

Le dernier à raconter : genèse de la fin

Le dernier homme de Margaret Atwood, traduit de l'anglais par Michèle Albaret-Maatsch, Robert Laffont, 396 p.

Emmanuelle Tremblay

Numéro 205, novembre-décembre 2005

La disparition

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18201ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, E. (2005). Le dernier à raconter : genèse de la fin / *Le dernier homme* de Margaret Atwood, traduit de l'anglais par Michèle Albaret-Maatsch, Robert Laffont, 396 p. *Spirale*, (205), 40–41.

LE DERNIER À RACONTER : GENÈSE DE LA FIN

LE DERNIER HOMME de Margaret Atwood

Traduit de l'anglais par Michèle Albaret-Maatsch, Robert Laffont, 396 p.

[...] l'oubli, contact d'un instant, espoir qui trace un cercle et nous isole. Est-ce le passé? Ce visage tout à coup visible?

— Maurice Blanchot

EN 1975, Carlos Fuentes imaginait de façon saisissante le paysage de l'humanité au seuil du *xxi^e* siècle : des exécutions diffusées en direct, des flagellants inspirés par une idéologie millénariste déambulant dans les rues tandis que la cendre traverse le ciel de Paris, décor de nuit et brouillard caractéristique d'un nouvel ordre mondial instauré sur le sacrifice humain comme principe d'autorégulation de la surpopulation du globe. Par une réactualisation de la solution finale applicable à petites doses à l'échelle planétaire, *Terra nostra* présentait une lecture de l'Histoire dans son aspect circulaire, marquée par la lutte toujours à recommencer entre Éros et Thanatos. Trente ans plus tard, Margaret Atwood offre à son tour un récit futuriste sur cette même base eschatologique. L'écrivaine canadienne-anglaise reprend le mythe biblique de l'Apocalypse, de la promesse d'un renouveau à instaurer sur les ruines d'un monde ancien, anéanti par la propagation d'un virus fabriqué en laboratoire, apothéose finale de la violence réitérée comme un lieu commun du destin : « amoncellements de crânes sous Gengis Khan, monceaux de chaussures et de lunettes à Dachau, églises en feu remplies de cadavres au Rwanda, sac de Jérusalem par les croisés, Indiens Arawak accueillant Christophe Colomb [...], souriant avec joie pour être bientôt massacrés ». La catastrophe est l'aboutissement logique de la fin inscrite dans chacune de ces images; elle apparaît comme un phantasme de disparition ultime, pour faire *tabula rasa* des dérivées de l'humanité. À la différence de Fuentes, Atwood représente l'Histoire dans sa linéarité, comme un point de fuite qui tend vers un degré zéro de l'humanité, vers l'abolition totale de la mémoire même de celle-ci : *the last frontier*.

Dans son dernier livre, *L'accident originel* (2005), consacré à la peur de l'« accident intégral » qui caractérise notre époque, Paul Virilio met en évidence à quel point le scénario de catastrophe grandeur nature est tributaire de la négativité du progrès des connaissances qui, tout en servant les fins de l'homme, contribuent à accroître les risques de son propre anéantissement. C'est autour de cette duplicité de la *techné*, qui sert à la

fois l'ordre et le désordre, le bien et le mal (relativisés en fonction des points de vue) que Atwood articule sa fiction en ne présentant qu'un léger décalage avec la réalité de ce début de *xxi^e* siècle, malgré que l'action se déroule dans un avenir plus ou moins rapproché, ce que permettent de croire les nombreux points de raccord du récit avec l'actualité scientifique (fort documentée) et les analogies qui s'imposent avec nos modes de vie. La perspective temporelle ainsi créée et le ton réaliste adopté pour décrire une société de consommation hautement sécurisée, à la recherche d'un plaisir instantané et aspirant à une jeunesse éternelle, contribuent à introduire un point de vue critique sur le devenir d'une civilisation porteuse de son propre échec.

Peu après la venue de Christophe Colomb en Amérique, Thomas More proposait, par l'intermédiaire du discours de Raphaël Hythodée, voyageur en provenance de l'île d'Utopie, une critique des États européens, « sorte de conspiration des riches » que permettait de dénoncer la description de sociétés autres. C'est également à partir d'une altérité imaginée que le *Dernier homme* présente une critique implicite du capitalisme, cependant que, dans l'Amérique nord-américaine décrite par Atwood, le héros ne change pas de monde; il passe plutôt d'un temps à l'autre, à un hors temps. C'est ainsi que le récit de sa vie est fait à partir de l'idéal réalisé d'une posthumanité, débarrassée des causes de l'injustice qui n'est pas seulement imputable aux travers des mœurs et aux institutions qui faisaient l'objet du commentaire de More, mais aussi, et surtout, à l'homme lui-même, dont les imperfections sont la source du mal à éradiquer. C'est pourquoi il n'est pas tant question de la fin du monde dans ce livre que de la fin de l'homme. La dimension eschatologique de la disparition procède par conséquent d'un changement de paradigme exploité par Atwood pour rendre compte de cette nouvelle utopie de l'homme biologiquement modifié, débarrassé de ce qui, en lui, est le terreau du désir et de la violence, pour en finir avec Éros et Thanatos.

La nouvelle utopie du posthumain

Un réalisme critique s'allie à la liberté du récit d'anticipation, permettant de distancier le regard sur le présent, pour enfin interroger par l'imagination la direction dans laquelle nous sommes

engagés : « Où allons-nous? », « Quels sont les idéaux et les intérêts qui guident nos pas? » À cet égard, l'ensemble du roman me semble présenter une allégorie du désarroi de l'homme contemporain face au devenir dont il se trouve exclu, tel Snowman, seul survivant de la catastrophe dans le « monde de l'après ». Le lecteur pourra d'ailleurs faire sien son témoignage que nous restitue la voix narrative en se disant à lui-même : « *Snowman, c'est moi* », archaïque et abominable dans sa solitude et sa douleur.

L'argument sur lequel repose l'action romanesque offre un condensé plutôt ironique des espoirs investis dans la régulation des comportements et dans le surpassement des limites corporelles, afin de faire de l'homme un être socialement plus intégré, délesté de sa conscience malheureuse. L'accident intégral est mis au point par un dénommé Crake, représentant de la crème des intellectuels de sa génération, qui procède à l'avènement du « Grand Réarrangement » au moyen du terrorisme pharmaceutique, par la commercialisation à l'échelle mondiale de « *JouissePlus* », capsules dans lesquelles il introduit le virus justicier, et qui ont comme fonction avouée de diminuer la violence dont l'origine est localisée dans une « *énergie sexuelle mal placée* », pour accentuer la libido des populations et supprimer « les sentiments négatifs que l'individu pouvait avoir sur lui-même ». Or, Atwood ne s'en tient pas qu'à cette évocation du *Viagra* légitimé par les théories d'un Wilhelm Reich et à la réactualisation d'un discours Nouvel Âge; elle ajoute un autre effet du comprimé qui, à l'instar des méthodes de contrôle des naissances dont nous connaissons maintenant les applications et les ravages en Amérique latine, procède à la stérilisation des consommateurs à leurs dépens. Par cette anecdote parmi tant d'autres, la romancière rend compte de la perméabilité des frontières entre l'industrie, le terrorisme et le politique, de même que de l'union troublante d'Éros et de Thanatos, de leur détraquement. « *Désir et peur étaient universels, à eux deux, ils avaient joué les fossoyeurs* », peut-on lire, comme un constat sur ce temps de l'avant qui est aussi le nôtre, où Snowman s'appelait alors Jimmy, fils d'un scientifique sans idéaux, qui affirmait ne « *plus avoir les moyens d'en avoir* », et d'une mère dépressive, enfermée dans une banlieue maintenue à l'écart du danger des « *plèbeszones* », où elle lui cuisinait des plats au micro-ondes (« *lasagnes et salade*

César constituait ses plats de base ») pour écouter avec lui un DVD « en dégustant un bol de pop-corn ». En contrepoint de ce monde qui reflue à la mémoire de Snowman, est décrite la communauté harmonieuse des « Enfants de Crake » conçus en laboratoire pour succéder à l'humanité.

Chaînon manquant entre les temps de l'avant et de l'après, Snowman représente le point de rupture où est mis en jeu la perte du lien social et du droit à la différence. Dans l'utopie réalisée de la posthumanité qui présente en fait un miroir grossissant des stéréotypes véhiculés par les discours médiatiques (« pas de bourrelets de graisse [...] [p] as de poils »), c'en est fini de la filiation, de la liberté sexuelle et de la religion. Comme le fait remarquer Snowman, ces gens « visages vides d'expression », « ne demandent pas d'où ils viennent » ; mais les membres de cette collectivité sans père, sans mère et sans récit fondateur sont aussi pour lui comme des « pages blanches, il pouvait y écrire ce qu'il souhaitait ». C'est ainsi que prendra forme une légende autour du personnage de Snowman, qui fait énigme et qui alimente la nouvelle communauté par sa parole, pour renouer avec la pensée symbolique pourtant absente du programme de la posthumanité puisque, comme le stipulait son concepteur, « sous quelque forme que ce soit, [celle-ci] marquait le début de la fin ». De la pensée symbolique découle un mythe des origines qui laisse prévoir le retour des identités tribale, sexuelle, religieuse et nationale, sources des conflits et du désastre à venir. Et ce n'est pas un hasard si celui-ci s'instaure en raison même de la présence de la différence ou du barbare qu'incarne celui qui, venu d'ailleurs, d'un temps autre, est porteur d'une mémoire à traduire. La fiction offre en cela une lecture de l'histoire de la fondation de l'Amérique anglo-saxonne, de l'oubli des origines, de la violence que ce dernier comporte, tout comme de l'émergence d'un récit fondateur sur les traces d'un monde en voie de disparition. Dans cette perspective, l'altérité est posée comme le germe du recommencement, la composante nécessaire à la naissance du récit qui, conformément au paradoxe introduit par la romancière, ne peut être que celui du commencement de la fin.

Par-delà l'oubli du monde, quelqu'un pour entendre

« Je suis votre ancêtre, venu du pays des morts. À présent, je suis perdu, je ne peux faire marche

arrière, je suis piégé ici [...] Laissez-moi entrer! », clame Snowman dans le meilleur des mondes où il a perdu ses repères et dans lequel il ne peut que réitérer une plainte qui était aussi celle du vieux marin de Coleridge : « Maintenant, je suis seul [...]. Tout seul, tout seul. Seul sur la vaste, la vaste mer. » L'intertextualité renvoie ici au thème de la solitude, également central chez Mary W. Shelley qui confère au monstre Frankenstein l'humanité que lui nie la société. En inversant le pôle de référence, car c'est ici l'homme qui est confiné à la marginalité (« Pourquoi suis-je tout seul? Où est ma fiancée de Frankenstein? », s'interroge Snowman), Atwood situe le siège de l'humanité dans la monstruosité, pour ainsi déplacer le problème de sa définition sur le plan moral en insistant sur la marginalité de son héros face aux acquis de l'eugénisme. Aussi l'épreuve de la solitude, de l'exclusion, est-elle déterminante d'une humanité qui cherche à se dire par le rappel de son agonie. Par-delà le problème de détermination des frontières entre l'humain et le posthumain, c'est celui de la transmission engendrée par la discontinuité entre l'ancien et le nouveau qui est posé par Atwood, du rapport au passé de l'humanité qui fait signe à travers l'oubli du monde.

Protégé d'un drap « sale et en lambeaux, puant, poilu, tumescent », le dernier homme survit en quelque sorte à sa propre mort en laissant libre cours à ses souvenirs. Le temps de l'après est entrecoupé par la trame linéaire de la vie de Jimmy qui nous est toutefois livrée par fragments, aspect formel qui mime la consistance d'une mémoire erratique. Le lecteur prendra ainsi connaissance des événements qui ont mené à la catastrophe, mais il se fera aussi le témoin de la déshumanisation et de la disparition inscrite au cœur même du quotidien, de l'histoire individuelle. C'est ainsi que, rétrospectivement, Snowman découvre qu'il fut dès son enfance « ballotté, comme si tout alentour allait se disloquer, puis disparaître », et qu'il avait été par la suite « insouciant, indifférent, glissant d'un pas léger à la surface des choses, sifflant dans le noir, à même d'encaisser n'importe quoi. Refusant de voir. » Atwood met donc en scène une culpabilité que le récit de Snowman transforme en une obligation de voir ce qui, insidieusement, contribue à l'avènement du « Grand Vide », autre façon de désigner la perte de sens de la société technologique et policière décrite dans ses rapports de proximité avec la nôtre.

À cet égard, l'illusion futuriste du *Dernier homme* sert moins l'expression d'un catastrophisme que le constat de l'inéluctable nécessité de témoigner d'un sujet forclus. Tel un Robinson échoué sur les rives d'un habitat postindustriel déserté, le héros de Atwood s'accroche à des listes de mots dont il est le seul à connaître les référents oubliés : flingue, glas, aphasie, énigme, las, alacrité, libidineux succulent, aveugle, in-quarto, chiure, linceul, catin, babillage, etc. Si ces mots permettent un ancrage dans la mémoire, ils tendent vers un destinataire postulé, même si celui-ci n'est évoqué que dans son absence : « Eau, sable, ciel, arbres, fragments d'un passé révolu. Personne pour l'entendre. » Par-delà le témoignage de l'oubli du monde, le récit interroge le lecteur, témoin ultime qui, dans son anonymat, désigne le passage vers un « nous » inaccessible : « [...] il a l'impression que quelqu'un l'écoute : quelqu'un d'invisible qui, caché derrière l'écran du feuillage, l'observerait sournoisement ». Le témoin protège de la disparition, appelle le récit qui lui offre ainsi une résistance et conduit le dernier homme à s'avancer en quête de ses semblables.

Je soulignerai enfin que le choix du titre en français est heureux ; il rappelle bien sûr l'héritage anglo-saxon de Mary W. Shelley, mais également *Le dernier homme* de Maurice Blanchot. Par ce palimpseste, la lecture peut être orientée sur un plan philosophique auquel le roman donne prise. Le titre original cependant, *Oryx and Crake*, suggère une autre lecture, plus politique, qui s'articule sur les deux pôles auxquels renvoient Oryx, personnage féminin victime de l'industrie du sexe et symbole de l'exploitation de l'homme par l'homme, et Crake dont l'entreprise, combien louable, est de trouver une solution légitime à ce mal, et qui détient les moyens scientifiques pour le faire. Entre la misère et l'espoir de guérison, l'impuissance et le devoir d'intervention, le problème et la solution, quelle mesure pour l'homme ? C'est tout l'abîme moral dans lequel cette question nous plonge qui sous-tend le projet romanesque d'Atwood. Le croisement de ces deux lectures, le témoignage de la disparition, de l'isolement, ainsi que la critique de la société technologique présentent une réflexion d'ensemble qui me semble enfin aller plus loin que celle d'un Houellebecq, par exemple, dans *Les particules élémentaires*.

Emmanuelle Tremblay