mots totems » (*stress*, *optique*, *sec*, etc.). L'écrivain construit la voix de ses personnages à partir de qualités proprement phoniques.

La focalisation de *Trois fois la fin du monde* est également variable, de même que sa narration. Le roman est d'abord narré à la première personne, le protagoniste Joseph étant narrateur autodiégétique dans toute la première partie (dont le titre « Le prisonnier » produit pourtant un effet de recul, exposant dans le paratexte l'encadrement par une narration extradiégétique). Dans la deuxième partie, « La catastrophe », la narration est cette fois prise en charge à la troisième personne, de manière hétérodiégétique, pour retourner à un mode autodiégétique au début de la troisième partie, « Le solitaire ». Au sein de cette dernière partie qui raconte la robinsonnade du protagoniste s'opèrent plusieurs changements de narration, le récit oscillant entre un flux de conscience du personnage, qui nous plonge dans le présent de sa survie, et des mises à distance à la troisième personne, sans que la focalisation varie nécessairement. Ainsi, lorsque le personnage s'aménage un terrier et vit « comme un rat » (*TFFM*, 84), perdant peut-être la capacité à raconter son histoire tant il est pris dans l'angoisse de la survie quotidienne, le récit est pris en charge par un ou une narratrice extra-hétérodiégétique, et reste focalisé sur le protagoniste mais présente un style plus concis, multipliant les phrases courtes : « Il est instinctif. […] Le rat est nyctalope. / Il a faim à son retour. » (84) Ces deux modes de narration alternent pour le reste de la partie[1694], jusqu'à l'apparition de personnages animaux, qui décentrent la perspective vers un point de vue presque omniscient, voire vers des tentatives de point de vue animal. Joseph n'est alors plus toujours nommé par son prénom, mais parfois par le groupe nominal « l'homme », qui le ramène à son espèce plutôt qu'à son individualité et laisse imaginer une narration moins anthropocentrée, offrant la possibilité de descriptions à la limite entre l'écopoétique et la zoopoétique :

> La nuit tombe. Le ciel s'est obscurci, les feuilles des branches se mêlent et le sol s'engloutit. Les rouges-gorges se plaignent du retour de la chauve-souris.
>
> Alors la Laure glisse en chantant plus fort. Les grenouilles sortent de terre, leurs peaux brillent. Un tronc ressort du cours, une belette vient le franchir, boit l'eau.
>
> La nuit prend le domaine, l'homme dort. Le mouton est assis dans la paille.
>
> Le vent s'engouffre sur le causse, des odeurs charriées se répandent dans l'obscurité. Le vent s'engouffre, les souris baissent les oreilles. Les renards remontent les traces. Le grand-duc, si c'en est un, ouvre la chasse. (127)

Puisque le personnage dort, la narration semble quitter sa focale pour se centrer tour à tour sur des espèces animales et sur des éléments de leur habitat. Pourtant, le point de vue ne semble cependant pas tout à fait désanthropocentré ni complètement omniscient, comme le signale l'incidente « si c'en est un », qui retranscrit l'incapacité de la voix narrative à identifier

[1694] Retour à la P3 pour la fin du chapitre 1 de cette partie (87), puis à nouveau la P1 pour le début du chapitre 2, puis à la P3 en laissant tout de même place à du discours indirect libre (« Putain, c'est glauque », 96). De même pour le chapitre 3, rythmé par les mêmes alternances.

précisément l'espèce, probablement à partir du cri qui résonne dans la nuit – adaptant peut-être les termes du récit à ce que le protagoniste est capable d'imaginer et de distinguer[1695]. Le texte distingue nettement le foyer du dehors, un espace paraissant s'animer quand l'autre s'endort. La frontière entre le sauvage et le domestique est symbolisée par la fenêtre : « Les bêtes de la forêt, si elles s'approchaient de la fenêtre, ne pourraient pas comprendre. Pas plus qu'il ne peut comprendre l'ingéniosité des nids de pies qui apparaissent en boules en haut des arbres. Chacun reste à sa place. » (146) Cette frontière est cependant rendue poreuse par des interactions avec certains animaux, comme à la fin du passage cité plus haut, qui se déploie sur plus d'une page et se clôt par une adresse confirmant le maintien de la focale générale sur le protagoniste : « Le rouge-gorge est le premier levé. Il vient frapper à ta fenêtre » (128). L'usage de la deuxième personne reprojette finalement les lectrices et lecteurs dans le point de vue de Joseph, qu'elle semble désigner. Sans être narrateur, le personnage pourrait en être l'énonciateur, dans un usage auto-déictique de la deuxième personne, qui peut avoir vocation à créer un effet de solidarité avec les lecteurs et lectrices, ou bien témoigner d'une sensation de dissociation[1696]. En effet, les pages suivantes semblent toujours focalisées sur Joseph, narrant des interactions interspécifiques, entre « le mouton », « le rouge-gorge » et « l'homme », sans accéder à un point de vue animal pour autant, comme en témoigne la modalisation de la phrase « Le mouton semble trouver bon d'être gardé par un homme » (128). La description des « rouges-gorges », de la « mésange charbonnière » et de la « mésange bleue » est par exemple conditionnée à l'aptitude qu'a le personnage à les distinguer : « Joseph est heureux d'avoir appris leur nom. Ce qui l'attriste, c'est de ne pas différencier les deux rouges-gorges qui nichent à la ferme. » (129) La narration est ainsi ambiguë, comme si certaines tentatives de changement de focale pour adopter un regard désanthropocentré restaient encadrées par une focalisation sur le protagoniste[1697], qui demeurerait l'énonciateur principal, même lorsqu'il n'est pas narrateur.

Rares sont les passages qui se détachent du regard anthropocentré, mais c'est le cas d'un passage qui adopte brièvement le point de vue de Fine, la chatte accueillie par Joseph :

> Les jambes de l'homme tournent maintenant sur le plancher, et les objets montent en l'air, changent de place, les chaises changent de racines, puis les jambes s'immobilisent près de la fenêtre. Fine entend une autre espèce de voix, mêlée de bruits, une voix sans jambes qui provient d'à côté de la fenêtre et qui rend l'homme calme sur son fauteuil.
>
> Si elle monte sur ses genoux, l'homme va la caresser, mais elle aimerait aussi jouer. L'homme sent le potager, la terre. (169)

[1695] Cet effet se reproduit plus tard, lorsque les vers, bactéries et autres minuscules animaux sont désignés par le groupe nominal « bouches microscopiques », là où les autres espèces étaient identifiées précisément (128).

[1696] Le personnage emploie parfois la P2 pour s'autodésigner dans les passages où il est narrateur, par exemple : « Grouille avec ton pinceau, il va faire nuit ! » (113). Il en fait aussi un usage générique « Les gens, c'est tous des miroirs. Tu passes ta vie avec des miroirs. » (102).

[1697] Joseph tente d'ailleurs par moments de se projeter hors de son point de vue : « Les bêtes, celles qui grattent, celles qui grognent, verraient par la vitre un homme assis sur une chaise, coudes sur la table, face à une flamme courte qui entoure son visage d'un halo jaune. » (146)

Le point de vue animal est rendu par l'accent mis sur l'odorat, par l'insistance sur l'espèce de Joseph, appelé « l'homme » dès que nous quittons son point de vue, par les changements d'échelle, qui coïncident avec la petitesse de Fine, à hauteur des jambes de Joseph, ainsi que par une métaphore comparant les chaises à des arbres qui « changent de racine » pour représenter leur déplacement. La chatte ne semble pas avoir conscience de l'agentivité de l'homme, les objets apparaissant comme animés d'une vie propre, et pose un point de vue étranger sur le poste de radio, désigné dans une périphrase comme « une voix sans jambes ». Fine est sensible aux émotions de celui dont elle partage le foyer, qui est « calme » ou « a dans la voix une fatigue, mais rien d'anormal » (169), et elle sait qu'il est conditionné à ses propres réactions, ce qui lui permet d'orienter son comportement pour obtenir une réponse de l'humain, caresses ou « croquettes » qui « tombent dans son assiette », et ainsi d'exercer sa propre agentivité. Les émotions de Fine sont également retranscrites dans le reste du passage, « elle est contente », « elle a peur d'être désapprouvée dans son jeu » (168), ainsi que ses instincts : « Déjà la lumière a changé. C'est plus fort qu'elle. C'est dans le pré, une saveur, un appel » (169). Cette brève focalisation sur un point de vue non-humain embraye immédiatement sur un retour au récit à la première personne, le protagoniste reprenant la main sur la narration, pour chercher à son tour à comprendre ce qui anime sa compagne. Cette tentative pour rendre compte d'une relation de compagnie entre un être humain et un félin unit les récits de Sophie Divry et de Camille Brunel, qui représentent tous deux le compagnonnage interspécifique comme une source d'émerveillement, quoique l'écrivaine et l'écrivain aient personnellement des approches radicalement différentes de la question animale.

Comme chez Divry, le roman de Brunel est majoritairement focalisé sur Isis et oscille entre une narration autodiégétique[1698] et une narration extra-hétérodiégétique. À travers le point de vue d'Isis, Brunel joue comme Atwood d'un *new naming*[1699] pour transmettre une vision antispéciste, en insistant sur l'animalité des deux personnages, humain et félin, unis dans une même matérialité. Pour évoquer la respiration de Dinah, la narratrice décrit « son matelas de chair et de viscères » qui « s'élève, se dégonfle calmement », tandis qu'elle désigne son propre cerveau avec la périphrase : « ce morceau de viande gros comme deux poings unis qui, parce qu'il m'appartient, me distingue des cadavres et des choses » (*MET*, 17). Travaillant à un hyper matérialisme, renforcé par la multiplication du lexique anatomique et des références biologiques (« fontanelles » ; « vibrisses » ; « génomes » ; « dans le creux où l'évolution terrestre de mes ancêtres m'a privée de palmes », 16-17), Brunel affirme avec sa narratrice qu'il « ne croi[t] plus au mystère animal » (17). L'écrivain dénonce la réduction des animaux à des

[1698] Dans les chapitres 5, 6, 9, 13, 17, 23, 30, 38, 39, 40.
[1699] C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 110.

métaphores de l'inconnu ou de l'altérité[1700] et travaille ses textes afin d'affirmer leur proximité avec l'être humain, sans pour autant écraser leurs spécificités ou les anthropomorphiser, dans la recherche d'un regard juste qui considère les présences animales en s'essayant à les comprendre sans les mystifier[1701]. Plutôt que de s'essayer à traduire la conscience de Dinah, Camille Brunel choisit d'imaginer ce qu'elle rêve : elle est ainsi narratrice et focalisatrice du chapitre 30 (155), qui semble d'abord traduire un point de vue humain, plutôt réaliste, avant de révéler l'identité féline de la narratrice (qui « miaule »), puis de basculer vers un registre onirique (156). En optant pour un récit de rêve, l'écrivain dépasse l'habituelle représentation d'un point de vue animal limité aux perceptions sensibles pour explorer un imaginaire félin.

Le point de vue animal le plus développé l'est dans un chapitre narré par Isis à la première personne, alors que la protagoniste se métamorphose (chapitres 39 puis 40). Pour reprendre la typologie de Velitchko, il s'agirait d'un animal de type (3), issu de la transformation d'un personnage humain[1702]. Dans son dernier essai, Brunel ne distingue pas l'écriture des points de vue animaux de celle des points de vue humains, et dit chercher à « approcher ce qui pense et ressent, là, sous d'autres fronts » :

> Je ne mettrai pas vraiment la main sur ce qui s'y passe, pas plus que chez mes semblables. Nul n'est télépathe, pas même les cétacés, mais tout le monde peut essayer de deviner. Et tout le monde peut y arriver. Seule cette tentative, rendue systématique et universelle, saurait me rendre l'espoir qu'il restera des morceaux du monde après ce que nous sommes en train de lui faire. […] Adopter le point de vue animal n'est impossible que si nous le décidons et nous ne saurions décider d'une chose pareille que pour de mauvaises raisons[1703].

Pour rendre compte du point de vue de la genette qu'est devenue Isis, l'écrivain s'appuie sur la retranscription de ses impressions sensibles, s'adaptant à son *Umwelt*[1704]. Lors de la métamorphose, Brunel négocie le passage d'un point de vue à l'autre, dans une sorte de *sfumato* : la luminosité augmente, une odeur « s'accentue et se précise » (186), les silhouettes

[1700] Nous pourrions y voir un parallèle avec l'exotisation de certains humains, décrite notamment par Edward Saïd dans *L'Orientalisme* (pensons à Donna Haraway et son expression « orientalisme simien » pour désigner la primatologie), où l'Autre est construit comme un imaginaire, sans tentative de compréhension et de communication. L'animal est érigé en altérité absolue, même lorsqu'il présente des points communs évidents avec nous, et ainsi dé-subjectivé parce qu'il n'est plus que l'objet de nos regards, l'imaginaire masquant la réalité de son existence et conduisant à le considérer comme un objet de fantasme plutôt que comme un sujet sentient. E. W. Saïd, *L' Orientalisme*, *op. cit.* [1978] ; D. J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, *op. cit.*, p. 11.

[1701] Brunel cite comme contre-exemple *La Panthère des neiges* de Sylvain Tesson, où la panthère est chargée d'une symbolique humaine (tantôt mystifiée, érotisée, associée à l'inconnu, à la puissance, au mystère). C. Brunel et V. Duran-Lepeuch, « Vers une littérature animaliste », *op. cit.*

[1702] I. Velitchko, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », *op. cit.*. Brunel adopte d'autres points de vue animaux dans des moments très brefs, comme celui de la grue Antigone qui contemple Isis et Dinah dans le premier épisode : « Ne décelant pas de menace près de lui, l'oiseau choisit de rester plus longtemps. L'un des animaux du coin paraissait hostile mais, dénué d'odeurs et de sons, il ne devait être qu'une sorte d'ombre bénigne, une image. Le bipède qui l'avait rejoint ne faisait aucun bruit non plus, bien que beaucoup plus grand. » (20)

[1703] C. Brunel, *Je est un animal*, *op. cit.*, p. 202.

[1704] J. von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, *op. cit.*.

s'agrandissent, et la mémoire d'Isis s'efface (comme celle de Mia dans *Sirènes*) ; elle « perd le souvenir » de son dernier baiser « au moment où [elle] y pense » (188). La genette est bien plus consciente de la présence des autres animaux que ne l'était l'humaine : une meute de loups jusque-là imperceptible est repérée, de même que les oiseaux endormis qui entourent les personnages, et elle est capable de percevoir « le brouhaha ultrasonique des chiroptères » (189). Le décentrage du point de vue est évident lorsqu'entre un petit humain, qualifié par la narratrice de « bipède », « primate », puis de « garçonnet de l'ancien monde » (190).

Un procédé proche de la métamorphose se retrouve chez Minard, alors que les personnages se réincarnent dans les corps d'autres animaux au cours d'une expérience de conscience modifiée. L'un des avatars, hébergé par un paresseux, témoigne d'une perception du temps distincte de celle des êtres humains : « accrochés au bois-canon, nous voyons le monde s'agiter patiemment et la charge d'un jaguar, je vous assure, n'a rien de plus fulgurant que la pousse de l'arbre que nous étreignons » (418). *Le Dernier Monde* est porté par une alternance de narrateurs et narratrices, le plus souvent des *alter ego* de Stevens, et le changement n'est pas toujours signalé, de sorte qu'il est parfois difficile d'identifier la voix narrative, de même que dans *Les Furtifs*. Les deux romans opèrent un brouillage énonciatif, et quoique les variations de style soient moins flagrantes chez Minard, la prise en charge de la narration par les *alter ego* de Stevens peut être comparée au groupe de narrateurs-personnages que constitue le Récif chez Damasio.

Dans *Sirènes* de Pugno se retrouve le même ratio que chez Divry et Brunel, entre un point de vue humain majoritaire et une brève tentative de point de vue animal. La narration y est extra-hétérodiégétique, et accorde une place hégémonique au point de vue de Samuel jusqu'à sa mort dans l'avant-dernier chapitre. Le chapitre 22 qui clôture le roman se recentre sur Mia, suggérant l'avènement d'une ère posthumaine. La focalisation omnisciente présente un style documentaire qui s'appuie sur une éthologie fictive. La narration dépasse le point de vue de Mia, signalant les manques de sa mémoire[1705], mais transmettant ses ressentis et ceux de sa petite, ainsi que sa conscience et ses intentions : « Elle avait faim, mais elle savait qu'elle devait maîtriser l'épanchement de sang qui s'échappait du corps afin de ne pas attirer l'attention de prédateurs plus grands et plus forts qu'elle[1706]. » (169) Alors que leur subjectivité reste minimisée tout au long du roman, le dernier chapitre confirme que les sirènes sont non seulement sentientes, mais font preuve d'anticipation et d'auto-contrôle. L'ouverture au point de vue de Mia rend d'autant plus cruels les traitements décrits dans les chapitres précédents, et

[1705] « Il suo corpo era duro, muscoli sotto uno strato di pelle nuova, in parte cresciuto grazie al derma sintetico che poi le si era staccato di dosso, anche se lei non aveva memoria di quel cambiamento. » (129)

[1706] « Aveva fame, ma sapeva di dover controllare il flusso del sangue che usciva dal corpo per non richiamare predatori più grandi e più forti. » (128)

l'apparente passivité des sirènes lorsqu'elles étaient considérées par les personnages humains est remplacée par une agentivité manifeste. La mémoire défaillante de la sirène signale l'effacement de l'humanité ; elle ne se repère plus « sur la carte des êtres humains[1707] » (172) et oublie les autres personnages : « mais, pour Mia, Samuel et la yakuza n'étaient pas plus vivants que son dernier repas. C'était l'océan. L'esprit de Mia était *tabula rasa*[1708]. » (172) La fin du roman et le choix de donner à voir le point de vue atemporel de Mia (sans s'y limiter pour autant), confirme le régime présentiste de ce roman apocalyptique.

Au-delà des jeux de narration et de focalisation, ces romans contemporains se caractérisent par de nombreuses prises de paroles ou écritures intradiégétiques, accueillant des discours hétérogènes.

B. Feuilletages textuels et hétérogénéités génériques

Les romans d'Atwood, Brunel, Damasio et Minard sont composés comme des feuilletages textuels de complexité variable. Il ne s'agit pas uniquement d'un feuilletage énonciatif, qui encadre ou intercale des énoncés émis par des locutrices et locuteurs divers, mais aussi d'une hétérogénéité des modes et des supports d'énonciation, qui mêle à la narration des prises de paroles orales ainsi que la reproduction de textes imprimés ou de publications numériques, parfois en rupture avec la narration principale. Tous ces types de discours sont des manières de commenter la catastrophe, de traduire les impressions des personnages voire des populations qui la vivent ou qui la craignent, et finalement de retranscrire un état du monde à travers des points de vue variés.

Les deux derniers tomes de la trilogie atwoodienne insèrent dans le roman des segments oraux, qui relèvent de pratiques rituelles. Dans *Le Temps du déluge* sont retranscrits les sermons d'Adam Premier aux Jardiniers, qui se terminent systématiquement par « Chantons » (« *Let us sing* »), et sont toujours suivis d'un cantique. Sans que nous accédions jamais à son point de vue, la parole du gourou structure le roman et ouvre chaque partie par un diptyque sermon-cantique, qui produit en général un effet de résonance avec le récit post-apocalyptique qui suit. Par ailleurs, le premier cantique, « Le Jardin », qui ouvre *Le Temps du déluge* et se trouve placé en épigraphe (donc avant le titre de la première partie alors que les suivants sont précédés du titre de partie et suivis d'un sermon), donne l'impression que le texte existe dans le monde réel et l'extrait de l'intrigue pour lui donner une postérité écrite paradoxale : les Jardiniers de Dieu proscrivent l'usage de l'écrit, or nous avons sous les yeux un « livre de cantiques » (« *The God's*

[1707] « *sul mappo degli esseri umani* » (129).

[1708] « […] ma Samuel e la yakuza, per Mia, non erano più vivi del suo ultimo pasto. Quello era l'oceano. La mente di Mia era tabula rasa. » (130-131)

Gardeners Oral Hymnbook »), ce qui interroge sur l'identité de son auteur ou autrice[1709]. Atwood s'inspire pour leur rédaction des poèmes de William Blake, et notamment des *Chants d'Innocence et d'Expérience*, dont l'apparente simplicité facilite la mémorisation et dont la représentation d'une enfance innocente a peut-être inspiré la bonté naïve des Crakers[1710]. Si les cantiques sont censés être figés dans le temps et reproduits à l'identique chaque année lors des fêtes correspondantes, qu'ils soient imprimés dans une mémoire orale ou écrite, les sermons d'Adam sont pour leur part inscrits dans leur présent d'énonciation. Quoiqu'il soit difficile d'identifier à quel moment ces prises de parole ont lieu, puisqu'elles sont détachées de la narration principale, des références à certains éléments de l'intrigue fournissent des indices et les réancrent dans le temps. Au fur et à mesure du roman, les différents fils narratifs et énonciatifs se rejoignent, d'abord lors de la réunion entre Ren et Toby, et enfin lorsque l'on comprend que le dernier sermon d'Adam est simultané à la narration. Les chants, et *a fortiori* les sermons, ne paraissent plus éternels et menacent de s'éteindre avec la mort du gourou et de sa secte, plus aucun cantique n'étant intégralement chanté dans le troisième tome. Cette dernière partie du *Temps du déluge* suggère tout de même que des bribes de ces rituels se maintiennent malgré de nombreuses disparitions, car alors que la secte est rattrapée par l'épidémie et que les quelques membres qui ont survécu fêtent la Sainte Julienne de toutes les Âmes autour d'Adam Premier (*TD*, 593 ; *YF*, 421), Toby, Ren et Amanda la célèbrent simultanément : la magnanimité de Toby qui épargne les Painballers fait écho au cantique des Jardiniers incitant au pardon.

L'héritage d'Adam fusionne avec celui de Jimmy-Snowman dans *MaddAddam*, puisque les chapitres sont désormais précédés d'une histoire lue par Toby aux Crakers, qui participe à la constitution d'une mythologie propre aux Crakers et au monde post-apocalyptique. Ce jeu de récits intercalés est remarquable dès le sommaire, les chapitres contés aux (ou par) les Crakers débutant toujours par l'anaphore « L'Histoire de », parfois suivie d'un long titre explicatif, tandis que les chapitres présentant une narration extradiégétique affichent des titres beaucoup plus succincts. Ces nouveaux mythes se construisent au présent, ils sont contemporains de l'intrigue post-apocalyptique. Par exemple, au chapitre « L'Histoire de comment Crake est né », succède immédiatement le chapitre « Le Jeune Crake ». Le premier comprend d'abord un dialogue où Zeb invite Toby à « [faire] son boulot de Raconteuse d'Histoires[1711] » (*M*, 333), puis le récit que cette dernière transmet aux Crakers de la naissance

[1709] D'après Claire Le Gall, il pourrait s'agit de Toby : C. Le Gall, « Histoires de posthumains : héritage et transmission dans la trilogie *MaddAddam* », *Revue Otrante. Margaret Atwood*, Éditions Kimé, nº 44, Automne 2018, p. 63.

[1710] W. Blake, *Œuvres de William Blake*, P. Leyris (éd.), P. Leyris (trad.), Paris, Aubier-Flammarion, 1974 [1794].

[1711] « *Do your stuff, Story Lady* » (*M. VO*, 228).

fictive et idéalisée de Crake, sans autre discontinuité qu'un saut de ligne (*M*, 333 ; *M*, 228). Le second pose désormais Toby en auditrice, tandis que Zeb lui raconte comment il a connu Crake afin qu'elle puisse en tirer une nouvelle histoire à raconter plus tard aux Crakers. Pour autant, Zeb n'est pas narrateur de l'analepse, qui se trouve portée par une narration extra-hétérodiégétique et souvent modalisée comme du discours indirect libre, ce qui sous-entend en revanche que Zeb, déjà focalisateur, en est également l'énonciateur[1712]. L'analepse est introduite et interrompue par des dialogues, qui produisent des ruptures temporelles et rappellent le cadre post-apocalyptique. À plusieurs reprises, le texte entremêle ou fait se succéder le récit fait aux Crakers, adapté à ces auditeurs naïfs, puis sa version réaliste et non édulcorée. Le jeu entre narration extra et intradiégétique est ainsi beaucoup plus fluide que dans *Le Temps du déluge* autour des mythes des Jardiniers, mais tout de même plus formalisé que dans *Le Dernier Homme*, où les mythes étaient racontés sans titre, de sorte qu'entre le premier et le troisième tome, nous lisons le mythe en train de se construire. Progressivement, les Crakers ne sont plus seulement les récepteurs de ces récits, mais leurs locuteurs, le jeune Barbe-Noire remplaçant Toby lorsqu'elle est épuisée : le point de vue des « deux peaux », informé du passé pré-apocalyptique, est digéré par celui des Crakers, pour former une histoire commune quoique lacunaire. La dernière phrase de la trilogie, prononcée par Barbe-Noire, « Maintenant, nous allons chanter » (« *Now we will sing* »), fait directement écho à l'impératif d'Adam Premier (« *Let us sing* »), marquant ainsi la continuité entre les deux mythologies et une transmission des Jardiniers vers MaddAddam et les Crakers (*M*, 562 ; *M. VO*, 390). Dans les deux cas, ces prises de parole d'un locuteur ou d'une locutrice hors du commun devant un public participent à un effet de communauté[1713], construisent une culture partagée et constituent des rituels unificateurs. Par ailleurs, il faut souligner que ces insertions dans la narration produisent également un feuilletage générique, entre les registres narratif, rhétorique, poétique, religieux voire musical pour *Le Temps du déluge*, et entre deux genres narratifs pour MaddAddam, marqués par des codes distincts (titres et styles différents, temps du récit compacté pour le conte oral qui doit être bref, temps du récit plus distendu pour le roman).

[1712] Par exemple : « […] elle avait cet air déterminé de la femme qui a déjà sélectionné sa proie et qui ferait sans doute les poches du gars pendant son sommeil à la recherche d'éventuelles rivales, et qui lirait probablement ses mails. Bon d'accord, il était peut-être un peu parano, mais mieux valait ne pas prendre de risques » (*M*, 340). « […] she had the look of a woman who'd already staked out a claim, and would go through a guy's pants pockets while he was asleep in search of rivals, and would most likely read his email. Though maybe he was being paranoid. But best not to take chances. » (*M. VO*, 234) Atwood reprend ici le mode narratif des récits d'Oryx à Jimmy dans *Le Dernier Homme*.

[1713] La parole est toujours réservée aux mêmes individus. Chez les Jardiniers, c'est Adam Premier ; dans le cas des histoires contées au Crakers, le narrateur ou la narratrice intradiégétique (Snowman, Toby ou Barbe-Noire) est aussi prophète, il ou elle doit pouvoir entendre la voix de Crake, se revêt pour cela d'attributs (casquette, montre…) et effectue des gestes propres à ce rituel (manger un poisson).

Alors que chez Atwood le feuilletage textuel convoque plutôt des médiums qui traduisent le rapport au temps passéiste des communautés concernées, parce qu'ils mobilisent des genres traditionnels auxquels reviennent les personnages pour diverses raisons[1714], chez Brunel et Damasio, qui situent leurs romans dans un temps apocalyptique ou pré-apocalyptique, les textes intègrent des médiums contemporains tels que les réseaux sociaux et les médias.

Les Métamorphoses et *Les Furtifs* intègrent de nombreux énoncés médiatiques, qu'il s'agisse de publications sur les réseaux sociaux, de tribunes dans des revues, ou d'entretiens télévisés. Ces insertions sont signalées par des variations typographiques qui, lorsqu'il s'agit de textes, les donnent à voir tels qu'ils ont été publiés, tout en justifiant un soudain décrochage narratif. Chez Brunel, les réseaux sociaux sont critiqués pour le filtre qu'ils insèrent entre les personnages et « la réalité, le vrai royaume animal » (*MET*, 197), l'écrivain prophétisant dans ses « Lignes de suite » que « le temps hors de l'enclos des écrans sera devenu minoritaire » (199). Cependant, ces plate-formes représentent aussi dans le roman le lieu d'expression des personnages – monologique ou dans un dialogue asynchrone –, l'insertion de *posts*, SMS et commentaires concurrençant les dialogues oraux. Les déclarations sur Facebook sont ainsi souvent prétextes à des pistes d'interprétation métalittéraires, comme lorsque Brunel clôt l'épisode « Antigone » par une publication programmatique d'Élisabeth, légendée « Si même les oiseaux perdent le nord, alors nous sommes perdus ! » (24). Isis constitue également une mise en abyme d'une figure de lectrice lorsqu'elle essaie de donner sens à la catastrophe, en rédigeant par exemple un texte qui court sur trois pages :

> Mon hypothèse, maintenant :
> Si mutation il y a, elle vient de l'esprit
> Du cerveau, naissance du désir
> Ce sont des micro-événements électrochimiques qui nous donnent l'impression de penser plus et mieux que les animaux
> Qui nous ont rendus malades. […] (169-171)

Plus l'épidémie se propage, moins les messages de la protagoniste trouvent une audience, de sorte que la plate-forme joue plus le rôle d'un journal de la catastrophe que d'un lieu d'échange. Les publications sur les réseaux sociaux sont aussi employées par Brunel comme des documents, témoignages d'une ampleur de l'événement qui ne serait pas perceptible sans l'interconnexion numérique. Les commentaires postés sous la publication d'un jeune homme, retranscrite elle aussi, apparaissent par exemple dans un ordre arbitraire et constituent comme un dialogue déphasé qui expose la rupture de tonalité entre avant et après la catastrophe. Alors qu'il écrit sur Facebook « Ça ira mieux demain, j'imagine » (90), la narration nous informe de

[1714] Pour les Jardiniers, l'écrit est prohibé par prudence ou paranoïa, pour ne pas laisser de traces, tandis que pour les histoires racontées au Crakers, le mode oral est favorisé par leur méconnaissance de l'écrit et inspiré des histoires racontées aux enfants.

sa noyade, produisant un effet d'ironie tragique, et transformant sa déclaration en archive. Les commentaires se croisent et les messages d'encouragement comme « Profite à fond !! » ou « Haha t'as pas le droit de te plaindre cousin !! Des bises, tu nous manques » se mêlent aux condoléances : « Quelle tristesse d'avoir perdu quelqu'un comme ça. Condoléances à la famille… », le texte rendant compte d'un feuilletage temporel non-chronologique (90).

Chez Damasio, les médias sont plus présents que les réseaux sociaux, même s'il peut s'agir de médias numériques. Ils représentent des groupes aux opinions divergentes, et sont employés comme un moyen de narration[1715]. Ainsi, l'écrivain retranscrit une publication de « BoursOpinion », qui traduit un point de vue capitaliste sur la gestion des furtifs :

> BoursOpinion >> FastScan >> Dans un geste fort qui relance le bras de fer police/ armée, le ministre des Armées a confirmé l'amiral Arshavin à la tête du Récif après sa garde à vue de 72 heures, qu'il a qualifiée d'« inappropriée ». Harcelé par les médias dès sa sortie du commissariat, Feliks Arshavin s'est prêté avec aménité et malgré la fatigue à une conférence de presse de plus de cinq heures au siège du Récif où il a posément justifié l'activité du centre, ses objectifs et ses missions. Son TCM (taux de crédibilité médiatique) qui émergeait à 3 % suite aux accusations sévères de Gorner est ressorti à plus de 60 % à l'issue de sa confrontation. Ce qui donne la mesure de sa performance. Beaucoup d'analystes du panel Plurimed ont salué la grande clarté des réponses (89 %), la pédagogie poussée des explications (82 %) et au-delà, l'attitude globale du directeur du Récif. Ouvert aux critiques (66 %), sincère (86 %) et convaincant (61 %) sur ses choix. Surtout, l'état des recherches sur la communication avec les furtifs, qu'il a retracé, est parvenu à dissiper une partie de la terreur inspirée aux populations (indice Proterror -32 % à 18 heures). L'image d'une espèce animale capable d'échanges et conforme à un apprivoisement possible renverse la tonalité anxiogène des déclarations de Gorner (switch de valence Truby). Elle ouvre à une envie de découverte et rapproche symboliquement le furtif du chat (AAA+) ou d'espèces sauvages mais domesticables comme la fouine (A-), la belette (AA+) ou même le singe (B+). Nous maintenons donc notre recommandation à l'achat pour la valeur #Profurtif avec un objectif de cours à 35 à court terme. Et nous dégradons les valeurs #KillFif et #NoFif à BBB dans l'attente des réactions du ministère de l'Intérieur. » (529)

Plutôt que de retranscrire le discours d'Arshavin, Damasio donne à voir un énoncé métadiscursif, qui évalue les prises de paroles médiatiques en fonction de leur popularité, et donc de leur possible monétarisation. L'énoncé est décortiqué selon des grilles d'évaluation qui analysent l'éthos de l'orateur, essentiel dans une perspective médiatique : seule la rhétorique importe (pédagogie, clarté, sincérité, réactivité dans le dialogue). La valeur éthique ou idéologique de ses propos n'est prise en compte que pour la valeur financière qu'elle peut produire ou pour l'influence qu'elle peut avoir sur les tendances de consommation et sur l'évaluation des discours opposés. Ainsi sont autant concernés par une grille de notation financière servant à évaluer la solvabilité de l'emprunteur (présentée sur le modèle existant d'une ou plusieurs lettres, augmentées ou diminuées, par exemple AA+), les *hashtags* d'opinion

[1715] Sans pouvoir citer ici tous les occurrences de cet effet, je signale qu'il se retrouve un peu plus tôt dans le roman pour narrer le bilan de la bataille autour de Porquerolles, cette fois-ci du point de vue des rebelles, sous forme d'échanges de messages dans un *chat* ou sur un réseau, ponctués de *hashtags* : « //FastFlow > Carnage sur la rade ! Quasi-totalité flotte Cismabor coulée par 40m de fond ! Grandes rédactions titrent sur victoire surprise des rebelles ! //ALEX. IA > Cismabor a sous-estimé les forces en présence. La plupart des vaps sont venus de Marseille en plusieurs vagues discrètes. Bien avant début des occupations #in'direct. Ils ont été cachés dans la calanque de l'Indienne au sud de Porquerolles, ou encore camouflés dans les bois #MadManiac. //Miss-ès-Terre > Des morts ? //Shyn > 0 mort à déplorer. Normal ! Question des morts clé dans bataille de l'opinion […] » (501).

propres aux réseaux sociaux, tels que « #KillFif », que les espèces animales elles-mêmes, comme le « chat ». Au sein d'une narration qui adopte très majoritairement les points de vue anticapitalistes des personnages principaux, le texte insère un regard radicalement opposé sur leurs actions, produisant un effet d'hétérogénéité et de pluralité des points de vue, mais aussi des codes linguistiques. Ses énoncés permettent de reconstituer à l'intérieur du roman une vision kaléidoscopique de la perception des furtifs par la société, qui traduit différents rapports à l'animalité, et plus généralement à l'altérité et au « vivant ». Les commentaires sur les discours d'Arshavin se multiplient, Damasio imaginant également une émission télévisée, là aussi distincte typographiquement du corps du texte, qui commenterait l'image de l'amiral et les « mots clés » de son discours :

> — Le mot clé ici est « apprivoiser ».
> — Et cohabiter !
> — Oui, mais « apprivoiser » porte une émotion particulièrement positive. Arshavin a su très bien l'utiliser. Apprivoiser, c'est surmonter sa peur de l'animal, amorcer une relation avec lui, apprendre à l'adoucir, à maîtriser sa sauvagerie, pour finalement en faire un compagnon de vie, un chat qui va venir ronronner sur notre couette.
> – Apprivoiser est un processus, oui. Un processus qui met l'humain en valeur.
> – Autrement dit, l'apprivoisement possible des furtifs a déplacé l'image latente du spectre tapi dans l'ombre, qu'on craint et qu'on subit, au profit d'une approche active où tout un chacun peut reprendre la main, mettre des miettes sur son balcon pour attirer les moineaux, si je puis dire. (565-566)

Par ces analyses, l'écrivain fait montre d'une conscience métalinguistique et expose toutes les connotations qu'un discours peut véhiculer sur nos rapports aux animaux, dans un roman où les personnages sont conscients de mener une « guerre des imaginaires » (475) – guerre que Damasio mène lui aussi à travers ses fictions.

Enfin, le cas du *Dernier Monde* est le plus complexe, parce que Minard ne signale pas les changements de régime discursifs, construisant son roman comme un patchwork minutieux. Un même fil de l'intrigue peut s'étaler sur des dizaines de pages, puisqu'il est sans cesse interrompu par les prises de paroles d'autres personnages qui font basculer le sujet du texte hors de la focalisation pour laisser place à un autre. Les voix et les récits de superposent pour former un tissu d'un degré d'intertextualité insondable : par exemple, en deux pages (224-225), le major Echampson, ivre, récite Shakespeare (*The Tempest*), suivi de Catulle latinisant une ode de Sappho (« Ille mi par esse deo videtur […] », tiré du poème 51), puis Louise Labé (« Et en grand plaisir maint grief tourment j'endure […] », extrait de « Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie »), à partir duquel le major improvise, semble-t-il, un pastiche érotique. Le roman est ostensiblement dialogal et dialogique, alors qu'il n'est paradoxalement émis que par un seul narrateur autodiégétique, Stevens étant seul au monde. S'il ne peut qu'être le seul à écrire le

journal lacunaire qui nous est donné à lire[1716], la fiction intradiégétique multiplie les voix narratives – humaines ou non –, les énonciatrices et énonciateurs, les récits, et les retranscriptions de textes, toujours dans une même typographie qui donne l'impression d'un tissu homogène. Bien que le livre présente parfois des blancs qui évoquent des chapitres, ceux-ci ne sont ni nommés, ni numérotés, *a fortiori* pas référencés dans une table des matières, de sorte que le texte ne présente visuellement pas de seuil marqué. Les *alter ego* de Stevens, qui dialoguent et se transmettent le journal tour à tour – quoique Waterfull ait été désigné « greffier » – chacun ayant son mot à dire, représentent à la fois une émotion du personnage (la peur pour Lawson, la tristesse pour Waterfull, la fierté guerrière pour le major) et un point de vue sur le monde, voire une ontologie.

C. Dialogues, dialogisme et prosopopées

Plusieurs des exemples que nous avons déjà évoqués sont dialogaux, et nos textes empruntent ce ressort pour confronter des opinions sur la condition animale. Le dialogue semble être un des procédés favoris de Camille Brunel, qui en use beaucoup pour expliquer l'éthique antispéciste à travers les affirmations de ses protagonistes[1717] et les réactions de leur audience, comme dans une intention maïeutique. Dans *Les Métamorphoses*, un repas familial joue ce rôle au début du roman, en prêtant aux personnages des opinions divergentes. La narration mêle du discours direct à du discours indirect libre, en plaçant autour d'une table un couple d'éleveurs, deux cousines véganes, un oncle conservateur, et des personnages indécis qui s'interrogent sur la place à accorder aux animaux non-humains. Au sein du débat se dessinent ainsi des adjuvants et des opposants rhétoriques pour la protagoniste. Paradoxalement, le personnage de Caroline, « végane fatigante », n'est pas une alliée, son insistance amenant les autres à se demander, en réaction, « si le véganisme ne résult[erait] pas d'une anthropomorphisation outrancière des animaux » (*MET*, 42). Les prises de paroles des personnages sont modalisées pour traduire leur caractère peu informé, par exemple lorsque Federico s'interroge :

> Je me demande s'il ne faudra pas un jour cohabiter avec les animaux qui vont se réfugier en ville pour fuir les pesticides, fit-il. Ça se voit déjà pas mal, j'ai l'impression. Et puis en Europe, je suis sûr que les hérissons trouvent plus de nourriture dans les jardins que dans les haies. Il faudrait les accueillir, je suis d'accord. (43)

Le texte donne à voir la construction d'une opinion à travers la multiplication des marques énonciatives sous la forme d'incidentes comme « j'ai l'impression », « je suis d'accord » ou de

[1716] Le livre commence par une phrase tronquée, ce qui oblige même l'éditeur à préciser qu'il ne s'agit pas « d'une erreur de fabrication » (10), et l'on apprend à la fin du roman qu'un orang-outan a mangé une partie du carnet.

[1717] Le procédé paraît même parfois excessif dans *La Guérilla des animaux* et *Ecatepec*, où les monologues se multiplient.

verbes et locutions verbales de pensée, comme « je me demande » puis « je suis sûr que », l'interrogation indirecte initiale aboutissant à l'affirmation d'un devoir ou d'une recommandation grâce à l'auxiliaire de modalité « falloir », nuancé par l'usage du conditionnel. Ces précautions de langage témoignent aussi de la prudence des personnages face à un sujet dont les enjeux leur échappent et dans le cadre d'un échange qui peut rapidement devenir conflictuel. Brunel use là encore de focalisations variables pour basculer d'un point de vue à l'autre selon les paragraphes. Le discours de Federico suscite ainsi les réflexions d'Ophélie, rendues en partie au discours indirect libre :

> Ophélie n'avait aucune idée de la façon de se positionner par rapport à cela. Sur ce sujet, elle avait un mal fou à distinguer les arguments rationnels qui la séduisaient et les arguments rationnels qui conduisaient aux diatribes animalistes d'Isis. Pas question de mettre le doigt dans l'engrenage antispéciste de sa belle-sœur Carolina, qu'elle entendait au loin juger ses hôtes. Il fallut réfléchir : accueillir les hérissons en ville impliquait-il d'abolir l'élevage ? (43)

Brunel aborde les interrogations de la jeune femme avec ironie en représentant un personnage qui résiste à l'idéologie antispéciste de l'auteur et se trouve forcé par la conversation à « réfléchir », à sortir de son schéma de pensée. La question finale, qui prend l'apparence d'un saut argumentatif et résume ce que le personnage perçoit comme un « engrenage », une concession minimale aboutissant à une remise en cause radicale de son mode de vie, n'est en réalité pas si absurde, puisqu'elle pointe du doigt les incohérences d'un système spéciste qui considère les intérêts de certains animaux et en violente d'autres. L'écrivain expose les jeux d'influence qui font que cette scène n'est pas uniquement dialogale, mais aussi dialogique[1718], les personnages anticipant inévitablement les prises de position de leurs interlocuteurs et interlocutrices : en feignant de détourner l'attention, Isis encourage par exemple Ophélie à prendre le parti des animaux, alors qu'en participant directement à la conversation elle aurait renforcé son opposition.

Brunel se sert également de l'éthos des personnages pour les discréditer, et particulièrement de celui de l'oncle Octavio, le plus réactionnaire, qui rétorque qu'« on fini[t] par vouloir intervenir dans la nature, jour aux apprentis sorciers ; puis étouff[e] un rot » (44). Les résistances des personnages à l'amélioration du traitement des animaux non-humains partent toutes d'une réduction à l'absurde qui déforme les revendications antispécistes. Brunel caricature à travers eux les discours des courants qui s'opposent à l'antispécisme, et notamment des philosophes du vivant, qui, tout en critiquant la distinction entre Nature et Culture,

[1718] Je distingue, à partir des nuances résumées par Sophie Moirand, l'adjectif dialogal, qui fait référence au dialogue, et l'adjectif dialogique, qui signifie marqué par un *dialogisme*. Le dialogisme, selon la notion de Bakhtine, « réfère aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires ». S. Moirand, « Dialogisme », dans P. Charaudeau et D. Maingueneau (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 175. Si la notion de « polyphonie » et celle de « dialogisme » sont proches en linguistique, je ferai pour des raisons de clarté un usage plus strict de la première pour évoquer strictement la polyphonie narrative et non énonciative.

naturalisent le régime carnivore. Quand l'oncle Octavio demande : « Comment tu comptes faire pour expliquer le véganisme au lion[1719] ? » (44), le rejet d'une végétalisation de sa propre alimentation s'appuie sur l'exemple d'un animal sauvage strictement carnivore, pourtant éloigné de ses préoccupations, tandis que les antispécistes sont accusés de criminaliser la prédation[1720] . D'autres arguments relèvent encore du relativisme moral : « Est-ce qu'il n'est pas plus humble, au fond, de mal nous comporter – selon tes critères ? Et de continuer comme avant ? ». Tout en prenant en compte l'énonciatrice antispéciste à laquelle elle s'adresse, comme le signale l'incidente « selon tes critères » qui expose un dialogisme montré du discours, l'interrogation rhétorique reprend l'argument des opposants et opposantes à l'antispécisme selon lequel refuser, pour des raisons éthiques, certains comportements effectués par d'autres animaux, reviendrait à renier notre animalité, et serait donc un signe d'hybris. L'argument est cependant balayé par la deuxième question, qui révèle que les raisonnements pseudo-moraux des personnages ne sont que prétextes à défendre leur motivation personnelle, à savoir l'immobilisme et le maintien de leurs privilèges d'espèce, en « continu[ant] comme avant » (44). Le procédé se poursuit sur tout le chapitre 11, s'étendant de l'analyse des rapports entre êtres humains et non-humains à celle des débuts du phénomène de métamorphose. La mise en scène de ces débats de société au sein d'interactions familiales permet à Brunel d'établir un panorama des représentations qui orienteront la perception de la catastrophe, et auxquelles les métamorphoses viendront finalement mettre fin, puisque la disparition d'Octavio suit immédiatement le repas.

[1719] Cette question en apparence provocatrice divise l'éthique antispéciste, qui est loin d'être uniformisée, et elle était déjà posée en 1973 par David Rosinger, qui demande en réponse à *La Libération animale* de Peter Singer : « avons-nous la responsabilité morale d'empêcher le lion de massacrer la gazelle ? » (« *Do we have a moral responsibility to prevent the lion's slaughter of the gazelle?* »). Singer y répond dans un article, en affirmant, en l'état des connaissances, sa préférence pour une absence d'intervention, au risque sinon d'entraîner une augmentation et non une réduction de la souffrance animale. Il nuance cependant : « si, de quelque manière, nous pouvions être raisonnablement sûrs qu'interférer avec la vie sauvage d'une certaine manière pouvait, à long terme, réduire grandement la quantité de tueries et de souffrance dans le monde animal, il serait juste, je pense, d'interférer » (« *if, in some way, we could be reasonably certain that interfering with wildlife in a particular way would, in the long run, greatly reduce the amount of killing and suffering in the animal world, it would, I think, be right to interfere.* »). Les soutiens du mouvement RWAS (Reduce Wild Animals Suffering), comme Thomas Lepeltier, ou encore David Pearce, qui défend un « impératif hédoniste », prônent pour leur part l'interventionnisme voire l'extinctionnisme. Pour un panorama des différentes positions éthiques, voir le travail de Valérie Giroux. P. Singer et D. Rosinger, « Food for Thought », *The New York Review of Books*, vol. 20, nº 10, 14 juin 1973 (en ligne : https://www.nybooks.com/articles/1973/06/14/food-for-thought/ ; consulté le 14 février 2025) ; D. Pearce, « Reprogramming Predators: the case for high-tech Jainism and a pan-species welfare state », sur *The Hedonistic Imperative*, 2009 (en ligne : https://www.hedweb.com/abolitionist-project/reprogramming-predators.html ; consulté le 14 février 2025) ; T. Lepeltier, « Se soucier des animaux sauvages, réponse à Estiva Reus, *Éliminer les animaux pour leur bien*(2018) », *L'Amorce*, 7 novembre 2018 (en ligne : https://lamorce.co/se-soucier-des-animaux-sauvages-reponse-a-estiva-reus-eliminer-les-animaux-pour-leur-bien-2018/ ; consulté le 2 janvier 2025) ; V. Giroux, *L'Antispécisme*, *op. cit.*, p. 109-118.

[1720] C'est un reproche que fait Baptiste Morizot à ce qu'il appelle « le véganisme ontologique », lorsqu'il caricature explicitement un courant qui, selon lui, chercherait à s'extraire d'une « animalité basse vouée à la criminalité carnivore ». B. Morizot, « Détours », *op. cit.*, p. 401.

Chez Atwood, le dialogisme interlocutif concerne particulièrement l'influence des Crakers et a notamment pour fonction de confronter leur vision du monde, encore naïve et lacunaire, à celle des humains. Si leur point de vue n'est jamais retranscrit avant le devenir-narrateur de Barbe-Noire, la vision du monde des Crakers transparaît à travers les énoncés des personnages qui s'adressent à eux, particulièrement Snowman et Toby. Les propos de Toby sont par exemple rythmés par la litanie « Oui, le bon, le bienveillant Crake » (trois occurrences en un discours[1721], *M*, 17-19), et plus généralement par l'anaphore « oui » qui répond aux sollicitations et au comportement des Crakers en les posant comme énonciateurs seconds. La conteuse répond à leurs nombreuses questions : « Oui, il pleuvait à l'intérieur de l'Œuf. Non, il n'y avait pas de tonnerre. […] Je ne sais pas pourquoi ils sont partis[1722]. » (*M*, 17) La locution « parce que » (*because*) fait ainsi l'objet de répétitions, en tant que réponse, explication, ou reprise des énoncés supposés, tandis que les impératifs laissent imaginer en creux les actions des Crakers, comme lorsque Toby demande : « S'il vous plaît, arrêtez de chanter[1723] » (*M*, 18). Le dialogisme permet ainsi de faire entendre les Crakers, sans pour autant focaliser le texte sur eux et en maintenant un texte monologique sur lequel la conteuse-prophète conserve son autorité, de sorte que leurs énoncés sont d'abord médiatisés par la parole humaine, qui s'adapte toutefois à leurs discours. Les membres de MaddAddam anticipent les réactions des Crakers lorsqu'ils interagissent avec eux, ajustant leur comportement, leur lexique et leurs discours pour ne pas heurter leur vision du monde, entraîner des réactions indésirables ou susciter de trop nombreuses questions. Les deux communautés sont donc incessamment confrontées à leur altérité respective, ce qui force les membres de MaddAddam à un exercice quotidien d'empathie et de projection dans le point de vue d'autrui, marqué souvent par des italiques qui rendent les pensées prêtées aux Crakers : « Nul doute qu'ils posent des questions. *Pourquoi tu fais ça ? Est-ce que tu fais le chaos ? C'est quoi, ceux-là, avec des choses rondes noires sur la tête ? Qu'est-ce que c'est, un* mickey[1724] *?* » (*M*, 142).

En comparaison, et même si ce procédé y est aussi présent, dans le premier tome les prises de paroles des Crakers étaient plutôt retranscrites au discours direct, ce qui n'advient dans *MaddAddam* qu'à partir du chapitre « Cicatrices » (*M*, 133 ; « *Scars* », *M. VO*, 89), lorsque le personnage de Barbe-Noire est introduit. Cette progressivité de l'intégration des Crakers dans l'énonciation du dernier tome (d'abord comme énonciateurs sous-jacents, puis comme locuteurs, enfin comme narrateur pour Barbe-Noire) reflète leur intégration à la communauté

[1721] « […] yes, the good, kind Crake » (*M. VO*, 3-5)

[1722] « Yes, it rained inside the Egg. No there was not any thunder. […] I don't know why they went. » (M. *VO,* 3-4)

[1723] « Please stop singing » (*M. VO*, 5)

[1724] « No doubt they're asking questions. *Why are you doing that? Are you making a chaos? What are those, with the round black things on their heads? What is a* mickeymouse*?* » (*M. VO*, 96).

post-apocalyptique[1725]. Les italiques qui émaillent le texte de la trilogie y sont une marque récurrente de la prosopopée, dont Atwood joue pour intégrer dans le présent les souvenirs du monde perdu. Dans *Le Dernier Homme*, Snowman est accompagné par une voix de femme qui lui susurre des mots doux, tandis que dans *Le Temps du déluge*, Toby se remémore les préceptes d'Adam, qui guident encore ses décisions. Venant pallier la solitude des personnages alors qu'ils s'imaginent respectivement être le et la seule survivante, la prosopopée pourrait être un procédé caractéristique du roman post-apocalyptique[1726].

Employée largement par Minard, la prosopopée permet la prise de parole de la plupart des narratrices et narrateurs du *Dernier Monde*, morts ou imaginaires, issus de l'imagination de Stevens. Son importance dans le texte est exposée lorsque le protagoniste s'adresse directement à la figure de style : « Comprenez-vous *prosopopée* ? Personne ne peut vivre tout à fait seul » (*DM*, 180). Redonner voix aux morts et retranscrire leurs réponses est un moyen pour le narrateur d'être encore « pris dans le monde humain » et de se maintenir en vie à travers cette identité d'espèce : « s'il cessait de tenir son cahier, il disparaîtrait comme homme » (180). La prosopopée donne à entendre la mémoire de l'humanité, dans un ultime regard rétrospectif sur son histoire violente. Voulant rappeler Stevens à son identité humaine et lui « rafraîchir la mémoire » (301) quand il semble oublier son espèce, Echampson invoque des divinités indiennes pour qu'elles lui offrent « la vision qui éveillera Stevens » (302). Pendant plusieurs pages, les voix se succèdent alors, multipliant les accusations et convainquant ainsi le protagoniste de les « lav[er] de leurs cendres » (309) avant de les oublier.

Si dans le cas des voix humaines la prosopopée est utilisée pour faire parler le passé, elle permet aussi l'intégration d'entités ou d'animaux non-humains à l'énonciation, au fur et à mesure que Stevens abandonne son lien avec l'humanité. La parole des personnages animaux est cependant distincte du reste de la narration : soit elle constitue une narration intradiégétique, encadrée et exposée comme telle, comme c'est le cas pour le « Chant du suidé dans la nuit », récit de Rotko consigné par Waterfull (212), soit elle est présentée comme du discours direct et donc différenciée du régime habituel de narration ; l'hétérogénéité est dans tous les cas marquée. Lorsque le kangourou Didjoo prend la parole, c'est en dialogue avec Stevens ou Lawson[1727], sur qui le texte demeure focalisé, le point de vue de Didjoo n'étant transmis qu'à travers ses discours. Ces prises de paroles animales sont très anthropomorphisées (Didjoo parle

[1725] Là où cette question se posait moins dans le premier tome : Snowman se pensant seul il ne faisait pas communauté lui-même, se retrouvant plutôt exclu de celle de Crakers, ce qui éliminait toute rivalité entre humains de l'ancien monde et Crakers.

[1726] La piste soulevée ici mériterait d'être explorée par une étude stylistique sur un corpus plus étendu.

[1727] Les identités des deux personnages se confondent : Lawson dit aller voir Didjoo, mais c'est Stevens qui réagit aux paroles du kangourou (428).

notamment en chiquant du tabac) ce qui permet en l'occurrence de tracer un parallèle entre les animaux captifs de zoos et des prisonniers :

> J'ai fait jusqu'à six tôles dans cet hémisphère ! Toutes plus pourries les unes que les autres. La nourriture insipide, la pluie, le froid continu, aucun échange spirituel de qualité, crois-moi, il fallait être sérieusement rêveur pour survivre. Les vivants, ici, ils étaient complètement déconnectés, vidés, abrutis. Quand tu vois un chameau bouffer du sucre, fiston, tu peux être sûr qu'il est pratiquement mort, même s'il sourit. (428)

Bien que le roman de Minard ne défende pas directement la cause animaliste, la métaphore de la prison permet une critique des zoos, tout en faisant oublier l'animalité du personnage, dont le registre familier et l'absence de toute étrangeté linguistique gomment la spécificité. Les conversations que le kangourou évoque avec son voisin « lièvre de brousse », « un politique », rappelle les textes satiriques comme *La Ferme des animaux* et suggèrent que l'animalité du personnage a aussi une fonction analogique[1728], l'histoire du kangourou étant au-delà de son espèce celle d'un indigène exilé. Pour autant, ces quelques pages permettent de retracer une « biographie animale », pour reprendre l'expression d'Éric Baratay[1729] et d'évoquer des modes de résistance à l'isolement et à la captivité. Lorsque Stevens lui demande ce qu'il a fait, le kangourou répond qu'il a « chanté », une stratégie finalement proche de celle que développe Stevens : « Dans les quatre mètres carrés qui m'étaient impartis, chaque jour, j'ai effacé et reconstruit un trou d'eau, un rocher, un serpent de vie. J'ai déroulé mon chant en spirale à partir de mon centre invisible, rocher d'Arnhem, légué par mes petits cousins wallabies[1730] » (429). Après Didjoo, c'est avec le « Grand Varan » que Stevens dialogue : à la fin du roman, les prosopopées se multiplient comme autant d'histoires et de mythes censés donner un sens au monde post-apocalyptique. La prosopopée finale dépasse le règne animal et la narration humaine s'efface pour laisser place à une voix qui affirme « I am the river » et « Je suis la rêverie », Stevens se défaisant de son identité pour embrasser le monde.

Sophie Divry emploie également la prosopopée au début de la deuxième partie de son roamn, « La catastrophe », convoquant une voix non identifiée qui s'adresse à l'humanité à travers une anaphore de la deuxième personne du pluriel, en réponse au « nous » de la communauté d'espèce :

> 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 disiez « Nous maîtrisons le danger » et le danger est venu d'un autre côté.
> Vous disiez « Nous réagirons rapidement » et la catastrophe a été la plus rapide.

[1728] G. Orwell, *Animal Farm. A Fairy Story*, Londres, Secker and Warburg, 1945.
[1729] É. Baratay, *Biographies animales*, *op. cit.*.
[1730] Il pourrait s'agir ici d'une référence au lignes de chansons, rituel animiste aborigène, qui permet de se repérer dans l'espace, le kangourou reprenant des cultures humaines.

> Vous pensiez vivre éternellement. Vous n'écoutiez 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. (*TFFM*, 65)

Le texte ne permet pas de savoir qui parle, s'il s'agit d'une divinité, d'une « Nature » personnifiée, mais Sophie Divry l'explicite dans un entretien comme « allégorie de la fin du monde[1731] », prêtant à l'événement catastrophique une dimension morale. Si le texte affirme qu'il n'y a pas à chercher de « faute originelle » (66), l'insouciance de nos sociétés est pointée du doigt, la prosopopée servant alors de vanité. La voix oppose systématiquement l'assurance humaine – rendue par l'énumération de leurs croyances, actions et paroles à l'imparfait – à la rupture produite par l'événement apocalyptique, racontée au passé composé (« il a suffi » ; « la catastrophe a pris »), non au passé simple, signifiant que la catastrophe se poursuit encore, tandis que la perte est bien réalisée : « Ainsi en fut-il de vos terres, de vos villages, de vos familles, et jusqu'à vos nations alliées. » (66) La déploration et la souffrance sont en revanche évoquées au présent (« Ce cauchemar : ceux qui sont debout regardent le ciel, soupirent et tombent », 66), concrétisant l'horreur, en contraste avec un futur incertain : « Que trouvera-t-on dans vos maisons quand on aura retiré la vie électrique ? » (67). La croyance en une éternité de l'espèce humaine est anéantie par l'avènement de la catastrophe.

Si Minard et Divry optent pour des prosopopées non-humaines anthropomorphiques et immédiatement compréhensibles, les textes d'Atwood, de Pugno et de Damasio font entendre des voix à la limite de la parole (chants, balbutiements, ou déplacement de la logique sémantique vers une logique sonore voire musicale) et donnent à voir des traces se situant au seuil de l'écriture.

III. Nouvelles voix pour de nouveaux mythes

Parce qu'ils s'interrogent sur ce qui résiste à la catastrophe, ce qui la traverse et se maintient outre-apocalypse, les romans de notre corpus abordent le transfert d'informations, d'histoires et de savoirs selon deux axes : d'une part de manière diachronique et verticale, à travers la transmission et la postérité ; d'autre part de manière synchronique, à travers la traduction et la communication interspécifique. Le cœur de ses questionnements ramène aux fonctions de la littérature et des mythes littéraires, dont la survivance dans le monde post-apocalyptique implique des transformations, des adaptations, mais aussi l'acceptation de nouvelles écritures et de nouvelles voix autres qu'humaines. Pour que les histoires survivent à la disparition de l'humanité, elles doivent être racontées par d'autres que nous, et quitter leur prisme anthropocentré.

[1731] S. Divry, « Entretien avec Sophie Divry pour son livre : *Trois fois la fin du monde* », *op. cit.*.

A. Sons et signes extra-humains : des romans zoosémiotiques

1. Voix hybrides

Contrairement aux mises en paroles anthropomorphiques considérées précédemment et aux voix traduites que nous analyserons dans la section suivante, certaines émissions sonores animales résistent à la compréhension des êtres humains, qui n'en entendent que la musique ou n'en perçoivent que les effets. Elles se voient attacher une étrangeté à travers le point de vue de personnages qui s'interrogent sur leur nature et cherchent à les comprendre. Ces voix émises par des espèces à la limite de l'humanité – les sirènes, les Crakers et les furtifs –laissent entrapercevoir une profondeur de conscience tout en confrontant les êtres humains à ce qui leur échappe encore des autres espèces.

Le chant des sirènes, qui constitue leur seul mode d'apparition dans le mythe homérique[1732], est présent dans le roman de Pugno sous un mode mineur, d'abord parce qu'il n'est pas entendu des hommes, qui ne l'enregistrent qu'à travers un capteur d'ultrasons. Leurs émissions sonores leur permettent d'appeler les mâles dugongs et de « communiquer entre bancs[1733] » (*S*, 24), à la manière des baleines. Si ces sons sont parfois qualifiés de « chant » (« *canto* »), leur désignation oscille entre des termes plus ou moins valorisants, dont « cri » (« *verso* »), ou encore « brame », qui traduit « *richiamo* » et que nous aurions pu rendre plutôt par « appel » – « brame » ramenant les sirènes à leur animalité plutôt qu'à une aptitude humaine[1734]. Deux modes de communication sont distingués, le chant et le cri, selon leur fonction et selon s'ils sont audibles par les êtres humains :

> Aussi voraces que leur réputation le disait, les sirènes, une fois domptées et domestiquées, ne chantaient pas pour l'oreille humaine. Elles émettaient parfois un cri strident de mouette ou de phoque, mais leur véritable chant était un appel ultrason, qui rendait les chiens fous, et bien qu'il fût imperceptible pour lui, peut-être l'homme aussi[1735]. (9)

Le texte laisse penser que la fascination des êtres humains pour les sirènes pourrait être imputable au pouvoir de leur chant, et la présence de chiens dans l'intrigue permet de rejouer le mythe antique avec un décalage d'espèce, en épargnant les humains : « Par la force de son

[1732] Les sirènes d'Homère ne se contentent pas d'émettre des sons, elles parlent et ce sont leurs mots autant que leur musique qui charment Ulysse.

[1733] « […] il richiamo vero, con cui chiamavano il maschio e comunicavano tra branchi in acque libere » (20).

[1734] Toutes ces désignations sont employées à de nombreuses reprises dans le roman. Marie-Claude Marsolier souligne que le langage est l'un des domaines, avec la mort et l'activité sexuelle ou reproductive, où le lexique employé pour les humains et celui employé pour les animaux divergent. Par ailleurs, le *logos* est ce qui distingue l'humanité du reste des animaux dans les mythes antiques comme bibliques, puis dans de nombreuses philosophies. M.-C. Marsolier-Kergoat, *Le mépris des bêtes*, *op. cit.*, p. 48.

[1735] « Voraci come la loro fama, domate e addomesticate, le sirene non cantavano per l'orecchio umano. A volte emettevano un verso stridulo di gabbiano o di foca, ma il loro canto vero era un richiamo ultrasonico che faceva impazzire i cani, e forse, per quanto impercettibile all'udito, anche gli uomini. » (9).

chant, une demi-albinos avait entraîné le chien de Jack jusque dans le bassin et l'avait maintenu sous l'eau avec une puissance considérable jusqu'à ce qu'il se noie, non sans lui avoir préalablement lacéré le corps[1736]. » (25)

Si le chant des sirènes, ne serait-ce que par son inaudibilité, les renvoie du côté de l'animal ou du monstre mythique, l'un des enjeux du roman est de savoir si la sirène hybride peut parler, ce qui remettrait en cause son exploitation. Soit Mia parle, et elle devient « trop précieuse pour être envoyée à l'abattoir » (149), soit elle n'est qu'un « morceau de veau tatoué[1737] » (150) : le langage serait ce qui la distinguerait « d'une vulgaire sirène à chair et à lait[1738] » (151). Les sirènes possèdent le même appareil phonatoire que les êtres humains et « du point de vue physiologique, il serait possible de [le] lui apprendre[1739] » (74), aussi s'agit-il d'évaluer les capacités cognitives de l'hybride. Chez Pugno, la voix des sirènes ne revêt pas que des enjeux d'espèce, mais aussi de genre. Dans le roman, la parole des femmes est sans cesse assujettie et elle n'est jamais retranscrite[1740]. Lorsque Samuel évoque la possibilité physiologique pour les sirènes de parler, il se souvient de sa femme décédée, Sadako, victime de nombreuses violences et muette lorsqu'il l'a rencontrée (74), le mutisme liant les femmes de la Yakuza et les sirènes qui subissent une même exploitation sexuelle. À l'inverse, il est dit d'Ivy, une militante du *Mermaid Liberation Front*, qu'elle « parle trop » (44), quoique nous ne l'entendions jamais ; violée par Samuel, qui la fait ensuite chanter pour qu'elle taise son agression, elle finit par se suicider. Pour Mia aussi, la voix peut être un moyen de se défendre ; c'est pourquoi, lorsque Samuel la capture pour l'examiner, il lui couvre la bouche, « afin que son cri de phoque, ou son brame, n'inquiète pas le troupeau resté dans les bassins[1741] », et il protège ses propres oreilles (74). La narration joue cependant d'une ironie tragique puisque cette scène d'examen est reprise lorsque Samuel est lui-même retenu par des sangles sur une table et cherche à appeler à l'aide : « Tu m'entends ? Mais c'était son esprit qui criait ; sa voix, elle, restait étranglée entre ses cordes vocales. Ce qui émana de sa bouche ressemblait au cri de phoque de Mia » (138). Le renversement des rôles souligne l'écart entre l'intention et la communication, tout en suggérant

[1736] « Grazie al canto, una mezzoalbina aveva tirato il cane di Jack giù nella vasca e lo aveva tenuto sott'acqua con una forza enorme finché era annegato, non senza prima dilaniarle la gola. » (20) La traduction de Marine Juliette Aubry dit « le corps », mais le texte italien précise « la gorge », une partie du corps qui ne semble pas ciblée au hasard dans un paragraphe qui parle de la force du chant.

[1737] « Se Mia parla, è troppo preziosa per essere mandata al macello » (113) ; « Ma se non parla, è solo un pezzo di vitello tatuato. » (114)

[1738] « Se c'era stato in Mia qualcosa di diverso da una comune sirena da carne e da latte, era scomparso. » (115).

[1739] « Ma per quanto riguardava il corpo, sarebbe stato possibile insegnarle a parlare. » (57)

[1740] La question de la voix et de l'écoute est essentielle dans les théories du *care*, et notamment chez Gilligan, qui affirme que les femmes porteraient une « voix différente », cette expression englobant aussi leurs discours et leurs raisonnements moraux. C. Gilligan, *Une voix différente*, *op. cit.*.

[1741] « Samuel le coprì la bocca con un pezzo di nastro adesivo, perché il suo verso da foca, o il richiamo, non facesse entrare in agitazione il branco nelle vasche. Dovrei mettere la cuffia, pensò. » (57)

que, soumis aux mêmes cruautés que la sirène, un humain pourrait lui aussi être frappé de mutisme, ce qu'évoquait déjà le cas de Sadako.

Le contrôle de la voix devient un contrôle de la parole lorsque Mia témoigne d'une ébauche de langage humain : elle ne parvient à prononcer qu'un unique mot, peut-être celui qui lui a été enseigné, « Samuel » (142), le nom de son père – et non des mots qui viendraient l'autodésigner ou exprimer un désir. De plus, cet acte de langage, qui conduit dans un premier temps le personnage à estimer que Mia est « en train de lui parler », est immédiatement vidé de son sens (« la scène à laquelle il venait d'assister ne voulait rien dire »), et n'empêche pas le protagoniste de violer sa fille tout de suite après, obnubilé par le souvenir de « la sensation délicieuse de la monte[1742] » (143). À la fin du roman, le nom de Samuel est tout ce qu'il reste de l'humanité de Mia, sans être réellement une parole, mais plutôt un simple son qui « chuint[e] », un « cri », « le cri de Samuel » (172). Même lorsque la sirène semble parler, la possibilité d'un *logos* est immédiatement minorée, et la narration maintient un vocabulaire animal. Rappelons cependant qu'en italien le cri se dit « *verso* », soit le mot aussi employé pour désigner les vers poétiques : déjouant la traditionnelle proximité avec le chant, le terme italien semble faire tendre la poésie vers des formes d'expression animales habituellement dévalorisées. Le recours au chant pour caractériser des êtres hybrides se retrouve chez Atwood, dans le chant des Crakers et chez Damasio, dans le « frisson » des furtifs.

Chez Atwood, le chant des Crakers n'est pas ce qui les rattache à l'humanité, mais plutôt ce qui trahit leur non-humanité. Leurs voix parlées paraissent humaines « tant qu'ils ne se mettent pas à chanter[1743] » (*DH*, 136). La première description de leur chant est prise en charge par Jimmy-Snowman et l'on ignore encore si cette capacité a été recherchée par Crake ou si elle a échappé à son contrôle :

> Leur chant ne ressemble à rien de ce qu'il a jamais pu entendre dans sa vie disparue : c'est au-delà de l'humain, ou bien en deçà. On croirait du cristal ; mais ce n'est pas ça non plus. Ça évoque davantage des fougères qui se déroulent – un truc bizarre, carbonifère, mais en même temps à peine né, fragrant, verdoyant[1744]. (*DH*, 136)

Le chant des Crakers ne les rapproche pas uniquement d'autres animaux, mais aussi du règne végétal, voire du minéral. Les adjectifs employés pour le qualifier peuvent paraître contradictoires : « carbonifère » n'évoque en rien une sonorité, mais peut être rattaché à une périodicité archaïque, qui renverrait à l'ère du Carbonifère – dont la flore était en effet notamment composée de fougères, d'où la comparaison – et donc à une période antérieure à

[1742] « Mia gli stava parlando » ; « La scena a cui aveva assistito non significava niente » ; « Ricordò gli occhi della mezzoalbina, la sensazione deliziosa della monta. » (108)

[1743] « As long as they don't start singing. » (*OC*, 135)

[1744] « Their singing is unlike anything he ever heard in his vanished life: it's beyond the human level, or below it. As if crystals are singing; but not that either. More like ferns unscrolling – something old, carboniferous, but at the same time newborn, fragrant, verdant. » (*OC*, 105)

l'apparition des mammifères – une chronologie à l'opposé de la toute nouvelle création que sont les Crakers, rappelée par l'expression « à peine né ». Dans un second sens, le mot peut également désigner une matière ou une couleur noire, en lien avec le carbone : autant de connotations qui s'opposent à « verdoyant » ou encore au caractère cristallin évoqué plus haut. Ces contradictions de la description rendent le chant inimaginable.

Le chant des Crakers est ce qui marque leur présence et annonce leur arrivée, il clôt le second tome de la trilogie en symbolisant un renouveau et fait écho à l'impératif prononcé par Adam Premier à la fin de tous ses sermons, y compris le dernier : « Chantons ». Dans les dernières pages du *Temps du déluge*, pendant que le groupe de Jardiniers menés par le pasteur s'éteint quelque part ailleurs, Snowman affirme dans son délire : « On ne peut pas tuer la musique. On ne peut pas[1745] ! » (*TD*, 601) ; et en effet les Crakers s'approchent, leur torche fendant les ténèbres. Contrairement aux impressions de Snowman, et peut-être en comparaison avec l'inhumanité des Painballers, le chant des Crakers est identifié par Ren et ses compagnes qui l'entendent pour la première fois comme « le bruit de plusieurs personnes en train de chanter[1746] » (*TD*, 601) et non comme un son inhumain. Enfin, dans le troisième tome, les membres de MaddAddam s'interrogent sur la nature de ce chant, qui pourrait être à la fois une pratique innée et une pratique culturelle : « Et cette façon de chanter ? C'est entendu, ça doit être une forme de communication, mais est-elle territoriale, comme le chant des oiseaux, ou pourrait-on la qualifier d'art[1747] ? » (*M*, 205). À partir du chant, ces spécialistes de la génétique, qui suivent néanmoins plutôt une démarche éthologique, hésitent entre une interprétation artistique et culturelle qui se rapprocherait de notre vision de la musique humaine, et une interprétation territoriale, qui renvoie plutôt à la manière dont sont analysés les chants d'autres animaux, par exemple celui des oiseaux : au service d'une autre fonction que la satisfaction esthétique. Cette aptitude des Crakers à produire des sons incompréhensibles pour les humains semble liée à leur capacité à communiquer avec les autres animaux, comme ils le font avec les porcons (*M*, 391-392). Toby, lorsqu'elle découvre ce pouvoir, interroge Barbe-Noire, qui ne comprend pas le concept de « musique », quoiqu'il semble la pratiquer : « "Tu parles aux animaux en chantant ? demande Toby. Ils aiment la musique ?" […] "Musique ? répète-t-il. Qu'est-ce que c'est, musique[1748] ?" » (*M*, 314).

Le chant, entre parole et musique, est un motif récurrent pour permettre une jonction entre les êtres humains et animaux non-humains, comme si la musicalité était le signe d'une animalité

[1745] « You can't kill the music, […] you can't ! » (*YF*, 431).
[1746] « It's the sound of many people singing » (*YF*, 431).
[1747] « What about the singing? Granted, it must be some sort of communication, but is it territorial, like the singing of birds, or might it be termed art? » (*M. VO*, 139).
[1748] « "You sing to the animals? Says Toby. "They like music?" this question seems to merely puzzle him. "Music?" he says. "What is *music*?" » (*M. VO*, 214).

partagée. Dans *Les Furtifs*, lors de la scène de la bataille finale, des membres humains d'une manifestation et des furtifs s'unissent autour de la musique et du chant. C'est néanmoins dès le début du récit que Damasio affirme l'exceptionnalité de son *novum* en décrivant la manière dont les furtifs manient les sons, en partie pour se camoufler :

> Il [le furtif] se sert beaucoup des réverbérations, du déphasage, de la réfaction et de la diffraction, des interférences de la salle close, avec des effets de superposition et de battements, de la distorsion involontaire, du moiré, du bruit blanc des ondes stationnaires… C'est tout bonnement vertigineux… Aucun animal connu, même les oiseaux virtuoses, ne sait faire ça. (*F*, 16)

Les furtifs sont immédiatement présentés comme des êtres hors du commun, qui dépassent toutes les aptitudes dont on pensait les animaux capables. Leurs jeux sonores ne se limitent pas à un camouflage, et agissent aussi comme une forme d'expression, qui révèle leur présence autant qu'elle masque leur position exacte. Chaque furtif possède un « frisson » qui lui est propre, qu'il emploie entre autres pour « se rassurer », « exactement comme les chats ronronnent pour s'aménager un cocon vibratoire où ils se lovent et s'apaisent[1749] » et qui permet de « les identifier » (113). Dans un segment didactique sous forme de dialogue, Saskia apprend à Lorca comment reconnaître un frisson, ce qui permet à Damasio d'expliquer son concept : « Il en existe autant que de furtifs, Lorca. Parfois ça ressemble à une mélodie, une forme de ritournelle, parfois à des trilles. Parfois ce ne sont que des ondes, des vibrations bizarres qui reviennent. Parfois, comme ici, c'est un rythme assez clair… » (114). La spécificité du frisson est qu'il s'agit d'une émission sonore changeante, qui se caractérise par la récurrence de certains motifs rythmiques ou mélodiques. L'emploi répété du terme ritournelle n'est pas anodin de la part d'un auteur qui se dit deleuzien, ce concept parcourant l'œuvre du philosophe[1750]. Dans *Mille Plateaux*, la ritournelle s'étend bien au-delà d'une forme musicale, pour désigner un mode d'être, de se maintenir dans le chaos sans se figer, et qui incarne à la fois la vie et la création : « Tantôt, le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. Tantôt l'on organise autour du point une "allure" (plutôt qu'une forme) calme et stable : le trou noir est devenu un chez-soi. Tantôt on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir[1751] ». Si Damasio ne resitue pas directement le concept, il s'inspire de son caractère multidimensionnel pour penser lui aussi le frisson comme moyen de s'inscrire dans un territoire, en tant qu'expression rythmique et mélodique autant que force cosmogonique. La ritournelle définit également un rapport à l'altérité et à l'unité, le « "tenir ensemble" d'éléments

[1749] Le ronronnement des chats fait aussi partie des caractéristiques des Crakers, qui sont capables de ronronner pour s'apaiser et guérir leurs blessures.

[1750] Voir S. Ferraz, « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, Sons, Esthétique, Société*, nº 13, Association Revue-Filigrane, 1er mai 2011 (https://journals.openedition.org/filigrane/420#bodyftn5 ; consulté le 11 mars 2025).

[1751] G. Deleuze et F. Guattari, « 11. 1837 – De la ritournelle », dans *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 383.

hétérogènes[1752] », que semblent incarner les furtifs. En tant que revendication territoriale, que Deleuze et Guattari reconnaissent notamment dans les chants d'oiseaux, elle unit les animaux humains et autres qu'humains[1753]. Chez Damasio, en particulier pour le personnage de Saskia, un furtif « chante » et « parle » : « Et c'est à moi qu'il parle. Aux autres furtifs, aux autres animaux sans doute, à la matière même, qui sait ? » (115). Comme le chant des Crakers, lui aussi comparé à un chant d'oiseau et soupçonné par les personnages d'avoir une fonction territoriale, le frisson des furtifs serait un outil de lien entre eux et le reste du monde, quoique sa signification échappe à la plupart des humains. Ce chant est aussi, d'après les personnages d'expertes (Saskia la traqueuse et Louise Christofol la linguiste), la condition d'existence des furtifs, leur souffle vital :

> Il n'existe et ne tient que par le frisson qui est comme son souffle ou sa corde. La corde tendue de ses nerfs qu'un rien effleure et fait jouer. Mais ce frisson ne prend corps et force qu'en se confrontant au monde concret. Il en a besoin, il y plonge et il y vibre. Sauf que ça le ralentit et ça l'assourdit au point qu'il doit très vite s'en extraire, reprendre de la vitesse, retrouver son *sustain*. Puis à nouveau, le frisson pur commence à se disperser, à perdre sa rémanence. Alors il replonge à la rencontre de la matière pour « sonner ». Je vois ça comme un cycle, un rythme, une ritournelle vitale. (328)

La description que fait Saskia du frisson, qui emprunte au lexique musical, évoque également la fonction d'une écriture poétique, qui demande de confronter sa langue au monde sans s'échouer dans sa matière. Le rapport vital des furtifs à la musique s'incarne également dans un « son totem », qui ne doit pas être produit de leur vivant, mais qui permet de les ressusciter. Tishka renaît ainsi grâce à une comptine chantée par sa mère et transformée en totem (599).

La découverte des frissons amène à une réflexion sur nos propres pratiques vocales, musicales comme poétiques, Damasio attribuant au personnage du philosophe Varech l'idée que la voix est comme « un pont entre le langage et le corps. Entre le sens et le son. C'est sur ce pont que les furtifs et les humains peuvent se rencontrer et échanger quelque chose. » (683) L'écrivain superpose ici deux dualismes bien connus, d'une part entre l'esprit et le corps, d'autre part entre le signifié et le signifiant, que la voix relie. Les furtifs, comme les êtres humains, naviguent entre un univers de signes et un univers de matière, « c'est même le miracle furtif » que de relever d'une « écologie sémiotique » autant que d'une écologie de la « matière/énergie », affirme Varech (400). Cette représentation, qui puise encore dans le « chevauchement du sémiotique et du matériel[1754] » évoquée par Deleuze et Guattari comme caractéristique de la ritournelle, coïncide avec l'approche que choisit Damasio d'une écriture incarnée, corporelle, musicale[1755]. Ses fiches personnages le confirment : celle de Saskia précise

[1752] *Ibid.*, p. 398.
[1753] *Ibid.*, p. 383
[1754] *Ibid.*, p. 415
[1755] *Les Furtifs* a d'ailleurs été mis en musique avec Yan Péchin, dans un album nommé *Entrer dans la couleur*, qui est vendu avec certaines éditions du roman (notamment avec son édition numérique). Plusieurs créations ont aussi vu le jour autour des *Furtifs*, avec l'implication de Damasio, par exemple un spectacle musical

par exemple que sa syntaxe est « musicale avec beaucoup de liant et de fluidité, des effets de systole/diastole, d'expansions mélodiques[1756] ». En convoquant l'image du mouvement de contraction et d'expansion cardiaque, l'écrivain reprend la représentation antique du rythme – qui alterne *arsis* et *thésis* –, semblant penser aussi le style comme une expression corporelle, et participant de la confusion relevée par Henri Meschonnic entre « la voix physique qui prononce, et la voix – métaphore de l'originalité la plus intime[1757] ». La description du style de Saskia ajoute au rythme le choix des consonnes et des voyelles. La « sonance » de Saskia est ainsi « une harmonie naturelle entre les voyelles claires et sombres. Les plosives fonctionnent comme des percussions, pour la cadence, et les fricatives dominent, avec leurs nombreux effets de sifflements, de chuintement et de souffle[1758]. » Les styles des différents personnages-narrateurs semblent dictés par des contraintes sonores, musicales, autant que par des contraintes sémantiques ou lexicales.

Ces effets de voix ne caractérisent pas uniquement les personnages humains, ils constituent aussi l'identité de certains furtifs, ou furtives, pour reprendre le féminin générique de la linguiste qui les étudie, Louise Christofol. Les furtives qui parviennent à articuler des langues humaines ne maîtrisent que quelques consonnes, la construction du sens se trouvant alors limitée par leurs possibilités phoniques, ce que Lorca résume à « un poème sous contrainte » (325). Le récit en donne un exemple :

> Je m'en fiche ! Juchée la niche – Fauche sur sèche-lĩnge, chasse-neige˘ chauffe – C'est chanmé, les chumš, ça se mailloche au sŏl, le chanvre ſiloche, isiþhonne-chĩſſon – Ĕn revanche je joue à jache-jache en revanche – ˘ Chahut sous la Louise, chat-huant, chalut à vŏus les chenilles !– Čhalut m'en chaut leš aminches, shalom ! – Ṛelâche la ruche sĩ m'arrache jachère, chôme˘ la friche fraîche – Čhaleuŕ moche – lâcheur lèche ša mèche sèche, j'enchaîne, charmille charnelle sinŏn les chênes-lièges, ˘ j'enchaîne, chevau-légeŕ sus aux chamelles, j'enchaîne, ˘ leš charolaises lynchées, charogne suivant chiſſe molle˘ ou la hache, chamaĩlle, j'enchaîne, chat mouille aussi l'averse, chavire la luge, allège ŏu échoue au refuge, je ſlanche – ˘ Ça change, ça jonche, ça change, ça change, je ſlagelle – Maršhmallow ! ˘ – Sa joue gĩſle ! Figę ! – (324).

La furtive compose avec les mots entendus chez les humains et que nous retrouvons dans les dialogues précédents, entre autres, « chevau-léger », « chamaille » ou « chiffe molle » (322). Si Saskia en conclut que « Les furtifs parlent ! Comme toi, comme moi ! Comme nous » (327), d'autres personnages plus prudents analysent plutôt la manière dont ils répètent ou assimilent

au Grand théâtre de Grenoble le 6 avril 2023, mis en scène par Laëtitia Pitz et composé par Xavier Charles. Il faut également mentionner le projet « Phonophore », monté par Damasio avec l'atelier sonore Tarabust, qui présente les recherches sonores effectuées en commun pour construire l'univers du roman. « Les Furtifs d'après Alain Damasio / Laëtitia Pitz & Xavier Charles », sur *Centre International des Musiques Nomades*, s. d. (en ligne : https://musiques-nomades.fr/agenda/les-furtifs-dapres-alain-damasio-laetitia-pitz-xavier-charles ; consulté le 9 mars 2025) ; « Tarabust. Studio d'arts sonores », sur *Tarabust*, s. d. (en ligne : https://www.tarabust.com/portfolio/phonophore/ ; consulté le 9 mars 2025).

[1756] A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*.

[1757] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 280.

[1758] A. Damasio, « Fiches personnages des Furtifs », *op. cit.*

des sons, sans qu'il s'agisse d'une construction de sens. La langue des furtifs semble faire primer le son sur le sens, mais elle est loin d'employer les mots sans prendre en compte leur sens ou sans respecter une syntaxe minimale. Malgré la transgression de certaines normes, le texte maintient une forme de cohérence qui n'est pas uniquement sonore, au moins à l'échelle de segments : « sa joue gifle » conserve une cohérence sémantique et syntaxique, tout comme « lâcheur lèche ša mèche sèche » qui, bien que présentant une signification absurde, respecte la syntaxe sujet-verbe-COD et l'ordre des mots au sein du groupe nominal (article possessif, nom, adjectif). Les affirmations de la furtive peuvent même trouver un sens en contexte, comme « Chahut sous la Louise, chat-huant, chalut à vous, les chenilles » (qui joue sur la proximité entre les son [s] et [ʃ]), prononcé en présence de Louise Christofol et lors de la première rencontre avec les autres personnages. La voix devient ainsi pour les furtifs un moyen d'expression et de communication, qui demande cependant un travail d'interprétation de la part des personnages humains.

Alors que les furtifs ou furtives répondaient jusque-là aux personnages par la musique, la communication ne semble plus uniquement sonore, mais orale, c'est-à-dire, pour reprendre une définition d'Henri Meschonnic, qu'elle souscrirait « au rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours », dans l'idée que « l'oralité n'est pas séparable de dire quelque chose, et, dans une certaine mesure, de ce qui est dit[1759] ». Plane dans le roman une interrogation sur la capacité des furtives et furtifs à parler, tendue entre le soupçon d'une interprétation anthropomorphique qui projetterait du sens sur des segments à la sémantique arbitraire, et la conviction que « les furtives n'[ont] rien de singes savants[1760] », qu'elles possèdent une conscience des significations, mais en font un usage « polysémique, ample, variable, susceptible donc de prendre des sens bien plus vastes que pour nous, plus riches si l'on veut » (333). Alors que les capacités mimétiques des furtifs évoquent plutôt les perroquets, c'est encore la figure du singe qui est reprise – pour être dépassée – dans les discours des personnages, évoquant les doutes des philosophes et des primatologues quant aux « paroles de singes », et l'affirmation de Dominique Lestel selon laquelle les primates non-humains présentent « indiscutablement des capacités linguistiques (primitives mais réelles) », mais « n'ont rien à dire[1761] ». Tout comme le chant des Crakers amenait les personnages atwoodiens à s'interroger sur leurs capacités cognitives, le frisson des furtifs est, pour Saskia, le signe d'une « d'une intelligence animale qui est […] peut-être supérieure à celle des

[1759] H. Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 280.

[1760] Nous retrouvons ici le mépris pointé dans la première partie pour les animaux « savants » et la distinction entre les furtifs et les autres animaux, alors que ces interrogations sur le langage évoquent celles des primatologues qui cherchaient à faire communiquer les grands singes.

[1761] D. Lestel, *Paroles de singes*, *op. cit.*, p. 6.

singes… » (149). La convocation d'une figure simienne, pour représenter l'animal qui serait le plus proche de nous, le plus intelligent, et le plus susceptible d'acquérir un savoir, puise aussi dans la vision du singe miroir de l'être humain[1762]. Lorca, après avoir entendu les prouesses vocales d'une furtive, éprouve l'effroi du renversement entre les rôles du sujet regardant et de l'objet regardé, il « se voit vu[1763] » pour reprendre la formule de Derrida : « L'objet d'étude se retournait – et c'était maintenant nous sous la mire. » (324)

De même qu'elle est comprise comme une éthique de vie, un mode d'être et une posture politique, la furtivité devient une qualité stylistique, et la voix des furtifs se répand dans le texte au fur et à mesure que les personnages-narrateurs du roman s'hybrident. La découverte des furtifs et leur intégration dans les imaginaires, dans l'entourage, puis dans le corps des êtres humains va de pair avec une hybridation du langage. L'appréhension du monde par un point de vue furtif bouscule la perception du temps et des rapports identitaires, ce qui se traduit dans le texte par des écarts dans l'usage des temps du récit et des pronoms personnels. Là où Lorca pense désormais au conditionnel, ou plutôt au *potentiel*, considérant l'espace et le temps comme un ensemble de potentialités de mouvement, Aguëro s'exprime pour sa part au futur, et s'autodésigne par une seconde personne du singulier, considérant ses actions à venir comme déjà accomplies, s'observant *a posteriori*, ce qui explique le dédoublement entre le sujet narrateur et le sujet agissant : « Tu auras plonġé, ơuvreur, museau en avant, un lioп de mer, pareil. Profơnd jusqu'au soɯbre, là ơù la lumière des keufs passe pas. Percera plus. Tơn cơrps aura trơuvé tơut seul le mơuvement qui fluit, la cơulée bras plaqués, les cuisses à la cơlle, chevilles laxes & pieds de palme. » (494) Non seulement les voix narratives humaines s'hybrident, mais celle de Tishka les rejoint encore progressivement, marquée par des néologismes et par des allitérations, notamment en [f] qui évoquent la furtivité, mais aussi en [s], [v], [b] et [p] : « Papa bébute par la planċhe et s'arrampe deċi delà travers le ċouloir se perſilant. Ça pique l'air et ſarſale, la mitraille bisque, ɹe vélivole à voilà ſluis, ça pleuvine partout les ġouttes de ſerſeu siperċe ſenêtre papa qui ſile ſol ſile bringuebalourd en boule d'ours baroulant ɹusquà-la-porte ouſ ! Sursaute ! Sursaute papouna !·) » (642). À l'instar du narrateur Doogie dans le roman de Tristan Garcia[1764], les furtifs ouvrent pour Damasio la possibilité d'expérimentations stylistiques – les deux écrivains associant à une langue animale la primauté du sonore sur la sémantique, sans jamais rompre totalement le lien entre ces deux dimensions du langage. Chez Damasio et Atwood, les êtres hybrides que sont les furtifs et les Crakers,

[1762] Voir *supra*, partie 1, notamment l'introduction de partie.
[1763] J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 28.
[1764] T. Garcia, *Mémoires de la jungle*, *op. cit.*.

malgré leur prédisposition pour des formes d'expressions sonores voire orales, possèdent également des capacités d'expression écrite.

2. De la trace à l'écriture

Chez Atwood, les Crakers viennent à l'écriture grâce à l'enseignement de Toby, puis à la diffusion de ce savoir par Barbe-Noire. Dans la communauté post-apocalyptique multispécifique, l'écriture est intimement liée aux récits oraux : les mêmes histoires sont écrites et contées, la mémoire orale collective complétant le texte. L'apprentissage de l'écriture, conjoint à celui de la lecture, est présenté comme le moyen de transmettre une voix mais aussi de se faire voix : « Tu dois être la voix de l'écriture, explique-t-elle. Quand tu la *lis*[1765]. » (*M*, 297). Les Crakers s'approprient une pratique qui était jusque-là l'apanage des êtres humains, sans en révolutionner la forme, le support ou le langage, mais comme un moyen d'acquérir une voix, de transmettre à leur tour, ou encore d'être les porte-voix des personnages disparus.

En revanche, les furtifs de Damasio, aussi capables de manier les lettres de l'alphabet latin, transforment ce matériau par un emploi novateur. L'une des grandes interrogations du roman, qui se double d'une quête personnelle pour Lorca, porte autour de traces que laissent les furtifs, appelées « glyphes » ou « céliglyphes ». Pour les membres du Récif, qui chassent les furtifs, ces traces apparaissent comme des testaments qui précèdent leur « suicide » par céramification[1766] – une interprétation intimement associée à leur approche mortifère de la furtivité, caractéristique d'un Thanatocène[1767], alors qu'on découvre au fil du moment que ces inscriptions peuvent être réalisées dans d'autres contextes. Le glyphe, réalisé avec une incroyable vitesse (quasiment celle du son), pourrait être simplement un « réflexe », mais aussi « une signature », voire « un message, une alarme, un cri peint à corps levé, avec du sang », et même une adresse aux humains (24). Plusieurs hypothèses entourent les glyphes, toutes s'avérant justes mais insuffisantes. Pour les linguistes Hakima et Louise, ces traces emploient un alphabet, le « swykemg » qui constituerait la « base de la "littérature" furtive » (314). À partir de sept lettres, entourées de signes diacritiques, les furtifs peuvent reconstituer toutes les lettres de l'alphabet latin, certaines étant cachées dans d'autres : les lettres d / p, q / b sont les mêmes à l'envers, le q et le d comportent aussi un a, le g comporte j privé de son point, un f

[1765] « You need to be the voice of the writing […]. When you *read* it. » (*M. VO*, 202)

[1766] S'ils sont vus, les furtifs se figent en une céramique qui semble éviter que leur corps puisse être étudié et protéger ainsi l'espèce. Finalement, on apprend que les furtifs peuvent être réanimés à partir de leur céramique : cette mort n'est donc que relative.

[1767] C. Bonneuil et J.-B. Fressoz, « Thanathocène. Puissance et écocide », dans *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2016, [2013] p. 143-170.

retourné, etc[1768] – « comme s'il avait fallu que leur éthos fondamental, qui est de savoir se cacher, cet éthos produise l'écriture qui lui corresponde, où rien n'est jamais directement visible, tout se dépiste et se cherche » (314). Enfin, pour Lorca, le « céliglyphe est un signe à la fois haptique et optique », c'est-à-dire qu'il peut aussi être joué, en repassant sur la trace à la juste vitesse, selon le même fonctionnement qu'un disque gravé. Le tracé vaut tout autant par son dessin que par « le sillon qu'il grave dans la matière » (252). Par leur effet de gravure, les signes peuvent aussi être sentis, touchés.

Les glyphes dans la grotte analysée par Louise forment « un total poème » pour Toni (319) et une « bibliothèque tactile […] antédiluvienne » pour Sahar :

> Ici les sculptures sont des livres – ouverts oui, offerts à la main qui seule lit, puisque les phalanges ont des yeux. C'est un carnet de notes prises à même le calcaire tendre des parois, un dazibao joyeux griffonné à coups de griffe, de serre ou d'ongle, à coups de patte par une nuée de furtifs, afin de se parler, afin de se taire, pour mieux savoir partir et mourir s'il le faut, quand il le faudra[1769]. (320)

Comme le montrent les champs lexicaux employés par les personnages, les furtifs, d'abord caractérisés par leur rapport à l'oralité et au sonore, sont non seulement capables de parler, mais aussi d'écrire, et finalement de construire une littérature. La possibilité d'une littérature non humaine, élaborée à partir de la capacité des animaux à laisser des traces, se retrouve chez Vinciane Despret, philosophe du vivant, dans son recueil de nouvelles *Autobiographie d'un poulpe*, qui développe des fictions de « thérolinguistique », une discipline imaginée par Ursula Le Guin dans sa nouvelle *The Author of the Acacia Seeds and Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics*[1770]:

> […] une branche de la linguistique qui s'est attachée à étudier et à traduire les productions écrites par des animaux (et ultérieurement par des plantes), que ce soit sous la forme littéraire du roman, celle de la poésie, de l'épopée, du pamphlet, ou encore de l'archive… Apparaîtront, au fur et à mesure que cette science explorera le monde dit sauvage, d'autres formes expressives qui débordent des catégories littéraires humaines[1771].

Le recueil de Despret, dont elle situe l'intrigue dans un futur largement postérieur à celui des *Furtifs*, imagine des perspectives similaires à celles ouvertes par Damasio, sans même avoir recours à une espèce inédite et en s'appuyant sur les capacités actuelles des espèces connues. Il s'agit pour l'écrivaine et l'écrivain de chercher à « traduire le parler des bêtes[1772] », la trace écrite ouvrant la possibilité d'un décryptage asynchrone.

[1768] L'édition des *Furtifs* chez La Volte comprend un schéma explicatif.

[1769] La modification de la lettre j fait partie des traits typographiques propres au personnage de Sahar.

[1770] U. K. Le Guin, « L'Auteur des graines d'acacia », E. Perchoc (trad.), dans *Les Quatre Vents du désir*, Moret-Loing-et-Orvanne, Le Bélial', 2022 [1974].

[1771] V. Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 11.

[1772] É. De Fontenay et M.-C. Pasquier, *Traduire le parler des bêtes*, *op. cit.*.

B. Transmettre et traduire

Margaret Atwood et Alain Damasio construisent une réflexion sur les rapports intergénérationnels, attribuant à des personnages adultes (notamment féminins) des rôles d'éducation ou d'enseignement, et à des personnages d'enfants la fonction de traducteurs. La transmission et la traduction sont ainsi distribuées entre les personnages dans les deux œuvres : certains, plus âgés, sont rattachés à un passé pré-apocalyptique et d'autres, derniers-nés, font le lien avec les animaux non-humains vers qui le futur semble se tourner.

Chez Atwood, ces figures d'éducatrices et d'enseignantes concernent à la fois la transmission entre « deux peaux » et vers les Crakers. Au sein de la secte des Jardiniers, Pilar, Ève Six, transmet à Toby son titre et le savoir qui lui confère des pouvoirs de guérison ou de mort. Le texte ne dit pas si Toby forme à son tour des membres de MaddAddam ou des Crakers avant sa mort, mais le dernier récit de Barbe-Noire suggère tout de même un apprentissage au moins informel de certaines techniques et la confiscation d'un savoir dangereux. Puisque de nombreux personnages, notamment Crakers, ont observé et assisté Toby lors des soins prodigués à Jimmy, Barbe-Noire connaît l'usage thérapeutique des asticots, ainsi que du pavot, mais a aussi appris à « ne jamais toucher » le bocal de champignons mortels (*M*, 561 ; « *never to touch* », *M. VO*, 390). Par ailleurs, la manière dont Toby conte des histoires aux Crakers, en répondant aux questions, en leur demandant de se tenir tranquille ou de ne pas l'interrompre, évoque la posture d'une institutrice devant de jeunes élèves[1773]. Avant l'héritage des Jardinières, c'est Oryx[1774], « pédagogue totalement nu du saint des saints des Crakers[1775] » (*DH*, 391), qui leur présente le monde dès leur création dans le dôme ParadéN et leur enseigne « Botanique et Zoologie : en d'autres termes, ce qu'il ne faut pas manger et ce qui risquerait de mordre. Et ce à quoi il ne faut pas faire de mal[1776] » (*DH*, 393). Le rôle d'enseignante que tient Oryx, qui les forme à la fois à la survie et à la morale, prépare sa divinisation en « Mère des Animaux » : d'une part, en leur présentant des animaux et en leur apprenant à les nommer, elle rejoue la *Genèse* et la nomination des animaux par Adam ; d'autre part, elle peut « apparaître et disparaître dans l'univers des Crakers[1777] » comme un être

[1773] Voir l'analyse du dialogisme *supra*, chapitre 8, II. C.

[1774] Jimmy prendra son relais en continuant d'expliquer le monde aux Crakers, tout en leur transmettant de manière plus nette une langue, à travers les multiples expressions qu'il emploie et qu'il doit expliciter au fil des dialogues. Son rôle a été très justement analysé par Claire Le Gall : C. Le Gall, « Histoires de posthumains : héritage et transmission dans la trilogie *MaddAddam* », *op. cit.*.

[1775] « […] stark naked and pedagogical in the Crakers' inner sanctum » (*M. VO*, 307). Je traduirais plutôt « *inner sanctum* » par « jardin secret ».

[1776] « Botany and Zoology […]. In other words, what not to ear and what could bite. And what not to hurt. » (*OC*, 309)

[1777] « That way she could appear and disappear in the homeland of the Crakers without raising awkward questions in their minds. » (*OC*, 309)

magique, grâce à un passage caché aménagé dans le dôme (*DH*, 394). Malgré sa volonté affichée d'effacer toute conduite religieuse, le démiurge Crake remet en place des interactions verticales qui participeront au développement d'une mythologie et d'une spiritualité. À la fin de la trilogie, les croyances des Jardiniers et celles des Crakers fusionnent, et Barbe-Noire rapporte que Toby s'adresse à la fois à Oryx et à « l'esprit de Pilar », les deux figures d'enseignantes étant élevées au rang de divinités (*M*, 560 ; *M. VO*, 389). La disparition de Toby et la rédaction de son « Histoire » par Barbe-Noire suggère que la Jardinière pourrait rejoindre à son tour le panthéon des Crakers. Dans le journal qu'elle lègue à la communauté post-apocalyptique, Toby retranscrit également les rituels des Jardiniers qu'elle affectionne, comme la « fête des Cnidaria » (*M*, 540 ; *M. VO*, 374). On imagine facilement que les rites transmis puissent être intégrés à la nouvelle religion et aux nouvelles traditions que les trois espèces sont en train de fonder. Le chapitre « Rites », qui donne à lire ce que Toby inscrit dans son journal, raconte déjà les rites funéraires multispécifiques réalisés pour rendre hommage aux victimes de la Grande Bataille contre les Painballers. La cérémonie mêle les habitudes de chaque sous-groupe : les corps sont entourés de fleurs comme chez les porcons, enterrés pour être compostés et surmontés d'un arbre comme chez les Jardiniers, et les Crakers accompagnent le cortège de leur chant (*M*, 542 ; *M. VO*, 373).

En même temps, le recours à l'écrit pour transmettre les pratiques des Jardiniers de Dieu est paradoxal, puisque leur doctrine proscrit l'écriture et enseigne qu'« on ne peut se fier à rien de ce qui est écrit » : « *Prenez garde aux mots. Méfiez-vous de ce que vous écrivez. Ne laissez pas de traces*[1778] » se remémore Ren (*TD*, 18). Comme d'autres enseignements de la secte, la prohibition de l'écriture était présentée comme une obligation religieuse quand elle relevait en réalité d'une mesure pragmatique de la part d'individus recherchés ; elle est ainsi rendue caduque par la catastrophe. Le journal de Toby a vocation à être transmis et le personnage se demande « [q]uel genre d'histoire – quel genre d'Histoire, avec un grand H – pourrait être utile à des gens dont elle ne peut savoir s'ils existeront, dans un avenir qu'elle ne peut entrevoir[1779] » (*M*, 298). Lorsqu'à la mort de Toby, Barbe-Noire en devient le scripteur, le narrateur et l'auteur – il signe son livre comme elle le lui a appris (*M*, 562 ; *M. VO*, 390) – Toby devient à son tour personnage du récit intradiégétique. Transformé en « Histoire de Toby[1780] » par Barbe-Noire, le journal qui comprenait déjà les histoires de Crake et de Zeb, et relevait en cela davantage des mémoires, bascule vers le roman lorsque Barbe-Noire le poursuit à la

[1778] « *Beware of words. Be careful what you write. Leave no trails.* » (*YF*, 6) Les italiques sont de l'autrice.

[1779] « 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? » (*M. VO*, 203).

[1780] La préposition « de » (« *of* ») est ambiguë et rend compte l'hétérogénéité du texte, puisqu'elle peut autant signifier « l'histoire racontée par Toby » que « l'histoire de la vie de Toby ». En version originale : « *The Story of Toby* ».

troisième personne et décide d'y inscrire différentes hypothèses sur la mort de Toby : « D'autres encore disent qu'elle est partie à la recherche de Zeb, et qu'il est sous la forme d'un Ours, et qu'elle est aussi sous la forme d'un Ours, et qu'elle est avec lui aujourd'hui. C'est la meilleure réponse, parce que la plus heureuse. Et je l'ai écrite. J'ai écrit aussi les autres réponses. Mais je l'ai fait en plus petit[1781]. » (*M*, 562). Si la place laissée aux différentes croyances maintient le livre dans le domaine de la fiction tout en témoignant d'un souci de vérité, l'affirmation de son autorité sur le texte signale la possibilité d'une réécriture univoque de l'histoire, dans un Livre qui pourrait être lu comme vérité sacrée[1782]. Quand elle enseigne l'écriture à Barbe-Noire, Toby craint que la fiction ne soit une « boîte de Pandore » qui s'ouvrirait vers une religion dogmatique : « Qu'est-ce qui va venir ensuite ? Des règles, des dogmes, des lois ? Le Testament de Crake ? Combien de temps avant qu'il y ait des textes anciens auxquels ils se sentiront obligés d'obéir, mais en ayant oublié comment les interpréter ? Est-ce que je les ai détruits[1783] ? » (*M*, 299). La Jardinière reprend les craintes de Crake, tout en mettant à mal son projet déterministe. Dans une trilogie où la valeur de l'humanité est sans cesse interrogée, la transmission de savoirs et d'une culture est aussi problématique que la transmission génétique, et contribue tout autant à faire perdurer une part de l'humanité que les phénomènes d'hybridation biologique[1784]. Si chez Atwood les personnages qui enfantent et ceux qui enseignent sont distincts et complémentaires (Oryx n'a le rôle de « Mère » que symboliquement, Toby ne peut enfanter, Jimmy décède sans progéniture), chez Damasio c'est Sahar, la mère de Tishka, qui incarne la transmission d'un héritage pré-apocalyptique.

Dans *Les Furtifs*, Sahar est « proferrante », elle enseigne illégalement dans une ville où l'école a été privatisée, de même que les autres services publics. Le deuxième chapitre du roman, qui présente le personnage et se concentre sur son métier, fait dialoguer les propos de Sahar et le point de vue de Lorca, qui parcourt la ville pour la rejoindre. Damasio confie à la proferrante des segments didactiques qui retracent l'histoire de la ville : « — Je me demandais si vous ne devriez pas leur expliquer l'origine de la ville… Ils sont nés après la Tour-Rouge, ils ont toujours vécu dans la ville volée…. — Et ils ne savent pas toujours ce qu'il y avait avant, c'est ça que vous voulez dire ? » (38). Le rôle de Sahar est de raconter le monde d'avant la dystopie et la catastrophe qui s'est abattue sur la ville : son rachat par Orange et la « chute de

[1781] « Yet other say that she went to find Zeb, and that he is in the form of a Bear, and that she too is in the form of a Bear, and is with him today. That is the best answer, because it is the happiest; and I have written it down. I have written down the other answers too. But I made them in smaller writing. » (*M. VO*, 390)

[1782] On songe ici à un intertexte intéressant, *The Book of Dave*, de Will Self, où le journal d'un homme médiocre et haineux, retrouvé des centaines d'années après sa rédaction, à la suite d'un déluge apocalyptique, devient le texte sacré d'une religion dogmatique et misogyne. W. Self, *The Book of Dave*, Londres, Viking, 2006.

[1783] « What comes next? Rules, dogmas, laws? The Testament of Crake? How soon before there are ancient texts they feel they have to obey but have forgotten how to interpret? Have I ruined them? » (*M. VO*, 204).

[1784] Voir *supra*, chapitre 7, II, A.

la Tour Rouge », symbole de la privatisation municipale et du mépris pour les vies humaines. L'enseignante lutte alors pour la mémoire des figures militantes et des violences policières qui les ont frappées :

> Parce que votre ville est née d'un charnier ! Des gaz, disons, d'une multinationale ! Elle est née le 7 décembre 2021 en écrasant sous deux cents tonnes de gravats les soixante-dix manifestants du collectif *Reprendre*. Et les vingt-deux familles qui vivaient encore dans la tour et qu'ils défendaient. Elle est née de la faillite d'une commune asphyxiée par les banques, dégradée triple C par les agences de notation internationales et obligée d'emprunter son budget à des taux de 18 % ; d'une commune déclarée en rupture de paiement en 2028, lâchée par l'État et mise en vente en 2030 sur le marché des villes libérées. Vous savez ce qu'est une ville libérée ? — C'est une ville volée à ses habitants ! s'enhardit une vieille dame qui s'est mise en bordure du groupe, sans savoir si elle allait rester ou pas. (39)

En rappelant l'histoire des lieux, Sahar s'oppose à une rhétorique digne du *Newspeak* orwellien, qui présente les autorités municipales violentes comme « des forces de paix » (53) et la soumission d'une ville à une logique capitaliste comme sa « libération ». La proferrante ne se contente pas de transmettre son propre savoir, mais de mettre en lien les différentes générations en présence, offrant un espace d'échange entre celles et ceux qui ont connu le monde pré-apocalyptique et les plus jeunes qui sont nés en plein dans la dystopie[1785]. À la fin du roman, le contenu de ses enseignements n'est plus le même mais elle a toujours vocation à réactiver une histoire, à une échelle de temps bien plus grande :

> L'avenir de la ſurtivité, […] il ne dépend pas d'une bataille d'arguments adressés à des adultes déjà soumis à la morne [*sic*], déjà verrouillés dans leurs certitudes et leurs conſorteresses. Il va dépendre de ce qu'on apprend aux enſants. […] Il ne va pas uniquement dépendre des beaux concepts d'hospitalité et d'anynomat [*sic*], de vigne de ſuite [*sic*] et d'imperceptibilité, qui eſſectivement sont constitutiſs d'une ſurtivité revendiquée. Plutôt d'un mode de perception que nous allons ou non être capables de ſaire merger dans le corps des enſants, d'une porte entre leurs deux épaules qu'on va leur permettre d'ouvrir ou non ſace au vivant.
>
> […] S'ils arrivent à éprouver que le vivant [...] est déjà opérant en eux, sédimenté par des millions d'années d'évolution, disponible dans leur œil de prédateur ancien, dans leur ſaçon de tendre l'oreille telle une biche lorsqu'un danger s'esquisse, dans leur cognition même, et que l'enjeu n'est pas juste d'être « relié » ou d'« aimer la nature » mais de sentir le vivant vibrer verticalement en soi, parce qu'il sollicite en nous, enfin, nos ascendances animales et nos affects végétaux... Alors les furtifs seront l'évidence pour eux[1786] ! (609-610)

L'importance que le roman accorde à l'enseignement s'explique par sa tension à la fois vers le futur, à travers les enfants qui en seront les acteurs, et vers le passé, auquel l'humanité est censée se reconnecter pour reprendre sa place dans le « vivant ». Alors que Sahar devait leur apprendre à penser, « non pas à accepter une vérité mais à la construire par eux-mêmes, avec des matériaux sains » (45), il s'agit désormais d'enseigner aux enfants comment sentir.

[1785] Chez Damasio, l'apocalypse est immanente : si l'on peut distinguer une période qui la précède et des catastrophes qui la révèlent, elle est advenue progressivement et nous ne lui connaissons pas encore « d'après ». Les personnages ne se situent pas dans un temps post-apocalyptique mais cherchent précisément à sortir de l'apocalypse.

[1786] La modification de la lettre f ainsi que les jeux de mots sont des effets stylistiques qui retranscrivent l'hybridation de la langue des personnages-narrateurs au fil du roman.

Le rôle d'intermédiaire que joue l'enseignante, située entre deux générations et qui fait passer le savoir d'un temps à un autre, fait écho à celui de traductrice que joue sa fille, Tishka : chacune incarne un mode de transmission, vertical pour la première, horizontal pour la seconde. Mi-furtive mi-humaine, Tishka permet la communication entre les deux espèces, rendant possible leur alliance : elle « parle dans unė flopée de langues, s'adapte et adopte plusieurs formes de ċris, répond en perċu, au tempo, ċhante, elle se démène aveċ sa petite voix pour intèrpréter dans les dèux sens et faire le pont entre animal et humain. » (636) Le personnage est la porte-voix des furtifs, ce qui redonne au terme son sens métaphorique de représentation politique, rappelé également lorsque les personnages montent le projet d'une candidature présidentielle présentée par Arshavin, en opposition à Gorner, pour « porter la parole furtive » (562). À travers la fiction des furtifs, Damasio propose également une réflexion sur la représentation du « vivant » dans la sphère politique, qui fait appel à la diplomatie, selon la philosophie de Baptiste Morizot[1787].

Chez Atwood, l'alliance entre les Crakers, les porcons et les deux peaux est réalisée grâce au chant des Crakers, et en particulier de Barbe-Noire, qui s'adresse à eux et transmet leurs requêtes aux humains, jouant lui aussi le rôle de diplomate. Ces enfants traducteurs que représentent Tishka et Barbe-Noire, respectivement vis-à-vis des furtifs et des porcons, possèdent le pouvoir d'orienter les messages qu'ils transmettent, la traduction constituant pour Barbe-Noire un premier pas vers l'écriture. Le texte rapproche les choix narratifs et les choix traductifs en racontant deux anecdotes l'une après l'autre : de même que Toby « gomme ce qu'elle a écrit » (« *she scratches it out* ») à propos des Crakers en pensant que Barbe-Noire la lira bientôt, le jeune Craker décide pour sa part de ne pas traduire une remarque d'Amanda, offensante envers les porcons (*M*, 542 ; *M. VO*, 373) ; l'une et l'autre pensent à la réception de leur texte. La capacité des Crakers à comprendre les langages d'autres animaux dessine le futur à l'image d'un temps pré-babélien, en étendant cependant la possibilité d'une langue commune à toutes les espèces. Le mythe de la Tour de Babel innerve notre corpus, au même titre que celui du Déluge, et plusieurs romans accordent une place centrale à la traduction. Chez Minard, traduction synchronique et transmission diachronique se rejoignent : lorsque l'once célébrée lors de la « caapinade » prend la parole[1788], c'est pour raconter son ancienne vie humaine, mue par son obsession pour la traduction de la « Grande Quête de la Toison ». La recherche d'une traduction parfaite conduit le personnage à sa perte, détrôné pour « son manque d'esprit pratique, ses alliances incompréhensibles avec les langues étrangères et, surtout, son

[1787] B. Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Wildproject, 2016 ; B. Morizot, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *op. cit.*.

[1788] Voir *supra*, chapitre 7, III, B.

imaginaire », en décalage avec un peuple avide d'un « gros PIB » et d'une « politique nationale forte » (*DM*, 414). Dans le monde post-apocalyptique, ces aspirations capitalistes et nationalistes ont disparu avec les êtres humains qui les revendiquaient, mais l'once garde en tête « les vers chantants de la traduction perdue », qui survivent à la catastrophe (415). La multiplication étourdissante des références mythiques dans le roman de Minard, qui entremêlent un grand nombre de sources culturelles, laisse penser que seules les histoires survivent, et qu'elles se maintiennent par des formes de *translatio studiorum*. Dans *Le Dernier Monde*, la transposition résiste là encore aux frontières d'espèces, et de même que Stevens écoute l'once, Lawson « entend l'histoire des dingos, des fourmis, des serpents, de tout ce qui vit. Et tout est vivant » (442). Au fil du roman, non seulement les animaux tiennent souvent le premier rôle dans les mythes humains, mais ce sont aussi leurs voix qui les portent.

C. Nouveaux mythes intradiégétiques

1. Les mythes de la parole volée[1789]

Margaret Atwood et Céline Minard insèrent dans leurs romans respectifs un mythe qui explique les origines de la parole, que l'on pourrait qualifier de « mythe de la parole volée » et qui reprend le mythe prométhéen. À la fin du *Dernier Monde*, un personnage porcin apparaît en écho au cochon Rotko, dans un mythe narré par la sculpture Trrou Körrou, originaire du Vanuatu et exposée au Louvre, qui représente un personnage masculin portant un cimier orné de mâchoires de porcs[1790]. Alors que Stevens ramène l'œuvre en Océanie, c'est l'occasion pour Céline Minard d'une nouvelle prosopopée, sous la forme d'un dialogue entre le « grand varan » – autre animal extraordinaire – et la statue qui affirme porter « les défenses du cochon hermaphrodite » et « orne[r] la maison des hommes » (*DM*, 442). La statue Trrou Körrou raconte alors un énième mythe des origines : un « géant tout petit » est exilé de l'Olympe pour punir ses ardeurs sexuelles et envoyé sur terre sous la forme d'un « cochon à deux sexes » – l'on constate que le cochon reste associé, comme dans la symbolique occidentale, à une libido débridée[1791]. Sur une terre désertique, mais semée de centaines de graines susceptibles de pousser si elles sont arrosées, « cochon petit géant » décide de les faire pousser en aspergeant

[1789] Certaines analyses de cette section ont été publiées dans un article : J. L. Bessonnet, « Du porc de batterie à l'animal mythique. Évolution des personnages porcins dans *Le Dernier Monde* de Céline Minard et *MaddAddam* de Margaret Atwood », dans R. Barontini, S. Buekens et P. Schoentjes (éd.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz, 2022.

[1790] C. Coiffier et K. Huffman, « Historique d'un chef-d'œuvre, ambassadeur de l'art ni-vanuatu en France », *Journal de la Société des Océanistes*, nº 133, Société des Océanistes, 15 décembre 2011, p. 367-384 (en ligne : https://journals.openedition.org/jso/6471 ; consulté le 9 mars 2025) (en ligne : https://journals.openedition.org/jso/6471 ; consulté le 9 mars 2025).

[1791] M. Pastoureau, *Le Cochon*, *op. cit.*, p. 100.

« toute la terre avec la parole magique des géants, celle qui donne forme aux puissances ». C'est ainsi que naît le monde terrestre, et qu'y apparaissent « toutes sortes d'animaux » (442 *sqq*). Lorsqu'il est temps pour ces derniers de rendre la parole que le cochon-géant a prêtée, seuls les humains refusent, affirmant que « la parole-qui-contient-son-eau est trop bonne pour n'appartenir qu'aux cochons » (445). Le cochon, ulcéré, maudit les êtres humains, qui seront obligés de consacrer des années à l'apprentissage du langage pour posséder la parole. Pour se venger, ces derniers égorgent la bête avant de la manger. Le mythe lie dans un même acte de violence la possession de la parole, nécessairement usurpée, et la consommation de viande, les violences physique et symbolique étant imbriquées. Plus encore, la violence envers les autres animaux n'est pas justifiée par la légitimité d'une espèce qui aurait la parole innée, mais découle au contraire de la frustration de *ne pas* avoir un statut extraordinaire, et d'un orgueil démesuré. Dans cette affrontement interspécifique, le cochon apparaît à nouveau comme le rival de l'être humain dans sa noblesse comme dans ses vicissitudes, coincé entre le divin et le terrestre : « deux sabots dans l'Olympe, deux sabots dans la fange » (212). La statue Trrou Körrou, façonnée par les êtres humains, garde la mémoire d'un mythe qui les incrimine et les assimile aux vices que nos imaginaires prêtent aux cochons : « les hommes sont comme petit géant : avides, lubriques, polymorphes – et leur parole crée le monde », déclare-t-elle (446). Cependant, le grand varan lui réplique : « Elle crée le monde qui t'a créé. Nuance » – suggérant que la parole humaine construit le monde symbolique et l'imaginaire mythique anthropocentré, mais que le monde terrestre lui survivra.

Le grand varan, qui se présente comme « témoin du monde » (448), oppose au mythe de la parole volée un dernier mythe des origines, celui qui vaut pour la « sous-sous-tribu » que constitue Stevens à lui tout seul, grâce à la prosopopée qui lui a permis de se « démembrer lui-même pour ne pas perdre son adresse » (449) – au double sens d'aptitude langagière, mais surtout, d'un point de vue énonciatif, d'une deuxième personne à qui raconter, ce que lui offrent ses *alter ego*. Le dernier mythe du roman puise dans un souvenir individuel, « de mort et de rencontre » (66) fondateur du rapport de Stevens au monde. Face au sentiment de perte que provoque la vue d'un monde déserté, le protagoniste se remémore sa première expérience de deuil, enfant, alors qu'un chasseur lui confie la dépouille du lapin qu'il a tiré, à la fois merveilleuse et inerte (65). Les dernières pages identifient le souvenir comme « l'histoire-base » du roman et celle qui a conduit Stevens à tenter par tous les moyens (« la supplique, le chantage, l'épopée, le merveilleux, la promesse ») de raviver le monde : « le monde serait né parce qu'il y avait un lapin et qu'il y avait un homme. Le lapin était mort. L'homme le tenait dans ses bras. Il le berçait, lui chantait des comptines, lui caressait les oreilles, mais rien n'y faisait, le lapin restait mort. » (449) À la violence et à l'orgueil sont opposées la compassion, la

vulnérabilité et la considération des morts animales, qui deviennent les fondements du monde post-apocalyptique, et donnent naissance à la dernière prosopopée du roman, celle de la rivière-sanglot. La première perte naît encore d'une violence originelle, celle du chasseur ; mais selon le mythe, pour que le monde se maintienne, l'homme doit continuer de pleurer le lapin : autrement dit, c'est l'indifférence aux vies animales et l'interruption de leur récit qui entraînerait la fin du monde.

Chez Atwood, Snowman invente lui aussi un mythe de la parole usurpée, pour expliquer cette fois aux Crakers leur aptitude au langage : la culpabilité originelle est reportée sur les remplaçants de l'humanité. Le conteur imagine que, tandis que les Crakers auraient été façonnés dans la chair d'une mangue par Crake, les animaux auraient été pondus dans un œuf par Oryx, accompagnés d'un deuxième œuf empli de mots. Snowman invente qu'affamés et premiers au monde, les Crakers ont « mangé tous les mots […], si bien qu'il ne restait plus rien quand le second œuf a éclos. C'est pour cela que les animaux ne parlent pas[1792]. » (*DH*, 124) Cette première version du mythe rappelle celui de Minard en supposant que la parole était destinée à tous les animaux, mais en exclut les humains, remplacés par les Crakers dans l'histoire, et dont la création n'est pas expliquée : Snowman conçoit son récit dans un monde où il pense être le seul représentant de son espèce et où, en tant que prophète, il n'est pas intégré aux mythes qu'il raconte. Le roman d'Atwood opère un décentrage posthumain, en remplaçant les êtres humains de l'ancien monde par les Crakers, qui conservent néanmoins un statut exceptionnel. Cependant, cette version se heurte à une contradiction que Snowman n'avait pas envisagée : les Crakers sont capables de communiquer avec les porcons, ils ne sont donc pas les seuls à posséder des mots. Le mythe doit être réécrit pour expliquer le statut exceptionnel des porcons, et constituer ainsi les fondements d'un imaginaire multispécifique. Réécrit dans *MaddAddam* et cette fois narré par Toby, le mythe intègre désormais Snowman comme personnage (« lui aussi était à l'intérieur de l'œuf[1793] », *M,* 422) et confère à Oryx la capacité d'apparaître sous la forme d'une chouette, sous l'influence des visions de Snowman qui clôturent le second tome (*TD*, 599, *YF*, 431). Surtout, Toby rectifie le premier mythe[1794], en imaginant que les Crakers ont certes, mangé la plupart des mots, mais en ont oublié certains « tombés par terre, et d'autres dans l'eau, et d'autres […] emportés dans l'air », que les animaux ont mangés à leur tour. Dès lors, le mythe ne suppose pas la parole serait exclusivement humaine, mais que les animaux parlent autrement : « C'était une autre sorte de mots, et c'est pour ça que les gens

[1792] « […] they'd eaten up all the words because they were hungry, and so there were no words left over when the second eg hatched out. And that is why the animals can't talk. » (*OC*, 96)

[1793] « […] he was inside the egg as well » (*M. VO*, 289).

[1794] Cette possibilité d'admettre que « Crake n'avait pas toujours raison sur tout » (*M*, 423 ; « *Crake was not always right about everything* », *M. VO*, 290) et à corriger les mythes suggère d'ailleurs une possibilité de maintenir un imaginaire mythique sans conduire à une religion dogmatique.

avaient du mal à comprendre les animaux[1795]. » (*M*, 423) Les porcons y trouvent une place exceptionnelle, qui explique leur aptitude à communiquer avec les Crakers : « Et les porcons – les Grands Cochons – ont mangé plus de mots que tous les autres animaux. Vous savez comme ils adorent manger. Alors, les Grands Cochons savent très bien penser[1796] » (*M*, 422). L'appétit du cochon, plutôt que d'en faire un animal stupide et mauvais, voit ici sa symbolique inversée, pour expliquer leur aptitude à raisonner et à communiquer. La communauté post-apocalyptique atwoodienne se construit sur d'autres fondements, afin d'expliquer les spécificités de certaines espèces sans occulter l'agentivité des autres et de proposer un point de vue qui ne soit plus anthropocentré. Le mythe est d'ailleurs adapté à la bonté des Crakers : l'avidité[1797] et l'orgueil humain sont remplacés par la « faim », non plus un vice mais un besoin physiologique.

C'est la prise de parole des personnages porcins qui entraîne la modification des mythes afin de restituer à l'espèce et aux animaux dans leur ensemble une juste place dans les textes et dans l'imaginaire. Au temps des catastrophes écologiques, alors que l'espèce humaine apparaît néfaste pour la planète qu'elle habite, elle n'est plus représentée dotée d'un statut exceptionnel à sa création, mais comme une usurpatrice, qui ne s'est plus seulement différentiée par une provocation du divin, mais par une violence originelle à l'encontre des autres animaux. Il faut alors écrire de nouveaux mythes fondateurs, qui ne se contentent plus de prêter la parole aux animaux, mais la leur rendent.

Au sein de la trilogie *MaddAddam*, chez les Jardiniers de Dieu, un mythe de la parole plus optimiste concurrence cependant celui fondé par Snowman. La secte travaillait déjà dans le deuxième tome à relativiser l'exceptionnalité de notre usage du langage, en ne faisant plus des êtres humains les seuls destinataires de la parole divine. Ainsi, dans le premier sermon d'Adam, le texte biblique est désigné, à nouveau par un jeu de « *new naming*[1798] », comme « Parole humaine de Dieu[1799] » (*TD*, 26), ce qui suggère que le Verbe puisse s'exprimer dans un langage autre qu'humain. Le texte explicite cette interprétation en reprenant l'épisode de la nomination des animaux rassemblés par Dieu (*Genèse*, 2 : 19-24) :

> Dieu avait dû rassembler les Animaux en s'adressant directement à eux, mais quel langage a-t-Il employé ? Ce n'était pas l'hébreu, mes Amis. […] Non : Il appela chaque Animal dans son propre

[1795] « They were a different kind of word, so it as sometimes hard for people to understand the animals. » (*M. VO*, 290)

[1796] « some of the words fell out of the egg into the ground, and some fell into the water, and some blew away in the air […]. And the Pigoons – the Pig Ones – ate up more of the words than any of the other animals did. You know how they love to eat. So the Pig Ones can think very well. » (*M. VO*, 290)

[1797] Voir *supra*, chapitre 5, II. C.

[1798] C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 66, voir *supra*, II. A.

[1799] « The Human Words of God » (*YF*, 11).

> langage. Au Renne Il parla renne, à l'Araignée Il parla Araignée ; à l'Éléphant Il parla éléphant, à la Puce puce, au Mille-Pattes mille-pattes et à la Fourmi fourmi. Il en a sûrement été ainsi[1800]. (*TD*, 27)

En postulant que Dieu puisse d'adresser directement à chaque espèce dans son langage, Atwood, à travers le travail exégétique des Jardiniers, ne représente plus le langage humain comme un don exceptionnel et retire à l'humanité un statut d'intermédiaire entre les animaux et le divin. L'utilisation du langage, notamment pour nommer les autres animaux, n'apparaît plus comme une usurpation, ou une domination symbolique – contrairement aux mythes de la parole volée –, mais comme l'affirmation d'une amitié entre le premier homme et les autres créatures :

> Quant à Adam, les noms des animaux furent les premiers mots qu'il prononça – l'avènement du langage humain. En cet instant cosmique, Adam revendique son âme d'Humain. Nommer – nous l'espérons –, c'est accueillir ; attirer autre vers soi […]. Le premier acte d'Adam envers les animaux fut un acte d'amour et de fraternité, car l'homme avant de déchoir n'était pas carnivore[1801]. (*TD*, 28)

La mission de nommer les animaux tient alors lieu d'apprentissage voué à instaurer des relations pacifiques entre l'être humain, dernier créé, et les autres créatures. Là encore, l'utilisation du langage comme outil de domination, présentée comme un mésusage, est associée à la consommation de chair animale, ce qui reprend le rapprochement exercé par Carol J. Adams grâce au concept de référent absent[1802]. En enjoignant les adeptes de la secte à « prononce[r] leur noms[1803] » (*TD*, 28), Adam Premier réhabilite le langage comme moyen de célébration des vies animales et d'affirmation d'une communauté morale multispécifique.

2. Du mythe fondateur au mythe littéraire, ou l'inverse ?

Dans un article définitoire, Philippe Sellier analyse les éléments communs aux mythes ethno-religieux et aux mythes littéraires, en interrogeant la pertinence de cette dernière notion. S'appuyant sur les travaux des ethnologues et des anthropologues, et en particulier de Lévi-Strauss, il souligne que le mythe ethno-religieux « explique comment s'est fondé le groupe » et se trouve « placé hors du temps ordinaire », ce qui « le distingue de la saga, où se décèle un

[1800] « God must have caused the Animals to assemble by speaking to them directly, but what language did He use? It was not Hebrew, my Friends. […] No: He called the Animals in their own languages. To the Reindeer He spoke Reindeer, to the Spider, Spider; to the Elephant He Spoke Elephant, to the Flea He spoke Flea, to the Centipede He spoke Centipede, and to the Ant, Ant. So must it have been. » (*YF*, 12).

[1801] « And for Adam himself, he Names of the Animals were the first words he spoke – the first moment of Human language. In this cosmic instant, Adam claims his Human soul. To Name is – we hope – to greet; to draw another towards oneself. […] Adam's first act towards the Animals was thus one of living-kindness and kinship, for Man in his unfallen state was not yet a carnivore. » (*YF*, 12-13).

[1802] Adams explique par ce concept comment la viande et le vocabulaire qui y est associé masquent les animaux dont la chair est consommée : ils ne sont plus là puisqu'ils sont morts, mais sont aussi effacés par le refus de voir la viande comme un corps animal, et par le vocabulaire qui permet cette dissonance. Voir *supra*, introduction et chapitre 5, II. A et B. C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 66.

[1803] « Say their Names. » (*YF*, 13)

ancrage historique[1804] ». La structure du mythe est par ailleurs extrêmement resserrée, elle ne multiplie pas les épisodes, et celui-ci est « anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations ». Contrairement au mythe littéraire, le mythe ethno-religieux est « tenu pour vrai » :

> […] histoire sacrée, d'une efficacité magique, récitée dans des circonstances précises, il est nettement distinct, pour ses fidèles eux-mêmes, de tous les récits de fiction (contes, fables, histoires d'animaux...). Le mythe remplit une fonction socio-religieuse. Intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont *il fait baigner le présent dans le sacré*[1805].

Chez Margaret Atwood, ces critères sont remplis par le mythe du « Grand Réarrangement » et du « Grand Vide », que Snowman invente sans en assumer l'auctorialité – puisqu'il s'agit, pour ses auditeurs les Crakers, d'une vérité universelle et non d'une fiction. Nous l'avons vu, au fil des tomes, le mythe est élaboré collectivement, par sa mémorisation, son appropriation, sa répétition et l'institution d'éléments rituels. La trilogie *MaddAddam* donne à lire la constitution d'un mythe ethno-religieux, qui dépasse de loin le simple conte, en ce qu'il explique et oriente les pratiques de la communauté, par exemple lorsque la mise à mort des Painballers est présentée comme une prolongation du « Grand Réarrangement ». Cependant, ce premier mythe oral ne suffit pas à fonder la communauté multispécifique qui s'établit au fil de la trilogie – il explique davantage la fin de l'ancien monde que les origines du nouveau. Par ailleurs, il se trouve désacralisé pour Barbe-Noire par la vision des corps d'Oryx et de Crake, identifiés comme tels par Snowman, qui réduit les divinités à de la viande, des « os qui sentent mauvais » (*M*, 519 ; « *smelly bones* », *M*, 370) : quelle que soit l'interprétation que fait le Craker de cet instant – soit ces corps ne sont pas ceux d'Oryx et de Crake, soit Oryx et Crake ne sont pas des divinités immortelles –, la parole du prophète est remise en doute, et le mythe ne résiste pas à sa confrontation avec la réalité de la perte. Cette conscience que le mythe est fictif permet à Barbe-Noire de produire à son tour de la fiction et de rejoindre le rang des conteurs-prophètes.

Le goût des Crakers pour le mythe sans cesse répété semble se dégrader au fil de *MaddAddam*, ces derniers ne se contentant plus de reprendre l'histoire du Réarrangement, mais manifestant une curiosité qui invite les prophètes, Toby, Snowman, et désormais Barbe-Noire, à prolonger le mythe en une multitude d'histoires. Au sein du troisième tome de la trilogie, c'est ainsi plutôt une épopée qui s'écrit, une Histoire et non un mythe, qui suit les tribulations de Zeb, celles de Crake, celles de Toby, et aboutit à la Grande Bataille. Ce dernier récit, qui raconte l'union des Crakers, des « deux peaux » et des porcons contre les Painballers, fondant leur communauté autour d'un traumatisme commun, peut être considéré comme « l'histoire-base »

[1804] P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55, nº 3, 1984, p. 113 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239 ; consulté le 21 février 2025).

[1805] *Id.* Les italiques sont de l'auteur.

de la communauté multispécifique – pour reprendre le terme de Minard (*DM*, 449) –, un récit dont les Crakers ne sont plus seulement les récepteurs, mais qu'ils participent à écrire. La fin du roman les conduit d'une mythologie orale à l'écriture d'un livre, signé par Barbe-Noire, et à l'institution non plus d'un mythe fondateur mais d'une épopée commune. Julian Yates analyse cette fin de la trilogie comme la bascule du roman vers un texte sacré, autrement dit vers un mythe ethno-religieux, dans l'idée que le roman qu'Atwood nous donne à lire puisse constituer pour d'autres lecteurs et lectrices à venir un mythe des origines[1806]. Plutôt que d'imaginer que les histoires deviendront des mythes ethno-religieux, en étant à leur tour reprises dans une version plus concise et entendues comme des vérités sacrées, il me semble qu'il est concevable qu'elles continuent d'être reçues comme de la littérature, ouvrant sur des prolongations et des réécritures. À en juger par la distance prise avec le mythe du Grand Réarrangement, l'affirmation de son auctorialité par Barbe-Noire et la division de l'histoire en plusieurs segments, la trilogie *MaddAddam* pourrait précisément construire l'espoir que cette nouvelle communauté préfère aux mythes religieux les mythes littéraires.

Conclusion du chapitre

S'inspirant de mythes littéraires et religieux pré-existants pour construire un imaginaire apocalyptique et révolutionnaire, à l'échelle de leur intrigue et de la construction des personnages, les romans de notre corpus font reposer la narration sur des voix et des points de vue marginaux. Le récit de la catastrophe, mais aussi de la reconstruction qui s'ensuit, ne peut être porté par une voix unique et impose une pluralité de discours, de regards, d'impressions sensibles, pour offrir une vision kaléidoscopique de l'apocalypse. Les fictions étudiées usent de la plasticité du roman pour y accueillir des formes littéraires anciennes, comme les cantiques, autant que des modes de communication contemporains, comme les réseaux sociaux. Les écrivaines et écrivains y opposent différentes manières d'être au monde, ces temps ultimes donnant lieu à des guerres d'imaginaires, entre spécistes et antispécistes, sécuritaires et libertaires, capitalistes et anarchistes ; finalement entre ancien et nouveau monde. L'horizon post-apocalyptique ne peut cependant pas être tracé selon des logiques anthropocentrées et doit faire entendre les voix extra-humaines, autant du point de vue zoopolitique que zoosémiotique. Ces expressions animales, que les écrivains et écrivaines imaginent musicales et rythmiques, imprègnent le texte et en bousculent la langue. À travers des opérations de traduction et de transmission, les romans dessinent des sociétés cosmopolitiques aux fondations multispécifiques et multiculturelles. L'apocalypse n'y apparaît pas comme une rupture, mais

[1806] J. Yates, « Improbable Shepherds », *op. cit.*.

les mythes qui y résistent doivent être adaptés à un monde en mutation, notamment pour y inclure les animaux autrement que comme des métaphores ou des faire-valoir. La zoopoétique ne se contente plus de façonner des animots, mais y désigne une littérature future créée par les animaux.

***

Du renversement des systèmes contemporains à la reconstruction d'un monde social, géographique et symbolique autour de communautés auparavant marginales, les fictions apocalyptiques et dystopiques accordent une place centrale aux animaux non-humains. Le passage par des réécritures de la robinsonnade permet de se distinguer de ce genre et d'affirmer une vision du futur qui ne peut se limiter à la reproduction des rapports passés. Les relations inter- et intraspécifiques doivent être repensées et retissées, ce que les romans exemplifient par des réseaux de personnages, et par une répartition des fonctions diégétiques qui identifie les valeurs du monde à construire. La cohabitation se joue à de multiples échelles : géographique, domestique et même corporelle. Les rapports de l'humanité aux autres animaux sont pensés à travers des ontologies non-naturalistes et en convoquant des croyances religieuses autant que des savoirs scientifiques – illustrant la place de l'écospiritualité dans la pensée contemporaine de l'animalité. La prise en compte politique des voix et des points de vue animaux implique leur intégration au récit et à ses dispositifs narratifs. Se rattachant à des ancrages mythiques, notre corpus les soumet à des réécritures – souvent mises en abyme à l'échelle intradiégétique – pour les adapter à un monde en mutation.

Conclusion

Nous avons analysé un corpus d'une quinzaine de romans qui entremêlent un récit ou un discours de fin du monde à la représentation des animaux non-humains – deux objets d'étude qui n'ont cessé de gagner en visibilité durant nos années de recherche. Notre hypothèse était que ces scénarios extrêmes permettent aux écrivaines et écrivains de porter un regard critique sur la place des animaux dans nos sociétés contemporaines, tout en reflétant les biais qui orientent encore leurs représentations culturelles. Nous appuyant sur les analyses littéraires et politiques de Jean-Paul Engélibert et Yannick Rumpala, nous avons envisagé que les imaginaires apocalyptiques, ouvrant la possibilité d'une table rase, puissent aboutir à des scénarios utopiques et penser de nouveaux rapports aux animaux. Nous nous attendions également à retrouver dans les textes littéraires les divergences qui divisent les sciences humaines entre une approche écocentrée et une approche antispéciste. La première partie de nos développements devait offrir une perspective diachronique en resserrant notre regard autour d'un groupe d'espèces, les grands singes ; la seconde partie avait pour visée de souligner la satire d'une époque contemporaine anthropocentrée ; enfin la troisième partie envisageait l'étude des décentrements permis par les scénarios apocalyptiques ou dystopiques, afin de voir émerger des perspectives utopiques.

L'analyse de la représentation des grands singes, de 1963 à 2010, a permis de dessiner les contours des deux pôles à partir desquels s'orientent les fictions zoopoétiques, l'animalité et l'humanité, dont les romans interrogent la superposition avec d'autres axiologies : le bien et le mal, le futur et passé, le haut et le bas. En s'attardant sur la figure du grand singe, nous avons souligné les rapports entre la littérature et les sciences du vivant, ainsi que la porosité entre ces dernières et les sciences humaines – les écrivains s'inspirant des théories de l'évolution, de la psychologie, de la philosophie et de l'anthropologie, autant que de la primatologie. La reprise de savoirs scientifiques n'empêche cependant pas la présence de biais anthropocentrés, ni l'utilisation de figures animales pour porter un regard critique sur les sociétés humaines. Pierre Boulle et Will Self représentent ainsi les grands singes à des fins satiriques, comme des doubles grotesques des êtres humains, symbolisant, chez le premier, l'avenir d'une humanité décadente et, chez le second, le rejet de l'animalité humaine par une postmodernité désincarnée. Si les fictions contemporaines – notamment *Mémoires de la jungle* –, conjurent le spectre (que suggérait *La Planète des singes*) d'une animalité menaçant de nous renverser, elles le remplacent cependant par une animalité fantôme dont la disparition est déplorée, et qui hante

cette fois les consciences. Le passage du zoo et au muséum, deux espaces cristallisés en *topoï* littéraires, symbolise cette évolution.

Dans *Sans l'orang-outan* et dans la trilogie de Lydia Millet, les protagonistes pleurent des animaux sauvages frappés par la sixième extinction massive : la disparition d'individus singuliers provoque une révélation et met au jour les relations d'interdépendance qui unissent les êtres humains aux autres espèces. Les fictions mêlent ainsi une perspective écologique et une perspective animaliste, centrée sur l'individu. La catastrophe mondiale devient une apocalypse personnelle, vécue comme le deuil d'un proche, dans des romans qui représentent les relations interspécifiques comme des relations de parenté, avec humour et gravité[1807]. Si l'extinction de la biodiversité provoquée par des activités anthropiques est un élément constitutif de l'Anthropocène, ce concept se voit néanmoins remis en cause dans notre cinquième chapitre, qui étudie des terminologies concurrentes, en soulignant l'intersection, dans notre corpus, des questions écologiques, éthiques et sociales, et des échelles inter- et intraspécifiques. Plutôt qu'une réflexion sur l'espèce humaine dans son ensemble, les romans dénoncent des systèmes de domination, le capitalisme, le colonialisme, le patriarcat et le spécisme se trouvant entremêlés.

Face à ces troubles contemporains, les romans dystopiques et apocalyptiques imaginent la destruction de nos sociétés – provoquée par des agents humains ou par une force transcendante – qui opère comme une révolution en renversant les rapports de pouvoir. Au cœur de la catastrophe, les personnages doivent survivre, mais aussi réaffirmer leur identité et leur statut dans le règne animal. Cédant à la tentation de la robinsonnade et à un paradigme immunitaire[1808], ils tentent en vain de lutter contre les animaux qui les entourent et de rétablir une domination spéciste. À ce repli, vestige des logiques pré-apocalyptiques dans un monde bouleversé, les romans opposent finalement l'utopie de sociétés cosmopolites et multispécifiques. Le septième chapitre envisage ainsi quelques « prototopies[1809] », les auteurs et autrices se saisissant des scénarios apocalyptiques comme d'un laboratoire pour l'expérimentation sociale. L'animalité devient alors la clé d'une résistance à la catastrophe et ouvre la perspective d'un monde meilleur, fondé sur des alliances interspécifiques, mais aussi sur la mutation et l'hybridation – corporelle autant que spirituelle – des êtres humains. La présence marquée d'un paradigme du « vivant » chez les auteurs et autrices (en particulier chez Alain Damasio, dans une moindre mesure chez Céline Minard, Sophie Divry et Margaret Atwood), suggère l'influence de cette philosophie contemporaine, qui rejoint par moment dans

[1807] C. Coquio, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », *op. cit.*.
[1808] M. Fœssel, *Après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 270-272.
[1809] Y. Rumpala, « Prototopie », *op. cit.*.

les fictions une écospiritualité. Les positions antispécistes sont plus rares, explicites chez Camille Brunel et implicites chez Laura Pugno, à travers la dénonciation des violences intrinsèques à l'élevage industriel. Par-delà ces distinctions, les animaux sont l'objet d'une réécriture des mythes – parfois mise en abyme à l'échelle intradiégétique –, à la fois transformés par une poétique science-fictionnelle et par l'évolution des imaginaires de l'animalité. La représentation des animaux reste empreinte d'une pensée mythique, qui puise autant dans l'Antiquité que dans la littérature moderne. La narration accueille des voix et des points de vue autres qu'humains qui participent d'un décentrement des romans, travaillent à fabriquer de nouvelles histoires fondatrices, et tracent un horizon à la fois politique et littéraire.

Partant des grands singes anthropomorphisés, notre parcours s'est achevé avec des animaux génétiquement modifiés et littéralement mutants. À première vue, cette progression pourrait mener d'une recherche des origines de l'humanité, encore au cœur de la primatologie dans les années 1960, à la pensée d'un futur posthumain et hybride dans la fiction contemporaine. Pourtant, de *La Planète des singes* aux *Furtifs*, en passant par la trilogie *MaddAddam*, les animaux sont perçus comme l'attache qui unit l'humanité à son passé naturel, tout en incarnant son futur – peu importe que ce soit sur le mode de la menace ou de la rédemption. Chez Pierre Boulle, les primates sont à la fois nos ancêtres et les rivaux qui nous remplaceront, sans pour autant nous dépasser, mettant fin au progrès humain. Éric Chevillard imagine dans *Sans l'orang-outan* que naîtra, après la disparition du grand singe roux, « un fils » hybride, « qui sera aussi notre père à tous. » (*SOO*, 187) Chez Margaret Atwood, les Crakers rejouent la genèse biblique et incarnent le retour à un âge d'or, où ces nouveaux êtres humains vivent nus, en harmonie avec les animaux, unis par une langue adamique interspécifique. Chez Alain Damasio, les furtifs seraient à la fois l'espèce la plus ancienne et la clé d'une utopie écologico-politique, grâce à leur réinvention permanente, qui incarne le principe-même de vie et tisse un fil entre le passé préhumain et le futur posthumain. Certains récits apocalyptiques relient ainsi l'origine et la fin, et n'inscrivent plus l'histoire humaine dans un temps linéaire, mais cyclique, qui commence et se termine dans une animalité indifférenciée.

D'autres, comme ceux de Tristan Garcia, de Sophie Divry, de Laura Pugno ou de Lydia Millet, maintiennent une perspective centrée sur les sociétés humaines, caractéristique de l'Anthropocène et parfois fataliste, en imaginant une rupture anthropozoologique : l'ambition d'une communauté multispécifique n'aboutit qu'à une communauté de souffrance. Le drame se situerait alors dans la fracture qui séparerait inévitablement l'humanité de l'animalité, au prix d'une culpabilité morale. Dans *Trois fois la fin du monde*, la ferme de Joseph part en fumée ; dans *Mémoires de la jungle*, la vie humaine est déplacée dans des bulles spatiales, où les animaux n'existent plus que sous forme d'hologrammes dans des muséums ; chez Lydia Millet,

les animaux appartiennent aussi aux zoos ou aux collections taxidermiques – comme formes esthétiques exposées à nos regards ; dans *Sirènes*, Mia oublie les violences humaines qu'elle a subies, son esprit est une table rase, les géographies humaines et marines n'appartiennent plus à la même carte, mais la Yakuza trouve d'autres populations à exploiter et la violence se poursuit entre humains.

Enfin, certaines fictions abordent la rupture sous son autre versant, en spéculant la disparition de l'humanité : lorsqu'une utopie post-apocalyptique est envisagée, *homo sapiens* n'y participe pas, puisque son absence est la condition d'un monde meilleur. Céline Minard et Camille Brunel représentent des mondes réinvestis par les animaux, mais supposent pour cela que l'humanité – réduite à la survie d'un seul ou de quelques individus – connaisse ses derniers instants et ne puisse résister à la libération animale. Une cohabitation égalitaire avec les animaux existants n'est ainsi jamais envisagée, et aucune fiction de notre corpus n'imagine que les êtres humains abandonnent d'eux-mêmes leurs privilèges d'espèce. Nous pouvons nous interroger sur cette aporie que reflètent les fictions contemporaines apparemment zoocentrées, dont nous pouvions attendre des « prototopies[1810] » ou des utopies antispécistes.

On se remémore l'affirmation, désormais célèbre, de Fredric Jameson dans son article « Future City », dont la reprise est facilitée par une ironique autocitation : « quelqu'un aurait dit un jour qu'il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme. Nous pouvons maintenant corriger cela et assister à la tentative d'imaginer le capitalisme en imaginant la fin du monde[1811] ». Le théoricien semble faire référence à une phrase qu'il a écrite dans la préface d'un précédent ouvrage, *The Seeds of Time*, où il explicite l'expression « la fin du monde » à travers un angle écologique, en décrivant « la détérioration complète de la terre et de la nature », par opposition à la difficulté d'imaginer « des scénarios plausibles » concernant la « désintégration » ou le « remplacement » de notre « mode de production[1812] ». Dans « Future City », la réflexion de Jameson part de la représentation architecturale et urbanistique d'un monde postmoderne qui se délite, qui fond la matière du vieux monde, à travers une esthétique du flou (« *blur* »), pâteuse, détrempée (« *soggy*[1813] »). Il y voit une image du recyclage, qui traduit l'impossibilité à se détacher de l'ancien, et l'associe à la « pseudo-

[1810] *Id.*

[1811] Nous traduisons : « Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world. » F. Jameson, « Future City », *New Left Review*, n° 21, 1er juin 2003, p. 76.

[1812] Nous traduisons des passages d'une citation plus longue : « […] a more general anxiety about the larger fate or destiny of our system or mode of production as such […] tells us it must be eternal, while our intelligence suggest this feeling to be most improbable indeed, without coming up with plausible scenarios as to its desintegration or replacement. It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imaginations ». F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York Chichester, Columbia university press, 1994, p. xii.

[1813] F. Jameson, « Future City », *op. cit.*, p. 76.

temporalité agitée de la matière, en incessante mutation autour de nous[1814] ». Cet imaginaire du temps cyclique, de la liquéfaction et de l'informe, se retrouve au-delà de l'architecture : de la manière dont sont représentés les espaces, elle se déplace vers la manière dont sont représentés les êtres. Incarnation du « vivant » tel que l'imagine Damasio, les furtifs sont multiformes, capables d'endosymbiose, « défigur[és] » (*F*, 101), ils recyclent, gobent et englobent tout à la fois. Céline Minard illustre d'abord cette réduction à l'informe dans *Le Dernier Monde*, lorsque les êtres humains fondent soudainement dans leurs vêtements au moment de la catastrophe, puis dans son dernier roman, *Plasmas*[1815]. Cette esthétique, qui préfère la perte de forme à de nouvelles formes, pourrait être caractéristique d'un contemporain qui est englué dans le présent, qui ne parvient pas à imaginer autre chose qu'un fondu de ses éléments existants.

La critique du capitalisme par Jameson devient une critique de la collapsologie, conçue comme représentation du capitalisme plutôt que de sa fin, à laquelle il oppose la tentative de revenir à un temps historique et à la perception d'une pluralité des formes d'existence : « le problème est alors de savoir comment repérer la différence radicale ; comment relancer le sens de l'histoire pour qu'il recommence à transmettre de faibles signaux de temps, d'altérité, de changement, d'Utopie[1816]. » Le retour à l'histoire que pense Jameson s'arrête à « une histoire construite par les êtres humains[1817] », or nous pourrions interroger la possibilité d'une sortie posthumaniste du présentisme capitaliste. En effet, les romans appliquent au système totalisant du spécisme les mêmes logiques que celles décrites par Jameson à propos du capitalisme : il est peut-être plus facile d'imaginer la fin du monde que celle du spécisme, et les imaginaires de la fin du monde ne sont peut-être encore que des représentations de ce dernier. Au « réalisme capitaliste[1818] » – nom que Mark Fisher donne à l'alternative entre capitalisme et fin du monde –, nous pourrions ajouter un *réalisme spéciste*, pour rendre compte de la facilité des écrivaines et écrivains à représenter des dystopies qui dénoncent un système exploitant les animaux, mais aussi de leur difficulté à en proposer la sortie. Au regard de la littérature contemporaine se dégage l'impression que les revendications politiques pour une meilleure prise en compte des animaux ne peuvent se penser qu'au négatif, et non comme l'affirmation de valeurs positives inscrites dans des imaginaires eutopiques[1819] – alors même que d'autres

[1814] « […] in this churning pseudo-temporality of matter ceaselessly mutating all around us ». *Ibid.*, p. 75.
[1815] C. Minard, *Plasmas*, Paris, Rivages, 2021.
[1816] « The problem is then how to locate radical difference; how to jumpstart the sense of history so that it begins again to transmit feeble signals of time, of otherness, of change, of Utopia. » F. Jameson, « Future City », *op. cit.*, p. 76.
[1817] « […] a history made by human beings ». *Id.*.
[1818] M. Fisher, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative ?*, J. Guazzini (trad.), Genève ; Paris, Entremonde, 2018 [2009].
[1819] Au sens que lui donne Sargent, d'une société « considérablement meilleure » que celle dans laquelle évolue le lectorat contemporain. L. T. Sargent, « Pour une défense de l'utopie », *Diogène*, vol. 209, nº 1, Presses

champs, comme la philosophie, pensent la sortie du spécisme. En somme : à notre connaissance, il n'existe pas encore d'équivalent littéraire de la « Zoopolis » de Donaldson et Kymlicka[1820].

Ainsi, lorsque des utopies post-apocalyptiques sont esquissées, elles n'incluent jamais des animaux réalistes, mais posent comme condition d'attribuer aux non-humains quelque chose en plus, qui fait qu'ils ne sont plus seulement des animaux, mais des *novums* science-fictionnels. On pourrait objecter que c'est bien le propre du genre, mais il nous semble que l'innovation science-fictionnelle aurait pu mener ailleurs que vers des animaux augmentés – ce que l'on pourrait qualifier de *transanimalisme*. Ces textes spéculent en partie sur de nouvelles organisations sociales, cependant lorsque celles-ci présentent des rapports aux non-humains plus justes, la transformation ne consiste pas en une remise en cause profonde d'une vision anthropocentrée, mais en une modification des animaux pour les rapprocher de nos critères de considération. Pour que des alliances, ou des cohabitations pacifiques voire égalitaires soient envisagées, les écrivaines et écrivains imaginent des animaux extraordinaires, dotés d'une intelligence ou d'une capacité de langage semblables aux nôtres. Les relations avec les animaux réels ne sont pas nécessairement différentes de celles qui ont cours dans le monde pré-apocalyptique : les romans intègrent seulement dans la communauté morale une nouvelle espèce. Les moutons, les cochons, les chèvres ou les poissons subissent toujours la même violence. Les nouveaux animaux fictifs sont non seulement plus humains, grâce à un imaginaire de l'hybridité, mais aussi plus capables, selon les critères sur lesquels la philosophie occidentale a fondé la subjectivité, à savoir la conscience réflexive, le langage articulé, ou encore l'intelligence abstraite – autant de critères qui peuvent par ailleurs exclure des individus humains[1821] – nous touchons là à l'importance d'une éthique de la vulnérabilité, formulée notamment par Corine Pelluchon, mais qui est aussi au cœur de la pensée antispéciste et de la théorie des droits animaux[1822].

La définition de la subjectivité fondée sur la conscience, le langage articulé et les capacités d'abstraction oriente également les possibilités narratives explorées par les textes de

Universitaires de France, 2005, n. 1 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-diogene-2005-1-page-10?lang=fr ; consulté le 25 mars 2025).

[1820] S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis*, *op. cit.*. La publication, en septembre 2024, d'une courte nouvelle utopique de Camille Brunel, pour le média écologiste *Reporterre*, suggère cependant la possibilité que cette absence soit comblée dans les années à venir. Brunel y développe un paradigme de la « politesse », qu'il distingue d'une « diplomatie », probablement en opposition à la pensée de Baptiste Morizot. C. Brunel, « La politesse des animaux : la fiction de Camille Brunel pour *Reporterre* », *Reporterre*, 7 septembre 2024 (en ligne : https://reporterre.net/La-politesse-des-animaux-la-fiction-de-Camille-Brunel-pour-Reporterre ; consulté le 11 avril 2025) ; B. Morizot, *Les diplomates*, *op. cit.*.

[1821] C'est ce que dénoncent des militantes à la fois antispécistes et antivalidistes, comme Sunaura Taylor : S. Taylor, *Beasts of burden*, *op. cit.*.

[1822] C. Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité*, *op. cit.*. La vulnérabilité, mais surtout la dépendance, est un des critères pensés par Sue Donaldson et Will Kymlicka dans *Zoopolis*. S. Donaldson et W. Kymlicka, *Zoopolis*, *op. cit.*, p. 120-121.

notre corpus, qui ne donnent la parole qu'à des animaux extraordinaires, ou à travers une prosopopée portée par un narrateur humain. Hormis ces cas, les textes ne proposent pas de narration animale, et la focalisation sur un point de vue animal reste également rare. Si l'expérience d'autrui ne peut jamais être saisie dans son entièreté, l'historien Éric Baratay affirme que « nos flagrantes limites ne doivent pas faire proclamer paresseusement l'impossibilité de quêter les réalités extérieures et justifier de se complaire dans le nombrilisme humain, l'obsession de nous et de soi[1823] ». Sophie Milcent-Lawson suggère que la fiction, en ce qu'elle « rend sensible au sort d'autrui en nous permettant de nous mettre, imaginairement, à sa place », puisse contribuer à cette quête, en devenant un lieu où « parler *pour* les animaux, et non à leur place[1824] ». La construction d'une littérature désanthropocentrée est nécessairement tâtonnante : elle demande d'interroger sa langue autant que ses cadres de pensée. Ces pas de côté peuvent déjà être opérés dans la recherche littéraire, pour porter un regard critique sur les représentations des animaux, qui révèle que le tournant animal contemporain n'est ni synonyme d'un tournant animaliste, ni d'un mouvement unifié.

Devant la difficulté à fabuler un monde antispéciste ou à porter un regard dénué de biais anthropocentristes quand on vit dans une civilisation qui n'est « pas prête d'accorder ne serait-ce que le droit de vivre aux animaux », Camille Brunel affirme, dans son récent essai *Je est un animal*, une contradiction qui semble définir l'utopie politique : « On ne peut pas l'imaginer, ni pour Dunbar, ni pour la France, ni pour ailleurs. Pourtant, je ne veux rien imaginer d'autre, et je ne sais pas comment on peut fonctionner en imaginant que ça pourrait changer autrement que comme ça[1825]. » Si l'antispécisme fait émerger de nombreuses questions, provoquant un trouble auquel il n'offre pas de réponse simple et universelle, la littérature pourrait être le lieu d'accueil privilégié de ces espoirs impossibles.

[1823] É. Baratay, *Biographies animales*, *op. cit.*, p. 29.
[1824] S. Milcent-Lawson, « Parler pour les animaux », *op. cit.*, § 5.
[1825] C. Brunel, *Je est un animal*, *op. cit.*, p. 200.

Bibliographie

I. Auteurs et autrices du corpus primaire

A. Corpus primaire

ATWOOD Margaret, *Oryx and Crake*, New York, Anchor Books, 2004.

ATWOOD Margaret, *Le Dernier Homme*, Michèle Albaret-Maatsch (trad.), Paris, Robert Laffont, coll. « 10-18 », nº 4063, 2007.

ATWOOD Margaret, *The Year of the Flood*, New York, Anchor Books, 2010.

ATWOOD Margaret, *MaddAddam*, New York, Anchor Books, 2013.

ATWOOD Margaret, *Le Temps du déluge*, Jean-Daniel Braeque (trad.), Paris, Robert Laffont, coll. « 10-18 », 2014.

ATWOOD Margaret, *MaddAddam*, Patrick Dusoulier (trad.), Paris, Robert Laffont, coll. « 10-18 », 2015.

BOULLE Pierre, *La Planète des singes*, Paris, Pocket, coll. « Best », 2017 [1963].

BRUNEL Camille, *Les Métamorphoses*, Paris, Alma éditeur, 2020.

CHEVILLARD Éric, *Sans l'orang-outan*, Paris, Minuit, 2007.

DAMASIO Alain, *Les Furtifs*, Paris, La Volte, 2019.

DIVRY Sophie, *Trois fois la fin du monde*, Paris, J'ai lu, 2019 [2018].

GARCIA Tristan, *Mémoires de la jungle*, Paris, Gallimard, 2010.

MILLET Lydia, *How the Dead Dream*, London, Vintage Books, 2009.

MILLET Lydia, *Comment rêvent les morts*, Barbara Schmidt (trad.), Paris, Le Cherche Midi, 2011.

MILLET Lydia, *Ghost Lights*, New-York, W. W. Norton & Company, 2011.

MILLET Lydia, *Lumières fantômes*, Charles Recoursé (trad.), Paris, Cherche midi, 2013.

MILLET Lydia, *Magnificence*, New-York, W. W. Norton & Company, 2013.

MILLET Lydia, *Magnificence*, Charles Recoursé (trad.), Paris, Cherche midi, 2016.

MINARD Céline, *Le Dernier Monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

PUGNO Laura, *Sirene*, Venezia, Marsilio, coll. « Romanzi e racconti », 2017 [2007].

PUGNO Laura, *Sirènes*, Marine Juliette Aubry (trad.), Paris, Éditions inculte, 2020.

SELF Will, *Great Apes*, New-York, Grove Press, 1997.

SELF Will, *Les Grands singes*, Francis Kerline (trad.), Paris, Points, 2015.

B. Autres œuvres littéraires des auteurs et autrices

ATWOOD Margaret, *The Edible Woman*, London, Virago, 2009.

ATWOOD Margaret, Lydia MILLET, *et al.*, *I'm with the bears*, Mark Martin et Bill McKibben (éd.), London New York, Verso, 2011.

BOULLE Pierre, *Le Sacrilège malais*, Paris, Julliard, 1951.

BOULLE Pierre, *Le Pont de la rivière Kwaï*, Paris, Julliard, 1952.

BOULLE Pierre, *Contes de l'absurde*, Paris, Julliard, coll. « Presses pocket », nº 1647, 1953.

BOULLE Pierre, *Aux sources de la rivière Kwaï*, Paris, Julliard, 1966.

BOULLE Pierre, *Quia absurdum*, Paris, Julliard, 1970.

BOULLE Pierre, *L'Univers ondoyant*, Paris, Julliard, 1987.

BOULLE Pierre, *L'Îlon. Souvenirs*, Paris, Fallois, 1991.

BRUNEL Camille, *Vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011.

BRUNEL Camille, *La Guérilla des animaux*, Paris, Alma éditeur, 2018.

BRUNEL Camille, *Je est un animal*, Paris, Ulmer, 2024.

CHEVILLARD Éric, *L'Explosion de la tortue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

CHEVILLARD Éric, *L'Arche Titanic*, Paris, Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2022.

DAMASIO Alain, « Hyphe... ? », dans Jade Lindgaard (éd.), *Éloge des mauvaises herbes. Ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Éditions Les Liens qui libèrent, 2018.

MILLET Lydia, *We Loved It All : A Memory of Life*, New-York, WW Norton & Co, 2024.

MINARD Céline, *Plasmas*, Paris, Rivages, 2021.

SELF Will, *The Book of Dave*, Londres, Viking, 2006.

C. Écrits critiques et prises de paroles des auteurs et autrices

ALLEMAND Roger-Michel et Éric CHEVILLARD, « Éric Chevillard : Choir "sans intention" – mais vers le haut », *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 5, nº 1, 2010, p. 150-162 (en ligne : https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/747 ; consulté le 10 juillet 2024).

ATWOOD Margaret, *Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto, Anansi, 1982.

ATWOOD Margaret, « Perfect Storms: Writing *Oryx and Crake* », *Book-Of-The-Month Club*, janvier 2003 (en ligne : http://shirbegi.weebly.com/uploads/1/3/8/2/13820171/writing_oryx_and_crake_1.pdf ; consulté le 4 décembre 2018).

ATWOOD Margaret, *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose, 1983-2005*, New-York, Carroll & Graf, 2006.

ATWOOD Margaret, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Londres, Virago, 2011.

ATWOOD Margaret, « Margaret Atwood: The Road to Ustopia », *The Guardian*, rubrique « Books », 14 octobre 2011 (en ligne : https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia ; consulté le 8 janvier 2025).

BRUNEL Camille, « La littérature au service de l'animalisme, l'animalisme au service de la littérature. Échange entre Camille Brunel et Hannah Cornelus autour de "La Guérilla des animaux" », entretien réalisé par Hannah Cornelus, rubrique « Actualités », 5 mars 2019, Literature.green (en ligne : https://www.literature.green/la-litterature-au-service-de-lanimalisme-lanimalisme-au-service-de-la-litterature-2/ ; consulté le 27 avril 2025).

BRUNEL Camille et VICTOR DURAN-LE PEUCH, « Vers une littérature animaliste », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, 10 octobre 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=LGD4LQf0qlA ; consulté le 16 octobre 2024).

BRUNEL Camille et Victor DURAN-LE PEUCH, « Les animaux dans l'œil de la caméra », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, 30 octobre 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=bU7vA83NO3I ; consulté le 16 octobre 2024).

BOULLE Pierre, « Entretien », dans *La Planète des singes*, Paris, Rombaldi, coll. « Bibliothèque du temps présent », 1973.

BOULLE Pierre, « Pierre Boulle "Quia absurdum" », dans l'émission *Le Fond et la forme*, 1970 (en ligne : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf10005641/pierre-boulle-quia-absurdum ; consulté le 24 mars 2022).

BOULLE Pierre, « *La Planète des singes* est une satire », dans l'émission *Lectures pour tous*, Paris, RTF, 6 février 1963 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JHI3vXHKDsE).

CERQUIGLINI Blanche et Éric CHEVILLARD, « Éric Chevillard. "La littérature commence avec le refus de se plier aux faits" », *Critique*, nº 767, avril 2011, p. 305-314 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-critique-2011-4-page-305.htm ; consulté le 6 mai 2021).

CHEVILLARD Éric, « Cheviller au corps », entretien réalisé par Emmanuel Favre, *Le Matricule des anges*, nº 61, mars 2005 (en ligne : https://www.eric-chevillard.net/e-lmda2005.html ; consulté le 11 avril 2025).

CHEVILLARD Éric, « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic* », entretien réalisé par Maxime Morin, rubrique « Actualités », 26 février 2022, Literature.green - Littérature et écologie (en ligne : https://www.literature.green/homme-espece-eteinte-chevillard ; consulté le 6 juin 2022).

DAMASIO Alain, « Demain, serons-nous très humains plutôt que transhumains ? », entretien réalisé par Michel Lévy-Provençal, 5 avril 2015, Huffington Post (en ligne : https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/demain-serons-nous-tres-humains-plutot-que-transhumains_53521.html ; consulté le 10 octobre 2024).

DAMASIO Alain, « Soutenir les « gilets jaunes » et résister aux réseaux sociaux : on a parlé avec Alain Damasio », entretien réalisé par Rémi Noyon, rubrique « BibliObs », 1er mai 2019, Le Nouvel Obs (en ligne : https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20190501.OBS12345/soutenir-les-gilets-jaunes-et-resister-aux-reseaux-sociaux-on-a-parle-avec-alain-damasio.html ; consulté le 7 janvier 2025).

DAMASIO Alain, « Fiches personnages des Furtifs », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 23, Ghent University, 15 décembre 2021 (https://journals.openedition.org/fixxion/750 ; consulté le 3 octobre 2024).

DAMASIO Alain, « Alain Damasio : "Je viens de l'anticapitalisme, l'Amérique reste l'ennemie" », entretien réalisé par Jean-marie Durand, mai 2024, Les Inrocks, n°30 (en ligne : https://www.lesinrocks.com/societe/alain-damasio-je-viens-de-lanticapitalisme-lamerique-reste-lennemie-616261-05-05-2024/ ; consulté le 16 janvier 2025).DAMASIO Alain, « Alain Damasio : « Il faut battre le techno-capitalisme sur le terrain du désir » », entretien réalisé par Fabien Benoit, 18 juin 2024, *Socialter* (en ligne : https://www.socialter.fr/article/alain-damasio-techno-capitalisme-vallee-silicium-cocon ; consulté le 27 septembre 2024).

DAMASIO Alain, « Connaissance par les souffles. Entretien avec Alain Damasio », entretien réalisé par Mathieu Potte-Bonneville, rubrique « Entretiens », 21 juillet 2019, A Rabbit Hole (en ligne : http://mathieupottebonneville.fr/2019/07/21/entretien-damasio/ ; consulté le 10 mars 2025).

DIVRY Sophie, « Entretien avec Sophie Divry pour son livre : *Trois fois la fin du monde* », entretien réalisé par Nicolas Hecht, 9 août 2020, Babelio.com (en ligne : https://www.babelio.com/auteur/Sophie-Divry/102669 ; consulté le 8 mai 2020).

GARCIA Tristan, « Tristan Garcia, La meilleure part des hommes », entretien réalisé par Jade Colbert et Jane Bao, 15 mars 2011, The Varsity (en ligne :

https://thevarsity.ca/2011/03/14/lentretien-tristan-garcia-la-meilleure-part-des-hommes-francais-seulement/ ; consulté le 29 mai 2024).

GARCIA Tristan et Bettina GHIO, « Langue, fiction, question animale. Entretien avec Tristan Garcia », *Contretemps*, novembre 2010 (en ligne : https://www.contretemps.eu/memoires-jungle-langue-fiction-question-animale ; consulté le 9 juin 2022).

MILLET Lydia, « Humour, Grief, and Species Aloneness in Times of Mass Extinction. An Exchange Between Ida Olsen and Lydia Millet, Author of *How the Dead Dream* », entretien réalisé par Ida Marie Olsen, novembre 2019, Literature.green (en ligne : http://literature.green/humour-grief-and-species-aloneness-in-times-of-mass-extinction ; consulté le 9 février 2021).

SELF Will, « Self portrait », entretien réalisé par Natalie Levisalles, rubrique « Livres », 6 mai 2004, Libération (en ligne : https://www.liberation.fr/livres/2004/05/06/self-portrait_478445/ ; consulté le 16 novembre 2023).

SELF Will, « Entretien avec Will Self », entretien réalisé par Steven Sampson, 25 novembre 2017, En attendant Nadeau (en ligne : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/11/25/entretien-will-self/ ; consulté le 16 novembre 2023).

SELF Will, « Will Self : "Écrire à la troisième personne m'a beaucoup aidé à voir le jeune homme que j'étais avec une plus grande objectivité" », entretien réalisé par Florence Noiville, 4 avril 2021, Le Monde (en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/04/04/will-self-ecrire-a-la-troisieme-personne-m-a-beaucoup-aide-a-voir-le-jeune-homme-que-j-etais-avec-une-plus-grande-objectivite_6075527_3260.html ; consulté le 16 juin 2022).

SELF Will, *Will Self on Franz Kafka*, sur *How to Academy*, 2020 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=GcduVboRvvk&t=2619s ; consulté le 10 avril 2025).

STEINKE René et Lydia MILLET, « Interview with Lydia Millet », *Literary Review*, vol. 55, nº 1, Fall 2011, p. 160-167 (en ligne : https://search.proquest.com/openview/f8ff96e4268bdb948f9cdfa10dddc08b/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=40852 ; consulté le 21 avril 2021).

II. Autres œuvres littéraires et bandes dessinées

ARFEL Tatiana, *La Deuxième vie d'Aurélien Moreau*, Paris, Éditions Corti, 2013.

BARJAVEL René, *Ravage*, Paris, Denoël, 1943.

BLAKE William, *Œuvres de William Blake*, Pierre Leyris (éd. et trad.), Paris, Aubier-Flammarion, 1974.

CHRISTIE Agatha, *Towards Zero*, Londres, Pan Books, 1948.

CHRISTIE AGATHA, *Œuvres complètes*, Michel Le Houbie (trad.), Paris, Rombaldi, 1965, vol. 4.

COETZEE J. M., *Life & times of Michael K*, London, Secker & Warburg, 1983.

COLERIDGE Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire : et autres poèmes*, Jacques Darras (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie », nº 436, 2007 [1798].

COLETTE, *Dialogues de bêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975 [1930].

COUSIN DE GRAINVILLE Jean-Baptiste, *Le Dernier Homme*, Paris, Madame Veuve Barthe, 1859.

DEFOE Daniel, *Robinson Crusoé*, Michel Baridon (éd.), Borel Pétrus (trad.), Gallimard, Paris, coll. « Folio Classiques », 2001 [1719].

DESJARDINS Antoine, *Indice des feux*, Saguenay, Édition La Peuplade, coll. « Fictions », 2021.

DESPRET Vinciane, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes Sauvages », 2021.

FERNEY Alice, *Le Règne du vivant*, Arles, Actes sud, coll. « Domaine français », 2014.

GIONO Jean, *Œuvres romanesques complètes*, Robert Ricatte (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », nº 230, 1991, vol. I.

GUIMARÃES ROSA João, *Mon oncle le jaguar et autres histoires*, Mathieu Dosse (trad.), Paris, Chandeigne, coll. « Bibliothèque lusitane », 2016.

HASLETT Adam, *L'Intrusion*, Laurence Viallet (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2010.

HAUSHOFER Marlen, *Le Mur invisible*, Liselotte Bodo, Patrick Charbonneau et Jacqueline Chambon (trad.), Arles, Actes Sud, 2013 [1963].

HEGLAND Jean, *Into the Forest*, New York, Dial Press Trade Paperbacks, 1998.

KAFKA Franz, « Rapport pour une académie », Jean Launay (trad.), *Po&sie*, nº 9, 1979 [1917], p. 83-92 (en ligne : https://po-et-sie.fr/texte/rapport-pour-une-academie/ ; consulté le 16 mai 2022).

KAFKA Franz, *Le Terrier / Der Bau*, Jean-Pierre Verdet (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2018 [1931].

LAUTREAMONT Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, L. Genonceaux, 1890.

LE GUIN Ursula K., « L'Auteur des graines d'acacia », Erwann Perchoc (trad.), dans *Les Quatre Vents du désir*, Moret-Loing-et-Orvanne, Le Bélial', coll. « Kvasar », nº 18, 2022 [1982].

LOB Jacques et ROCHETTE Jean-Marc, *Le Transperceneige*, Paris, Casterman, coll. « Les Romans A suivre », 1984.

MANDEL Emily St John, *Station Eleven*, London, Picador, 2015.

MATHESON Richard, *I Am Legend*, New-York, Gold Medal Books, 1954.

MCCARTHY Cormac, *The Road*, New-York, Alfred A. Knopf, 2006.

MESSAGE Vincent, *Défaite des maîtres et possesseurs*, Paris, Points, 2017.

ORWELL George, *Animal Farm. A Fairy Story*, Londres, Secker and Warburg, 1945.

OVIDE, *Les Héroïdes : lettres d'amour*, Danièle Robert (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2022.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Classique », 2006.

POE Edgar Allan, *Le Démon de la perversité et autres contes*, Yannis Constantinidès (éd.), Charles Baudelaire (trad.), Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2010 1845].

PRATCHETT Terry, *La Huitième Couleur*, Patrick Couton (trad.), Nantes, L'Atalante, coll. « La Dentelle du Cygne », 1993.

PRATCHETT Terry, *The Color of Magic*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1983.

RENAN Ernest, « XXV. Lettre à Flaubert. 8 septembre 1874. », dans *Feuilles détachées, faisant suite aux souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, C. Lévy, 1892, p. 344-354.

ROSE-INNES Henrietta, *Green Lion*, Century City, Umuzi, 2019.

SARTRE JEAN-PAUL, *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Théâtre / J.-P. Sartre », 1966, vol. 1.

SEVERINE, *Sac-à-tout. Mémoires d'un petit chien*, Édition numérisée sur Gallica, Paris, Félix Juven Éditeur, 1903.

SHELLEY Mary, *The Last Man*, Londres, Henri Cobum, 1826.

SHELLEY Mary Wollstonecraft, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Oxford, Oxford University Press, 2020 [1818].

SIMAK Clifford Donald, *Demain les chiens*, Pierre-Paul Durastanti (trad.), Paris, J'ai lu, 2015 [1952].

SINCLAIR Upton, *The Jungle*, New York, Doubleday, Page & Co., 1906.

SWIFT Jonathan et Jacques PONS, *Voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, 1997 [1726].

KIRKMAN Robert, *The Walking Dead*, Portland, Image Comics, 2003.

TAKAMI Kōshun, *Battle royale*, Patrick Honnoré et Tetsuya Yano (trad.), Paris, Calmann-Lévy, coll. « Interstices », 2006.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, éd. rev. et aug., Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1978 [1967].

VAN REYBROUCK David, *Le Fléau*, Pierre-Marie Finkelstein (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Lettres néerlandaises », 2008.

VERCORS, *Les Animaux dénaturés*, Paris, Michel, coll. « Le Livre de poche », nº 210, 1988 [1952].

VONARBURG Elisabeth, *Chroniques du pays des mères*, Paris, Librairie générale française, 1996.

ZAHAVI Helen, *Dirty week-end*, Jean Esch (trad.), Paris, Libretto, coll. « Libretto », nº 52, 2019.

III. Théorie et critique littéraires

A. Articles sur le corpus

AFEISSA Hicham-Stéphane, *L'Apocalypse des animaux. Cinq essais sur l'œuvre d'Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2023.

AFEISSA Hicham-Stéphane, « L'apocalypse des animaux dans l'œuvre d'Éric Chevillard », *Animots. Carnet de zoopoétique*, novembre 2018 (en ligne : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2018/12/AFFEISA-H-S_Apocalypse-des-animaux-Chevillard.pdf ; consulté le 7 mars 2019).

AZIZA Claude, « Pierre Boulle. *Contes et histoires du futur* », dans Claude Aziza (éd.), *Vivre l'Antiquité*, Pessac, Ausonius Éditions, 2016, p. 223-227.

BATEMAN Benjamin, « A Flattened Protagonist: Sleep and Environmental Mitigation in Lydia Millet's *How the Dead Dream* », *Contemporary Women's Writing*, vol. 13, nº 2, 31 décembre 2019, p. 152-168 (en ligne : https://academic.oup.com/cww/article/13/2/152/5581934 ; consulté le 2 juillet 2024).

BESSONNET Jodie Lou, « Du porc de batterie à l'animal mythique. Évolution des personnages porcins dans *Le Dernier Monde* de Céline Minard et *MaddAddam* de Margaret Atwood », dans Riccardo Barontini, Sara Buekens et Pierre Schoentjes (éd.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », LIII, 2022.

BESSONNET Jodie Lou, « Survivre, renverser, réparer : personnages féminins et animaux à la fin de l'Androcène : Une étude comparative de *MaddAddam*, *Sirènes* et *Les Métamorphoses* », *GLAD!*, nº 17, 2024 (en ligne : https://journals.openedition.org/glad/9684 ; consulté le 11 février 2025).

BESSONNET Jodie Lou, « "It is my business" : la sixième extinction massive, catastrophe mondiale et deuil intime dans *Sans l'orang-outan* d'Éric Chevillard et *How the Dead Dream* de Lydia Millet », *Épistémocritique*, vol. 24, 2024 (en ligne : https://epistemocritique.org/3-it-is-my-business-la-sixieme-extinction-massive-

catastrophe-mondiale-et-deuil-intime-dans-sans-lorang-outan-deric-chevillard-et-how-the-dead-dream/ ; consulté le 24 février 2025).

BOYD Shelley, « Utopian Breakfast: Margaret Atwood's *MaddAddam* », *Utopian Studies*, vol. 26, nº 1, Penn State University Press, 2015, p. 160-181 (en ligne : http://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.26.1.0160 ; consulté le 1er septembre 2020).

BRAND Philippe, « Comment parler après la fin ? *Zone One* et *Sans l'orang-outan* », dans Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, coll. « La Licorne », nº 129, 2018, p. 221-229.

CAZABAN-MAZEROLLES Marie, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine. Écopoétiques.*, nº 11, Ghent University & Ecole Normale Supérieure, 2015, p. 60-70 (en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01684320 ; consulté le 20 août 2020).

CHASSAY Jean-François, « Le miroir entêté : *Les Grands singes* de Will Self », *Fantastique et science. Otrante*, nº 26, Automne 2009, p. 69-79.

CHATELET Cécile, « "Aussi défait qu'on peut l'être par une victoire" : métamorphoses de l'épique dans l'œuvre de Céline Minard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 14, Ghent University, 1er juin 2017 (https://journals.openedition.org/fixxion/12683 ;consulté le 2 janvier 2025).

DANIEL Marc, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, Paris, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2012.

DIMARCO Danette, « Blakean intertexts in *The Year of the Flood* », dans Nancy A. Barta-Smith et Danette DiMarco, *Inhabited by Stories: Critical Essays on Tales Retold*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 316-335.

DUNNING Stephen, « Margaret Atwood's Oryx and Crake: The Terror of the Therapeutic », *Canadian Literature*, nº 186, 2005, p. 86-101 (en ligne : https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193014 ; consulté le 21 novembre 2024).

DURET Christophe, « Habiter les interstices et leurs possibilités : les discours utopiques et méta-utopiques dans *Les Furtifs*, « C@PTCH@ » et « Hyphe…? » d'Alain Damasio », *Quêtes littéraires*, nº 11, 30 décembre 2021, p. 219-233 (en ligne : https://czasopisma.kul.pl/index.php/ql/article/view/13322 ; consulté le 30 août 2024).

ENGELIBERT Jean-Paul, « La littérature contemporaine devant la catastrophe. Messianisme et apocalypse imminente chez Margaret Atwood, Don DeLillo, Antonio Saramago et Antoine Volodine », dans Arnaud Regnauld, Hélène Machinal, Monica Michlin et Sylvie Allouche (éd.), *Formes d(e l')Apocalypse*, Paris, Bibliothèque numérique Paris 8, 2017.

ENGELIBERT Jean-Paul, « La surveillance et le frisson. Police et musique dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », *Littérature*, vol. 204, nº 4, Armand Colin, 22 décembre 2021, p. 46-55 (en ligne : https://shs.cairn.info/article/LITT_204_0046?lang=fr&tab=resume ; consulté le 30 août 2024).

ENGELIBERT Jean-Paul, « Utopie ou effondrement. La littérature à un point de bascule », *Cahiers philosophiques*, vol. 167, nº 4, Vrin, rubrique « Sociologie », 2021, p. 65-79 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2021-4-page-65 ; consulté le 8 novembre 2024).

ENGELIBERT Jean-Paul, « Utopies et robinsonnades contemporaines », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-27. Cartographier des îles

et des identités, APEF – Association Portugaise d'Études Françaises, 18 mai 2024 (https://journals.openedition.org/carnets/15425 ; consulté le 30 août 2024).

FARIA Dominique, « Éric Chevillard : des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Première Série-2 Numéro Spécial, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, 1er juin 2010, p. 113-119 (en ligne : https://journals.openedition.org/carnets/5031 ; consulté le 6 juillet 2023).

HOWELLS Coral Ann, « Margaret Atwood's Recent Dystopias », dans Coral Ann Howells (éd.), *The Cambridge companion to Margaret Atwood*, Second edition, Cambridge New York Melbourne, Cambridge university press, coll. « Cambridge companions to literature », 2021, p. 171-188.

KOSA Monika, « Revisiting the Monster Tale: Frankensteinian Tropes in Margaret Atwood's Speculative Fiction », *New Horizons in English Studies*, nº 5, 4 septembre 2020, p. 125-142 (en ligne : https://journals.umcs.pl/nh/article/view/10320 ; consulté le 8 janvier 2025).

LE GALL Claire, « Histoires de posthumains : héritage et transmission dans la trilogie *MaddAddam* », *Revue Otrante. Margaret Atwood*, nº 44, Automne 2018.

MERCIER Andrée, « Oublier l'espèce humaine. Le périple de la mémoire dans *Le Dernier monde* de Céline Minard », *Études françaises*, vol. 57, nº 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 2021, p. 119-137 (en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2021-v57-n2-etudfr06110/1078102ar/ ; consulté le 22 novembre 2024).

MONJOUR Servanne, « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », *@nalyses*, vol. 6, nº 2, Département de français, Université d'Ottawa, 2011, p. 195-218 (en ligne : https://hal.science/hal-01720183 ; consulté le 10 juillet 2024).

OLSEN Ida M., « Extinct and Undying Species: Animal Fetishism in *Green Lion* and *How the Dead Dream* », *Studies in the Novel*, vol. 54, nº 4, décembre 2022, p. 426-444 (en ligne : https://muse.jhu.edu/article/881722 ; consulté le 2 juillet 2024).

OSBORNE Carol, « Compassion, Imagination, and Reverence for All Living Things: Margaret Atwood's Spiritual Vision in *The Year of the Flood* », *Margaret Atwood Studies*, vol. 3, nº 2, 2010, p. 30-42 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/820632025?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Scholarly%20Journals ; consulté le 10 mars 2025).

QUERO Yann, « L'influence de l'Asie sur les écrits de science-fiction de Pierre Boulle », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 6, Université Gustave Eiffel, 2015 (en ligne : https://journals.openedition.org/resf/703 ; consulté le 28 mars 2022).

RIGNEY Barbara Hill, « Atwood as Critic; Critics on Atwood », dans *Margaret Atwood*, London, Macmillan Education, coll. « Women Writers », 1987, p. 122-135.

ROCHE Anne, « Rêveur, rageur », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 1, 15 décembre 2010, p. 67-74 (en ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.07 ; consulté le 17 mai 2021).

ROMESTAING Alain, « Les lieux, les liens et la fuite dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », dans Buekens Sara, Schoentjes Pierre, et Barontini Riccardo (éd.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Librairie Droz, coll. « Romanica Gandensia », 2022, p. 251-263.

VIGUIER Audrey, « *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963) : entre théorie(s) évolutionniste(s) et conscience cosmique », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 18, Université Gustave Eiffel, 17 décembre 2021 (en ligne : https://journals.openedition.org/resf/10407 ; consulté le 10 mars 2022).

VINAVER-KOVIC Milica, « L'animalité dans l'œuvre de Tristan Garcia. Un roman philosophique contemporain », *Књижевна историја (Histoire littéraire)*, vol. 54,

nº 176, 2022, p. 299-324 (en ligne : http://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=kis-2022-54-176&i=15 ; consulté le 14 décembre 2023).

SORLIN Sandrine, « Multi-layered self-reflexivity in Will Self's Great Apes », *Etudes anglaises*, Vol. 67, nº 2, Klincksieck, 25 septembre 2014, p. 176-188 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2014-2-page-176.htm ; consulté le 24 août 2020).

SUCHOSTAWSKA Laura, « Blending Christianity and Ecology in Margaret Atwood's *The Year of the Flood* », *Explorations: A Journal of Language and Literature*, vol. 8, 8 décembre 2020, p. 97-109.

YATES Julian, « Improbable Shepherds: Multispecies Polities and the Afterlife of Pastoral in Margaret Atwood's *Maddaddam* Trilogy », vol. 62, nº 3, Wayne State University Press, 2020, p. 411-432 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/2465808874/abstract/16EA1442E1DF40BFPQ/1 ; consulté le 1er janvier 2025).

B. Thèses de doctorat

AUBERT-NOËL Amélie, *Humain-animal, des frontières troubles. Métamorphoses, hybridités et anthropomorphisme chez Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno*, Thèse de doctorat, Paris, Paris 10, 2022.

BELTRAN Perrine, *Stylistique du zoocentrage dans les fictions contemporaines de langue française : le rôle de l'analogie*, Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2024.

BOUCHARD Sébastien, *Humanimalité et indignation. Apports de la fiction romanesque à la question philosophique du rôle de l'animalité dans le devenir humain de l'homme après Darwin*, Thèse de doctorat, Université de Rouen et Université de Laval, 2017.

BOULARD Anaïs, *Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène*, Thèse de doctorat, Angers, Université d'Angers, 2016.

CAZABAN-MAZEROLLES Marie, *Raconter le vivant : un essai de zoépoétique narrative (XXe-XXIe siècles)*, Thèse de doctorat, Poitiers, Université de Poitiers, 2018.

CORNELUS Hannah, *Tisser les interdépendances. Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », nº 54, 2023.

HICKS Heather J., *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*, New-York, Palgrave McMillan, 2016.

MACHAT Sibylle, *In the Ruins of Civilizations: Narrative Structures, World Constructions and Physical Realities in the Post-Apocalyptic Novel*, Thèse de doctorat, Trier, Universität Flensburg, 2013.

OLSEN Ida Marie, *Fictionalizing the Sixth Mass Extinction: Roots, Exclusions, Biases*, Thèse de doctorat, Gand, Université de Gand, 2002.

C. Articles et ouvrages de critique générale

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Maxime Rovere (trad.), Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2008.

ANGENOT Marc, « Le paradigme absent. Éléments pour une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, nº 33, février 1978, p. 74-89.

ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno », *Narrativa. Nuova serie*, nº 43, Presses universitaires de Paris Nanterre, 1er décembre 2021, p. 155-

171 (en ligne : https://journals.openedition.org/narrativa/438#tocto1n7 ; consulté le 22 février 2024).

AZIZA Claude et Jacques GOIMARD, *Encyclopédie de poche de la science-fiction*, Paris, Presses Pocket, 1987.

BAILLY Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.

BARRERE Anne et Danilo MARTUCCELLI, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

BAYARD Pierre, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2016.

BECKER Christophe et Clémentine HOUGUE, *La Pandémie en science-fiction*, Paris, BoD, 2021.

BENHAÏM André et SIMON Anne, *Revue des sciences humaines. Zoopoétiques. Des animaux en littérature de langue française (XXe-XXIe siècles)*, n° 328, 2017.

BERGER James, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

BISHOP Graham L., « (Con)Temporary Animals: The Transgressions of Human Narration in Alain Mabanckou's and Tristan Garcia's Mémoires », *MLN*, vol. 135, n° 4, Johns Hopkins University Press, 2020, p. 912-935 (en ligne : https://muse.jhu.edu/pub/1/article/773590 ; consulté le 5 janvier 2024).

BREAN Simon, « De "la planète mystérieuse" à *La Planète des singes* : une étude des manuscrits de Pierre Boulle », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 6, 15 décembre 2015 (http://journals.openedition.org/resf/698 ; consulté le 24 juin 2019).

CAZABAN-MAZEROLLES Marie, « Le demi-vivant : figuration critique d'une mutilation épistémique », *Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, n° 2, juin 2015, p. 163-177.

CHELEBOURG Christian, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.

CHELEBOURG Christian (éd.), *Écofictions & cli-fi. L'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Culture de jeunesse et culture de masse », 2019.

CHONE Aurélie, « Écospiritualité », dans *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 59-71.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

CITTON Yves et Jacopo RASMI, *Générations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2020.

CLERMONT Philippe, *Darwinisme et littérature de science-fiction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cognition et formation », 2011.

COOPER-RICHET Diana et Carlota VICENS-PUJOL (éd.), *De l'île réelle à l'île fantasmée. Voyages, littérature(s) et insularité, XVIIe-XXe siècles*, Paris, Nouveau monde, 2012.

CORREARD Nicolas, « Idéal de la raison, catastrophe de la raison. Utopisme et scepticisme chez Foigny, Swift et Holdberg », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (éd.), *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie (XVIe - XXIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 114, 2015, p. 73-93.

CORREARD Nicolas, « De l'anatomie scientifique à l'anatomie satirique : Swift, Tyson et les "orangs-outangs" », dans *Le Singe aux XVII^e^et XVIIIe siècles*, Paris, Hermann, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2019, p. 345-357.

COQUIO Catherine, « L'humour ou la gravité. L'animal : mythe épistémologique et attitude littéraire », dans Jean-Paul Engélibert, Lucie Campos, Georges Chapouthier et

Catherine Coquio (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011, p. 275-300.

COQUIO Catherine, Jean-Paul ENGELIBERT et Raphaëlle GUIDEE (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, coll. « La Licorne », n° 129, 2018.

DALLA VALLE CARMAGNANI Daniela, Jacqueline DUCHEMIN, ÉTIEMBLE *et al.*, « Pastorale », dans *Encyclopædia Universalis [En ligne]*, Encyclopædia Universalis, 19 janvier 1999 (en ligne : https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pastorale-genre-litteraire ; consulté le 31 décembre 2024). Level: Avancé.

DESBLACHE Lucile (éd.), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2006.

DESBLACHE Lucile, *La Plume des bêtes. Les animaux dans le roman*, Paris, Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2011.

DESCOMBES Vincent, « Qu'est-ce qu'être contemporain ? », *Le Genre humain*, vol. 35, n° 2, Éditions du Seuil, 1999, p. 21-32 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-le-genre-humain-1999-2-page-21 ; consulté le 21 mars 2025).

DESJARDINS Antoine, « Ressentir les symptômes de la combustion du monde », entretien réalisé par Justine Feyereisen, rubrique « Actualités », 12 avril 2022, Literature.green (en ligne : https://www.literature.green/ressentir-les-symptomes-de-la-combustion-du-monde-entretien-dantoine-desjardins/ ; consulté le 21 août 2024).

DESPRES Elaine, « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? », *Les Cahiers du CEIMA*, vol. 9, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), décembre 2013, p. 227-249 (en ligne : https://hal.univ-brest.fr/hal-01118151 ; consulté le 23 avril 2020).

DESPRES Elaine, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2016.

DURIS Pascal, « Le singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ce qu'en savent les zoologistes, ce qu'ils en imaginent », dans Florence Boulerie et Katalin Bartha Kovàcs (éd.), *Le Singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019, p. 21-36.

ELMORE Jonathan (éd.), *Fiction and the Sixth Mass Extinction: Narrative in an Era of Loss*, Lanham, Lexington Books, coll. « Ecocritical theory and practice », 2020.

ENGELIBERT Jean-Paul, *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 362, 1997.

ENGELIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

ENGELIBERT Jean-Paul et GUIDEE Raphaëlle, « Avant-propos. L'apocalypse et après », dans Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (éd.), *L'Apocalypse. Une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, P. U. de Rennes, coll. « La Licorne », n° 129, 2018, p. 7-15.

ENGELIBERT Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, coll. « L'horizon des possibles », 2019.

FORSTER Edward Morgan, *Aspects du roman*, Sophie Basch (trad.), Paris, C. Bourgois, coll. « Bibliothèques 10-18 », 1999.

FRANCOBANDIERA Daria, « Le retour des Érinyes : le chœur des Euménides dans *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre et *La Ville parjure* d'Hélène Cixous », *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 108, Presses universitaires du Mirail, 1er décembre 2018, p. 79-91 (en

ligne : https://journals.openedition.org/pallas/9713#bodyftn1 ; consulté le 2 janvier 2025).

GIRAULT-FRUET Arlette, « “Les Gens de Premier”. Le singe dans les récits de voyages effectués au XVIIe siècle en Afrique orientale et dans les îles de l’océan Indien », dans Florence Boulerie et Katalin Bartha Kovàcs (éd.), *Le Singe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Hermann, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2019, p. 67-79.

GREIMAS Algirdas Julien, « Réflexions sur les modèles actantiels », dans *Sémantique structurale*, 3e édition, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2002, p. 172-191.

GUILLAUD Lauric, « Généalogie de l’apocalypse. De Richard Jefferies à J. G. Ballard : écologie et catastrophisme », dans Christian Chelebourg (éd.), *Écofictions & cli-fi: l’environnement dans les fictions de l’imaginaire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Culture de jeunesse et culture de masse », 2019.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes (éd.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ; 78 », 1977.

HUZ Aurélie, « Démêlés avec le novum : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *ReS Futurae. Revue d’études sur la science-fiction*, n° 20, Université Gustave Eiffel, 13 décembre 2022 (https://journals.openedition.org/resf/11338 ; consulté le 16 avril 2025).

KERMODE Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford University Press, 1967.

KLEIN Gérard, « Malaise dans la Science-Fiction américaine », sur *Quarante-Deux*, 2018 (en ligne : https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/Malaise_dans_la_Science-Fiction_americaine/ ; consulté le 28 mars 2025).

LANGLET Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d’un genre littéraire*, Paris, A. Colin, coll. « Collection U », 2006.

LANGLET Irène, *Le Temps rapaillé. Science-fiction et présentisme*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2020.

LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », n° 9, 2001.

LECERCLE Jean-Jacques, « Prologue. Généalogie de l’archétype du savant fou, ou : le savant Cosinus était-il fou ? », dans Hélène Machinal (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 27-43.

LE GUIN Ursula K., *Danser au bord du monde. Mots, femmes, territoires*, Hélène Collon (trad.), Paris, Éditions de l’Éclat, coll. « Premier secours », 2020.

LETOURNEUX Matthieu, « Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction », *ReS Futurae. Revue d’études sur la science-fiction*, n° 20, 13 décembre 2022 (https://journals.openedition.org/resf/11405 ; consulté le 28 août 2024).

MACHINAL Hélène, « Introduction », dans Hélène Machinal (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 9-25. Container-title: Le savant fou.

MAFTEI Mara Magda, « Les différents récits du posthumain », dans Mara Magda Maftei et Dominique Viart (éd.), *Les Récits du posthumain*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2023, p. 23-38.

MAUMEJEAN Xavier, « Planet of The Men, scénario de Pierre Boulle », *ReS Futurae. Revue d’études sur la science-fiction*, n° 6, Université Gustave Eiffel, 15 décembre 2015 (en ligne : https://journals.openedition.org/resf/739#bodyftn14 ; consulté le 16 mai 2022).

MCHUGH Susan, « Mourning Humans and Other Animals through Fictional Taxidermy Collections », *Configurations*, vol. 27, nº 2, 2019, p. 239-256 (en ligne : https://muse.jhu.edu/article/722954 ; consulté le 2 juillet 2024).

MCQUEEN Sean, *Deleuze and Baudrillard: from cyberpunk to biopunk*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. « Plateaus », 2017.

MEEKER Joseph W., *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*, 3rd ed, Tucson, University of Arizona Press, 1997.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MESTRE Abel et Sylvia ZAPPI, « Dans la fiction postapocalyptique, le "monde d'après" n'est presque jamais solidaire, pacifique et collectif », 21 avril 2020 (en ligne : https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/04/21/survivalisme-violence-etat-policier-la-fiction-postapocalyptique-decrit-elle-notre-avenir_6037280_823448.html ; consulté le 25 février 2025).

MILCENT-LAWSON Sophie, « Parler pour les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s Transcultures : Journal of Global Cultural Studies*, vol. 13, 1er décembre 2018, p. http://journals.openedition.org/transtexts/1194 (en ligne : https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02435863 ; consulté le 26 avril 2021).

MILCENT-LAWSON Sophie, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nº 181-182, Association CRESEF, 30 juin 2019 (http://journals.openedition.org/pratiques/5835 ; consulté le 11 mai 2020).

MILCENT-LAWSON Sophie, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, nº 2020-2, 16 septembre 2020 (https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03114349 ; consulté le 26 avril 2021).

MILCENT-LAWSON Sophie, « Rencontrer un animal : renouvellement d'un topos littéraire à l'ère de l'anthropocène », dans Sara Buekens, Pierre Schoentjes et Riccardo Barontini (éd.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Librairie Droz, coll. « Romanica Gandensia », 2022, p. 78-92.

MOIRAND Sophie, « Dialogisme », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 174-177.

MONTANDON Alain, *Dictionnaire littéraire et culturel de l'insecte*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Dictionnaires & références », nº 61, 2023.

MOURLAN Lou, « Humanisme et littérature d'après-guerre. La crise de la nature humaine dans les romans de Vercors », *Interactions dans les Sciences du Langage. Interactions disciplinaires dans les Études littéraires, Les études françaises aujourd'hui*, vol. 11, 2019, p. 337-347 (en ligne : http://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb_ser&issue=efa-2019-11&i=25 ; consulté le 4 mai 2022).

PETITJEAN André, « Théâtre et récit : l'exemple des pièces monologuées contemporaines », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nº 181-182, Association CRESEF, 30 juin 2019 (en ligne : https://journals.openedition.org/pratiques/5859 ; consulté le 5 janvier 2024).

PODMANICZKY Katalin, « La Figure animale dans le *Rapport pour une académie* de Franz Kafka », dans Sandra Contamina et Fernando Copello (éd.), *L'Animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 191-206.

POREE Marc, « "What if?": The Speculative Turn of Will Self's Fiction », *Études anglaises*, vol. 68, nº 2, 13 juillet 2015, p. 196-209 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2015-2-page-196?lang=en ; consulté le 4 mai 2022).

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn (trad.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

QUINN Emelia, *Reading Veganism. The Monstrous Vegan, 1818 to present*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford English Monographs », 2021.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.

ROMESTAING Alain et Alain SCHAFFNER, « Romanesques animaux », *Romanesques. Hors-série Animaux d'écritures. Le lien et l'abîme*, 2014, p. 9-23 (en ligne : https://classiques-garnier.com/romanesques-2014-hors-serie-animaux-d-ecritures-le-lien-et-l-abime-animaux-de-desir-animaux-de-malheur.html ; consulté le 21 avril 2025).

RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

RUFFEL Lionel (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, C. Defaut, 2010.

RUSHING Robert A., « Sirens without Us: The Future after Humanity », *California Italian Studies*, vol. 2, nº 1, 2011 (https://escholarship.org/uc/item/0cc3b56b ; consulté le 22 février 2024).

SAINT-GELAIS Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », nº 16, 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SCHOENTJES Pierre, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2020.

SCHOENTJES Pierre, *Nos regards se sont croisés. La scène de la rencontre avec un animal*, Marseille, Le mot et le reste, 2022.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55, nº 3, 1984, p. 112-126 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239 ; consulté le 21 février 2025).

SIMON Anne, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche. La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *French ecocriticism / L'écocritique française, L'Esprit Créateur*, vol. 57, nº 1, Printemps 2017, p. 83-98 (en ligne : https://muse.jhu.edu/article/659018 ; consulté le 31 octobre 2018).

SIMON Anne, « Une arche d'études et de bêtes », *Zoopoétique : des animaux en littérature moderne de langue française, Revue des sciences humaines*, nº 328, décembre 2017.

SIMON Anne, « Animots – Carnet de zoopoétique » (en ligne : https://animots.hypotheses.org/ ; consulté le 31 octobre 2018).

SIMON Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021.

STIENON Valérie, « La robinsonnade d'anticipation : sur une forme composite et ses péripéties », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, nº 3, University of Nebraska Press, 1er mai 2015, p. 250-266 (en ligne : https://muse.jhu.edu/pub/17/article/580051/pdf ; consulté le 19 décembre 2024).

SUVIN Darko, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Gilles Hénault (trad.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », nº 3, 1977.

SUVIN Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, Londres, Yale University Press, 1979.

VELITCHKO Inga, « Les personnages animaux dans la littérature. Esquisse de typologie et de fonctions », dans Denis Bertrand et Michel Constantini (éd.), *La Parole aux animaux.*

Conditions d'extension de l'énonciation, Paris, 2017 (en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document5396.php ; consulté le 14 novembre 2018).

VOLPILHAC Aude, « Fourmis », dans Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire et culturel de l'insecte*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Dictionnaires & références », nº 61, 2023, p. 266-287.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18, 2017 [1929].

IV. Sciences humaines et essais

ADAMS Carol J., *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, 20th anniversary ed., New-York ; Londres, Continuum, 2010.

AFEISSA Hicham-Stéphane, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, coll. « L'écologie en questions », 2014.

AÏM Olivier, *Les Théories de la surveillance. Du panoptique aux surveillance studies*, Malakoff, Armand Colin, coll. « Collection U », 2020.

AL-AGHBERI Munir Ahmed, « Pandemic Apocalypse In Between Dystopias: Observations from Post-Apocalyptic Novels », *Angles. New Perspectives on the Anglophone World*, nº 12, Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1er mars 2021 (https://journals.openedition.org/angles/4595 ; consulté le 5 septembre 2024).

ALBERTINI Catherine, *Résistances des femmes à l'Androcapitalocène. Le nécessaire écoféminisme*, Paris, M-Éditeur, 2021.

ALBRECHT Glenn, « Solastalgia: a new concept in human health and identity », *PAN: Philosophy Activism Nature*, nº 3, janvier 2005, p. 41-55.

AMIR Fahim, *Révoltes animales*, Samuel Monsalve (trad.), Paris, Éditions Divergences, 2022.

ANDERS Günther, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Christophe David (trad.), Paris, Serpent à plumes, 2006.

ANDERS Günther et François YVONNET (Préface), *Le Temps de la fin*, Paris, L'Herne, 2007.

ANDERS Günther, *La Violence, oui ou non. Une discussion nécessaire*, Christophe David (trad.), Paris, Éditions Fario, 2014.

ANDRAS Joseph, *Ainsi nous leur faisons la guerre*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2021.

ARMENGAUD Françoise, « Au titre du sacrifice : exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux », dans Boris Cyrulnik (éd.), *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998, p. 857-886.

BAHAFFOU Myriam et Julie GORECKI, « Préface », dans Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Nouvelle éd., Paris, Le passager clandestin, coll. « Boomerang », 2020.

BARATAY Éric et Élisabeth HARDOUIN-FUGIER, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1998.

BARATAY Éric, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « L'Université Historique », 2012.

BARATAY Éric, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sciences Humaines », 2017.

BARATAY Éric, *Aux sources de l'histoire animale*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », nº 05, 2019.

BARATAY Éric, « Introduction. Pourquoi croiser les sciences ? », dans Éric Baratay (éd.), *Croiser les sciences pour lire les animaux*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 7-17.

BARATAY Éric, *Cultures félines, XVIIIe-XXIe siècle. Les chats créent leur histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2021.

BASSET Vincent, « Le néochamanisme, paradigme d'une relation à la nature sacralisée », *Politica Hermetica. Écologie et ésotérisme*, nº 27, 2013, p. 73-90.

BENTHAM Jeremy, *Introduction aux principes de morale et de législation*, Malik Bozzo-Rey, Anne Brunon-Ernst et Emmanuelle de Champs (trad.), Paris, J. Vrin, coll. « Analyse et philosophie », 2011.

BERGER John, *Why Look at Animals?*, Londres, Penguin Books, coll. « Great ideas », nº 80, 2009.

BIMBENET Étienne, *Le Complexe des trois singes. Essai sur l'animalité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2017.

BIMBENET Étienne, *L'Animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », nº 554, 2011.

BONILLA-SILVA Eduardo, *Racism without Racists: Color-blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, Fifth edition, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2017.

BONNARDEL Yves et Axelle PLAYOUST-BRAURE, *Solidarité animale. Défaire la société spéciste*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2020.

BONNEUIL Christophe et Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

BONNEUIL Christophe, « Préface », dans Armel Campagne, *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Éditions Divergences, coll. « Collection Pensées radicales », 2017.

BULL Malcolm, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision, and Totality*, Londres, Verso, 1999.

BURGAT Florence, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997.

BURGAT Florence, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2005.

BURGAT Florence, « Xénogreffes : les contours de la démarcation entre les humains et les animaux », *Tumultes*, vol. 26, nº 1, Éditions Kimé, rubrique « Philosophie », 2006, p. 21-33 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-tumultes-2006-1-page-21 ; consulté le 8 octobre 2024).

BURGAT Florence, « La disparition », dans Georges Chapouthier, Catherine Coquio, Lucie Campos et Jean-Paul Engélibert (éd.), *La Question animale*, sans lieu, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 135-145.

BURGAT Florence, *L'Humanité carnivore*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

BURGAT FLORENCE, *Qu'est-ce qu'une plante ? Essai sur la vie végétale*, Paris, Éditons du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2020.

BURGAT Florence, « Qu'est-ce que "voir les animaux" ? », dans Burgat Florence et Dardenne Émilie (éd.), *La Souffrance animale. Éthique et politiques de la condition animale*, London, Iste éditions, coll. « Biologie bioéthique », 2023, p. 1-9.

CAHUZAC Yannick et Stéphane FRANÇOIS, « Panthéisme, néopaganisme et antichristianisme dans l'écologie radicale », *Politica Hermetica. Écologie et ésotérisme*, nº 27, 2013, p. 53-72.

CALLICOTT J. Baird, *In Defense of the Land Ethic: Essays in Environmental Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 1989.

CAMPAGNE Armel, *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Éditions Divergences, coll. « Collection Pensées radicales », 2017.

CAMPOS Lucie, Georges CHAPOUTHIER, Catherine COQUIO et Jean-Paul ENGELIBERT (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011.

CARSON Rachel, *Printemps silencieux*, Jean-François Gravrand et Baptiste Lanaspeze (trad.), 4e éd., Marseille, Wildproject, coll. « Petite bibliothèque d'écologie populaire », nº 5, 2020.

CARSON Rachel Louise, *Silent spring*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1962.

CAVALIERI Paola et Peter SINGER (éd.), *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*, Londres, Fourth Estate, 1993.

CHRULEW Matthew, « Managing Love and Death at the Zoo: The Biopolitics of Endangered Species Preservation », *Australian Humanities Review*, nº 50, 2011 (en ligne : https://australianhumanitiesreview.org/2011/05/01/managing-love-and-death-at-the-zoo-the-biopolitics-of-endangered-species-preservation/ ; consulté le 2 juillet 2024).

CLEVELAND David A. et Jennifer A. JAY, « Empreinte environnementale de l'agriculture et de l'élevage », dans Renan Larue (éd.), *La Pensée végane. 50 regards sur la condition animale*, Paris, PUF, 2020.

COIFFIER Christian et Kirk HUFFMAN, « Historique d'un chef-d'œuvre, ambassadeur de l'art ni-vanuatu en France », *Journal de la Société des Océanistes*, nº 133, Société des Océanistes, 15 décembre 2011, p. 367-384 (en ligne : https://journals.openedition.org/jso/6471 ; consulté le 9 mars 2025).

DARDENNE Émilie, « "Un épagneul, une femme et un noyer, plus nous les battons, meilleurs ils sont" : Frances Power Cobbe, la féminité et l'altérité », *Revue LISA/LISA*, Presses Universitaires de Rennes, 1er janvier 2005 (https://journals.openedition.org/lisa/890 ; consulté le 6 septembre 2024).

DARDENNE Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris, PUF, 2020.

DE FONTENAY Élisabeth et Marie-Claire PASQUIER, *Traduire le parler des bêtes*, Paris, Herne, 2008.

DE FONTENAY Élisabeth, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008.

DE FONTENAY Élisabeth, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Points, coll. « Essais », 2015 [1995].

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELON Nicolas, « L'animal d'élevage compagnon de travail. L'éthique des fables alimentaires », *Revue française d'éthique appliquée*, vol. 4, nº 2, Érès, 2017, p. 61-75 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-francaise-d-ethique-appliquee-2017-2-page-61.htm ; consulté le 25 juin 2024).

DELORD Julien, *L'Extinction d'espèce : histoire et enjeux éthiques d'un concept écologique*, These de doctorat, Paris 12, 2003.

DE MARTINO Ernesto, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio (trad.), Paris, EHESS, coll. « Translations », 2016.

DERRIDA Jacques et Elisabeth WEBER, « Il faut bien manger », dans *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992.

DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006.

DERRIDA Jacques, « "L'animot" », *Sigila*, vol. 32, nº 2, Gris-France, 2013, p. 33-34 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-sigila-2013-2-page-33.htm ; consulté le 7 août 2024).

DESCOLA Philippe, « Anthropologie de la nature. Résumé annuel. », Collège de France, 2001.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DELON Nicolas, *Une théorie contextuelle du statut moral des animaux*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

DERRIDA Jacques et Elisabeth WEBER, « Il faut bien manger », dans *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992.

DERRIDA Jacques et Élisabeth ROUDINESCO, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard Galilée, coll. « Histoire de la pensée », 2001.

DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006.

DERRIDA Jacques, « "L'animot" », *Sigila*, vol. 32, nº 2, Gris-France, 2013, p. 33-34 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-sigila-2013-2-page-33.htm ; consulté le 7 août 2024).

DERRIDA Jacques et Élisabeth ROUDINESCO, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2023.

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Laurence Renault (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », nº 1091, 2016.

DESPRET Vinciane et Jocelyne PORCHER, *Être bête*, Arles, Actes sud, 2007.

DESPRET Vinciane, « S comme Séparations. Peut-on mettre un animal en panne ? », dans *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 2014, p. 200-209.

DESPRET Vinciane, « It is an entire world that has disappeared », dans Deborah Bird Rose, Thom Van Dooren et Matthew Chrulew (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017, p. 217-221.

DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2017.

DIAMOND Jared, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Agnès Botz et Jean-Luc Fidel (trad.), Paris, Gallimard, 2013.

DIGARD Jean-Pierre, *L'animalisme est un anti-humanisme*, Paris, CNRS éditions, 2018.

DONALDSON Sue et Will KYMLICKA, *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, Pierre Madelin et Corine Pelluchon (trad.), Paris, Alma éditeur, 2016.

DORLIN Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2017.

DORLIN Elsa, « Production / reproduction des animaux », dans Pierre Serna, Véronique Le Ru, Malik Mellah et Benedetta Piazzesi (éd.), *Dictionnaire historique et critique des animaux*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « L'Environnement a une histoire », 2024, p. 441-446.

DUMONT René, *L'Utopie ou la Mort !*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1973.

DUNAND Françoise, *Isis, mère des dieux*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2008.

DUPUY Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

DUPUY Jean-Pierre, *La Marque du sacré*, Paris, Carnets nord, 2008.

DUSSY Dorothée, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », *Sociétés & Représentations*, vol. 42, nº 2, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 73-85 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2016-2-page-73.htm ; consulté le 26 juin 2023).

EAUBONNE Françoise d', *Le Féminisme ou la mort*, Nouvelle éd., Paris, Le passager clandestin, coll. « Boomerang », 2020.

EAUBONNE Françoise d' et Caroline LEJEUNE, *Naissance de l'écoféminisme*, Paris, PUF, 2021.

EAUBONNE Françoise d', *Écologie/féminisme. Révolution ou mutation ?*, Paris, Le passager clandestin, 2023.

EHRLICH Paul R. et Anne H. EHRLICH, *The Population Bomb*, Cutchogue, New York, Buccaneer Books, 1971.

ESPINOSA Romain, « Une théorie économique de la condition animale », *L'Économie politique*, vol. 100, nº 4, Alternatives économiques, 2023, p. 62-75 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-l-economie-politique-2023-4-page-62.htm ; consulté le 22 août 2024).

FERDINAND Malcom, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène Seuil », 2019.

FERRAZ Silvio, « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, Sons, Esthétique, Société*, nº 13, Association Revue-Filigrane, 1er mai 2011 (https://journals.openedition.org/filigrane/420#bodyftn5 ; consulté le 11 mars 2025).

FEUERHAHN Wolf, « Du milieu à l'Umwelt : enjeux d'un changement terminologique », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 134, nº 4, 13 novembre 2009, p. 419-438 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-philosophique-2009-4-page-419.htm ; consulté le 25 octobre 2024).

FISHER Mark, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative ?*, Julien Guazzini (trad.), Genève ; Paris, Entremonde, coll. « Rupture », nº 25, 2018.

FŒSSEL Michaël, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2012.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », nº 248, 2014, vol. 1.

FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2012.

FURNESS William H., « Observations on the Mentality of Chimpanzees and Orang-Utans », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 55, nº 3, 1916, p. 281-290 (en ligne : http://www.jstor.org/stable/984118 ; consulté le 21 avril 2025).

GAARDER Emily, « Where the Boys Aren't: The Predominance of Women in Animal Rights Activism », *Feminist Formations*, vol. 23, nº 2, Johns Hopkins University Press, 20 août 2011, p. 54-76 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/41301656 ; consulté le 17 septembre 2024).

GANCILLE Jean-Marc, *Comment l'humanité se viande : Le véritable impact de l'alimentation carnée*, Paris, Rue de l'échiquier, 2024.

GARCIA Tristan, *Nous, animaux et humains : actualité de Jeremy Bentham*, Paris, François Bourin, coll. « Actualité de la philosophie », 2011.

GARCIA Tristan, « Chapitre VI. Humains », dans *Forme et objet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2020 [2011], p. 239-262.

GIDE Charles, « Une classe de travailleurs oubliés », *La Revue socialiste*, vol. 8, 1er juillet 1888, p. 51-53 (en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58171511/f54.item ; consulté le 1er octobre 2024).

GILL Jerry H., *If a Chimpanzee Could Talk and Other Reflections on Language Acquisition*, Tucson, University of Arizona Press, 1997.

GILLIGAN Carol, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Sandra Laugier (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2008.

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, nº 6, 1980, p. 3-44.

GIROUX Valéry, *L'Antispécisme*, Paris, Que sais-je ?, coll. « Que sais-je ? », 2020.

GUILLAUMIN Colette, *L'Idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris ; La Haye, Mouton, 1972.

HACHE Émilie, « Préface : where the future is », Morbic (trad.), dans Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.

HAGE Ghassan, *Le Loup et le Musulman. L'islamophobie et le désastre écologique*, Lucie Blanchard (trad.), Nouvelle éd., Marseille, Wildproject, coll. « Le monde qui vient », 2021.

HAMON-LEHOURS Émilie, *La Représentation de la sorcière et de la magicienne : du XVIe siècle à nos jours en Europe occidentale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », nº 528, 2021.

HANCOCKS David, *A Different Nature: the Paradoxical World of Zoos and their Uncertain Future*, Berkeley, University of California Press, 2001.

HARAWAY Donna Jeanne, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New-York, Routledge, 1989.

HARAWAY Donna Jeanne, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, coll. « Paradigm », 2003.

HARAWAY Donna, « L'enjeu de la nature des primates : les filles de l'homme-chasseur entrent sur le terrain, 1960-1980 », Oristelle Bonis (trad.), dans *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Chambon, coll. « Rayon Philo », 2009, p. 143-190.

HARAWAY Donna, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », Frédéric Neyrat (trad.), *Multitudes*, nº 65, Association Multitudes, avril 2016, p. 75-81 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-75.htm ; consulté le 10 avril 2020).

HARAWAY Donna Jeanne, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

HARAWAY Donna, *Vivre avec le trouble*, Vivien García (trad.), Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020.

HARCHI Kaoutar, *Ainsi l'Animal et nous*, Arles, Actes Sud, 2024.

HEISE Ursula K., *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.

HORNBORG Alf, « The Political Ecology of the Technocene », dans Clive Hamilton, François Gemenne et Christophe Bonneuil (éd.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, London, Routledge, 2015, p. 57-69.

JAMESON Fredric, *The Seeds of Time*, New York Chichester, Columbia university press, coll. « Wellek library lectures at the University of California, Irvine », 1994.

JAMESON Fredric, « Future City », *New Left Review*, nº 21, 1er juin 2003, p. 65-79.

JOHNSON-LATHAM Gerd, *Study on gender equality as a prerequisite for sustainable development - Report to the Environment Advisory Council*, Stockholm, Environment advisory council. Ministry of Environment. Sweden, 2007.

JOURNET Nicolas, « L'inceste, un interdit universel ? », *Revue Sciences Humains*, nº 79, 1998, p. 42-44.

KOLBERT Elizabeth, *La Sixième extinction. Comment l'homme détruit la vie*, Marcel Blanc (trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Sciences Humaines », 2017.

LARRERE Catherine et Raphaël LARRERE, « Le contrat domestique », *Le Courrier de l'environnement de l'INRA*, vol. 30, nº 30, avril 1997, p. 5-17 (en ligne : https://hal.science/hal-01207044 ; consulté le 17 avril 2025).

LARRERE Catherine et Raphaël LARRERE, « Éthique animale et éthique environnementale », dans Lucie Campos, Georges Chapouthier, Catherine Coquio et Jean-Paul Engélibert (éd.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, P. U. de Rennes, 2011, p. 93-106.

LARRERE Catherine et Raphaël LARRERE, *Le pire n'est pas certain. Essai sur l'aveuglement catastrophiste*, Paris, Premier parallèle, 2020.

LARRERE Catherine, *L'Écoféminisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères. Écologie », 2023.

LARUE Renan (éd.), *La Pensée végane. 50 regards sur la condition animale*, Paris, PUF, 2020.

LATOUR Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2015.

LATOUR Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

LE BRAS-CHOPARD Armelle, *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000.

LENEMAN Leah, « The Awakened Instinct: Vegetarianism and the Women's Suffrage Movement in Britain », *Women's History Review*, vol. 6, nº 2, Routledge, 1er juin 1997, p. 271-287 (en ligne : https://doi.org/10.1080/09612029700200144 ; consulté le 17 septembre 2024).

LE RU Véronique, « La notion d'espèce », dans Pierre Serna, Véronique Le Ru, Malik Mellah et Benedetta Piazzesi (éd.), *Dictionnaire historique et critique des animaux*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « L'Environnement a une histoire », 2024, p. 391-394.

LESTEL Dominique, *Paroles de singes. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui Série Sciences cognitives », 1995.

LESTEL Dominique, « Human/animal communications, language, and evolution », *Sign System Studies*, vol. 1, nº 30, 2002, p. 201-211.

LESTEL Dominique, *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion, 2003.

LESTEL Dominique, *L'Animal singulier*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

LESTEL Dominique, *L'Animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, 2007.

LESTEL Dominique, « Faire société avec les animaux », dans Jean-Paul Demoule (éd.), *La Révolution néolithique dans le monde*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 459-472.

LESTEL Dominique, *Apologie du carnivore*, Paris, Fayard, 2011.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

LEVI-STRAUSS Claude, « La leçon de sagesse des vaches folles », *Études rurales*, nº 157-158, EHESS, 1er janvier 2001, p. 9-14 (en ligne : https://journals.openedition.org/etudesrurales/27 ; consulté le 17 janvier 2025).

LOUCHART Frédéric, « On ne naît pas singe, on le devient. L'apprentissage dans un centre de réintroduction à Bornéo », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 18, nº 1, Éditions de l'Herne, 2019, p. 52-67 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-anthropologie-sociale-2019-1-page-52.htm ; consulté le 16 mai 2024).

MACKENZIE Evan, *Privatopia. Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, New Haven, Yale University Press, 1996.

MALAMUD Randy, *Reading Zoos. Representation of Animals and Captivity*, Londres, Macmillan, 1998.

MALM Andreas et Alf HORNBORG, « The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative », *The Anthropocene Review*, vol. 1, nº 1, avril 2014, p. 62-69 (en ligne :

https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019613516291 ; consulté le 18 octobre 2024).

MARSOLIER-KERGOAT Marie-Claude, *Le Mépris des bêtes. Un lexique de la ségrégation animale*, Paris, PUF, 2020.

MAURIZI Marco, « Capitalisme et exploitation animale », dans Pierre Serna, Véronique Le Ru, Malik Mellah et Benedetta Piazzesi (éd.), *Dictionnaire historique et critique des animaux*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « L'Environnement a une histoire », 2024, p. 134-139.

MIES Maria et Vandana SHIVA, *Ecoféminisme*, Édith Rubinstein (trad.), Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « Femmes & changements », 1998.

MIES Maria et Vandana SHIVA, *Ecofeminism*, Londres et New-Jersey, Zed Books, coll. « Critique influence change », nº 05, 2014 [1993].

MOORE Jason W., « The Rise of Cheap Nature », dans Jason W. Moore (éd.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*, Oakland, CA, PM Press, coll. « Kairos », 2016, p. 76-115.

MORGAN Conwy Lloyd, *An Introduction to Comparative Psychology*, 2e éd., Londres, W. Scott, 1903.

MORIZOT Baptiste, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, nº 33, 2017, p. 73-96 (en ligne : https://journals.openedition.org/traces/7001 ; consulté le 21 avril 2025).

MORIZOT Baptiste et Nastassja MARTIN, « Retour du temps du mythe », *Issue. Histoires d'un futur proche*, nº 1, 13 décembre 2018 (en ligne : https://issue-journal.ch/focus-posts/baptiste-morizot-et-nastassja-martin-retour-du-temps-du-mythe-2/ ; consulté le 18 juillet 2024).

MORIZOT Baptiste, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *Critique*, vol. 1-2, nº 860-861, 2019, p. 166-181 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-critique-2019-1-page-166?lang=fr ; consulté le 7 juillet 2022).

MORIZOT Baptiste, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2016.

MORIZOT Baptiste, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes Sauvages », 2018.

MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud, coll. « Mondes Sauvages », 2020.

MORIZOT Baptiste, « Détours », dans *L'Inexploré*, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2023, p. 372-415.

NAGEL Thomas, « What is it like to be a bat? », *The Philosophical Review*, vol. 4, LXXXIII, 1974, p. 435-450.

NANCY Jean-Luc, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2012.

NEIDLE Carol Jan (éd.), *The Syntax of American Sign Language: functional categories and hierarchical structure*, Cambridge, Ma, MIT Press, coll. « Language, speech, and communication », 2000.

PALMER Clare, *Animal Ethics in Context*, New York, NY, Columbia University Press, 2010.

PASTOUREAU Michel, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

PASTOUREAU Michel, *Le Cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2009.

PATTERSON CHARLES, *Un éternel Treblinka*, Letellier Dominique (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2007.

PELLUCHON Corine, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Humanités », 2011.

PELLUCHON Corine, *Manifeste animaliste. Politiser la cause animale*, Paris, Alma éditeur, 2017.

PELLUCHON Corine, *Réparons le monde : les humains, les animaux, la nature*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2020.

PELLUCHON Corine et Jocelyne PORCHER, *Pour l'amour des bêtes*, Paris, Mialet-Barrault éditeurs, coll. « Disputatio », 2022.

PERITORE N. Patrick, *Third World Environmentalism: Case Studies from the Global South*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.

PERRU Olivier, « L'idée de métamorphose au XIXe siècle, un obstacle à l'évolution biologique ? », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, vol. 24, n° 2, Éditions Kimé, 2017, p. 179-207 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-bulletin-d-histoire-et-d-epistemologie-des-sciences-de-la-vie-2017-2-page-179 ; consulté le 15 novembre 2024).

PLUMWOOD Val, *The Eye of the Crocodile*, Canberra, ANU Press, 2012.

PLUMWOOD Val, *Dans l'œil du crocodile. L'humanité comme proie*, Pierre Madelin (trad.), Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2021 [2012].

PORCHER Jocelyne, *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2011.

PORCHER Jocelyne, *Cause animale, cause du capital*, Lormont, le Bord de l'eau, coll. « Documents », 2019.

POWER-COBBE Frances, « Wife-Torture in England », *The Contemporary review*, vol. 32, 1878, p. 55-87.

PRUVOST Geneviève, « Faire maisonnée dans l'interdépendance », dans *Subsistance au quotidien. Conter ce qui compte*, Paris, La Découverte, 2024, p. 419-441.

PUVANESWARAN Vipulan, Shams BOUGAFER et Clara DAMIRON, *Autonomies animales. Ouvrir des fronts de luttes inter-espèces*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2023.

REMY Catherine, « Le cochon est-il l'avenir de l'homme ? », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 52, Association Terrain, 5 mars 2009, p. 112-125 (en ligne : https://journals.openedition.org/terrain/13610 ; consulté le 23 mars 2025).

ROSE Deborah Bird, « In the shadow of animal death », dans Jay Johnston et Fiona Probyn-Rapsey (éd.), *Animal Death*, Sydney, Sydney University Press, 2013, p. 1-20.

ROSE Deborah Bird, Thom VAN DOOREN et Matthew CHRULEW (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017.

RUAULT Lucile, Ellen HERTZ, Marlyse DEBERGH, Hélène MARTIN et Laurence BACHMANN, « Patriarcat, capitalisme et appropriation de la nature », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 40, n° 2, Éditions Antipodes, 2021, p. 6-16 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2021-2-page-6.htm ; consulté le 13 septembre 2022).

RUDDIMAN William F., « The Anthropogenic Greenhouse Era Began Thousands of Years Ago », *Climatic Change*, vol. 61, n° 3, décembre 2003, p. 261-293 (en ligne : http://link.springer.com/10.1023/B:CLIM.0000004577.17928.fa ; consulté le 11 septembre 2024).

RUMPALA Yannick, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « L'Environnement a une histoire », 2018.

RUMPALA Yannick, « Prototopie », dans Audrey Tuaillon Demésy et Clémentine Hougue (éd.), *Dictionnaire dissident du temps*, Paris, Riveneuve, coll. « En marge ! », 2024, p. 234-238.

RYDER Richard D., « Speciecism », dans Marc Bekoff et Carron A. Meaney, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, Hoboken, Taylor and Francis, 2013, p. 320.

RYDER Richard D., « The Oxford Group », dans Marc Bekoff et Carron A. Meaney, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, Hoboken, Taylor and Francis, 2013, p. 261-262.

SAÏD Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Catherine Malamoud et Claude Wautier (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2005.

SALLEH Ariel, *Ecofeminism as Politics: nature, Marx and the postmodern*, Second edition, London, Zed books, 2017.

SARGENT Lyman Tower, « Pour une défense de l'utopie », *Diogène*, vol. 209, nº 1, Presses Universitaires de France, rubrique « Histoire », 2005, p. 10-17 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-diogene-2005-1-page-10?lang=fr ; consulté le 25 mars 2025).

SCHUMACHER Ernst Friedrich, *Small is beautiful. Une société à la mesure de l'homme*, Marie-Claude Florentin (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1979.

SEGAL Jérôme, *Animal radical. Histoire et sociologie de l'antispécisme*, Montréal, QC, Lux éditeur, 2020.

SEGATO Rita Laura, *La Guerre aux femmes*, Irma Velez et Alicia Rinaldy (trad.), Paris, Payot, 2022.

SERVAIS Véronique, « La visite au zoo et l'apprentissage de la distinction humaine », *Revue d'anthropologie des connaissances*, nº 6-3, Société d'Anthropologie des Connaissances, 1er décembre 2012 (en ligne : http://journals.openedition.org/rac/9382 ; consulté le 19 avril 2021).

SHIVA Vandana, *Staying alive: Women, Ecology and Development*, London, Zed Books, 1988.

SHUKIN Nicole, *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

SIMONDON Gilbert, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2005.

SINGER Peter, *Animal Liberation*, New-York, HarperCollins, 1975.

SINGER Peter, *La Libération animale*, Louise Rousselle (trad.), Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », nº 884, 2012 [1975].

SOLEIL-ROSS Mirha, « Aboyer fort pour les animaux et les prostituées, Mirha Soleil-Ross », dans Myriam Bahaffou et Tristan Lefort-Martine (éd.), *L'Écoféminisme en défense des animaux*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2024, p. 179-200.

STARHAWK, *Spiral dance. Renaissance de l'ancienne religion de la grande déesse magie, rituels, invocations, pratiques*, Anne Delmas (trad.), Paris, Éditions Véga, 1979.

STEPANOFF Charles, « Le prédateur empathique », dans *L'animal et la mort. Chasses, modernité et crise du sauvage*, Paris, La Découverte, 2021, p. 229-242.

STRIVAY Lucienne, « Les messagers. Configurations et reconfigurations en taxidermie », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 19, nº 2, Éditions de l'Herne, 2019, p. 159-173 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-anthropologie-sociale-2019-2-page-159.htm ; consulté le 2 août 2024).

SUGY Paul, *L'Extinction de l'homme. Le projet fou des antispécistes*, Paris, Tallandier, 2021.

TALEB Mohamed, « Écopsychologie », dans *Guide des Humanités environnementales*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 73-82.

TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Éditions Kimé, 1993.

TAYLOR Sunaura, *Beasts of burden: animal and disability liberation*, New York London, The New Press, 2017.

TISSERON Serge, « Entretien : "L'obscène est une machine de guerre contre la métaphore". », *L'Obscène, acte ou image ? La Voix du regard*, nº 15, 2002, p. 113-124.

TRAÏNI Christophe, *La Cause animale. Essai de sociologie historique (1820-1980)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

TREMBLAY Thierry, « « Réflexions sur l'obscénité ; de l'étymologie au silence » », *L'Obscène, acte ou image ? La Voix du regard*, nº 15, 2002, p. 108-112.

UTRIA Enrique, « La viande heureuse et les cervelles miséricordieuses », dans Lucile Desblache (éd.), *Souffrances animales et traditions humaines. Rompre le silence*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2014, p. 37-52.

VARELA Francisco J., *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Bourgine Paul et Dumouchel Paul (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1989.

VIDAL Bertrand, *Survivalisme. Êtes-vous prêts pour la fin du monde ?*, Paris, Arkhê, coll. « Vox' », 2018.

VUILLEROD Jean-Baptiste, « L'Anthropocène est un Androcène : trois perspectives écoféministes », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 40, nº 2, 8 décembre 2021, p. 18-34 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2021-2-page-18.htm ; consulté le 28 août 2024).

WALDAU Paul, *Animal Studies. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

WALTON Samantha, « Feminism's Critique of the Anthropocene », dans Jennifer Cooke (éd.), *The New Feminist Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Twenty-First-Century Critical Revisions », 2020, p. 113-128.

WOLFE Cary, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

WOLFE CARY, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2010.

WOLFE Cary, « Foreword », dans Deborah Bird Rose, Thom Van Dooren et Matthew Chrulew (éd.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New-York, Columbia University Press, 2017.

WOLFF Francis, *Trois utopies contemporaines*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2017.

ZUBOFF Shoshana, *L'Âge du capitalisme de surveillance. Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, Bee Formentelli et Anne-Sylvie Homassel (trad.), Paris, Éditions Zulma, coll. « Zulma essais », 2020.

V. Sciences naturelles

ABBOTT Alison, « Pig geneticists go the whole hog », *Nature*, vol. 491, nº 7424, novembre 2012, p. 315-316 (en ligne : https://www.nature.com/articles/491315a ; consulté le 24 avril 2025).

BARNOSKY Anthony D., Nicholas MATZKE, Susumu TOMIYA, *et al.*, « Has the Earth's sixth mass extinction already arrived? », *Nature*, vol. 471, nº 7336, 3 mars 2011, p. 51-57 (en ligne : https://www.nature.com/articles/nature09678 ; consulté le 5 juillet 2024).

BAR-ON Yinon M., Rob PHILLIPS et Ron MILO, « The Biomass Distribution on Earth », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 115, nº 25, Proceedings of the

National Academy of Sciences, 19 juin 2018, p. 6506-6511 (en ligne : https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1711842115 ; consulté le 26 février 2025).

BARRIEL Véronique, « Ces 1,4% qui nous séparent des chimpanzés ! », *Médecine/Sciences*, vol. 20, nº 10, EDK, 1er octobre 2004, p. 859-861 (en ligne : https://www.medecinesciences.org/articles/medsci/abs/2004/08/medsci20042010p859/medsci20042010p859.html ; consulté le 24 octobre 2024).

BOË Louis-Jean, Thomas R. SAWALLIS, Joël FAGOT, *et al*., « Which way to the dawn of speech? Reanalyzing half a century of debates and data in light of speech science », *Science Advances*, vol. 5, nº 12, American Association for the Advancement of Science, 11 décembre 2019 (https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aaw3916 ; consulté le 16 mai 2022).

CEBALLOS Gerardo, Paul R. EHRLICH, Anthony D. BARNOSKY, *et al*., « Accelerated modern human–induced species losses: Entering the sixth mass extinction », *Science Advances*, vol. 1, nº 5, American Association for the Advancement of Science, 19 juin 2015 (https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.1400253 ; consulté le 2 juillet 2024).

COWIE Robert H., Philippe BOUCHET et Benoît FONTAINE, « The Sixth Mass Extinction: fact, fiction or speculation? », *Biological Reviews*, vol. 97, nº 2, avril 2022, p. 640-663 (en ligne : https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/brv.12816 ; consulté le 5 juillet 2024).

DUCARME Frédéric, Gloria LUQUE et Franck COURCHAMP, « What are "charismatic species" for conservation biologists ? », *BioSciences Master Reviews*, vol. 1, 1er juillet 2013, p. 1-8.

GALLUP Gordon G., « Chimpanzees: Self-Recognition », *Science*, vol. 167, nº 3914, American Association for the Advancement of Science, 2 janvier 1970, p. 86-87 (en ligne : https://www.science.org/doi/10.1126/science.167.3914.86 ; consulté le 30 mai 2024).

GARDNER R. Allen, Beatrix T. GARDNER et Thomas E. VAN CANTFORD (éd.), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, Albany, State University of New York Press, 1989.

GOODALL Jane, *The Chimpanzees of Gombe: patterns of behavior*, Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

GOODALL Jane, « Chimpanzees: Bridging the Gap », dans Paola Cavalieri et Peter Singer (éd.), *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*, New York, St. Martin's Griffin, 1994, p. 10-18.

HARLOW Harry F., « The Nature of Love », *American Psychologist*, vol. 13, nº 12, American Psychological Association, 1958, p. 673-685.

JOYARD Jacques, « Répartition de la biomasse sur la planète », sur *Encyclopédie de l'environnement*, 31 octobre 2022 (en ligne : https://www.encyclopedie-environnement.org/vivant/repartition-biomasse-planete/ ; consulté le 26 février 2025).

LADYGINA-KOTS N., F. de WAAL et B. VEKKER, *Infant Chimpanzee and Human Child: a Classic 1935 Comparative Study of Ape Emotions and Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Series in affective science classics », 2002.

LIEBERMAN Philip H., Dennis H. KLATT et W. H. WILSON, « Vocal tract limitations on the vowel repertoires of rhesus monkey and other nonhuman primates », *Science*, vol. 164, nº 3884, 6 juin 1969, p. 1185-1187.

LOVELOCK James, *La Terre est un être vivant. L'Hypothèse Gaïa*, Pierre-Henri Gouyon (éd.), Paul Couturiau et Christelle Rollinat (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs Sciences », 2017.

MARGULIS Lynn, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, New-York, Basic Books, coll. « Science masters », 1998.

MARGULIS Lynn, « Gaïa », Cyril Le Roy (trad.), dans Émilie Hache (éd.), *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 251-266.

MCCRIGHT Aaron M., « The Effects of Gender on Climate Change Knowledge and Concern in the American Public », *Population and Environment*, vol. 32, nº 1, Springer, 2010, p. 66-87 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/40984168 ; consulté le 4 septembre 2024).

NARAT Victor, « Grands Singes : Organisation sociale », dans *Encyclopediae Universalis*, 2025 (en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/grands-singes/3-organisation-sociale ; consulté le 5 avril 2025).

PRÜFER Kay, Kasper MUNCH, Ines HELLMANN, Keiko AKAGI, *et al.*, « The bonobo genome compared with the chimpanzee and human genomes », *Nature*, vol. 486, nº 7404, juin 2012, p. 527-531 (en ligne : https://www.nature.com/articles/nature11128 ; consulté le 3 avril 2025).

SAVATIER Pierre et Irène AKSOY, « Les chimères "systémiques" homme/animal », *Médecine/Sciences*, vol. 37, nº 10, EDP Sciences, 1er octobre 2021, p. 863-872 (en ligne : https://www.medecinesciences.org/articles/medsci/abs/2021/08/msc200530/msc200530.html ; consulté le 19 novembre 2024).

SPEHAR Stephanie N., Douglas SHEIL, Terry HARRISON, *et al.*, « Orangutans venture out of the rainforest and into the Anthropocene », *Science Advances*, vol. 4, nº 6, juin 2018 (en ligne : https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.1701422 ; consulté le 5 juillet 2024).

SUEUR Cédric, « L'anthropomorphisme, entre le bien fondé et la dérive risquée », dans *Repenser la relation homme-animal. Généalogie et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 103-121.

TEYSSEDRE Anne, « Vers une sixième grande crise d'extinctions », dans Robert Barbault, Frankreich (éd.), *Biodiversité et changements globaux. Enjeux de société et défis pour la recherche*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2004, p. 24-49.

TYSON Edward, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris: or the Anatomy of a Pygmie compared with that of a Monkey, an Ape and a Man. To which is added a Philological Essay concerning the Pygmies, the Cynocephali, the Satyrs, and Sphinges of the Ancients*, Londres, Thomas Bennet, 1699.

UEXKÜLL Jakob von, *Milieu animal et milieu humain*, Payot et Rivages, Paris, 2010.

WAAL Frans de, *Le Singe en nous*, Marie-France de Paloméra (trad.), Paris, Fayard, coll. « Le Temps des sciences », 2006.

WAAL Frans de, *Le Bonobo, Dieu et nous. À la recherche de l'humanisme chez les primates*, Françoise Chemla et Paul Chemla (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », nº 1311, 2015.

WAAL Frans de, *Sommes-nous trop bêtes pour comprendre l'intelligence des animaux ?*, Lise Chemla et Paul Chemla (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », nº 1550, 2018.

VI. Autres documents, ouvrages et médias

A. Autres ouvrages imprimés

FORD Henry, *Ma vie et mon oeuvre*, Paris, Payot, 1930.

MICHEL Louise, « Chapitre XI », dans *Mémoires*, Paris, F. Roy, 1886.

RECLUS Élisée, *Correspondance. Tome 2*, Paris, Schleicher Frères, 1911.

ROOSEVELT Théodore, *African Game Trails : an Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist*, Los Angeles, Charles Scribner's Sons, 1910.

SCREAMING WOLF, *Declaration of War*, sans lieu, Liberation Press, 1991.

SHALES Tom et James Andrew MILLER, *Live from New York. The Complete, Uncensored History of Saturday Night Live As Told by Its Stars, Writers, and Guests*, New York, Little Brown & Company, 2002.

B. Articles et entretiens dans des journaux, blogs et revues culturelles

« À propos de notre une du 26 janvier », *Courrier picard* [en ligne], 26 janvier 2020 (en ligne : https://www.courrier-picard.fr/id64729/article/2020-01-26/propos-de-notre-une-du-26-janvier ; consulté le 23 avril 2025).

ARIES Paul, Frédéric DENHEZ et Jocelyne PORCHER, « Pourquoi les végans ont tout faux », sur *Libération*, rubrique « Opinions », 18 mars 2018 (en ligne : https://www.liberation.fr/debats/2018/03/18/pourquoi-les-vegans-ont-tout-faux_1637109/ ; consulté le 17 avril 2025).

BINEAU Manon et Antoine CHOPOT, « "Nous sommes la nature qui se défend contre l'économie" : imaginaire terrestre et coalition politique à l'ère de l'Anthropocène », *EcoRev'*, vol. 44, nº 1, Association EcoRev', rubrique « Sociologie », 1er décembre 2017, p. 43-51 (en ligne : https://shs.cairn.info/revue-ecorev-2017-1-page-43 ; consulté le 6 décembre 2024).

CAILLEY Thomas, « Thomas Cailley : « Je ne voulais pas d'une énième parabole post-apocalyptique » », entretien réalisé par Étienne Sorin, 4 octobre 2023, Le Figaro (en ligne : https://www.lefigaro.fr/cinema/thomas-cailley-je-ne-voulais-pas-d-une-enieme-parabole-post-apocalyptique-20231003 ; consulté le 6 septembre 2024).

CAILLEY Thomas, « Le réel de l'irréel », entretien réalisé par Anne-Claire Cieutat, 9 octobre 2023, Bande à part (en ligne : https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/thomas-cailley-le-regne-animal-entretien/ ; consulté le 11 avril 2025).

DE FONTENAY Élisabeth, « Élisabeth de Fontenay, philosophe : "Veiller sur les animaux est un devoir" », entretien réalisé par Antoine Peillon, 29 août 2013, La Croix, n°39669, p. 26-27 (en ligne : https://www.la-croix.com/Ethique/Sciences-humaines/Veiller-sur-les-animaux-est-un-devoir-2013-08-29-1003856).

ENGELIBERT Jean-Paul, « Les leçons survivalistes de Robinson Crusoé », entretien réalisé par Elsa Mourgues, rubrique « Société », 24 avril 2019, *France Culture* (en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/les-lecons-survivalistes-de-robinson-crusoe-6389572 ; consulté le 19 décembre 2024).

GALUS Christiane, « Les animaux fluorescents fascinent chercheurs, artistes et militaires », *Le Monde*, 5 octobre 2000 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/2564796463/8B613FE053464BFBPQ/1?accountid=13089&sourcetype=Historical%20Newspapers ; consulté le 4 octobre 2024).

GILBERT Marjorie, « Seules en forêt, une majorité de femmes préféreraient croiser un ours qu'un homme », *Le Monde*, 16 juin 2024 (en ligne : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2024/06/16/seules-en-foret-une-majorite-de-femmes-prefereraient-croiser-un-ours-qu-un-homme_6240498_4497916.html ; consulté le 11 avril 2025).

HARCHI Kaoutar, « Les animaux avec nous, nous avec les animaux », *BALLAST*, 22 mai 2022 (en ligne : https://www.revue-ballast.fr/les-animaux-avec-nous-nous-avec-les-animaux/ ; consulté le 9 septembre 2024).

KEMPF Hervé, Claire NOUVIAN et Mathieu GENON, « Claire Nouvian : « La séquestration du vivant par une poignée de personnes doit cesser » », *Reporterre*, rubrique « Entretien », 29 avril 2024 (en ligne : https://reporterre.net/Claire-Nouvian-La-sequestration-du-vivant-par-une-poignee-de-personnes-doit-cesser ; consulté le 29 août 2024).

KRIEF Sabrina, « Sabrina Krief, primatologue : « Les chimpanzés sont des animaux sociaux très curieux mais très conservateurs » », entretien réalisé par Laure Adler, 4 septembre 2019, France inter (en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceinter/sabrina-krief-primatologue-les-chimpanzes-sont-des-animaux-sociaux-tres-curieux-mais-tres-conservateurs-5041691 ; consulté le 5 avril 2025).

LACAILLE-ALBIGES Florent, « La mangrove, un précieux puits de carbone », *National Geographic [en ligne]*, rubrique « Environnement », 9 août 2019 (en ligne : https://www.nationalgeographic.fr/environnement/2019/07/la-mangrove-un-puits-de-carbone-precieux ; consulté le 26 mai 2020).

LATOUR Bruno, « Qui a la parole ? Anti- ou multi- spécistes ? », *Le Monde des livres [en ligne]*, 1er mars 2018 (en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/01/qui-a-la-parole-anti-ou-multi-specistes_5264044_3260.html ; consulté le 24 janvier 2025).

LEPELTIER Thomas, « Se soucier des animaux sauvages, réponse à Estiva Reus, *Éliminer les animaux pour leur bien* (2018) », *L'Amorce*, 7 novembre 2018 (en ligne : https://lamorce.co/se-soucier-des-animaux-sauvages-reponse-a-estiva-reus-eliminer-les-animaux-pour-leur-bien-2018/ ; consulté le 2 janvier 2025).

MADELIN Pierre, « Vivre avec les animaux : une proposition politique », *Terrestres*, 5 mars 2019 (en ligne : https://www.terrestres.org/2019/03/05/vivre-avec-les-animaux-une-proposition-politique/ ; consulté le 26 juin 2024).

MORIZOT Baptiste et Cyrille CHOUPAS, « Politiser l'émerveillement et armer l'amour du vivant », *Socialter*, nº HS9, Socialter, rubrique « Philosophie », 2020, p. 6-9 (en ligne : https://shs.cairn.info/magazine-socialter-2020-HS9-page-6 ; consulté le 21 avril 2025).

PEARCE David, « Reprogramming Predators: the case for high-tech Jainism and a pan-species welfare state », sur *The Hedonistic Imperative*, 2009 (en ligne : https://www.hedweb.com/abolitionist-project/reprogramming-predators.html ; consulté le 14 février 2025).

PRUVOST Geneviève, « Changer d'échelle. Penser et vivre depuis les maisonnées », *Terrestres*, 5 janvier 2022 (en ligne : https://www.terrestres.org/2022/01/05/changer-dechelle-penser-et-vivre-depuis-les-maisonnees/ ; consulté le 30 décembre 2024).

RAWORTH Kate, « Must the Anthropocene be a Manthropocene? », *The Guardian*, rubrique « Opinion », 20 octobre 2014 (en ligne : https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/20/anthropocene-working-group-science-gender-bias ; consulté le 15 octobre 2024).

RITCHIE Hannah, « How many animals are factory-farmed? », *Our World in Data*, 25 septembre 2023 (en ligne : https://ourworldindata.org/how-many-animals-are-factory-farmed ; consulté le 26 février 2025).

SILBER Martine, « Les délires simiesques de Will Self. Houu Graa... L'enfant terrible des lettres anglaises revisite la planète des singes avec le cocktail explosif de ses angoisses

obsessionnelles », *Le Monde*, rubrique « Littératures », 28 août 1998 (en ligne : https://www.proquest.com/docview/2564712474/citation/C5D7511304F46C8PQ/1 ; consulté le 16 juin 2022).

SINGER Peter et David ROSINGER, « Food for Thought », *The New York Review of Books*, vol. 20, nº 10, 14 juin 1973 (en ligne : https://www.nybooks.com/articles/1973/06/14/food-for-thought/ ; consulté le 14 février 2025).

SURUJNARAIN Renuka, « Now We Must Redefine Man or Accept Chimpanzees as... Human? », sur *Jane Goodall's Good for All News*, 24 juillet 2019 (en ligne : https://news.janegoodall.org/2019/07/24/now-we-must-redefine-man-or-accept-chimpanzees-ashumans/ ; consulté le 19 avril 2022).

TYE Gô, « L'assistance aux animaux sauvages : naviguer dans le doute et les incertitudes », *L'Amorce*, 23 mai 2023 (en ligne : https://lamorce.co/lassistance-aux-animaux-sauvages-naviguer-dans-le-doute-et-les-incertitudes/ ; consulté le 2 janvier 2025).

TYE Gô, « L'assistance aux animaux sauvages : qu'est-ce que le RWAS ? », *L'Amorce*, 15 mai 2023 (en ligne : https://lamorce.co/lassistance-aux-animaux-sauvages-quest-ce-que-le-rwas/ ; consulté le 2 janvier 2025).

VARLO Martine, « Les écosystèmes marins à la merci des activités humaines », *Le Monde [en ligne]*, 6 mai 2019 (en ligne : https://www.lemonde.fr/planete/article/2019/05/06/les-ecosystemes-marins-a-la-merci-des-activites-humaines_5458820_3244.html ; consulté le 26 mai 2020).

VIDAL Bertrand, « Le survivalisme est un loisir de nantis. Entretien avec Bertrand Vidal », entretien réalisé par Guillaume Ledit, 28 juin 2018, *Usbek & Rica* (en ligne : https://usbeketrica.com/fr/article/le-survivalisme-loisir-nantis ; consulté le 10 décembre 2024).

WAAL Frans de, « Frans de Waal : "Ne pas voir nos similitudes est une forme d''anthropodéni'" », entretien réalisé par Matthieu Écoiffier et Catherine Mallaval, rubrique « Société », 23 décembre 2018, Libération (en ligne : https://www.liberation.fr/france/2018/12/23/frans-de-waal-ne-pas-voir-nos-similitudes-est-une-forme-d-anthropodeni_1699491/ ; consulté le 8 avril 2022).

C. Entrées de dictionnaires

« Alliance », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/alliance ; consulté le 27 avril 2025).

« Animal », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/animal ; consulté le 1er avril 2025).

« Animal », dans *Le Robert*, sans date (en ligne : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/animal ; consulté le 27 février 2025).

« Animal », dans *Larousse*, sans date (en ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/animal/3580 ; consulté le 27 février 2025).

« Apocalypse », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/Apocalypse ; consulté le 21 avril 2025).

« Île », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/île).

« Obscène », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/obscene ; consulté le 10 avril 2025).

« Péril », dans *TLFi*, 1994 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9ril ; consulté le 23 avril 2025).

« Spécisme », sur *Le Robert*, sans date (en ligne : https://www.lerobert.com/newsletter-dis-moi-robert ; consulté le 26 février 2025).

« Speciesism », sur *Oxford Dictionary*, 2024 (en ligne : https://www.oed.com/dictionary/speciesism_n ; consulté le 26 février 2025).

« Sentience », sur *Larousse*, sans date (en ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sentience/188305 ; consulté le 18 mars 2025).

« Yellow peril », dans *Oxford English Dictionary*, 2018 (en ligne : https://www.oed.com/dictionary/yellow-peril_n ; consulté le 23 avril 2025).

D. Pages web

« Baptiste Morizot : podcasts et actualités », sur *Radio France*, 11 mars 2025 (en ligne : https://www.radiofrance.fr/personnes/baptiste-morizot ; consulté le 11 mars 2025).

« Christina Research Seminar // Dr. Richard Twine: Anthropocene, Androcene, or 'Anthropo'cene? From Scientism to Intersectionality », sur *University of Helsinki*, 28 décembre 2018 (en ligne : https://www.helsinki.fi/en/projects/climate-sustainability-in-the-kitchen/news-events/christina-research-seminar-dr-richard-twine-anthropocene-androcene-or-anthropocene-from-scientism-to-intersectionality ; consulté le 23 avril 2025).

« International code of zoological nomenclature », sur *International Commission on Zoological Nomenclature*, 1999 (en ligne : https://www.iczn.org/the-code/the-code-online/ ; consulté le 30 mars 2025).

« La Liste rouge mondiale des espèces menacées », sur *UICN France*, sans date (en ligne : https://uicn.fr/liste-rouge-mondiale/ ; consulté le 21 avril 2025).

« Les Furtifs d'après Alain Damasio / Laëtitia Pitz & Xavier Charles », sur *Centre International des Musiques Nomades*, sans date (en ligne : https://musiques-nomades.fr/agenda/les-furtifs-dapres-alain-damasio-laetitia-pitz-xavier-charles ; consulté le 9 mars 2025).

« Le SIDA et le VIH », sur *Animalresearch.info*, 23 septembre 2014 (en ligne : https://www.animalresearch.info/fr/avancees-medicales/maladies-et-recherche/le-sida-et-le-vih/ ; consulté le 3 avril 2025).

« Le spécisme », sur *Les Cahiers antispécistes*, sans date (en ligne : https://www.cahiers-antispecistes.org/le-specisme/ ; consulté le 26 février 2025).

« Natural history », sur *Center for Biological Diversity*, sans date (en ligne : https://www.biologicaldiversity.org/species/fish/smalltooth_sawfish/natural_history.html ; consulté le 26 mai 2020)

« Pan troglodyte verus », sur *Institut Jane Goodall*, s. d. (en ligne : https://www.janegoodallsenegal.org/chimpanze-pan-troglodytes-verus ; consulté le 5 avril 2025).

« Tarabust. Studio d'arts sonores », sur *Tarabust*, sans date (en ligne : https://www.tarabust.com/portfolio/phonophore/ ; consulté le 9 mars 2025).

« Viande, lait, œufs, poissons: combien d'animaux tués dans le monde? », sur *L214*, 8 décembre 2020 (en ligne : https://www.l214.com/animaux/chiffres-cles/statistiques-nombre-animaux-abattus-monde-viande/ ; consulté le 26 février 2025).

« VIH-sida : un colloque, 40 ans de progrès », sur *Institut Pasteur*, 9 janvier 2024 (en ligne : https://www.pasteur.fr/fr/journal-recherche/dossiers/vih-sida-colloque-40-ans-progres ; consulté le 3 avril 2025).

« Vinciane Despret : podcasts et actualités », sur *Radio France*, 11 mars 2025 (en ligne : https://www.radiofrance.fr/personnes/vinciane-despret ; consulté le 11 mars 2025).

E. Rapports d'étude

Climat : vers le point de rupture ? Nouvelles données scientifiques sur la crise climatique, Greenpeace France, 2009 (en ligne : https://www.greenpeace.fr/climat-vers-point-de-rupture-nouvelles-donnees-scientifiques-crise-climatique/ ; consulté le 11 avril 2025.

DIAZ Sandra, Josef SETTELE et Eduardo BRONDIZIO *et al.*, *Le Rapport de l'évaluation mondiale de la biodiversité et des services écosystémiques. Résumé à l'intention des décideurs*, IPBES, 2019.

Utilisation d'animaux à des fins scientifiques dans les établissements français. Enquête statistique 2021, Direction générale de la recherche et de l'innovation, 2021 (en ligne : https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/sites/default/files/2023-02/enqu-te-2021-utilisation-des-animaux-des-fins-scientifiques-26480.pdf ; consulté le 10 avril 2025).

F. Émissions radiophoniques et podcasts

« Au Brésil, l'élevage mis au service de la colonisation », dans l'émission *Comme un poisson dans l'eau*, janvier 2024 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4grzV5yYVDI ; consulté le 11 avril 2025).

« Points de rupture », dans l'émission *Les Grands Entretiens*, 2023 (en ligne : https://www.mediapart.fr/studio/videos/emissions/points-de-rupture ; consulté le 2 juillet 2024).

G. Films et séries télévisées

Mad Max, George Miller (réa.), 1979.

Métropolis, Fritz Lang (réal.), 1927.

La Planète des singes : les origines, Rupert Wyatt (réal.), 2011.

Survivre, Alexandre Pierrin (réal.), 2024 (en ligne : https://www.france.tv/slash/survivre/ ; consulté le 20 avril 2025).

The Road, John Hillcoat (réal.), 2009

The Walking Dead, Frank Darabont (réal.), 2022-2010.

Index

Index des auteurs et autrices

Adams, Carol J. : 25, 34, 283-284, 286, 289, 290-294, 296-297, 304, 452-453, 459-460, 463, 498-499, 525

Afeissa, Hicham-Stéphane : 16, 209, 221, 223, 226, 239, 279, 329, 336, 361, 370, 516, 525

Anders, Günther : 15, 36, 332, 402, 525

Atwood, Margaret : 3, 4, 20, 34, 38, 39, 40-43, 45, 166, 208, 212, 215, 236, 263, 268, 273-275, 277, 287- 289, 293-295, 303, 305, 308, 310, 311-322, 325, 329-333, 337, 339, 343-346, 350-352, 355-360, 362-365, 368, 371, 376, 380, 383-384, 386-389, 391-393, 396-397, 399-400, 404-408, 411-413, 417, 419-422, 426-429, 435-437, 444, 446-458, 463, 466, 467-469, 475-476, 478, 481, 487-488, 490, 492, 494-495, 497, 499, 500-501, 504-505, 511-512, 516-519, 551

Baratay, Éric : 23-24, 35, 165, 170, 192-193, 196-197, 200, 249, 258, 262, 459, 477, 509, 525-526

Bonneuil, Christophe : 17-18, 230, 233-234, 275, 307, 488, 526, 530

Boulle, Pierre : 3, 4, 7, 37-38, 40, 47, 50, 53, 54-61, 63-70, 72-74, 76-96, 98-99, 101-102, 104, 123, 144-145, 148, 153, 156, 196, 204, 206, 265, 503, 505, 511-513, 516, 518, 520, 522, 547

Brunel, Camille : 3,-4, 32, 34, 38-40, 42, 44, 208, 273-275, 277, 280-282, 288, 294, 299-302, 305, 306, 308, 310, 313, 319, 343, 352-354, 379, 383-384, 386-387, 391-392, 397, 401, 410, 415-417, 419, 424, 435-436, 441-442, 444-448, 463-466, 469, 472-474, 505-506, 508-509, 511-512, 551

Burgat, Florence : 23, 27, 31, 35, 121-122, 133, 216-217, 237, 255, 262, 281, 284, 319-321, 371, 526

Chelebourg, Christian : 16, 209, 210-212, 261, 277, 333, 358, 520, 522

Chevillard, Éric : 3-4, 34, 38, 40, 45, 48, 206-209, 212-215, 219-225, 228-232, 237-240, 242-243, 245-246, 248, 251-252, 259-262, 264-267, 270-271, 276, 313, 323, 447, 505, 511-513, 516, 517-518

Citton, Yves : 21, 239, 243-244, 246, 409, 412-413, 520

Coquio, Catherine : 23, 46, 159, 206, 213, 220, 232, 262, 325, 383, 504, 517, 520, 521, 526-527, 531

Damasio, Alain : 3-4, 34, 38, 40-43, 208, 215, 252, 273-275, 278-280, 282, 284-285, 289, 292, 294, 302, 305-308, 310-317, 321-322, 329-330, 359-362, 364-365, 376, 379-381, 383-384, 386-393, 396-397, 401-403, 405-406, 409-411, 418-420, 422, 426-434, 460, 465-466, 469-471, 478, 481, 483-485, 487-490, 492-493, 494, 504-505, 507, 511-513, 517, 518, 541

Darwin, Charles : 65, 67, 83, 89, 135, 309, 358, 417, 519

De Fontenay, Élisabeth : 23, 26, 28,-29, 249, 446, 489, 527, 538

Defoe, Daniel : 256, 327-328, 347, 357, 359, 361, 365, 376, 378-380, 514, 521, 538
Deleuze, Gille : 322, 360, 433-434, 483-484, 523, 527
Derrida, Jacques : 11-13, 23-27, 34, 167-168, 236-237, 242, 251, 253-254, 261, 280-281, 292, 389, 398, 407, 487, 524, 527-528
Descartes, René : 73, 195-196, 199, 225, 275, 315, 528
Descola, Philippe : 29, 422, 424-425, 428, 528
Despret, Vinciane : 29-30, 193, 200, 212, 250-251, 431, 446, 489, 515, 528
Divry, Sophie : 3-4, 38, 40, 45, 48, 325, 328-329, 335, 340, 342, 348-350, 363-367, 370-371, 374, 376, 378-380, 383-384, 386, 397, 414-415, 463, 465, 477-478, 504, 505, 511, 513
Donaldson, Sue : 23, 191, 280, 342, 400, 508, 528
Dorlin, Elsa : 282, 284-285, 309, 440-441, 528

Eaubonne, d' Françoise : 16, 285-289, 306, 525, 529
Engélibert, Jean-Paul : 1, 9, 15, 23, 41, 46, 57, 107, 159, 224-225, 262, 273, 312, 325, 327, 328-329, 347-348, 351, 356, 359, 376, 378-379, 383, 409, 433, 444, 458, 503, 517, 520-521, 526-527, 531, 538

Fressoz, Jean-Baptiste : 17-18, 44, 230, 233-234, 275, 488, 526, 529

Garcia, Tristan : 3,-4, 7, 23, 31, 34, 38, 40, 43, 45, 47, 50-51, 73, 155-157, 159-160, 162-164, 167-180, 182-183, 185-192, 194, 196-206, 230, 487, 505, 511, 513-514, 518, 520, 523, 529, 548
Gardner, Allen et Beatrix : 155-162, 164-166, 168-169, 171-173, 176-177, 179, 182-186, 187-188, 197, 199, 201, 536
Gilligan, Carol : 267, 458, 480, 529
Goodall, Jane : 50, 66, 136-140, 143, 171, 177, 536, 540-541
Guattari, Félix : 360, 433-434, 483-484, 527

Haraway, Donna : 18, 29-30, 49, 59, 117-120, 210, 218, 225, 233, 239, 242, 268, 270-271, 283, 306, 415, 417, 464, 530
Heise, Ursula K. : 221, 266-267, 530

Kafka, Franz : 51, 53, 64-65, 72, 89-91, 102-105, 153, 164, 171, 205, 367, 514-515, 523
Kermode, Frank : 12, 15, 20, 36-37, 41, 243, 522
Kymlicka, Will : 23, 191, 280, 342, 400, 508, 528

Langlet, Irène : 43, 348, 385, 386-388, 522
Larrère, Catherine et Raphaël : 22, 29, 32, 243, 288, 531
Latour, Bruno : 12, 16, 22, 29, 32, 239-240, 255, 289, 410, 531, 539
Lestel, Dominique : 23, 29, 47, 49, 141, 156, 168, 171-178, 180, 182, 192, 202, 204, 486, 531

Malamud, Randy : 197, 255, 531
Mies, Maria : 289-290, 293, 532
Milcent-Lawson, Sophie : 9, 12-13, 24, 34, 37, 45-46, 155, 159, 181-185, 188, 509, 523
Millet, Lydia : 3-4, 34, 38, 40-41, 44-45, 47, 206-207, 209, 212-214, 216, 219, 221, 223, 226-227, 229-230, 232, 234-235, 237-242, 244, 246-259, 262-264, 267-270, 276, 323, 504, 505, 511-512, 514, 516
Minard, Céline : 3-4, 38, 40, 46, 48, 325, 328-329, 335, 338-341, 343-346, 361-363, 366, 369, 372-376, 378, 380, 384, 386, 396-400, 419, 422, 424, 426-429, 465, 466, 471, 476-478, 494-495, 497, 501, 504, 506-507, 511-512, 516-518
Morizot, Baptiste : 29-34, 213, 222, 229, 232, 241-242, 245, 254, 268, 401-402, 404, 425, 431, 446, 474, 494, 508, 532, 539

Pelluchon, Corine : 23, 30, 32-33, 191, 267, 280, 342, 508, 528, 533
Porcher, Jocelyne : 29-30, 192, 309, 404, 528, 533, 538
Pugno, Laura : 3-4, 28, 38, 40-41, 43, 45, 208, 273-276, 288, 294-299, 301-303, 305, 322, 352, 354, 383-384, 394, 396-397, 419-421, 435-439, 465, 478-480, 505, 511, 519, 551

Romestaing, Alain : 1, 9, 24, 361, 433, 518, 524
Rose, Deborah : 10, 30, 210-212, 247, 252, 269-270, 515, 528, 533, 535
Rumpala, Yannick : 18, 36, 322-323, 503-504, 533-534

Schoentjes, Pierre : 13, 211, 329, 331, 361, 363-364, 435, 436, 495, 516, 518, 523-524
Self, Will : 3-4, 7, 38, 40, 43, 47, 50-51, 83, 93, 95-106, 109-124, 126-156, 164, 166, 171-172, 182, 188, 196, 198, 204-206, 265, 396, 492, 503, 511-512, 514, 517, 519, 523, 536, 539, 548
Shelley, Mary : 107, 325, 408, 451-454, 455, 460, 515-517
Shiva, Vandana : 288-290, 293, 532, 534
Simon, Anne : 24, 26, 34, 176, 181, 196, 229, 258, 261, 262, 264, 524
Singer, Peter : 19, 27, 29, 33, 49, 136, 140, 474, 527, 534, 536, 540
Swift, Jonathan : 50, 53, 56-57, 85, 117, 162-163, 414, 451, 516, 520

Uexküll, Jakob Von : 20, 104, 248, 249, 426, 464, 537

Waal, de Frans : 13, 35, 64, 140-141, 169, 171, 536, 537, 540
Wolfe, Cary : 27, 42, 247, 284, 299-300, 535

Index animaux non-humains

Abeilles : 317

Cafard : 103
Chat, chatte : 167, 168, 198, 281, 415, 416, 433, 470, 471, 485, 486
Chat, Chatte : 11, 32, 313, 371, 397, 415, 416, 417, 442, 462, 463
Cheval : 14, 50, 144, 184, 290, 309, 318, 338, 372, 398, 424, 440
Chèvre : 263, 418
Chien, chienne : 160, 167, 168, 180, 188, 195, 196, 201, 218, 219, 231, 248, 252, 254, 279, 291, 299, 300, 408, 480, 515
Chimpanzé, chimpanzée : 54, 65-66, 72, 75, 77, 82, 90-91, 95-100, 103-105, 110, 113-119, 122, 125, 129, 131, 134, 136-138, 143, 145-148, 153-155, 157-158, 162-170, 172-173, 175-180, 182-183, 185, 187, 191-192, 194-195, 198, 201, 205, 206, 261
Cochon : 300, 319-320, 344, 396, 398-399, 407-408, 441, 495-496, 498, 516, 533
Coyote : 216-218, 236, 248, 250

Éléphant : 248, 262, 499

Fourmi : 179, 242, 499

Genette : 301, 397, 417, 464, 465
Gorille : 90, 115, 119, 158, 182

Kangourou : 246, 342, 476-477

Lamantin : 296, 374
Lapin : 352, 397, 417, 496-497
Loup : 252-254, 281, 282, 344

Macaque : 178
Mouche : 246, 280
Mouton : 263, 367-368, 371, 374-375, 414, 461-462

Oiseau : 14, 180, 187, 295, 417, 464, 484
Orang-outan : 3-5, 38-40, 44-45, 48, 60, 63-65, 67, 82, 97, 101, 112-113, 117, 119, 157, 171, 206-207, 209, 212-213, 215, 220-224, 226, 228-229, 231, 237, 239, 240-241, 243-248, 252, 257, 259, 262, 265-266, 270, 342, 419, 472, 504-505, 511, 516-517

Perroquet : 169, 195
Poisson : 190, 248, 264, 274, 281, 283, 295, 354, 401, 425, 434, 450, 468, 512, 542
Punaise : 220

Rat, rat kangourou : 198, 246, 280, 362, 366-367, 461
Raton-laveur : 310
Rhinocéros : 248-250, 258, 263-264, 419, 443

Serpent : 70, 95, 301, 338, 412-413, 477

Tortue : 221, 228-229, 231, 237-238, 248, 512

Vache, veau : 29, 261-262, 296, 300, 318

Table des matières

Résumés de la thèse **3**

Résumé en français 3
Résumé en anglais 4

Liste des abréviations **5**

Sommaire **7**

Remerciements **9**

Introduction **11**

Apocalypses : religieuse, nucléaire, écologique… animale ? 14
Redéfinir le monde 20
Un tournant animal(iste) 23
Animal, animaux, « animots » ? De qui parle-t-on et comment ? 25
Différends philosophiques et littéraires : l'antispécisme et ses oppositions 28
Des fictions politiques 35
Délimitation et présentation du corpus 37
État de l'art et hypothèses 44
Organisation de l'étude 47

Partie 1. L'être humain et les autres grands singes : du grotesque au tragique **49**

Chapitre 1. L'hypothèse anthropocentriste de la régression : *La Planète des singes* de Pierre Boulle **53**

I. Renouvellement du voyage extraordinaire entre science-fiction et utopie 53

A. La réception comme œuvre de science-fiction 53

B. Utopie et satire 56

C. Littérature et primatologie : l'inquiétude des origines 66

II. Redéfinitions de l'humanité et de l'animalité 68

A. Le scénario de la régression 68

B. La lutte des espèces : l'ascension du singe 75

C. Hybridité et relativisme 79

III. Maintien d'une perspective anthropocentrée 82

A. L'humain contre les autres singes 82

B. Le motif messianique 85

C. La théorie de l'imitation et la conscience anthropomorphe 87

Conclusion du chapitre 94

Chapitre 2. Une « figure de style satirique » : *Les Grands Singes* de Will Self 95

I. La spéculation à la croisée des genres 95

A. Une réécriture assumée 95

B. Un roman kafkaïen 102

C. L'imaginaire apocalyptique 105

II. Repenser les normes sociales 111

A. Miroir de notre anthropocentrisme et regard étranger 112

B. Une société provocatrice 121

C. Le corps et l'esprit : réflexion sur notre animalité 131

III. L'illusion d'une fiction simiocentrée 136

A. Une connaissance affichée – quoique critique – de la primatologie 137

B. Imaginer une société chimpanzée 142

C. Bousculer la langue anthropocentrée 145

Conclusion du chapitre 153

Chapitre 3. Retrouver l'animalité : *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia155

I. Un roman de désapprentissage 156

A. La Planète des singes en négatif 156

B. Quel genre de *Mémoires* ? 160

C. Désapprendre l'humanité 164

II. « Paroles de singe » 171

A. Du laboratoire au roman 171

B. Le singe a-t-il quelque chose à dire ? 176

C. Le style simien 182

III. Quelle communauté interspécifique ? 190

A. Un monde de dominations 191

B. Le zoo-laboratoire, symbole d'une fracture anthropozoologique 196

C. Le muséum comme la fin d'une communauté 200

Conclusion du chapitre 204

Partie 2. Violences et troubles de l'Anthropocène 207

Chapitre 4. Récits d'extinction massive 209

I. L'apocalypse entre « humour et gravité » 213

A. Une perte individuelle 214

B. Rage et hyperbole 219
C. De la catastrophe à la révélation 223
1. Apocalypse et prophètes 223
2. L'arche de Noé 227
II. L'écologie de l'individuel au politique 230
A. Crise de l'Anthropocène 230
B. Métaphores sismiques de l'effondrement 238
C. Temporalités et échelles de la catastrophe : éthiques animale et environnementale 243
1. Engrenages et points de bascule 243
2. La disparition d'un point de vue 247
III. Affronter la perte : deuil intime et affirmation d'une parenté multispécifique… 251
A. À la rencontre des « derniers animaux » 252
B. Conserver ce qui est déjà perdu : le « fétichisme animal » 257
1. Conserver les corps 257
2. Conserver les mots 262
C. Un nouveau régime d'attention et une parenté animale 265
Conclusion du chapitre 270
Chapitre 5. Quelles dystopies pour questionner l'Anthropocène ? Le spécisme au cœur des violences écologiques et sociales 273
I. Anthropocène-Plantationocène : guerre contre l'Autre, guerre contre Nature ?..... 274
A. D'une humanité puissante à une humanité mauvaise 274
B. « Ainsi nous leur faisons la guerre » : menaces imaginaires et oppressions systémiques 278
C. Animalisation et naturalisation 282
II. Androcène : le patriarcat en cause ? 285
A. Féminisme, écologie et antispécisme contre l'apocalypse 285
1. Écoféminismes (ou la mort) 286
2. Féminismes antispécistes et politique sexuelle de la viande 290
B. Les corps femelles consommés 293
C. Une humanité insatiable 302
III. Capitalocène-Technocène : appropriation, surveillance et manipulation .. 306

A. Antispécisme et luttes sociales 308
B. Pistage, surveillance et mondes virtuels 311
C. Sciences sans conscience : biotechnologies, exploitation et manipulation du vivant 315
Conclusion du chapitre 323
Partie 3. Reconstruire un monde 325
Chapitre 6. Détruire, quitter le monde ou perdre le monde : de l'apocalypse à la robinsonnade et au-delà 327
I. *Tabula rasa* : détruire la structure et effacer la mémoire 328
A. Un grand ménage 329
1. Quelle place pour la violence militante ? 329
2. Avatars contemporains du déluge 332
B. Le « grand débord » 339
C. Nouvelles organisations et nouveaux statuts 344
II. Quelques bulles post-apocalyptiques : de la robinsonnade à l'utopie 347
A. Une parenthèse hors du temps historique 348
B. Tentatives de gynécées 352
C. Adaptations de l'insularité entre ciel et mer 356
III. Œuvrer à la redomestication 363
A. Pastorale et pastoralisme : du terrier à l'*oikos* 364
B. Rétablir un ordre spéciste 371
C. Quitter l'île 376
Conclusion du chapitre 382
Chapitre 7. Quelles relations pour un nouveau monde ? Cohabitations et communautés interspécifiques 383
I. Unions et oppositions : pas de côté dans la représentation du survivalisme 384
A. Des communautés-personnages 386
B. Quelques personnages « agresseurs » 392
C. Les personnages autres qu'humains 396
II. Trois préceptes pour de nouvelles communautés 400
A. Tisser des alliances interspécifiques 400
B. Développer son attention : célébrer le vivant ou les animaux autres qu'humains ? 409
C. « *Make kin* » : s'engager dans de nouvelles parentés 415

III. Corps et consciences multispécifiques 419
A. Naissances hybrides 420
B. Réincarnation et nouvelles corporéités 422
C. Mutation et variabilité du « vivant » dans *Les Furtifs* 429
Conclusion du chapitre 434
Chapitre 8. Voix et mythes d'outre-apocalypse 435
I. Figures mythiques de la révolution 435
A. Sorcières et sirènes : justice et autodéfense féministe chez Margaret Atwood et Laura Pugno 436
B. Réécriture politique de la métamorphose : les animaux repeuplent le monde chez Camille Brunel 441
C. Le savant-fou et ses chimères : recoder le génome dans la trilogie *MaddAddam* 448
1. Une nouvelle espèce ? 448
2. Les créatures du Docteur Crakenstein : Margaret Atwood entre Mary Shelley et H. G. Wells 451
II. Narrations kaléidoscopiques 458
A. Focalisations variables et narrations collectives pour une zoopoétique décentrée 458
B. Feuilletages textuels et hétérogénéités génériques 466
C. Dialogues, dialogisme et prosopopées 472
III. Nouvelles voix pour de nouveaux mythes 478
A. Sons et signes extra-humains : des romans zoosémiotiques 479
1. Voix hybrides 479
2. De la trace à l'écriture 488
B. Transmettre et traduire 490
C. Nouveaux mythes intradiégétiques 495
1. Les mythes de la parole volée 495
2. Du mythe fondateur au mythe littéraire, ou l'inverse ? 499
Conclusion du chapitre 501
Conclusion 503
Bibliographie 511
I. Auteurs et autrices du corpus primaire 511
A. Corpus primaire 511

B. Autres œuvres littéraires des auteurs et autrices 511
C. Écrits critiques et prises de paroles des auteurs et autrices 512
II. Autres œuvres littéraires et bandes dessinées 514
III. Théorie et critique littéraires 516
A. Articles sur le corpus 516
B. Thèses de doctorat 519
C. Articles et ouvrages de critique générale 519
IV. Sciences humaines et essais 525
V. Sciences naturelles 535
VI. Autres documents, ouvrages et médias 538
A. Autres ouvrages imprimés 538
B. Articles et entretiens dans des journaux, blogs et revues culturelles 538
C. Entrées de dictionnaires 540
D. Pages web 541
E. Rapports d'étude 542
F. Émissions radiophoniques et podcasts 542
G. Films et séries télévisées 542
Index 543
Index des auteurs et autrices 543
Index animaux non-humains 547
Table des matières 549