Faire une fin

Christophe Pradeau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2191>

DOI : 10.4000/itineraires.2191

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2010

Pagination : 111-140

ISBN : 978-2-296-11224-7

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Christophe Pradeau, « Faire une fin », *Itinéraires* [En ligne], 2010-1 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2191> ; DOI : 10.4000/itineraires.2191

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Faire une fin

Abstract

As the nineteenth-century novel seeks to depict what Balzac calls « the present in progress », novelists have to devise their own way of creating an ending, a way that would not be inherited from drama like the denouement was. One may argue that the novel is promoted to the dignity of Philosophy mostly because the genre is able to embody a new conception of time, which can be described as an *entropic process* – i.e. a story whose end is not perceived as a Revelation but as a dissipation (extinction of species or exhaustion of all possibilities). The article examines the recurrent novelistic figure of « The Last Man » from Cousin de Grainville (*Le Dernier Homme*) and Mary Shelley (*The Last Man*) to Balzac (*La Peau de chagrin*) and Proust (*Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*).

Keywords : modern novel, ending, *The Last Man*, Balzac, Proust

Mots clés : roman moderne, fin, *Le Dernier Homme*, Balzac, Proust

À son père qui prétend la marier sitôt installée à Paris, la Magdelon des *Précieuses ridicules* oppose que ce serait « prendre justement le roman par la queue ». Le mariage ne saurait venir qu’au terme d’une suite de détours, après une longue période d’abandon au bruissement des possibles en soi ; le mariage n’a pas fonction apéritive mais conclusive. Se marier, pour une liseuse de romans comme elle, qui anticipe sa vie à la mesure des existences romanesques, ce serait faire son deuil de la griserie de l’inattendu, de l’état de disponibilité, du temps sans conséquence des débuts dans la vie, des amours et des aventures rêvées aux couleurs du roman :

Mon père, voilà ma cousine qui vous dira, aussi bien que moi, que le mariage ne doit jamais arriver qu’après les autres aventures. Il faut qu’un amant, pour être agréable, sache débiter les beaux sentiments, pousser le doux, le tendre et le passionné, et que sa recherche soit dans les formes. Premièrement, il doit voir au temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique, la personne dont il devient amoureux ; ou bien être conduit fatalement chez elle

par un parent ou un ami, et sortir de là tout rêveur et mélancolique. Il cache un temps sa passion à l'objet aimé, et cependant lui rend plusieurs visites [...]. Le jour de la déclaration arrive, qui se doit faire ordinairement dans une allée de quelque jardin, tandis que la compagnie s'est un peu éloignée [...]. Après cela viennent les aventures, les rivaux qui se jettent à la traverse d'une inclination établie, les persécutions des pères, les jalousies conçues sur de fausses apparences, les plaintes, les désespoirs, les enlèvements, et ce qui s'ensuit. [...] Mais en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire l'amour qu'en faisant le contrat du mariage, et prendre justement le roman par la queue ! encore un coup, mon père, il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé ; et j'ai mal au cœur de la seule vision que cela me fait¹.

Cathos et Magdelon savent que l'art romanesque est dilatoire : il n'y a de roman qu'en fonction de tous les événements qui viennent se *jeter à la traverse* et n'en finissent pas d'embarrasser la marche, de retarder la conclusion inévitable, éminemment souhaitable, mais que l'on accepte bien volontiers de remettre à plus tard pour que le plaisir se prolonge encore un peu, ce mariage qui mettra fin à l'immense dépliement de tomes et de volumes dont sont faits les grands romans précieux. *Prendre le roman par la queue, faire une fin* : les deux expressions, vie et roman mêlés, interprètent le mariage comme le dénouement d'une action ou, plus exactement peut-être, comme un renoncement, une dégradation du mouvement en immobilité, un retournement de la joyeuse dilapidation aventurière en triste capitalisation marchande, une première mort qui referme le temps de la jeunesse et inaugure celui du vieillissement. *Faire une fin*, c'est rendre les armes devant le temps, reconnaître que l'on est sous son emprise et qu'on ne saurait s'y soustraire, accepter de voir se racornir les possibles en soi, la ligne de vie, avec ses bifurcations buissonnantes, se transformer en cercle². D'autres conceptions du romanesque, d'autres pratiques du roman, sauront retrouver, à l'intérieur même du cercle entropique, le grand large de l'aventure. On peut voir commodément dans des œuvres dramatiques comme *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable* un symptôme du basculement d'un romanesque de la ligne vers un romanesque du cercle. Beaumarchais y explore le temps qui reste, ou, aussi bien, le temps qui advient après le mariage conclusif, cette *terra incognita* qui se dissimule de l'autre côté des fins conventionnelles, par-delà l'allégresse pour ainsi dire *apocalyptique* des reconnaissances et

1. Molière, *Les Précieuses ridicules*, sc. v, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 268-269.

2. C'est ainsi que Roger Martin du Gard définit le vieillissement : « Pendant longtemps, on croit que la vie est une ligne droite, dont les deux bouts s'enfoncent à perte de vue aux deux extrémités de l'horizon : et puis, peu à peu, on découvre que la ligne est coupée, et qu'elle se courbe, et que les deux bouts se rapprochent, se rejoignent... L'anneau va se boucler [...] On va devenir un vieux qui ne sait plus que tourner dans son cercle ! » (*Jean Barois* [1913], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 464).

des accordailles. Ce *temps qui reste* que Beaumarchais manifeste sur les planches des théâtres, ce sera bientôt celui des *scènes* balzacienes, celui du roman nouveau qui advient dans le premier tiers du XIX^e siècle. Dès lors, la fin cesse d'être pour le roman un horizon qui recule à mesure que l'on avance, une nécessité extérieure à laquelle on se soumet de guerre lasse ; elle est désormais intégrée à l'univers romanesque ; elle devient un enjeu. Si le roman romanesque est un roman de l'expansion, de l'espace sans limites, le roman « réaliste sérieux moderne³ » est un roman de la dégradation du mouvement et de l'épuisement des possibles. En dramatisant sa fin, le roman prend en charge une nouvelle conception du temps, conception laïcisée et entropique que je proposerai de caractériser, si l'on se place au niveau de l'espèce humaine, par la contamination réciproque des temps biologique et historique et, si l'on se place au niveau de l'individu, par une évasion de la vie hors de ses contours, une diffraction de la vie en existence, c'est-à-dire en possibles. C'est du moins l'hypothèse que je voudrais examiner dans le présent article en m'appuyant principalement, après le long détour d'une mise en perspective historique, dont la forme volontiers digressive voudrait rendre hommage au « roman d'aventure » de Rivière, sur quatre livres, une épopée en prose et trois romans : *Le Dernier Homme* de Cousin de Grainville, *The Last Man* de Mary Shelley, *La Peau de chagrin* de Balzac et *À la recherche du temps perdu* de Proust, ou, plus précisément, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé* que je propose de lire conjointement comme une fin en deux temps.

La fin de l'espèce

Je partirai d'une anecdote, empruntée à la tradition orale des séminaires, que Péguy rapporte dans l'un de ses *Cahiers*. Le jeune Louis de Gonzague, encore novice, joue avec ses camarades à la balle au chasseur. L'un des garçons s'arrête tout à coup et, planté au milieu de la cour de récréation, désigne du doigt l'horloge, demandant à la cantonade : « Si nous apprenions tout d'un coup, en ce moment même, que le jugement dernier aura lieu dans vingt-cinq minutes, il est onze heures dix-sept, l'horloge est là, qu'est-ce que vous feriez⁴ ? » L'un se confesserait, l'autre se mettrait à prier. Son tour venu, Louis de Gonzague répond : « Je continuerais à jouer à la balle au chasseur. » Et l'on ne peut que lui donner raison. Sa réponse est juste et sage dans le cadre d'une pensée de la fin providentialiste. L'homme est *saisi* par le Jugement dernier, dénouement qu'il subit comme une récompense

3. Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, chap. XVIII « À l'hôtel de la Mole », p. 450-488.

4. Charles Péguy, *Louis de Gonzague* [*Cahiers de la quinzaine*, 8e cahier de la 7e série, 31 décembre 1905], dans *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 380-381.

ou comme un châtiment mais qu'il ne saurait en rien *infléchir*. On n'a pas à se préparer au Jugement dernier si ce n'est en s'efforçant de *vivre sa vie*. Transposée dans un monde laïcisé, la réponse du jeune Louis de Gonzague sera perçue comme irresponsable. L'homme se perçoit désormais, en effet, comme le protagoniste d'une histoire dont il est à la fois l'auteur et l'agent ; en conséquence, il a le sentiment d'être responsable de sa fin. Cela fait plus d'un siècle que l'imagination des romanciers et des scénaristes impose aux héros et, encore plus volontiers, aux super-héros des fictions populaires de sauver la planète, labeur quotidien qui fait de ceux-ci les agents infatigables d'une espèce de création continuée dans laquelle l'homme éminent et le sur-homme ont remplacé Dieu. Et, de fait, l'on comprendrait mal que James Bond ou Superman continuent à jouer à la balle au chasseur après qu'on leur a annoncé qu'ils disposent d'une heure exactement pour désamorcer la bombe thermonucléaire dont quelque organisation terroriste menace le monde. Aussi j'opposerais volontiers une seconde horloge à celle de Louis de Gonzague, plus propre à représenter *notre* conception de la fin (quand je dis *la nôtre*, je ne prétends pas qu'elle soit universellement partagée : il va de soi qu'elle cohabite avec d'autres, mais c'est elle qui informe le présent globalisé). L'horloge que j'ai en tête est associée au souvenir de Marie-Antoinette. Le nom de l'épouse de Louis XVI reste attaché, en effet, à une horloge monumentale, fabriquée en 1785 par Robert Robin, horloger ordinaire du Roi, pour le clocheton de la chapelle du Petit-Trianon. La commande répondait au souhait de la Reine de pouvoir lire commodément « l'heure de Versailles » jusque dans sa retraite pastorale. Pendant un peu moins de cinq ans, l'horloge accorda ainsi le romanesque et le quotidien d'une vie de Reine qui se devait, où qu'elle fût, de régler sa montre sur la mécanique de la Cour. Le 17 brumaire an II, cinq ans après que les femmes de Paris eurent marché sur Versailles, un an après l'exécution de la Reine, l'horloge fut déplacée sur ordre de la Convention et offerte au Muséum d'Histoire naturelle pour carillonner l'heure des cours, l'ouverture et la fermeture du Jardin des Plantes. Si depuis longtemps Versailles ne donne plus l'heure à personne, l'horloge de Robert Robin continue aujourd'hui encore à marquer le passage du temps pour les visiteurs de l'ancienne Galerie de Zoologie, inaugurée en 1889, pendant les célébrations du centenaire de la Révolution, et rebaptisée un siècle plus tard, lors des Grands Travaux mitterrandiens, Grande Galerie de l'évolution. À vrai dire, la présence de l'horloge ne s'impose pas au bâtiment tout entier ; son carillon est inaudible dans la nef principale ; il faut pour l'entendre s'aventurer dans les coursives supérieures et se décider à pousser les portes qui défendent l'entrée de la Galerie des espèces disparues ; l'horloge, bâtie en bronze d'une seule pièce, de type horizontal à trois corps, y occupe la vitrine centrale. La Galerie des espèces disparues, dans laquelle sont exposés quelque deux cents individus naturalisés, est soigneusement isolée de la grande nef, de son brouhaha, par une antichambre formant sas. La rareté, l'ancienneté et la fragilité des spécimens conservés imposent, en effet, que le lieu soit entretenu dans la fraîcheur

et dans la pénombre, raison pour laquelle ont été par ailleurs aveuglées les baies vitrées donnant sur l'allée d'honneur du Jardin des Plantes. Si le dispositif est avant tout fonctionnel, il s'impose également au visiteur comme une invitation au recueillement, disposition d'esprit que le discours d'accompagnement muséographique postule et nourrit d'anecdotes exemplaires : la notion d'*extinction* se ramifie, en effet, de vitrine en vitrine, en histoires singulières demandant au spectateur une compréhension empathique. Un tiers des vitrines conserve le souvenir d'espèces disparues au cours des quatre derniers siècles, comme l'hippotrague bleu, ou le râle de la Fresnaye. Le restant est consacré à des espèces menacées ou en voie de disparition comme le tigre de Chine ou la harpie féroce. Les disparitions dites « naturelles » ne sont représentées que pour mémoire, la muséographie mettant résolument l'accent sur les conséquences de l'hégémonie humaine. Aussi la galerie évoque-t-elle insidieusement la salle des trophées d'une humanité qui aurait trouvé à s'accomplir dans la figure de quelque comte Zaroff. Il va de soi que le propos n'est pas de glorifier le chasseur mais de le mettre en garde contre les conséquences de sa prédation et les parents explicitent volontiers la leçon de morale à l'usage de leurs enfants lors des visites en famille du mercredi ou du dimanche après-midi. L'effet de pathétique le plus puissant résulte du fait que le trophée empaillé ne garde pas la mémoire d'un individu mais vaut pour l'espèce entière. La vitrine n'expose pas *un* lion du Cap mais *le* lion du Cap. Dans certains cas, le spécimen exposé est l'un des cinq ou six témoins conservés de son espèce quand ce n'est pas le seul : il en est ainsi notamment de l'émeu noir offert en 1804 à la ménagerie du Jardin des Plantes, par le capitaine Baudin, au retour d'une expédition de quatre ans dans les mers australes. Le visiteur qui s'attarde dans la Galerie est rappelé tous les quarts d'heure à la conscience du présent par le carillon de l'horloge de Marie-Antoinette. Ce fleurissement périodique du temps mécanique pourrait avoir quelque chose d'indiscret ; les musées n'ont pas l'habitude de laisser ainsi la parole aux horloges et non sans raison : le carillon sonnerait sans doute désagréablement à nos oreilles si nous étions dans la Grande Galerie du Louvre. Il en va tout autrement dans la Galerie des espèces disparues : l'horloge de Marie-Antoinette y est *en situation*. Elle fait office de révélateur. On éprouve presque physiquement, en l'écoutant sonner, que tout ici n'est qu'une affaire de temps. La multiplicité et la diversité, le feuilletage temporel proprement vertigineux des histoires racontées dans les notices muséographiques se trouvent ramenés à l'unité d'action d'un grand récit : l'aventure de la Vie. Et je suis sommé de me reconnaître, moi, ici et maintenant, solidaire et responsable de l'albatros de Chine ou d'un fossile vivant comme le coelacanth. Que les conservateurs et les muséographes responsables de la mise en espace de la collection l'aient voulu ainsi ou non, l'horloge de Marie-Antoinette contribue à la prise de conscience que l'on espère du visiteur. De fait, l'horloge a moins pour fonction de mesurer le temps que de le représenter ; elle a la présence éloquente, un peu insistante, d'une allégorie. Toutes les notices

rappellent à l'envi que le temps est compté pour les espèces disparaissantes, déjà aux trois quarts engagées dans la mécanique d'un compte à rebours : on estime que le quart des espèces recensées au début du xx^e siècle aura disparu en 2025. Le carillon relaie et prolonge ce discours de mise en garde ; plus profondément sans doute, plus obscurément aussi, il nous rappelle à notre condition d'êtres vivants traversés par le temps, pénétrés de part en part par cet engrenage complexe de temporalités que l'on appelle le temps : précarité du temps individuel et du temps historique mais aussi longue durée des temps biologique et géologique... L'horloge de Marie-Antoinette nous apprend que nous sommes doublement, triplement mortels. Nous le sommes, bien entendu, en tant qu'individus : c'est le constat du sens commun. Mais nous donnons prise à la mort de bien d'autres façons encore, à travers tous les sentiments d'appartenance qui nous définissent : solidarités familiales, amoureuses, amicales, politiques, culturelles... Il arrive aussi, et c'est sans doute le plus douloureux des dessaisissements, que l'individu survive à l'époque qui le porte et l'enveloppe : c'est le propos de Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*... Depuis quelques décennies, deux siècles tout au plus, nous soupçonnons que le temps humain lui-même est susceptible de se tarir et de se perdre dans les sables. Nous savons depuis longtemps que nous sommes mortels en tant qu'individu, mortels en tant qu'animal social, mortels en tant qu'êtres de culture, nous savons maintenant que nous le sommes aussi en tant qu'espèce. L'idée est relativement nouvelle et presque impossible à envisager ; elle détermine en profondeur notre conscience du présent.

La mise en scène qui préside à la Galerie des espèces disparues manifeste, avec un peu d'emphase certes, mais aussi avec un charme puissant, l'un des traits de l'époque : la contamination réciproque des temps historique et biologique. Des processus restés inaperçus pendant des millénaires, parce qu'ils outrepassaient jusqu'au scandale l'échelle des réalités humaines se sont peu à peu insinués dans notre quotidien. L'activisme des milieux créationnistes aux États-Unis ou la propagande du mouvement sectaire fondé par le milliardaire turc Harun Yahya, auteur d'un luxueux *Atlas de la Création* en sept volumes, qui a été traduit en plusieurs langues, et dont plusieurs milliers d'exemplaires ont été adressés, en janvier 2007, à des journalistes et à des universitaires occidentaux, témoigne encore aujourd'hui de la force de scandale des thèses darwiniennes. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons plus vivre aujourd'hui sans nous situer, serait-ce sur le mode du déni, au regard d'une conception biologique du temps. La lecture des journaux en témoigne qui nous invitent désormais chaque jour ou presque à considérer les effets du réchauffement climatique et autres incidences de l'activité humaine sur les équilibres naturels. Les sujets dits « environnementaux » sont désormais susceptibles d'être accueillis à la une, en dehors de toute « actualité », de toute logique événementielle, indépendamment des « marées noires » ou des « Tchernobyl », ce qui était à peu près inimaginable il y a trente ans. Un exemple suffira. La

page de titre du journal *Le Monde* daté du 21 juin 2009 se partageait en parts égales entre un sujet de politique internationale : « Le pouvoir iranien prêt à écraser la contestation » ; et un sujet « environnemental » : « En vingt ans, la France a perdu 10 % de ses oiseaux nicheurs ». Si l'événement politique s'impose à la rédaction du *Monde*, qui se doit d'en rendre compte sans délai si elle veut *couvrir* l'actualité, la publication d'un rapport sur l'appauvrissement de la faune française participe d'autres urgences, relève d'une autre échelle de temps. Choisir de publier à la une une photographie en couleurs du « cri d'alarme » d'un « bouvreuil pivoine mâle » – le cliché était ainsi légendé –, en lieu et place d'une photographie des cortèges de manifestants dans les rues de Téhéran, est symptomatique de l'intrusion de la longue durée sur la scène historique. Les processus géologiques, climatiques, biologiques que l'on enveloppe, depuis Fernand Braudel, sous le nom de *longue durée*, s'écrivent désormais au jour le jour. Ils se sont brutalement rapprochés de nous. Restés inaperçus pendant des millénaires, progressivement identifiés au cours des deux derniers siècles, ils colorent désormais notre conscience du quotidien. À cela deux raisons : d'une part, ils font désormais partie de la culture scientifique de l'honnête homme ; d'autre part, les processus en question se sont brusquement accélérés : les ouvrages de vulgarisation scientifique parlent couramment à ce sujet d'un emballement de l'horloge biologique. Alors que l'extinction d'une espèce s'observait, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, à une échelle séculaire si ce n'est millénaire, le processus est désormais décennal. Le sentiment s'impose en conséquence d'une accélération artificielle, d'un forçage de la durée, d'une confusion, dangereuse sinon léthale, des échelles et des ordres. En retour, le temps historique, le domaine propre de l'humain, se biologise : la pensée environnementaliste installe peu à peu l'homme sur une scène dont il avait longtemps ignoré l'existence, ce qui l'oblige à se décentrer, à reconsidérer sa relation à l'animal et à envisager, à la lumière des extinctions massives aujourd'hui observées, sa propre fin comme un événement tapi dans un futur pour ainsi dire *actuel*. Les naturalistes identifient cinq extinctions massives dans l'histoire de la Terre : la dernière en date, la mieux connue, la plus documentée, la seule qui informe notre imaginaire, a mis fin au règne des dinosaures ; elle a eu lieu, à la fin du Crétacé, il y a soixante-cinq millions d'années. Une partie du milieu scientifique s'aventure aujourd'hui à parler d'une sixième extinction, qui n'est plus rétrospectivement identifiée, à la distance confortable de plusieurs dizaines de millions d'années, mais comme un processus en cours dont nous serions à la fois l'origine et l'une des victimes.

Une telle éventualité implique, et c'est un point essentiel, de ne plus envisager la fin de l'homme en termes de « révélation », comme l'aboutissement d'un scénario téléologique, mais comme *une disparition*. La disparition n'est pas un dénouement ; ce n'est pas une fin des temps, un Jugement dernier qui récapitule et ordonne toutes choses ; la disparition ne résout rien mais laisse en suspens ; elle ne participe pas de la mémoire mais de l'oubli.

C'est une fin qui ne fait pas sens, qui consacre la subordination de l'esprit au biologique, de la nécessité au hasard. Si chaque homme naît et meurt *in medias res*, prenant en route et continuant des histoires qui ont commencé et qui finiront sans lui ; il en est de même de l'homme en tant qu'espèce : tardivement apparu sur la scène planétaire, il en sortira avant la fin, laissant la place à d'autres. Ce n'est certes pas la première fois dans l'histoire de l'homme que la pensée de la fin colore le présent : c'est même une constante de l'histoire humaine ; mais c'est sans doute la première fois que l'homme envisage sa fin, en dehors des logiques millénaristes et apocalyptiques, comme un événement non conclusif, qui n'entraîne pas la fin des temps. On peut parler à ce propos d'une véritable dégradation de l'idée de la fin ou, plus justement sans doute, d'une complexification de l'idée de la fin, qui a pour conséquence de ravalier l'histoire humaine au rang d'épisode ou d'intrigue secondaire, voire de digression ou même d'interpolation : l'homme se voit ainsi menacé de perdre son statut de protagoniste pour devenir un personnage pas même secondaire, épisodique, une silhouette qui passe et s'éloigne... C'est l'idée sur laquelle s'achève, en 1955, *Tristes tropiques* :

Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui. Les institutions, les mœurs et les coutumes, que j'aurai passé ma vie à inventorier et à comprendre, sont une efflorescence passagère d'une création par rapport à laquelle elles ne possèdent aucun sens, sinon peut-être celui de permettre à l'humanité d'y jouer son rôle. [...] Quant aux créations de l'esprit humain, leur sens n'existe que par rapport à lui, et elles se confondront au désordre dès qu'il aura disparu. Si bien que la civilisation, prise dans son ensemble, peut être décrite comme un mécanisme prodigieusement complexe où nous serions tentés de voir la chance qu'a notre univers de survivre, si sa fonction n'était de fabriquer ce que les physiciens appellent entropie, c'est-à-dire de l'inertie. Chaque parole échangée, chaque ligne imprimée établit une communication entre les deux interlocuteurs, rendant étale un niveau qui se caractérisait auparavant par un écart d'information, donc une organisation plus grande. Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire « entropologie » le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration⁵.

Cette conception entropique de la fin, marginale dans le débat intellectuel du milieu du xx^e siècle, est désormais omniprésente, sous des formes certes autrement moins radicales que chez Lévi-Strauss, très souvent affaiblies par ailleurs par le recours polémique à un imaginaire qui emprunte maladroitement ses formules à la rhétorique apocalyptique. Elle n'en informe pas moins les très nombreuses fictions, les essais filmés ou textes d'interpellation qui nous invitent, mois après mois, à « sauver la planète », pour reprendre un

5. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, dans *Œuvres*, éd. V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé, M. Rueff, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 443-444.

slogan en vogue, là encore bien maladroit par son anthropocentrisme, par la confusion qu'il instaure entre la planète et les espèces qu'elle héberge pour un temps. Les palinodies se multiplient qui témoignent de cette modification profonde des champs intellectuel et médiatique. Je m'en tiendrai à l'exemple de Gérard Genette qui, dans son autobiographie buissonnante, composée à ce jour de deux volumes, *Bardadrac* et *Codicille*, évoque assez longuement une conférence prononcée, dans le cadre de ses activités de militant communiste, sur l'industrie considérée, en toute orthodoxie marxiste, comme « le livre ouvert des capacités humaines », conférence, prononcée ou peu s'en faut l'année où Lévi-Strauss publiait *Tristes tropiques*, que Genette avoue comme « [s]on plus vif remords intellectuel » avant de la qualifier de « ridiculement optimiste » et de la réécrire à distance de temps, d'une phrase lapidaire : « Ce livre [*i. e.* l'industrie] aux capacités effectivement stupéfiantes pourrait bien aller jusqu'au chapitre du suicide collectif⁶. » Un champ interdisciplinaire s'est même constitué, au cours des quinze dernières années, dans les départements de littérature des universités américaines, que l'habitude s'est prise d'appeler *ecocriticism*⁷. Le terme recouvre un large spectre de pratiques et de questionnements. On peut le définir comme une mise en perspective du *corpus* littéraire au regard des actuelles préoccupations environnementalistes, qu'il s'agisse de revisiter la poésie bucolique ou le roman pastoral, ou de réexaminer les enjeux de l'attention au paysage. De façon générale, l'écocritique invite à revisiter la poétique aristotélicienne en valorisant, contre Aristote, le *setting* – le lieu – au détriment de l'intrigue ou du personnage⁸. Elle postule, en effet, que nous ne savons *qui* nous sommes que si nous savons *où* nous sommes⁹. Des écrivains comme Thomas Hardy ou Giono bénéficient ainsi, non sans malentendus, d'une actualité renouvelée¹⁰.

Le dernier homme

On peut situer l'émergence de notre conception biologique de la fin au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, dans les années qui voient l'horloge de Marie-Antoinette quitter le Petit-Trianon pour la Galerie de Zoologie.

6. Gérard Genette, *Codicille*, Paris, Seuil, 2009, p. 134.

7. Voir notamment, pour une vue d'ensemble, Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Theory*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

8. Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, 2005, p. 3.

9. L'écocritique est définie par Donelle N. Dreese (*Ecocriticism. Creating self and place in environmental and American Indian literature*, New York, Peter Lang, 2002, p. 1) comme « l'étude du *qui* et du *où* » (« the study of who and where »); elle postule que « pour savoir qui l'on est il faut d'abord savoir où l'on est » (« in order to know who you are you must first know where you are »).

10. Voir notamment, pour une relecture de Giono, Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, préface de Cheryll Glotfelty, Milan, Edizioni Ambiente, 2006.

Michelet nous servira commodément ici de point de départ. Michelet aura espéré, jusque dans les toutes dernières années de sa vie, mener à son terme l'entreprise monumentale de son *Histoire de France*, c'est-à-dire voulu que se rejoignent et s'épousent enfin temps du récit et temps de l'écriture¹¹. L'*Histoire de France* a été écrite en quatre grandes étapes, étalées sur plus de quarante ans : six volumes tout d'abord, allant des origines à la mort de Louis XI (publiés entre 1833 et 1844) ; puis les sept volumes de l'*Histoire de la Révolution française* (publiés entre 1847 et 1853) ; de 1855 à 1867, Michelet s'attache, comblant l'ellipse qui séparait les deux premières parties de son ouvrage, à écrire l'histoire de la monarchie absolue, des quatre siècles qui séparent Louis XI de Louis XVI. À la chute du Second Empire, l'*Histoire de France* et l'*Histoire de la Révolution française* forment ainsi un long récit continu allant des origines jusqu'à l'aube du XIX^e siècle. La rédaction en a été interrompue à plusieurs reprises au bénéfice de l'histoire naturelle – *L'Oiseau* (1856), *La Mer* (1861) – ou de la philosophie de l'histoire – *La Bible de l'humanité* (1864). Fortement marqué par le Siècle de Paris et par la Commune, qui manque d'entraîner la destruction de sa bibliothèque et de ses archives, Michelet entreprend alors d'achever son grand récit en écrivant l'histoire du temps présent : l'ouvrage restera inachevé, dont seuls trois volumes paraîtront entre 1872 et 1875, Michelet échouant à mener son livre au-delà de la bataille de Waterloo¹². L'*Histoire du XIX^e siècle*, titre sous lequel paraît cette quatrième et dernière partie de l'*Histoire de France*, de loin la moins fréquentée, diffère considérablement, par son mode de composition, du monument qu'elle était censée couronner. La raison en est avant tout épistémologique : l'absence de distance par rapport à son objet oblige l'historien à modifier sa prise. Elle est aussi, et plus profondément peut-être, objective : le XIX^e siècle marque une rupture dans la suite des temps, il est ce moment crucial où l'histoire, en voie de mondialisation depuis le XV^e siècle¹³, achève de passer en régime mondial, où l'histoire cesse d'être locale pour devenir globale, mondialisation qui a pour conséquence, d'une part, une accélération brutale des rythmes historiques ou le sentiment d'une accélération – « Un des faits d'aujourd'hui les plus graves, les moins remarquables, écrit Michelet, c'est que l'allure du temps [...] a doublé le pas d'une manière étrange¹⁴ » – et, d'autre part, un amoindrissement du rôle de

11. Voir Bernard Leuilliot, « Œuvres complètes, œuvres diverses », dans Cl. Duchet et J. Neefs (dir.), *Balzac : l'invention du roman*, Paris, Belfond, 1982, p. 256-279.

12. Leuilliot montre, dans son « Introduction » à l'*Histoire du XIX^e siècle*, comment le projet est dominé tout entier par l'idée de l'inachèvement, l'impossibilité qu'il y a de « venir à bout de retrouver le temps perdu, de mesurer tout le chemin qui, de Waterloo à la Commune, restait à parcourir pour que pût enfin coïncider le temps du narrateur et l'hypothétique achèvement de son œuvre » (« Introduction », dans *Œuvres complètes*, t. XXI, éd. sous la direction de P. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1971-1982, p. 13).

13. Voir le récent ouvrage collectif : Patrick Boucheron (dir.), *Histoire du monde au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2009.

14. Michelet, *Histoire du XIX^e siècle*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 57.

l'individu au profit des masses, ce que Michelet appelle, considérant d'un même regard la caserne et l'usine, « l'enrégimentation » ou encore « la machine humaine ¹⁵ ». Aussi bien n'est-il plus possible d'écrire l'histoire d'une nation, fût-ce celle de la *Grande Nation*, sans considérer l'ensemble de la scène sur laquelle celle-ci joue son rôle et indépendamment des autres acteurs majeurs du présent : l'écriture se doit en conséquence de se faire synchronique et de multiplier les parallèles analogiques. Tout se passe donc comme si l'*Histoire de France* s'évadait hors de ses contours en approchant du présent, comme certains fleuves se ramifient en delta à l'approche de la mer. Elle s'accomplit en s'abolissant, en se dilatant en une *Histoire du XIX^e siècle*, que la mort de l'historien interrompt à la date du 15 juin 1815, embourbée dans une « morne plaine » de triste mémoire, à quelques kilomètres au sud de Bruxelles. Le présent ne se dérobe pas par accident. Tout indique que Michelet, eût-il vécu dix ans de plus, n'aurait pas réussi à s'installer dans un présent qui se dérobe *par nature* à sa prise. On en verra pour preuve qu'il ne cesse, dans les trois livres publiés de l'*Histoire du XIX^e siècle*, d'esquiver le temps présent pour se projeter dans le futur. Le regard de l'historien est comme affolé par le mystère de *la suite*, par ce qui viendra *après*, une fois que la mort aura aveuglé sa conscience. Ce papillonnement du regard, cette tentation prospectiviste ne peuvent manquer d'émouvoir le lecteur : un homme écrit qui aura consacré sa vie à raconter une histoire dont *il sait* qu'il n'en connaîtra pas la fin, qu'elle continuera sans lui. C'est ainsi qu'il faut comprendre, me semble-t-il, l'importance que Michelet accorde à un livre aussi obscur que *Le Dernier Homme* de Cousin de Grainville, récit des derniers jours du monde, auquel il consacre un chapitre entier de l'*Histoire du XIX^e siècle*, et dont, surtout, il prend la peine d'établir un résumé analytique qu'il joint en appendice ¹⁶, dans une position conclusive, comme s'il s'agissait d'une manière de *dernier mot* susceptible de réparer par avance l'inachèvement prévisible d'une entreprise qui aura donné forme à une vie d'homme.

Le Dernier Homme est une épopée en prose, divisée en dix chants, publiée à titre posthume, sans aucun succès, en 1805 – il s'en serait alors vendu quarante exemplaires – ; réédité et préfacé par Charles Nodier en 1811, l'ouvrage connaît, pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, une notoriété modeste qui n'excèdera jamais ou peu s'en faut les cénacles romantiques. La vie de Cousin de Grainville, scindée en deux par la Révolution française, est très représentative des vicissitudes de la période. Né en 1740, prédicateur renommé, il se fait d'abord connaître par des prises de positions d'un anti-encyclopédisme modéré. En 1790, il adhère à la Constitution civile du clergé. Le 30 août 1792, il prononce, dans l'église de Saint-Leu d'Amiens, comme curé titulaire de la paroisse mais aussi comme membre des Amis de la Constitution, une étonnante *Oraison funèbre des citoyens morts dans la*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 655-661.

journée du dix août, sous les murs du Château des Tuileries, vibrante célébration des « Pères de la Liberté » qui est aussi un appel à la clémence : le Roi mérite l'exil non la mort ; il faut « laisse[r] ces atrocités [le régicide] aux Anglais ¹⁷... » Il se marie en 1793, se lance alors dans une carrière d'auteur dramatique, avant de reprendre la soutane sous le Consulat puis de la quitter une seconde fois pour se faire maître d'école. Il se suicide, en 1805, en se jetant dans la Somme. *Le Dernier Homme* est publié quelques mois plus tard par les soins de Bernardin de Saint-Pierre, cousin par alliance de Grainville. Le détail est d'importance ; il situe assez précisément Grainville, au regard d'un certain *rousseauisme*. On retrouve, en effet, chez lui, sous une forme plus confuse, moins exemplaire, l'esprit utopique de l'Intendant du Jardin des Plantes. *Le Dernier Homme* n'est certes pas un grand livre méconnu. C'est une œuvre qui vaut avant tout pour sa situation historique, pour son étonnante hybridité qui lui donne valeur de symptôme. Elle est tirée à hue et à dia par une tradition mourante, dont elle est l'un des derniers exemples, et par des formes en gestation qu'elle préfigure. L'épopée en prose est l'un des genres majeurs du XVIII^e siècle ; si on ne lui associe guère aujourd'hui que *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, elle eut ses lecteurs et ils furent nombreux. On peut voir dans cette forme composite une contamination de l'épopée par le roman, une étape dans l'émergence du roman, dans son accession à la dignité de *genre noble*. De fait, la plupart des œuvres relevant de l'épopée en prose souffrent d'une incertitude générique : *Les Aventures de Télémaque* et *Les Martyrs* de Chateaubriand ont été reçus tout à la fois comme épopées et comme romans ; *Le Dernier Homme* n'échappe pas à la règle ; Nodier, dans sa préface, met d'ailleurs l'insuccès de sa publication initiale sur le compte d'un malentendu générique :

Publié, peu de temps après la mort de M. de Grainville, sur des papiers assez mal en ordre, et sans aucune pièce préliminaire, les uns n'y ont vu qu'un roman, et il est tombé dès lors entre les mains d'une classe de lecteurs incapable de le juger ; les autres ont dû y apercevoir l'esquisse d'une belle épopée, mais qui, telle qu'elle était, laissait trop à désirer à une critique sévère ¹⁸.

Il est tout à fait significatif d'un certain état de la culture que *Le Dernier Homme* ait fini par être versifié, traité donc à la façon d'un simple scénario, par le poète Creuzé de Lesser ¹⁹. Il est non moins significatif que ce « poème

17. *Oraison funèbre des citoyens morts dans la journée du dix août, sous les murs du Château des Tuileries*, prononcée devant le Peuple, le 30 août, dans l'église de Saint Leu, par M. Grainville, curé de Saint Leu d'Amiens, & Membre des Amis de la Constitution, Amiens, Desenne 1792, p. 20.

18. Jean-Baptiste-François-Xavier Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, seconde édition publiée par Charles Nodier, Paris, Ferra aîné, 1811, p. vii. Le livre a été réédité en facsimilé par les Éd. Slatkine en 1976. Il est consultable en ligne sur le site *Gallica*.

19. *Le Dernier Homme*, poème imité de Grainville, par A. Creuzé de Lesser, Paris, Delaunay, 1832.

imité de Grainville » s'écarte assez nettement de la composition initiale : en effet, le poète a systématiquement supprimé ou modifié tous les éléments étrangers à la tradition épique, banalisant ainsi le livre en le purifiant de ce qu'il y avait en lui de *romanesque*. La démarche peut sembler paradoxale voire inconséquente, Creuzé de Lesser louant par ailleurs Grainville d'avoir écrit une œuvre sans exemple dans l'histoire de l'épopée : si, écrit-il dans sa préface, Homère comme Milton « se sont appuyés sur quelque chose ; après tout, leurs fictions sont le passé embelli : celle de Grainville est l'avenir créé²⁰ ». Les épopées sont loin de s'écrire toujours au passé. Le poète épique ne dédaigne pas le mode prédictif des oracles et des songes mais le futur dont il s'agit n'est jamais qu'un passé un peu moins éloigné, un passé qui peut flirter avec le présent du lecteur mais ne s'aventure pas au-delà : Anchise aux Enfers prophétise la fondation de Rome et la gloire d'Auguste mais certainement pas le saccage de la Ville par Alaric ou quelque événement analogue. Et lorsque les anges de Milton annoncent la fin des temps, celle-ci est comme déjà advenue d'avoir été révélée ailleurs. Rien de tel, en effet, chez Grainville : le futur dont il s'agit n'est pas un travesti, un passé déguisé en avenir mais un futur *possible*, un avant-goût de ce futur qui nous est aujourd'hui si familier, celui, incertain et inquiétant, qui est le domaine propre du roman d'anticipation. Un avant-goût seulement, en effet, parce que le livre de Grainville est un hybride : il tient ensemble des éléments disparates, foncièrement incompatibles. On est à la fois chez Virgile, dans un monde de cavernes prophétiques et de signes oraculaires, et chez Herbert George Wells, dans un univers où la science accomplit des prodiges défiant l'imagination des hommes. De fait, on a constamment le sentiment, en lisant *Le Dernier Homme*, que la tradition épique échoue à structurer le récit et qu'elle n'y est présente qu'à l'état de vestiges : ici, un catalogue des vaisseaux, là, une variation sur le bouclier d'Achille... Il est très révélateur à ce titre que l'*ekphrasis* du *Dernier Homme*, ce morceau de bravoure auquel toute épopée se doit de sacrifier, description minutieuse d'une merveille de l'art, ne soit pas une manifestation de l'industrie divine – comme l'était chez Homère le bouclier d'Achille, forgé par Héphaïstos – mais la nacelle ornée de bas-reliefs d'un ballon dirigeable apte aux circumnavigations, qui évoque davantage Edgar Allan Poe ou Jules Verne que Dante ou Milton, et dans lequel on reconnaît aisément le souvenir magnifié des premières expériences d'aérostation effectuées par les frères Montgolfier, en présence de la famille royale, au-dessus de Versailles et de Vaucresson²¹. Par ailleurs, si l'on peut résumer *Le Dernier Homme* comme une épopée des derniers jours de la Création et si l'ouvrage de Grainville s'inscrit explicitement dans la tradition judéo-chrétienne de l'apocalypse, force est de constater que celle-ci est tout autant pervertie que peut l'être la tradition épique gréco-latine. Dieu est la seule puissance réellement agissante : sa volonté accomplit le

20. *Ibid.*, p. xxiv.

21. Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, *op. cit.*, t. I, p. 62.

Jugement dernier. Mais il est caché et ses anges le sont également. La scène est donc occupée par les restes épars d'une humanité parvenue au terme de son existence ; et c'est du point de vue du dernier homme, opportunément baptisé Omégare, que nous assistons au Jugement dernier, errant avec lui dans des villes en ruine, dans des plaines labourées par la Résurrection des corps, que nous voyons *en direct* et j'emploie à dessein cette expression journalistique parce que l'on a bien souvent l'impression fugitive, en effet, de lire un *reportage* sur les derniers jours du monde. Les puissances surnaturelles ne sont pas totalement absentes toutefois ; elles jouent leur rôle sous la forme de deux figures allégoriques affrontées : le Génie de la Terre (incarnation de la volonté de durer) et le Génie de la mort (puissance tout à la fois régulatrice et entropique) mais ces génies sont moins des acteurs du drame qu'une façon commode de représenter l'alliance de l'homme et de la planète, le destin du Génie de la Terre étant lié à celui de l'espèce humaine. Lorsqu'il n'y aura plus d'hommes et de femmes sur la Terre pour perpétuer l'espèce, alors le temps sera venu pour le Génie d'être frappé par la Mort.

Le scénario privilégié par Cousin de Grainville pour imaginer la fin du monde est, en effet, celui de la stérilité, d'une déperdition de la force vitale qui touche toutes choses, les astres, la terre, les animaux, les végétaux, les hommes eux-mêmes. L'histoire racontée est celle du monde mais le monde des naturalistes, pas celui de la Bible, un monde excessivement vieux, lourdement chargé de millénaires où rien n'est stable, où tout donne prise au temps. Lorsqu'Adam est admis, au début du récit, à quitter les Enfers pour assister à la fin des temps, il ne reconnaît pas la terre : « Depuis que je souffre, les rochers les plus durs sont tombés en poussière, des fleuves et des mers se sont évaporés lentement goutte à goutte²²... » et la lune a disparu, emportée par une catastrophe cosmique. Dans ce monde érodé, épuisé, la naissance d'Omégare est vécue comme un miracle : l'Europe entière, ou ce qui en reste, se presse autour de l'« homme enfant », présenté au lecteur comme un très lointain descendant de Napoléon, l'ultime héritier des souverains de ce qui fut autrefois la France. On se plaît à voir en lui l' élu, celui à qui il reviendra de régénérer l'espèce humaine. L'essentiel de l'épopée raconte les voyages d'Omégare et de ses compagnons à la recherche d'une compagne féconde. Omégare finira par la rencontrer, au terme du voyage aérien transatlantique que j'ai déjà évoqué, dans la Ville du Soleil, dernier sanctuaire de l'humanité, fondé au Brésil par des réfugiés qui se pressent en nombre dans un pays où se fait moins sentir qu'ailleurs l'affaiblissement du rayonnement solaire et où la terre, plus récemment cultivée que dans d'autres régions du monde, n'a pas encore perdu toute sa fertilité. La jeune femme en question, Sydérie, est l'élue qui doit former avec Omégare, le couple qui régénérera l'humanité. Il se voit, à certains signes, qu'elle est la dernière femme à posséder en elle « la flamme des passions », privilège qu'elle doit à la lignée dont elle est

22. *Ibid.*, t. II, p. 63.

issue. Elle descend, en effet, des Tupiques, premier peuple à avoir franchi le détroit de Béring pour peupler l'Amérique, et qui n'a cessé depuis lors de s'enfoncer toujours plus avant dans la forêt, à mesure que les villes couvraient les territoires défrichés. Les Tupiques incarnent le recours aux forêts, ou, par analogie, la fuite des espèces disparaissantes devant les prédateurs hégémoniques, ce rétrécissement progressif de l'espace autour d'elle qui fait qu'une espèce se trouve bientôt étouffée et acculée, condamnée à disparaître à moins qu'elle ne réussisse à se réfugier dans quelque vallée perdue qui fera office de sanctuaire ou à moins que l'homme ne lui en aménage un. La fertilité humaine s'est donc maintenue en deux individus qui incarnent, à leur sommet, les deux voies opposées que l'humanité a suivies : Omégare incarne la civilisation urbaine la plus raffinée ; Sydérie la vie sauvage. Il semble donc, dans un premier temps, que la quête a abouti qui permettra le renouveau de l'espèce ; mais l'espoir est de courte durée. Les signes se multiplient qui frappent de malédiction l'union des deux jeunes gens qui semblaient devoir réconcilier la Nature et la Culture. L'heure de la fin des temps est venue et rien ne sert de s'opposer à l'inéluctable. Au fur et à mesure qu'il s'approche de sa fin le récit de Grainville *grince* de plus en plus ; l'incompatibilité des modèles narratifs qu'il essaie de tenir ensemble est de plus en plus patente. L'espoir que portent Omégare et Sydérie ouvre l'espace d'un récit de quête qui échoue à s'épanouir, miné qu'il est par un providentialisme apocalyptique, qui est la négation même de l'aventure. Tout est déjà joué et les efforts humains ne sont que vaine agitation. Seul Dieu agit que l'on ne voit pas. Et pourtant, l'activité humaine apparaît à plusieurs reprises dans le récit comme la cause principale de la fin qui est en train de s'accomplir. Après avoir achevé la conquête du globe, l'homme s'est mis à se comporter en « parricide » avec la terre nourricière, qu'il épuise en la creusant en tous sens, en la défrichant, en forçant un sol contraint à porter plus de fruits qu'il n'est possible : « Ils se sont hâtés d'exprimer de ses entrailles jusqu'aux derniers principes de sa vie », ils ont voulu « trop jouir²³ ». Bientôt la fertilité commença à décroître et la question de la survie s'imposa aux nations du monde comme la seule, l'unique préoccupation. Celles-ci cessèrent de s'affronter et mirent leurs forces en commun pour essayer de régénérer la terre : on détourna des fleuves, on assécha des mers dans l'espoir d'inventer des terres nouvelles bienveillantes à la charrue. Rien n'y fit. Au bout de quelques siècles, les terres les plus fertiles ainsi mises au jour, par la grâce de l'industrie humaine, périltaient à leur tour. Le jour vint enfin où tous les trésors du monde, les plus belles pierres précieuses, les plus beaux tableaux ne furent plus rien en comparaison d'un arbre couvert de fruits. L'infécondité gagna l'homme lui-même et les communautés humaines commencèrent peu à peu à se recroqueviller dans des villes devenues trop grandes pour elles. On pense bien souvent, en lisant les tableaux de Grainville, à la Rome désertée du haut Moyen Âge, quelques centaines,

23. *Ibid.*, t. II, p. 71.

quelques milliers d'habitants éparpillés dans les ruines d'une métropole qui en avaient abrité plusieurs millions. Au début du récit, seuls quelques survivants conservent la mémoire des temps passés et l'usage des livres ; seuls quelques rares voyageurs maintiennent les liens désormais distendus qui avaient fait des terres habitées un seul et même monde et des nations de la terre une confédération. La mort d'Omégare survient, à la fin du récit, dans un monde vide, où l'homme n'est plus présent qu'à travers les ruines désertes de ses villes, coquilles vides gardant trace de ce qu'il fut.

C'est ce dernier aspect du récit qui retient Michelet et qui vaut à Cousin de Grainville d'assumer une fonction conclusive dans l'*Histoire du XIX^e siècle* : *Le Dernier Homme* est l'une des premières fictions à représenter ce processus de globalisation dans lequel Michelet voit l'un des faits majeurs du siècle ; le livre a en outre le grand mérite d'identifier l'un des principaux enjeux de cette globalisation : la responsabilité nouvelle qui pèse sur les épaules humaines du moment que l'homme a achevé la conquête de la planète. Celle-ci n'est plus désormais un *milieu* mais, du moment que l'homme se l'est appropriée, elle est devenue un *monde*. L'homme n'est plus enveloppé par la Terre, c'est lui qui l'embrasse et la contient. Le prix à payer est une fragilité inattendue de ce *domaine* conquis de haute lutte. Un milieu, on l'affronte pour le dominer ou du moins pour chercher à échapper à ses coups. Un domaine, on l'entretient, on en ménage les ressources si l'on ne veut pas s'exposer à les épuiser et à détruire l'œuvre édifée par les générations précédentes. Michelet établit un parallèle entre *Le Dernier Homme* et l'*Essai sur le principe de population* (*Essay on the Principle of Population*) que Thomas Malthus publie en 1798. Les deux livres, s'ils s'opposent sur plus d'un point, ont en commun de représenter la fragilité d'un monde globalisé, refermé sur lui-même, dépourvu de nouvelles possibilités d'expansion et condamné de ce fait à la saturation ; si l'infécondité est subie chez Grainville, elle est proposée comme un remède préventif chez Malthus. Quelque pertinent que soit le rapprochement, on peut regretter que Michelet n'ait pas songé à comparer *Le Dernier Homme* de Grainville, plutôt qu'à l'essai de Malthus, au roman de Mary Shelley, *The Last Man*. Ce roman, paru en 1823 n'a pas la notoriété de l'autre grand livre de la romancière britannique : *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, paru cinq ans plus tôt. Il ne s'est pas épanoui comme lui en mythe. On gagnerait pourtant, me semble-t-il, à lire *Frankenstein* et *The Last Man* comme deux spéculations symétriques sur l'avenir de l'homme. L'idée de comparer les livres homonymes de Cousin de Grainville et de Mary Shelley ne pouvait venir à Michelet, qui n'a jamais accordé de réelle attention à un genre envers lequel il s'est montré très sévère, y voyant, au côté de l'alcool et de la confession, l'un de ces « grands corrupteurs du monde au dix-neuvième siècle, qui accélèrent encore la pente du néant où nous semblons descendre²⁴ ».

24. Michelet, *Histoire du XIX^e siècle*, op. cit., p. 463.

Le roman de Mary Shelley peut être considéré comme la première tentative pour décrire la fin de l'espèce humaine en dehors d'un cadre de pensée providentialiste. Les rares emprunts à un imaginaire apocalyptique qui affleurent à deux ou trois reprises dans le récit sont tenus à distance, interprétés comme des hallucinations collectives, des accès de peur délirante. Le scénario retenu par Mary Shelley est celui d'une pandémie de peste qui frappe l'homme, et lui seul, et qui finit par entraîner son éradication dans les dernières années du ^{xxi}^e siècle. L'intrigue de ce volumineux roman de sept cents pages est tout d'abord et inséparablement familiale et politique. L'action s'organise autour des deux derniers descendants des Windsor, Adrian et sa sœur Idris. L'Angleterre est devenue une république gouvernée par un Lord-Protecteur mais le prestige de l'ancienne famille royale pèse d'un poids déterminant dans les équilibres politiques : aussi les amours et les amitiés d'Idris et d'Adrian influent-ils sur le destin du pays. La politique étrangère, quant à elle, se réduit au conflit gréco-turc, manifestation parmi d'autres d'un des aspects particulièrement troublants de ce roman d'anticipation : l'avenir y a goût de présent. Le monde qui nous est décrit est un monde rural, presque bucolique, libre des stigmates de la Révolution industrielle, où l'on se déplace à cheval ou en bateau, quelquefois aussi en ballon dirigeable comme chez Cousin de Grainville – seule touche et d'ailleurs discrète de merveilleux technologique dans le roman – et les préoccupations et la culture des personnages sont celles de l'époque romantique : ils citent Keats ou Woodsworth et aspirent, en lecteurs d'Homère et de Platon, à seconder la Grèce dans sa lutte pour l'indépendance. L'événement qui fait pivot, à la frontière de la première et de la seconde partie, est la prise de Constantinople par les troupes grecques, des troupes conduites par l'un des plus proches amis d'Idris et Adrian, un Anglais charismatique qui n'est pas sans rappeler la figure de Byron. La Ville des Villes est déserte, dévastée par la peste ; la prise de Constantinople, qui entraîne sa destruction, la ville ayant été minée par ses défenseurs, marque le point culminant et la fin de l'intrigue politique. Toute la seconde partie du roman est consacrée à la lutte pour la survie des différentes communautés humaines ; le pluriel est de rigueur puisque la peste, si elle a profité pour se répandre des liens qui unissent étroitement les différentes parties du monde globalisé, en précipite aussi la perte : le monde se cloisonne et chaque nation se retrouve à lutter seule, isolée, face au fléau. La crise porte au pouvoir Adrian, le dernier Windsor, qui se montre à la hauteur de la tâche. Ses efforts ne servent toutefois à rien ; chaque printemps voit le retour de la peste ; les villes et les campagnes se vident. L'homme s'installe dans un présent perpétuel que le passé et le futur ne viennent plus féconder : on ne saurait habiter le passé en fréquentant les livres ou scruter l'avenir quand tout s'effondre autour de vous et que chaque jour peut être le dernier. La dernière partie de l'ouvrage s'apparente à un exode ou à une *Énéide*. Adrian réunit les deux ou trois milliers de survivants qui peuplent encore l'Angleterre et entreprend de les conduire vers des terres plus hospitalières afin de refonder ailleurs, si l'entreprise s'avère possible, une nouvelle Angleterre. L'exode les mène

tout d'abord à Paris – où l'hiver les fixe quelques mois à Versailles – puis ils cherchent à gagner les montagnes suisses, réputées épargnées par la peste, ne rencontrant partout que désolation, villes désertes et campagnes reconquises par des animaux qui ont déjà oublié l'homme. Lorsqu'ils atteignent la Suisse, la Nation anglaise s'est dissoute autour d'Adrian et de ses proches. Le petit groupe familial erre quelque temps en Italie avant de disparaître dans un naufrage au large de Ravenne. Le seul survivant, le dernier homme, est le narrateur du livre que nous lisons, Lionel Verney, l'époux d'Idris, le beau-frère d'Adrian. Il écrit l'ouvrage, à Rome, à l'ombre de la pyramide de Cestius. Son entreprise est motivée par le désir de repeupler le monde, de vivre à nouveau, serait-ce sur le mode de la remémoration, dans un monde plein. Elle l'est aussi par le désir de faire œuvre de témoin à l'attention d'éventuels survivants – des communautés humaines ont peut-être survécu – ou à l'attention d'espèces futures. L'aspect le plus troublant du roman réside sans doute dans la façon dont Mary Shelley superpose le récit d'exode ou d'exploration et le récit touristique. Pour le dire autrement, on a bien souvent l'impression en la lisant que *The Last Man* est une réinterprétation grandiose et cauchemardesque des récits de Grand Tour ou des voyages en Italie. Une page du roman le dit très bien :

Je nous comparai d'abord à une colonie de pionniers qui, ayant traversé les mers, s'installaient dans un pays nouveau. Mais où trouver l'animation et l'activité propres à de telles assemblées, les bâtisses grossières érigées en attendant qu'il soit possible de construire des demeures plus spacieuses, le bornage des terres, les efforts pour cultiver le sol, le désir avide de découvrir des animaux et des herbes inconnues, les expéditions organisées pour explorer le pays environnant ? Nos résidences étaient des palais – notre nourriture était engrangée dans des greniers²⁵.

Les réfugiés progressent dans des pays qui ne sont en rien inconnus, à peine étrangers, des pays qui furent des villégiatures et dont, puisque les voici vidés de leurs habitants, l'on peut disposer à loisir. Leur marche n'est pas une conquête ; elle n'est en rien une aventure ; ils ne se projettent pas dans un futur qu'ils ont à défricher mais revisitent le passé dans un grand geste récapitulatif, pèlerinage, œuvre de mémoire, incapables qu'ils sont de s'ouvrir une voie vers le renouveau. Leur itinéraire est celui, très exactement, qu'empruntaient les touristes anglais de la *gentry* et, de fait, le comportement des tout derniers survivants de cette errance évoque bien souvent celui des personnages des romans ou des nouvelles italiennes de Henry James. Adrian propose, par exemple, de se diriger vers Venise plutôt que vers Rome parce que, dit-il, c'est une ville qu'il n'a jamais eu l'occasion de visiter²⁶.

25. Mary Shelley, *Le Dernier Homme*, trad. P. Couturiau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 542.

26. *Ibid.*, p. 614.

Le dernier homme lui-même, Lionel Verney, seul dans Rome déserte, fréquente pendant de longs mois palais et pinacothèques. Je verrais volontiers dans cet étrange tourisme apocalyptique une façon de soulever la question d'un éventuel héritage de l'homme. L'homme est-il susceptible de se survivre par ses œuvres ? La réponse de Lévi-Strauss était péremptoirement négative. Elle est plus ambiguë chez Mary Shelley. Le dispositif du livre lui-même en témoigne qui avoue timidement l'ambition d'assumer les fonctions d'une arche. La lecture biographique que l'on peut en faire renforce encore ce sentiment. Le dernier homme se tient volontiers pour lire et écrire au pied de la pyramide de Cestius, là même où sont enterrés le fils et le mari de la romancière, dans le cimetière « acatholique » (*il cimitero acattolico del Testaccio*), aux côtés de Keats ou de Gramsci, lieu de pèlerinage pour touristes lettrés. On doit voir dans *The Last Man*, écrit un an après la mort de Shelley dans un naufrage au large de Viareggio, la transposition grandiose d'un deuil personnel mais aussi et inséparablement une méditation sur la survie des œuvres de l'esprit.

Personnages disparaissants

Si le roman explore l'avenir avec plus de souplesse que ne pouvait le faire l'épopée, comme le montre l'exemple de Mary Shelley, son domaine propre n'est pas le futur mais le présent et c'est à ce titre qu'il revendique, dans les années 1830, le droit à être reconnu comme un genre noble, en ce qu'il est susceptible de suppléer l'histoire, plus ou moins condamnée quant à elle au regard rétrospectif. C'est en se donnant pour une histoire du présent que le roman s'« élève à la valeur philosophique de l'histoire²⁷ ». Lorsque Stendhal publie, en 1830, *Le Rouge et le Noir*, il lui donne pour sous-titre *Chronique de 1830* ou, selon une autre leçon, *Chronique du XIX^e siècle*. Balzac, l'autre grande figure fondatrice du « réalisme sérieux moderne²⁸ », invente de faire revenir ses personnages de livre en livre de façon à représenter le présent en marche. Contre des écrivains comme Sainte-Beuve, qui voient dans le retour des personnages une simple facilité commerciale, une pratique de « littérateur industriel », soucieux de rationaliser la production, d'écrire à l'économie tout en fidélisant un public, Balzac oppose la nécessité d'inventer de nouvelles techniques capables d'appivoiser ou, pour le dire comme Bergson, de *réaliser* le mouvement, tant il est vrai que le XIX^e siècle est un modèle qui ne tient pas en place²⁹. L'entreprise balzacienne est

27. Balzac, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, t. I, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, p. 10.

28. Voir *supra* note 3.

29. « Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche. L'auteur a devant lui pour modèle le dix-neuvième siècle, modèle extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place » (Balzac, « Préface de la première édition » [1839] à *Une Fille d'Ève*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. II, p. 265).

une entreprise de figuration mémorable³⁰ : elle vise à débrouiller, à rendre lisible la confusion du présent en créant une galerie réunissant les « deux ou trois mille figures saillantes d'une époque », « la somme des types que présente chaque génération³¹ », saisis non pas dans une immobilité muséographique mais en action. Le lecteur, qui les accompagne de livre en livre, qui se familiarise peu à peu avec eux, jusqu'à les accueillir dans sa mémoire, doit être capable de les mobiliser pour démêler la complexité du réel. Seul le romancier qui aura affronté le présent, qui se sera montré à la hauteur de ses enjeux en le donnant à lire, vivra dans les mémoires, ou, pour reprendre une autre formule balzacienne, s'« implanter[a] comme un cèdre ou comme un palmier dans notre littérature de sables mouvants³² ». Cette comparaison, extraite de la préface des *Études de mœurs au XIX^e siècle*, fait signe vers la notion de *naturalisation*. En botanique et en zoologie, le mot désigne deux processus assez nettement affrontés. L'acception la plus ancienne, attestée dès le XVI^e siècle et qui dérive de l'emploi juridique du mot en droit international, désigne l'introduction durable d'une espèce animale ou végétale dans un nouveau milieu. En ce sens, le mot est plus ou moins synonyme d'*acclimatation*. L'acception la plus récente, attestée au milieu du XIX^e siècle, désigne, quant à elle, l'ensemble des procédés permettant de conserver à un animal mort ou à un végétal déraciné les apparences de la vie. C'est l'art auquel nous devons la Galerie des espèces disparues, art éminemment ambigu qui s'accommode de la mort, l'apprivoise en la déniait. Balzac, quant à lui, n'est pas un arrangeur de choses mortes mais un observateur aigü du *vivant*. Le regard balzacien, comme on sait, est fécondé en profondeur par les sciences naturelles. Balzac affirme, dans l'« Avant-propos », que l'idée de *La Comédie humaine* résulte d'« une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité³³ » : on peut rendre lisible le présent en analysant l'humanité, en la divisant en espèces sociales de la même façon que Linné a rendu lisible la richesse proliférante du vivant en établissant une nomenclature, en définissant des classes, des genres, des espèces et des sous-espèces. Seulement, la tâche du romancier-anthropologue est autrement plus délicate que celle du naturaliste parce que l'humanité est un système beaucoup plus complexe, du simple fait qu'il est en perpétuel mouvement : les individus sont susceptibles de passer d'une classe à l'autre et l'appartenance à une classe sociale ne suffit pas, de toute façon, à définir un individu. Et l'on sait que le roman balzacien est justement peuplé d'ambitieux partis à l'assaut des salons parisiens, de déclassés confits dans la nostalgie de

30. Voir notamment Jacques Neefs, « L'intensité dramatique des scènes balzaciennes », dans *Balzac, une poétique du roman*, éd. S. Vachon, Saint-Denis-Montréal, PUV-XYZ éditeur, 1996, p. 143-152.

31. Balzac, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 18.

32. Balzac, « Études de mœurs au XIX^e siècle. Introduction par Félix Davin » [1835], dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. I, p. 11-52.

33. Balzac, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 7.

vies antérieures. Chez Balzac, le présent n'est jamais immobile, quand bien même il en donnerait l'illusion ; il est toujours historicisé, comprimé entre un passé et un futur, pris dans un champ de forces d'une violence extrême, situation chahutée qui donne au présent balzacien son énergie, sa tonicité, son extraordinaire force de propulsion. Ce don qu'a Balzac de voir le temps à l'œuvre derrière les apparences de l'immobilité, c'est précisément ce que nomme le mot *naturalisation* (compris au sens d'*acclimatation*). Les espèces les plus familières, les plus attachées à l'identité d'un lieu, d'un paysage, les plus emblématiques de l'idée que l'on s'en fait, loin d'être autochtones, ont lentement cheminé vers lui. Les Antilles n'ont pas été de toute antiquité ces « îles à sucre » auxquelles la France a sacrifié tour à tour les arpents de neige du Canada et les immensités de la Louisiane : la canne à sucre est venue vers elles de très loin, depuis l'Inde, via l'Égypte, Chypre et Madère. L'œil de Balzac voit les métamorphoses du paysage social comme celui du naturaliste les métamorphoses du paysage naturel. Chez lui toute chose est gonflée de temps, un temps stratifié, d'une extrême complexité. Les premières pages du *Cousin Pons* sont exemplaires à ce titre. Le narrateur, qui est un « connaisseur en flânerie », un amateur de curiosités parisiennes, « blasé sur tous les spectacles possibles », saisit au passage une silhouette anachronique, habillé comme plus personne ne l'est, survivance du temps de l'Empire. L'œil s'attache à lui, l'observe et nous invite à entrer dans la vie de ce *fossile vivant*³⁴. Il n'est guère de scènes de *La Comédie humaine* qui ne nous invitent à méditer sur ces existences qui manifestent les pliures, les strates et les failles du temps. Ce sont elles, existences momifiées du *Cabinet des antiques*, visages labourés par le temps dont l'on déchiffre les rides comme on le ferait d'un grimoire, qui mettent en perspective le présent, le rendent lisible, permettent sa mise en intrigue. Le fossile vivant, que l'œil accroche au passage dans les foules urbaines, libère le regard, ouvre « le grand désert d'hommes³⁵ » sur une quatrième dimension qui est celle du temps. Balzac

34. Balzac, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. VII, p. 483 : « En apercevant de loin ce vieillard, les personnes qui sont là tous les jours assises sur des chaises, livrées au plaisir d'analyser les passants, laissaient toutes poindre sur leurs physionomies ce sourire particulier aux gens de Paris, et qui dit tant de choses ironiques, moqueuses ou compatissantes, mais qui, pour animer le visage du Parisien, blasé sur tous les spectacles possibles, exigent de hautes curiosités vivantes. Un mot fera comprendre et la valeur archéologique de ce bonhomme et la raison du sourire qui se répétait comme un écho sur tous les yeux. [...] Ce vieillard, sec et maigre, portait un spencer couleur noisette sur un habit verdâtre à boutons de métal blanc !... Un homme en spencer, en 1844, c'est, voyez-vous, comme si Napoléon eût daigné ressusciter pour deux heures. »

35. Baudelaire fait du « grand désert d'hommes », de l'anonymat, de la densité arasée des foules urbaines, le lieu propre de la modernité. L'expression, qui apparaît dans *Le Peintre de la vie moderne*, est, semble-t-il, empruntée à Chateaubriand (*René* [1802], dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 127). Claude Mouchard en a fait l'emblème du second XIX^e siècle (*Un grand désert d'hommes. 1851-1885. Les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, coll. « Brèves », 1991).

appréciait beaucoup Fenimore Cooper, l'auteur du *Dernier des Mohicans* (1826), un romancier qu'il cite assez souvent, qui a eu une grande influence sur lui, auquel il a peut-être d'ailleurs emprunté l'idée de faire revenir ses personnages. De fait, bien des personnages de Balzac sont, comme le héros de Fenimore Cooper, les derniers de leur espèce, des survivants.

Si le roman est l'histoire du présent, ce n'est donc certes pas parce qu'il s'attache exclusivement à lui. Isabelle Daunais a très bien dit cela dans *Les Grandes Disparitions* : « le présent, écrit-elle, n'est jamais pour le roman un absolu [...] il n'existe que dans le souvenir de ce qui a disparu [...] [parce qu'il est] fondamentalement l'espace de la comparaison³⁶. » Aussi bien, pour le dire autrement, le roman est-il hanté par la pensée du survivant, dernier homme ou dernier des Mohicans. *La Comédie humaine* est tout autant peuplée de personnages disparaissants que de personnages reparaissants. Dans le monde que représentent et explorent les romans du « réalisme sérieux moderne », le présent n'oublie jamais que le temps lui est compté, il n'oublie jamais sa fin. Si chacune des scènes de *La Comédie humaine* manifeste cette conception de la fin, celle-ci a trouvé à se dire sous une forme allégorique dans l'un des premiers grands livres de Balzac : *La Peau de chagrin* (1831). On en connaît l'argument. Un jeune homme, Raphaël de Valentin, après avoir misé au jeu sa dernière pièce, au moment où il va se précipiter dans l'eau boueuse de la Seine, entre, mû par un obscur instinct de survie, dans un magasin d'antiquités du Quai Voltaire. L'entassement hétéroclite de « momies du Caire », de « crocodiles, de singes, de boas empaillés », d'ébènes sculptés *vraie renaissance*, de poignards et de tournebroches s'impose bientôt à Raphaël de Valentin comme un lieu magique où viennent s'enrouler tous les temps et tous les lieux, passés et à venir. « Il devait voir par avance, écrit Balzac, les ossements de vingt mondes³⁷. » La longue description, l'une des plus riches et complexes de l'œuvre de Balzac, culmine dans un morceau de bravoure auquel la tradition critique balzacienne a donné le nom d'« Ode à Cuvier ». Le naturaliste est célébré comme « le plus grand poète de notre siècle » pour avoir révélé au regard la longue durée géologique, ces millions d'années, ces « millions de peuples que la faible mémoire humaine, que l'indestructible tradition divine ont oubliés et dont la cendre, entassée à la surface de notre globe, forme les deux pieds de terre qui nous donnent du pain et des fleurs³⁸ ». La grandeur de Cuvier, tel que le célèbre Balzac, est d'avoir su « configurer le passé de l'univers dans une sorte d'Apocalypse rétrograde³⁹ ». L'« ode » se conclut par l'une de ces pichenettes ironiques bien dans l'esprit de l'auteur des *Contes drolatiques* et de la *Physiologie du mariage* :

36. Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 17.

37. Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, p. 69.

38. *Ibid.*, p. 75.

39. *Ibid.*

En présence de cette épouvantable résurrection due à la voix d'un seul homme, la miette dont l'usufruit nous est concédé dans cet infini sans nom, commun à toutes les sphères et que nous avons nommé le temps, cette minute de vie nous fait pitié. Nous nous demandons, écrasés que nous sommes sous tant d'univers en ruines, à quoi bon nos gloires, nos haines, nos amours ; et si, pour devenir un point intangible dans l'avenir, la peine de vivre doit s'accepter ? Déracinés du présent, nous sommes morts jusqu'à ce que notre valet de chambre entre et vienne nous dire : « Madame la comtesse a répondu qu'elle attendait monsieur⁴⁰. »

Le talisman, cette fameuse « peau de chagrin » que l'antiquaire offre à Raphaël, incarne la conscience écrasante de la longue durée géologique, cette conscience paralysante de la fin qui vous « déracine du présent ». La peau, qui se rétrécit à chacun des vœux, conscients ou inconscients, formulé par son détenteur, représente ce que l'on ne saurait voir : le temps qui reste. Elle stérilise le présent et brûle le futur en enfermant votre vie dans le cercle d'une horloge biologique, dans un monde fermé, sans espace à explorer, sans possibilité d'aventure. C'est le cercle entropique que décrit Lévi-Strauss, ce domaine évoqué plus haut dont il s'agit d'économiser les ressources, l'espace qui se rétrécit autour des espèces en voie de disparition. La vie de Raphaël de Valentin, une fois qu'il a accepté d'entrer dans cette *carole magique*, n'est plus une vie mais une lutte pour la survie, un temps exsangue, vidé de ses possibles. Ce personnage, qui ne reparait dans aucune autre scène de *La Comédie humaine*, est proprement un personnage disparaissant. Il s'essaie d'abord à ne plus désirer. Puis il recourt à la science, avec l'espoir que ces messieurs du Muséum d'histoire naturelle et ces messieurs de l'Institut sauront trouver le moyen d'étirer la peau, d'inverser le processus fatal. En vain. Il me semble que la lecture que l'on fait habituellement de *La Peau de chagrin*, comme une allégorie du désir, est trop uniment moraliste. Elle ignore tout ce qui nous invite, dans le texte de Balzac, à faire de la peau de chagrin une métonymie du magasin d'antiquités, la représentation symbolique de cette très longue durée que Cuvier a révélée au regard des hommes. La leçon de *La Peau de chagrin* s'adresse autant à l'espèce qu'à l'individu. Elle représente, au seuil de la modernité, avec une force de suggestion au moins aussi grande que les romans de Mary Shelley, les menaces qui mettent en danger le temps humain.

Le dernier livre

Dans un livre récent, Hélène Cixous médite sur le hasard, ou sur l'absence de hasard, qui aura fait de *La Peau de chagrin* la dernière lecture de Freud :

Le livre qui a choisi Freud pour finir l'an 1939 est *La Peau de chagrin*. C'est le Livre par lequel Freud a choisi de se laisser choisir pour en finir avec l'été. C'est le premier volume qui lui vient sous la main sans force qu'il tend

40. *Ibid.*, p. 75-76.

vers l'étagère du salon en entrant à droite. Il s'avère que c'est justement *La Peau de chagrin*, un livre qui a la propriété de se faire oublier sitôt lu, un peu à la façon d'un Rêve : tant qu'on y vit, tant qu'on y est logé dans un bel hôtel, on ne peut rêver réalité plus éclatante, plus obsédante et plus indiscutable. On est captivé. Dès que la Fin arrive, tout s'évanouit, à peine si on a le temps de lire la conclusion, car le temps fond sous les yeux, à l'instant même où elle se présente la dernière page blêmit, pousse un cri et disparaît. On se réveille totalement détroussé, vide, vidé, sans fin⁴¹.

Que Freud ait dit adieu à une vie de lectures en relisant ce « livre du rétrécissement » qu'est *La Peau de chagrin*, livre de celui qui « fuit la vie de crainte d'en mourir⁴² », s'impose à la pensée et à l'imagination à la façon d'une allégorie. L'anecdote résonne : elle invite à réfléchir conjointement au temps du roman et au temps de l'existence, à se demander ce que c'est qu'une vie de lecteur. Cixous rapporte encore :

Dans son cahier de bord il se demandait si c'était le dernier livre qu'il aurait lu. Ce serait donc le Livre qui l'attendait ? Il pourrait le faire attendre. Faire traîner la lecture ? Il y a des dizaines de moyens de le faire. Ce livre résiste à toute tentative de diversion. Quelque chose fait qu'on ne peut s'en débarrasser. Était-ce d'ailleurs un vrai Livre ? Ou bien le Livre de Destinée ? Lorsqu'on commencerait à lire certain livre on saurait que c'est la Fin⁴³.

Freud, vieil homme en exil, le corps épuisé, qui pressent sa mort prochaine, apparaît comme le lecteur idéal d'un livre qui s'impose comme une allégorie de la Fin, livre qui, par ailleurs, donne à éprouver l'idée de la fin, dont l'effet esthétique singulier représente, dans le temps de la lecture, l'épuisement des possibles et le brusque basculement de la mémoire en oubli. De même que Raphaël de Valentin multiplie les démarches pour retarder le rétrécissement de la peau de chagrin, Freud ruse, superstitieusement, avec le temps de la lecture, obsédé par l'idée que ce livre de la Fin sera le dernier qu'il lira, idée qui fait sens et qui, à ce titre, porte le poids d'une fatalité. Si le lecteur n'aimerait rien tant que de faire durer la lecture, celle-ci, parce que le livre est un livre grand et fort, qui vous emporte, refuse de ralentir le pas, comme la peau refuse de se laisser étendre. La grande course en avant du temps l'emporte sur les ruses dilatoires. La fin s'impose comme le moment inéluctable où la mémoire s'affrontera à l'oubli, la présence à l'absence, confrontation dont l'enjeu n'est rien moins que la réalité ou l'irréalité de nos vies et des fictions qui les nourrissent. Le questionnement auquel nous invite l'anecdote rapportée ou forgée par Cixous est au cœur de l'entreprise proustienne. Ce sera le dernier point du présent article.

41. Hélène Cixous, *Ève s'évade. La Ruine et la Vie*, Paris, Galilée, 2009, p. 54.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 55.

Un Vrai Livre

Si le genre romanesque s'est imposé comme la grande forme, la forme par excellence, de la modernité, c'est en raison de sa nature non conclusive, foncièrement non téléologique, analogue au temps laïcisé ; c'est également parce qu'il a su prendre la mesure des enjeux de la globalisation du monde : il a su représenter, en dramatisant la question de sa fin, l'épuisement des possibles, la métamorphose de la ligne en cercle. À dater de Balzac, le roman cesse de se montrer insoucieux d'une fin qu'il n'envisage que distraitemment, comme une échéance plus ou moins lointaine, qu'il finira par rencontrer mais qui n'aimante pas l'action comme elle le fait dans la tragédie. L'idée de *La Comédie humaine* témoigne de l'ambition d'inventer une forme nouvelle d'unité d'action qui serait à la mesure du temps romanesque. La technique du retour des personnages répond à cet impératif : il s'agit de retarder la fin mais aussi de la transposer sur une échelle plus vaste, de l'orchestrer au niveau de l'ensemble englobant en la déportant de l'individuel vers le collectif. La lecture mélancolique que Proust a faite de l'entreprise balzacienne, et plus particulièrement des effets esthétiques de la technique du retour des personnages, me semble hautement éclairante sur sa pensée du roman⁴⁴. L'effet esthétique du roman, tel du moins que Proust le définit, tient dans la mélancolie qui étreint le lecteur au moment de quitter des personnages qu'il a longtemps accompagnés, mélancolie comparable à celle qu'éprouve Freud en relisant *La Peau de chagrin* :

On aurait tant voulu que le livre continuât, et, si c'était impossible, avoir d'autres renseignements sur tous ces personnages, [...] employer [notre vie] à des choses qui ne fussent pas tout à fait étrangères à l'amour qu'ils nous avaient inspiré [...] ne pas avoir aimé en vain, pour une heure, des êtres qui demain ne seraient plus qu'un nom sur une page oubliée, dans un livre sans rapport avec la vie⁴⁵.

En d'autres termes, Proust, après Balzac, réévalue la question de la fin qui, d'accessoire, accède à la hauteur d'un lieu stratégique où se joue rien moins que le sens et la survie des œuvres dans les mémoires, où s'expose et se dérobe *le propre du roman*. C'est ainsi qu'il faut comprendre la composition hélicoïdale d'*À la recherche du temps perdu*, cette façon qui est la sienne de finir sans finir, et de désigner, rétrospectivement, le livre que l'on vient de lire non pas comme un livre mais comme un projet de livre. La principale révélation des dernières pages de la *Recherche* n'est rien moins, en effet, pour reprendre une formule de Michel Charles, que son statut « prétéritif » :

44. Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 274.

45. Proust, « Journées de lecture », *ibid.*, p. 171.

« œuvre qui existe, puisque je la lis, mais qui n'existe pas, puisque ce que je lis est l'histoire d'un projet⁴⁶. »

De la même façon qu'un avion, en raison de la vitesse acquise, se doit de préparer longuement sa descente, une œuvre comme la *Recherche* se doit, en raison de sa longueur, de préparer sa fin. Celle-ci s'amorce dans *Albertine disparue*. Un grand mouvement conclusif enfle peu à peu que *Le Temps retrouvé* viendra parachever. L'intrigue tourne désormais presque tout entière autour de la question matrimoniale. Dans les dernières pages de *La Prisonnière*, les conversations du narrateur et d'Albertine reviennent sans cesse autour de la nécessité de *faire une fin*, au double sens contradictoire de se séparer (mettre fin à leur liaison) et de lier durablement leurs vies par le mariage. Le narrateur interprète la fuite d'Albertine, à la lumière incertaine de ces discussions, comme une façon de le pousser à la demander en mariage et de mettre ainsi un terme à une situation d'attente qui n'en finit pas de s'étirer. Dans *Albertine disparue*, les projets et les annonces de mariage se multiplient dans une hâte, un emportement, qui n'est pas sans évoquer le finale d'une comédie d'intrigue comme *Le Mariage de Figaro* ; la surface du récit s'en trouve subtilement froissée par le soupçon d'une intention parodique et cela d'autant plus que ces retours incessants du thème matrimonial tiennent du catalogue : tout se passe comme si Proust avait voulu passer en revue les usages conclusifs du mariage en littérature. De fait, dans *Albertine disparue*, Proust refuse, en même temps qu'il l'exhibe, le recours au mariage conçu comme opérateur conclusif. Il est très significatif, à cet égard, que le narrateur signale, comme en passant, qu'il a décliné la proposition de mariage d'une nièce de « Mme de Guermantes qui passait pour la plus jolie jeune fille de Paris⁴⁷ », cette alliance aristocratique qui est le but ultime des jeunes bourgeois du roman réaliste balzacien ou stendhalien partis à l'assaut des salons aristocratiques. Le narrateur se voit proposé, sans l'avoir cherché, ce qui est refusé *in extremis* à Julien Sorel ou à Lucien de Rubempré, le brevet de naturalisation qui vous enracine dans le grand monde. Le travail subtil que Proust accomplit autour du thème matrimonial culmine à la fin de l'épisode vénitien. Alors qu'ils quittent Venise, installés dans le train qui les reconduit à Paris, le narrateur et sa mère dépouillent leur courrier. Une lettre de Gilberte apprend au narrateur le prochain mariage de celle-ci avec Robert de Saint-Loup. Dans le même temps, un correspondant, dont le nom ne nous est pas indiqué, communique à la mère du narrateur une nouvelle non moins sensationnelle : la nièce de Jupien, abandonnée par Morel, adoptée par M. de Charlus, devenue Mlle d'Oloron, titre qui est dans la famille de Guermantes, épouse le petit Cambremer. La mère et le fils mettent en scène leurs révélations, en jouant à celui qui détient « la

46. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 336.

47. Proust, *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, p. 33.

nouvelle la plus extraordinaire⁴⁸ ». Ce mariage, qui va à l'encontre des lois du grand monde, leur fait l'effet d'une contamination du réel par la fiction. Pour la mère, il s'agit d'« un mariage au temps où les rois épousaient les bergères » ou encore, passant du conte de fées au roman idéaliste : « C'est la récompense de la vertu. C'est un mariage à la fin d'un roman de Mme Sand » ; ce à quoi le narrateur répond en son for intérieur : « C'est le prix du vice, c'est un mariage à la fin d'un roman de Balzac⁴⁹. » En présentant l'événement comme invraisemblable, comme emprunté à un roman – de Balzac ou de Sand selon que l'on en connaît ou non les ressorts cachés – Proust cherche moins à assurer le lecteur de la réalité du livre qu'il est en train de lire – en se démarquant des procédés du romanesque – qu'à mettre en danger la réalité de son œuvre. *Albertine disparue* surprend, en effet, par le jeu dangereux que Proust semble vouloir y jouer en s'acoquinant avec l'invraisemblable, en recourant, fût-ce de façon décalée, aux ficelles du romanesque : mariages inattendus et scènes de reconnaissance... La réalité devient poreuse, incertaine, toute traversée de fictions, trouée d'hypothèses contradictoires. La vie ne peut plus s'éprouver que tenue à distance, mise en doute. Quand le narrateur fait retour sur sa liaison avec Albertine, c'est toujours en termes de « roman », comme s'il s'agissait d'interpréter une fiction et de se faire le lecteur de sa vie :

Comme l'engrenage avait été serré, comme l'évolution de notre amour avait été rapide, et, malgré quelques retardements, interruptions et hésitations du début, comme dans certaines nouvelles de Balzac ou quelques ballades de Schumann, le dénouement précipité⁵⁰ !

Le thème matrimonial, inséparable de la notion de reconnaissance, s'il ne suffit pas à lui seul à faire une fin, contribue à amorcer le vaste mouvement qui emporte l'œuvre vers son dénouement. De fait, dès 1914, dans les textes d'accompagnement qui ont encadré la publication de *Du côté de chez Swann*, le mariage apparaît comme l'une des manifestations de « la composition à grande ouverture de compas » : comme Proust le confie à un intervieweur, « tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé⁵¹. » *L'anagnôrisis* fait de la vie un roman : reconnaître dans la jeune Mme Cambremer la nièce de Jupien, c'est pénétrer dans un roman de Balzac. Mais parce que la reconnaissance est un procédé éculé des grandes narrations ingénues, y recourir écaille le vernis des maîtres ; il éraille l'effet-monde, dénonçant la facticité d'une œuvre dont on soupçonne dès lors qu'elle est le fruit douteux d'une

48. *Ibid.*, p. 236. De nombreuses notations insistent sur la stupéfaction du narrateur et de sa mère : « si étonnant », « rien de plus étonnant », « sensationnel », « cela eût stupéfié ta grand-mère », « La nièce de Jupien ! Ce n'est pas possible ! ».

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*, p. 82.

51. Proust, « [Swann expliqué par Proust] », dans *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 557.

« habileté vulcanienne⁵² ». Aussi bien, pour résumer un peu abruptement les choses, le texte que je lis n'est pas un texte (puisque'il est l'annonce du texte que je viens de lire ou d'un autre texte qui serait comme celui que je viens de lire) mais, en même temps, il est dénoncé comme texte par la mise en œuvre de l'*anagnôrisis*, que le texte lui-même récuse comme procédé tout en en faisant, sur un autre plan, sur un plan supérieur, qui n'est pas seulement narratif mais aussi cognitif (l'illumination rétrospective, la mémoire involontaire), le garant de l'authenticité du texte (qui serait donc autre chose qu'un texte, quelque chose de plus qu'un texte : une fenêtre ouverte sur un monde, sur la Vraie Vie, un Vrai Livre)...

La situation décrite dans *La Prisonnière*, cette cohabitation indécente, qui va à l'encontre des usages bourgeois, entre un jeune homme et une jeune fille, installe les protagonistes dans une temporalité qui les désocialise, les maintient de longs mois à l'écart de leurs cercles familiaux, amicaux et mondains. Il est légitime, me semble-t-il, de voir dans cette réclusion une image de la lecture, de la temporalité étrange dont on fait l'expérience en lisant un livre et que Proust a si bien décrite dans « Journées de lecture ». La disparition d'Albertine – la phrase de Françoise qui en informe le narrateur à l'incipit d'*Albertine disparue* : « Mademoiselle Albertine est partie⁵³ ! » – est l'emblème de cet instant entre chien et loup où l'on relève le nez de sur son livre et où l'on est sommé de reprendre pied dans la réalité, cet instant où se dissipe le charme enveloppant de « l'immersion fictionnelle⁵⁴ ». Le doute qui étreint le lecteur parvenu au terme de son livre, au moment où, tout à la fois, il fait retour sur sa lecture et s'en éloigne, incertain de la réalité d'une expérience qui l'a tenu de longues heures à l'écart de la vie, c'est celui qu'éprouve le narrateur, incertain de la façon dont il convient de lire les mois passés avec Albertine :

Alors, quoi ? ce livre, ce n'était que cela ? Ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, n'osant pas toujours avouer à quel point on les aimait [...] ces gens pour qui on avait haleté et sangloté, on ne les verrait plus jamais, on ne saurait plus rien d'eux. [...] Et le mariage dont deux volumes avaient été employés à nous faire entrevoir la possibilité délicieuse nous effrayant puis nous réjouissant de chaque obstacle dressé puis aplani, c'est par une phrase incidente d'un personnage secondaire que nous apprenions qu'il avait été célébré, nous ne savions pas

52. Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. III, p. 667 : « j'étais troublé par cette habileté vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ? Si l'art n'est que cela, il n'est pas plus réel que la vie, et je n'avais pas tant de regrets à avoir. »

53. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., t. IV, p. 3.

54. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 179-198.

au juste quand, dans cet étonnant épilogue écrit, semblait-il, du haut du ciel, par une personne indifférente à nos passions d'un jour, qui s'était substituée à l'auteur⁵⁵.

Albertine disparue représente le moment de la déprise, cet instant où le lecteur vacille entre deux mondes, où le monde de la fiction se trouve mis à mal par le retour au premier plan des *stimuli* de la perception intramondaine. Balzac avait l'ambition, comme il l'écrit dans l'une de ses premières lettres à Mme Hanska, de « représenter l'ensemble de la littérature par l'ensemble de [s]es œuvres⁵⁶ », d'écrire à lui seul une œuvre qui serait « les Mille et Une nuits de l'Occident » et apparaîtrait aux lecteurs comme l'« œuvre de tout un monde⁵⁷ » ; la *Recherche*, qui revendique l'héritage de *La Comédie humaine* et se donne elle aussi pour les « Mille et Une Nuits de l'Occident », a bien cette volonté de représenter non seulement tout un monde mais toute la littérature, ce qui implique d'inclure non seulement le geste de l'écrivain mais aussi l'expérience de la lecture. Si la fin d'*À la recherche du temps perdu* se fait en deux temps – *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé* –, c'est dans le souci de représenter, dans toute sa complexité phénoménologique, le temps de la déprise, ce temps qui suit la lecture et pendant lequel se joue la survie de l'œuvre dans la mémoire. *Albertine disparue* représente la séparation, le moment où le lecteur s'arrache à l'enveloppement textuel de l'œuvre, avec les doutes et les incertitudes que cela implique sur sa réalité, sur sa fragilité, sur la prise qu'elle donne à l'oubli. *Le Temps retrouvé* représente l'entrée en mémoire de l'œuvre qui a traversé victorieusement l'épreuve du temps et qui vous accompagne désormais, mêlée à votre vie et pour ainsi dire *naturalisée*.

En s'installant dans le temps de la fin, dans cette longue stase qui conduit sa vie et le roman vers leur fin, le narrateur devient capable de lire, ou plutôt de nous donner à lire, son existence comme « une ampleur de paysage⁵⁸ », de l'embrasser dans toute sa complexité topologique, dans la fragilité et la rigueur implacable de ses enchaînements causals :

[...] je n'aurais pas connu Albertine si je n'avais pas lu dans un traité d'archéologie la description de l'église de Balbec ; si Swann, en me disant que cette église était presque persane, n'avait pas orienté mes désirs vers le normand byzantin ; si une société de palaces, en construisant à Balbec un

55. Proust, « Journées de lecture », *loc. cit.*, p. 170-171.

56. Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, éd. R. Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, t. I, p. 11 (mai 1832).

57. Balzac, « Préface de la première édition » [1839] à *Une Fille d'Ève*, dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t II, p. 262.

58. Albert Thibaudet, « La ligne de vie » [*La Nouvelle Revue française*, 1er octobre 1923], *Réflexions sur la littérature*, éd. A. Compagnon et C. Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 832.

hôtel hygiénique et confortable, n'avait pas décidé mes parents à exaucer mon souhait et à m'envoyer à Balbec⁵⁹.

En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann [...]. Sans Swann, mes parents n'eussent jamais eu l'idée de m'envoyer à Balbec. [...] en déterminant ainsi la vie que nous avons menée, il a par là même exclu toutes les vies que nous aurions pu mener à la place de celle-là. Si Swann ne m'avait pas parlé de Balbec, je n'aurais pas connu Albertine, la salle à manger de l'hôtel, les Guermantes. Mais je serais allé ailleurs, j'aurais connu des gens différents, ma mémoire comme mes livres serait remplie de tableaux tout autres, que je ne peux même pas imaginer et dont la nouveauté, inconnue de moi, me séduit et me fait regretter de n'être pas allé plutôt vers elle, et qu'Albertine et la plage de Balbec et Rivebelle et les Guermantes ne me fussent pas restés toujours inconnus⁶⁰.

La vie apparaît dès lors tout à la fois incertaine et fatale, tissée de hasards et de nécessité, une voie étroite dans la forêt obscure des possibles, le fruit chétif d'une multitude de rencontres, de choix ténus comme des têtes d'épingles et de décisions prises comme sans y penser, dans l'inconscience absolue des conséquences. Le regard rétrospectif perçoit la vie comme un livre achevé, un cercle fermé qui vous contient mais auquel vous êtes également extérieur, capable que vous êtes désormais de l'embrasser du regard. Cette position qui est celle du narrateur proustien vis-à-vis de son existence, est analogue à la nôtre au regard du monde globalisé dont nous avons fait notre domaine. Notre regard sur le monde, depuis que celui-ci est sans ailleurs, est un regard rétrospectif, un regard *mémoriel* de lecteur de soi-même s'orientant dans la densité surpeuplée des possibles, parmi les « ossements de vingt mondes », un regard hanté par la pensée de la fin, une fin dont il s'agit de faire œuvre si nous voulons avoir un avenir, à la façon dont le roman proustien a su faire œuvre de la sienne pour s'enraciner dans nos mémoires.

Christophe Pradeau
Université Paris IV-Sorbonne

59. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., t. IV, p. 82.

60. Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. cit., t. IV, p. 493-495.