

Matthieu Freyheit

Nature morte, fiction vive : extinction et narration dans "Jurassic Park"

Cahiers ERTA nr 6, 161-175

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

matthieu freyheit

Université de Lorraine

Nature morte, *fiction vive* :
extinction et narration dans *Jurassic Park*

INTRODUCTION

CRÉER des dinosaures ? En 1990, l'auteur américain Michael Crichton a porté et vulgarisé cette potentialité dans le débat public en publiant *Jurassic Park*, dont a été tiré le film à succès du réalisateur Steven Spielberg (1993). Il ne s'agit pas ici de régler des questions de science, mais de répondre avec l'originalité de l'auteur à la thématique de la nature morte. Via un motif paléontologique et l'introduction du scientifique dans le littéraire (un élément constitutif du techno-thriller dont l'auteur se réclame), Michael Crichton renouvelle le motif de la nature morte en réinvestissant la possibilité de saisir l'expression au premier degré. En français, *nature morte* intègre un sémantisme de finitude, d'achèvement, voire d'irréversibilité. L'anglais au contraire, à l'instar de l'allemand, favorise avec *still life* l'expression d'une pérennité, d'un continuum dans la vie. Avec l'introduction du motif paléontologique, axé sur la redécouverte d'un passé enfoui et/ou disparu, Crichton choisit de mêler les deux acceptions du genre, *nature morte* et *still life*, autour d'une mise en scène d'un jeu fictionnel entre la vie et la mort. La paléontologie entraîne la certitude de voir certaines espèces s'éteindre et demeurer éteintes en musée d'os dans la terre. Le dinosaure, à ce titre, a nourri une fascination nouvelle et toujours vivace depuis la naissance de la paléontologie au XIX^e siècle. Nature

morte et enterrée – ou déterrée pour devenir nature morte muséale –, le dinosaure exprime le plus lointain et le plus extraordinaire. En brisant la certitude de l’imaginaire d’une créature d’os, rien que d’os (comme l’a fait, mais d’une autre manière, Arthur Conan Doyle avant lui dans *The Lost World* en 1912), Crichton ne refuse pas la nature morte mais la confronte à un nouvel imaginaire scientifique de la possibilité du r e n a î t r e par le biais du clonage, revisitant ainsi la nature morte spécifique qu’est la vanité.

Roger Caillois insiste sur l’émergence d’une science devenue facteur non plus d’explication du monde mais de sa possible mise en péril : « La science, cessant de représenter une protection contre l’inimaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite. On dirait qu’elle n’apporte plus clarté et sécurité, mais trouble et mystère »¹. Contre la maîtrise de la mort et du monde que restitue l’idéal pictural de la nature morte, la science brise la fixité du genre et lui offre le mouvement, la mise en branle. Dès lors, la nature morte devient sous l’égide de Crichton une nature mortifiante au cœur d’une inversion terrible. Car il faut aux vivants faire les morts, et devenir à leur tour semblant de nature morte devant cette nature ressuscitée, pour échapper aux mâchoires des prédateurs jurassiques. Ainsi cet article se propose-t-il d’explorer un imaginaire fictionnel et scientifique de la nature morte, et les spécificités de sa construction, à partir du roman *Jurassic Park* de Michael Crichton. Dans un article consacré à la vanité et à la création romanesque au XVII^e siècle, Edwige Keller-Rhabé interroge « l’existence même d’un “récit-Vanité”. Hypothèse qui ne va pas sans faire surgir un paradoxe puisqu’on peut se demander comment un récit parvient à énoncer formellement le néant, alors qu’il repose sur le principe du déroulement narratif »². L’étude de

¹ R. Caillois, « De la féerie à la science-fiction », [dans :] *Idem, Obliques*, Paris, Gallimard, 1987, p. 46.

² E. Keller-Rhabé, « Vanité et création romanesque dans la seconde moitié

Jurassic Park permet de penser cette éventualité fictionnelle *a priori* paradoxale d'une nature morte romanesque, nourrie de fixités, de mises en marche et de redoutables inversions comme autant d'aventures textuelles.

LA TERRE ET L'OS, ET L'ILLUSION DE LA CHAIR

« Car tu es né poussière, et tu retourneras à la poussière », s'entend dire l'homme par Dieu dans la Genèse. C'est précisément « accroupi, le nez à quelques centimètres du sol »³ que le lecteur voit apparaître Alan Grant, héros du roman. La situation de fouille paléontologique permet à l'auteur de reprendre non sans un certain humour la formule biblique : le nez littéralement contre la poussière, le héros découvre une nature morte datant de la période du Crétacé de l'ère Mésozoïque, dite secondaire. Une Vanité exacerbée qui met en avant l'ironie du discours de l'auteur dans son usage de la nature morte comme motif romanesque.

Ce n'est qu'au sixième chapitre du roman qu'apparaît Alan Grant, paléontologiste héros de Michael Crichton dans *Jurassic Park*. Devant lui la nature morte se présente au sens le plus strict et non artistique : un élément de nature, mort et enfoui dans la terre et la poussière, transforme la fouille paléontologique en excavation d'un musée de terre et d'os. La perspective muséale se vérifie par la dimension donnée à l'objet sur lequel est penché le chercheur, décrit, à l'instar d'un tableau de taille modeste, comme « les quinze centimètres carrés de terre »⁴. Une œuvre réduite et minutieuse qui requiert toute l'attention de Grant, dont l'activité n'est elle-même pas sans évoquer une restauration d'art :

Travaillant patiemment à l'aide d'un cure-dents et d'une brosse

du XVII^e siècle », [dans :] *Littératures classiques*, 2005/1, n° 56, p. 246.

³ M. Crichton, *Jurassic Park*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 49.

⁴ *Ibidem*.

de peintre en poil de chameau, il était en train d'exhumer un minuscule fragment de maxillaire en forme de L, long de vingt-cinq millimètres et pas plus épais que son auriculaire. Les dents, qui formaient une rangée de petites pointes, étaient plantées selon un angle caractéristique. Des débris d'os se détachaient à mesure qu'il progressait.⁵

La perspective est respectée et même appuyée par Spielberg qui, dans sa version cinématographique, montre le squelette en train d'être déterré avant même de montrer le personnage. Dans la cinquième minute du film, après un moment de prologue dans lequel il est question de Grant, l'image passe à un plan resserré sur une partie d'os exhumé par un pinceau. Un deuxième plan montre plusieurs personnes travaillant à l'excavation, et révèle les pièces qui composent le puzzle du squelette. Un *traveling* ascendant permet au spectateur d'assembler les différentes pièces en présentant le squelette dans son ensemble. L'œuvre fragmentaire qui engage la vision annonce quelque chose de plus vaste, élément esseulé d'une composition plus importante. Dans la version de Spielberg, la perception artistique de la nature morte est visuellement augmentée par l'enchaînement entre l'image de l'os déterré et celle qui la précède : un moustique pris au piège d'une pépite d'ambre, autre nature morte et véritable pièce de joaillerie que l'on retrouve au pommeau de la canne de John Hammond. L'enchaînement d'images, qui établit un trait d'union entre deux natures mortes, présage d'un lien nécessaire à la fiction élaborée : la nature morte figure l'indice sur lequel on insiste pour indiquer que la narration s'apprête à s'emballer, comme si cet excès de fixité ne pouvait trouver comme réponse qu'un tout aussi excessif besoin de mouvement – d'action.

C'est un type particulier de nature morte, glissant alors manifestement vers le sens artistique de l'expression, que Crichton met en scène : la vanité. Classiquement,

⁵ *Ibidem.*

la vanité se caractérise par la monstration d'un crâne humain et éventuellement de symboles qui évoquent « la fragilité de toute existence et l'inexorable empire du temps sur la vie et la matière »⁶. Le dinosaure, qui ne peut être que de l'ordre de la représentation (en terre *via* la mise en scène de la fouille ou en exposition dans la mise en scène muséale), se rapproche alors de la vanité dont il restitue le *memento mori*. Pascal Hachet, reprenant Lévy-Leblond, réitère cette présence d'un discours sur la mort inhérent au dinosaure :

[...] l'homme, redoutable prédateur victorieux de son écosystème, se révélerait comme le digne successeur des dinosaures et, tout comme eux, serait à présent menacé de disparition. Maître de la Terre pendant des dizaines de millions d'années et cependant rayé des espèces vivantes, pour des raisons mal élucidées, le dinosaure figurerait la puissance et la « périssabilité » de notre espèce.⁷

La fiction catastrophe, qui reprend le motif de la disparition des espèces (notamment de l'espèce humaine), serait une manière d'empêcher la possibilité des « raisons mal élucidées », en enregistrant par avance, ou *a priori*, d'éventuelles raisons à notre disparition, afin de ne pas sombrer dans un tel oubli, une telle méconnaissance. La mise en fiction du dinosaure répond donc au désir de discourir non pas sur les dinosaures eux-mêmes, mais sur notre propre condition que les créatures du mésozoïque remettent en perspective. Le crâne de la vanité classique place, malgré un discours sur l'inexorable mort, l'humain au centre de la réflexion – du monde –, scelle l'humain comme porteur du sens de la toile, de l'œuvre, dont il est à la fois le destinataire et le destinataire, celui qui en concentre le sens. La vanité mésozoïque déplace le curseur historique hors des

⁶ C. Sterling, *La Nature morte : de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985, p. 26.

⁷ P. Hachet, « Derrière les dinosaures, nos aïeux et leurs secrets », [dans :] *Imaginaire et Inconscient*, 2004/1, n° 13, p. 131.

limites de l'anthropocentrisme et ramène l'homme au plus lointain de sa désexistence par l'évocation d'une hégémonie brisée : le plus grand et le plus terrifiant est ramené au plus disparu, saisissant la formule de Gould sur le succès des dinosaures « big, fierce and extinct »⁸, c'est-à-dire à l'insignifiance des os et de l'immobilité.

Dans le roman de Crichton, la vanité postule une potentielle annihilation de la présence humaine, ainsi que le souligne Ian Malcolm, qui occupe dans le roman le rôle du sceptique. Lorsque Hammond imagine une catastrophe nucléaire, le théoricien du chaos de lui répondre :

Imaginons qu'il y en ait une, la coupa Malcolm. Que, dans la pire des hypothèses, tous les animaux et les plantes soient détruits, qu'une chaleur intense règne sur la Terre pendant cent mille ans. La vie continuerait quand même quelque part, enfouie dans le sol ou congelée dans les glaces de l'Arctique. À la fin de cet interminable laps de temps, quand la planète serait devenue un peu moins inhospitalière, la vie recommencerait à poindre et tout le processus de l'évolution se reproduirait. Quelques milliards d'années seraient peut-être nécessaires pour que la vie se développe à nouveau dans toute sa variété et elle serait naturellement très différente de celle que nous connaissons. Mais la planète survivrait à la folie des hommes. La vie survivrait à la folie des hommes. Nous sommes les seuls à penser différemment.⁹

La précision est de taille : la planète et la vie survivront. L'homme, non. La vanité mise en scène par Crichton s'amuse d'un pouvoir supposé destructeur, mais dont la destruction affecte son possesseur en premier lieu, ou pour le moins l'idée qu'il se fait de la vie. Augmentée par l'imaginaire de l'extinction, la vanité est donc parallèlement réduite par la réduction de son objet. La vanité artistique répond ainsi au motif du vain tel que l'entend Anne-Élisabeth Spica : « est vain ce qui est illusoire,

⁸ S. J. Gould, « Dinomania », <http://www.nybooks.com/articles/archives/1993/aug/12/dinomania/>, p. 1.

⁹ M. Crichton, *Jurassic Park*, op. cit., p. 462.

c'est-à-dire à la fois ce qui est vide et ce qui est enflé de vide, ce qui est sans être et ce qui souffre d'un excès de faux-être »¹⁰. Le vain est à la fois vide (absence, manque) et excès (gonflure). La surdimension des dinosaures permet de mettre en images cette gonflure, et de matérialiser par une projection l'hybris du créateur qui trouve dans la science la possibilité « de changer l'horreur en pouvoir »¹¹. Mais le pouvoir lui-même engage l'horreur et permet l'association générique proposée par l'auteur : le techno-thriller, où la maîtrise technologique est à saisir non pas comme un outil de contrôle (dix chapitres du roman sont ironiquement intitulés *Control* quand la salle de contrôle n'en révèle que l'absence), mais comme une échappée angoissante. John Hammond, qui n'a rien dans le roman du grand-père disneyen du film de Spielberg, porte sur ses épaules le poids de ce vide, de cette absence répondant à l'illusoire gonflure des créatures.

Le secret pour gagner de l'argent dans un parc d'attractions, ajouta Hammond, c'est de réduire les frais de personnel, d'ouvrir un parc qui fonctionne avec le minimum de personnel. C'est pourquoi nous avons investi de si grosses sommes dans l'équipement informatique. Nous avons automatisé tout ce que nous pouvions.¹²

Cette virtualisation du pouvoir accompagne l'attitude de Hammond, telle que Ian Malcolm la décrit non comme scientifique mais consummatrice et opportuniste :

Comme vous pouvez vous jucher sur des épaules de géants, il est possible de réussir en peu de temps. Vous ne savez pas exactement ce que vous avez fait, mais vous l'avez déjà publié, breveté et vendu. Et l'acheteur fait montre d'encre moins de

¹⁰ A.-É. Spica, « La Vanité dans tous ses états », [dans :] *Littératures classiques*, 2005/1, n° 56, p. 5.

¹¹ L. Roussillon-Constanty, « Des dragons de Ruskin aux dinosaures de Darwin : art, science et la peur de l'origine », [dans :] *Interfaces*, 2010-2011, n° 31, p. 21.

¹² M. Crichton, *Jurassic Park*, *op. cit.*, p. 87.

rigueur. Il se contente d'acquérir le pouvoir, comme n'importe quel produit. Il ne lui est jamais venu à l'esprit qu'une discipline pouvait être indispensable.¹³

Le parc jurassique est alors assimilé, dans le film dont le scénario est écrit par Crichton et David Koepp, à l'illusion du cirque des puces tenu par Hammond dans ses jeunes années. « [...] curiosité touristique moderne attirant la sympathie plutôt que le dégoût »¹⁴, le dinosaure semble, dans sa marchandisation, perdre l'aura d'horreur qui aurait pu être la sienne. Il faut que la science s'empare de cette nature morte pour que nous reprenions le chemin de la terreur et que soit révélée la supercherie inhérente au spectacle scientifique. Il faut aussi que la difficulté survienne pour que fonctionne la fiction de vanité, alliant l'idée d'un roman au caractère divertissant et d'une vanité au caractère moralisant¹⁵.

NATURE VIVE, OU DE LA NÉCESSITÉ DE SE FAIRE NATURE MORTE

Si la nature morte classique est un art de maîtrise et de composition, d'embrassement d'éléments divers réunis par la puissance démiurgique de l'artiste, la nature morte paléontologique à l'œuvre dans *Jurassic Park* est une nature morte de la dépossession, exprimant un passé échappé, inquiétante parce qu'elle révèle avant tout l'étendue de ce que nous ne savons pas. La maîtrise de la composition est remplacée par l'espoir de la reconstitution. Le parc fonctionne alors comme la mise en œuvre d'une « fiction crédible » dont le personnage d'Ellie Sattler révèle l'impuissance. Lorsqu'Ed Regis souligne l'effort de recréation d'une atmosphère préhistorique, la paléo-botaniste constate l'ignorance des créateurs du parc jurassique en

¹³ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 390.

¹⁴ L. Roussillon-Constanty, « Des dragons de Ruskin ... », *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ E. Keller-Rhabé, « Vanité et création romanesque ... », *op. cit.*, p. 247.

matière de plantes, relevant la nature antinomique de la nature morte, qui réunit des éléments dont seule la mort permet la cohabitation : la nature morte, c'est aussi une nature artificielle et impossible, agencée hors du champ de la connaissance empirique ou de l'effectivité – un fantôme naturel.

À la question de savoir comment le motif de la nature morte peut être présenté en littérature romanesque, la réponse de Crichton tient dans une version scientifique de l'animation fantastique des objets telle qu'on la trouve chez Gautier. Dans le fantastique, l'animation des choses répond au désir de créer chez le lecteur une hésitation, comme le formule Todorov. Dans le techno-thriller de Crichton, l'hésitation reparaît sous un jour nouveau. Alan et Ellie découvrent un squelette de bébé vélociraptor, découverte qui engage les chercheurs à reconstituer en imaginaire une nature disparue. Mais cette première nature morte est bouleversée par la possibilité de la vie, *via* la fax d'une radiographie : Alice Levin, du Centre Médical de Columbia, serait sur les traces d'une espèce de dinosaures non éteinte. L'idée du canular, puis celle d'une espèce redécouverte (à l'instar du *coelacanth*), sont successivement évoquées. Dans ce chapitre intitulé *Squelette*, l'attente est discrètement trompée : la scène paléontologique attendue, d'os et de terre, est remplacée par une version modernisée et technicisée de lecture squelettique, qui anticipe le passage à venir : celui du squelette à la vie. La nature morte porte ainsi la fiction par l'effectivité d'une *certaine* vie qu'elle implique, le disparu possédant une essence fictionnelle par son besoin de recours à l'imaginaire.

Mais davantage que par une redécouverte, le retour à la vie passe par une résurrection. L'insignifiance du squelette ou de l'ossement est encore réduite par l'extraction d'une autre nature morte reliée : celle du moustique préhistorique pris dans l'ambre, dont est extraite par la suite la cellule indispensable à la création de la vie,

ainsi qu'à la possibilité de la fiction jurassique. Ce qui est extrait du sol, c'est ici la fiction elle-même, devenue puissance tellurique d'un imaginaire à forer. Crichton propose de plonger dans l'infiniment petit de la nature morte pour y déceler un espoir de nature vive qui permettra, à terme, l'animation des corps dont seront témoins les visiteurs de *Jurassic Park* dès leur arrivée :

À quelque distance du petit groupe, Grant remarqua un tronc nu, totalement dépourvu de feuilles, une haute tige incurvée s'élevant au-dessus des palmiers. Puis le tronc se mit à bouger et se tourna pour faire face aux nouveaux arrivants. C'est alors que le paléontologiste comprit qu'il ne s'agissait pas d'un arbre. C'était le cou gracieux et interminable d'un animal gigantesque, s'élevant jusqu'à une quinzaine de mètres du sol. Ce qu'il avait devant les yeux était un dinosaure.¹⁶

Le dinosaure lui-même ne constitue pas une surprise pour le chercheur de dinosaures. Mais l'introduction du mouvement fait naître la surprise ainsi qu'une inquiétude nouvelle. La nature morte met en avant « la tendre description des choses inanimées dormant dans la chaude pénombre domestique »¹⁷, précise Sterling. Ici cependant, la chaude pénombre domestique est remplacée par la moiteur d'une nature luxuriante qui présage un exotisme hors-de-contrôle, où rien n'est plus domestique, tandis que les objets qui devaient rester fixes s'animent étrangement.

De cette manière, la nature morte ressuscitée entraîne tout à la fois une sublimation de la recherche ainsi que sa potentielle disparition. « We're out of a job », s'exclame Alan Grant dans le film de Spielberg. À quoi Ian Malcolm répond, amusé « Don't you mean extinct ? » C'est précisément le cours que prendra la narration dès lors que, dans le parc, les ennuis se multiplient. Car devant cette nature ressuscitée, la nature morte trouve une nouvelle exploration et, débarrassée de sa morale, prend un caractère nécessaire.

¹⁶ M. Crichton, *Jurassic Park*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷ C. Sterling, *La Nature morte ...*, *op. cit.*, p. 36.

Au discours sur l'inéluctable mortalité de l'être se substitue un discours sur la nécessité de *paraître* mort : si la vie est réintégrée d'un côté, elle doit se réduire de l'autre. Devant l'enclos du tyrannosaure, Tim reproduit nuitamment l'assimilation du dinosaure à l'arbre :

Tim scruta les arbres u bas-côté. La pluie, qui avait redoublé de violence, faisait trembler le feuillage. Tout était mouvant, tout semblait vivant. Tim se figea. Il y a avait quelque chose derrière le feuillage. Il leva les yeux. Derrière les arbres, derrière la clôture, il distinguait un corps massif à la surface grenue, rugueuse, semblable à l'écorce d'un arbre. Mais ce n'était pas un arbre... Tim leva les yeux, encore plus haut... Il découvrit la tête énorme du tyrannosaure.¹⁸

Si la scène de découverte précédemment évoquée offre le spectacle de paisibles herbivores, celle-ci confronte les personnages au plus grand des carnivores connus : le mouvement du dinosaure, plus inquiétant, postule d'un danger imminent de mort. Or, c'est pour échapper à la mort qu'Alan Grant fait le mort devant le tyrannosaure. Confronté à l'animal, le paléontologue terrorisé est pétrifié par la peur, tandis que Ian Malcolm, parti à toutes jambes et immédiatement repéré par l'animal, a été balayé par le géant. L'immobilité sauve Alan Grant que le dinosaure, faute de mouvement, ne parvient pas à localiser précisément. Face au renouveau de la vie et au mouvement donné à l'espèce éteinte, un échange est nécessaire : quand les dinosaures prennent vie, les personnages sont contraints à la disparition, à cesser tout mouvement, à se figer à leur tour en nature morte pour échapper aux prédateurs. De cette manière la nature morte revenue à la vie entraîne chez Crichton un semblant de narration morte pour des personnages empêchés par leur propre création, comme si la narration mise en marche des dinosaures devait priver les instigateurs du récit de leur propre mouvement

¹⁸ M. Crichton, *Jurassic Park*, *op. cit.*, p. 235.

narratif. Crichton introduit alors une inversion plastique, les dinosaures passant sous l'action humaine (textuelle chez l'auteur, scientifique dans la diégèse) de la nature morte à l'hypotypose :

Il était si près de la gueule du tyrannosaure qu'il percevait la puanteur de la viande en décomposition, l'odeur douceâtre du sang, l'haleine écœurante du carnivore. Il se raidit, attendant l'inéluctable. La tête colossale le frôla et s'avança vers l'arrière de la voiture. [...] Puis la tête revint en arrière et passa derechef tout près de Grant. Cette fois, elle s'immobilisa à quelques centimètres de son visage ; il vit les naines noires dilatées, il sentit l'haline brûlante sur sa peau. [...] Le tyrannosaure lança un terrible rugissement dans la nuit.¹⁹

Les os découverts dans le sable sont remplacés par une charge d'odeur et de sensation devant une créature qui remplit l'espace visuel et sonore. Celui qui était figé en squelette devient sensiblement mouvant, tandis que celui qui déterrait le premier devient nature morte par nécessité de survie. Crichton retourne de ce fait, dans une ironie discrète, aux motifs de la nature morte qui représente des victuailles²⁰ : l'ensauvagement du monde conséquent à la libération des dinosaures s'accompagne d'un retour au fondement de la nature morte. L'ironie étant que, sous la plume de Crichton, l'homme constitue la victuaille représentée, quand il représentait traditionnellement le peintre des victuailles. Citant Patrick Absalon, Laurence Roussillon-Constanty se demande si la zoologie, via la paléontologie, n'a pas eu raison du dragon, et avec lui d'un imaginaire de la terreur. C'était, sans doute, sans compter sur la puissance angoissante d'une science mortifiante qui, mise en fiction, nous change en œuvre d'art et nous immobilise dans une nature morte revisitée.

En mêlant nature morte et représentation humoristique de victuailles humaines, Crichton revisite avec ironie

¹⁹ *Ibidem*, p. 244.

²⁰ C. Sterling, *La Nature morte ...*, *op. cit.*, p. II.

une nature morte paléontologique pour édifier une vanité fictionnelle terrifiante parce qu'elle met en scène la mise en mouvement du représenté, et la soudaine paralysie du représentant. L'auteur reprend parallèlement, avec le même ton, comme pendant au motif de la vanité, l'idée d'une vie après la mort, ici agencée par l'homme autant qu'elle cause la perte de celui-ci. Surtout, ce forage d'un imaginaire ou d'un inconscient porte en lui les deux pulsions que Freud désigne comme Éros et Thanatos. Le motif de l'excavation semble illustrer notre désir parallèle de déterrer et épouser le temps, et de combattre la mort dans une lutte féroce. Ainsi la maîtrise du dinosaure par l'entremise du parc zoologique est-elle immédiatement remise en doute pour engager un désir autre : celui d'une lutte commandée, d'une rencontre programmée (la modification biologique le montre) avec ce prédateur que nous n'avons pas croisé. L'histoire corrigée d'un rendez-vous manqué, en quelque sorte.

La forme fictionnelle de la vanité ne contient donc pas qu'une simple leçon d'humilité. Il s'agit, peut-être davantage, d'un double jeu de narration : la nature morte permet, en plus du discours de vanité, de répondre à son propre discours par le défi que nous souhaitons nous donner nous-mêmes dans notre rencontre avec le dinosaure. La nature morte, partiellement désanthropocentrée, engage en fiction un nouveau choc des titans qui nous confie un rôle à notre mesure. Car ce désanthropocentrisme n'est, de fait, que largement partiel : le dinosaure, s'il semble nous effacer dans la vanité qu'il signale par le motif d'extinction, tient lieu en revanche de défi à la démesure de ce que nous aurions à prouver : la justification de notre place en ce monde, la validité de notre hégémonie. Une manière, en somme, de remettre en jeu notre titre et, peut-être, de conjurer le sort des espèces (de notre espèce) en se jouant de la nature, comme de la vie et de la mort.

La lutte, cependant, ne mène pas la fiction à son terme suivant le modèle classique de la victoire des uns sur

les autres. Dans le premier tome, plusieurs personnages meurent, tandis que les principaux héros, Alan et Ellie, s'en sortent et quittent l'île, laissant derrière eux les dinosaures en supposant une relation de désaffection mutuelle où chaque espèce restera nature morte – ou inabordable – pour l'autre. Au moins jusqu'au deuxième tome, dans lequel reparaît Ian Malcolm, pourtant décédé dans le premier : comme pour rappeler que s'il existe effectivement une nature morte vive, c'est bien celle du personnage de fiction.

CONCLUSION

Dans *Jurassic Park*, Michael Crichton situe son lecteur à la confluence d'un imaginaire passéiste (préhistorique) et d'un imaginaire futuriste (l'anticipation scientifique), entre deux natures mortes de fictions qui l'excluent potentiellement : à un passé dont il est absent répond un futur dont il est susceptiblement rayé. À ses deux extrémités, le lecteur est possiblement effacé par la fiction dont il est le destinataire et l'actualisateur. Cette fiction, reprenant en actes la pensée de la vanité et hyperbolisant le discours sur la périssabilité de l'être, offre parallèlement l'occasion d'un duel imaginaire narcissique dans lequel l'humain combat un ennemi gigantesque et terrifiant. La vanité fonctionne alors comme une blessure narcissique, une brèche ouverte pour une valorisation supérieure, tandis que la terreur est soutenue par l'effectivité de la menace, avalisée par un imaginaire scientifique du possible. Le roman fonctionne ainsi ici comme une superposition de natures mortes : si la nature morte seule ne propose pas de mouvement, leur superposition crée un effet de mouvement, comme autant de calques qui se contredisent, de plans qui s'invalident l'un l'autre pour créer de la fiction intermédiaire ; d'écarts dans lesquels le récit naît des perspectives de nos natures mortes. Une manière de dire que, peut-être, la nature morte – ou les correspondances des natures mortes – initie de la fiction vive.

BIBLIOGRAPHIE :

- Caillois R., « De la féerie à la science-fiction », [dans :] *Idem, Obliques*, Paris, Gallimard.
- Crichton M., *Jurassic Park*, New York, Random House, 2011.
- Gould S. J., « Dinomania », <http://www.nybooks.com/articles/archives/1993/aug/12/dinomania/>.
- Hachet P., « Derrière les dinosaures, nos aïeux et leurs secrets », [dans :] *Imaginaire et Inconscient*, 2004/1, n° 13.
- Keller-Rahbé E., « Vanité et création romanesque dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », [dans :] *Littératures classiques*, 2005/1, n° 56.
- Roussillon-Constanty L., « Des dragons de Ruskin aux dinosaures de Darwin : art, science et la peur de l'origine », [dans :] *Interfaces*, 2010-2011, n° 31.
- Spica A.-É., « La Vanité dans tous ses états », [dans :] *Littératures classiques*, 2005/1, n° 56.
- Sterling C., *La Nature morte : de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985.

Revived nature: the terrifying still-life in *Jurassic Park* | abstract

This article focuses on the specificity of the Mesozoic still-life and his relations with contemporary days, and even with futuristic novel. Museum of dust and bones, the dinosaur figures a hyperbolized still-life and insist on the theme of the vanitas. In *Jurassic Park*, Michael Crichton introduces such vanitas, but also distorts it: when dinosaurs rise from the dead, human beings have to turn into still-life to avoid the predator's jaws. Our main goal is to ask the possibility of connections between still-life and adventure fiction. Can the still-life support such a fiction, far from the classical idea of Art's notion?

Keywords : still-life, vanitas, dinosaur, techno-thriller, paleontology, Michael Crichton

Matthieu Freyheit a soutenu en 2013 une thèse de littérature comparée intitulée « *The Fame Monster !* Revers et Fortune du Pirate, du XIX^e siècle à nos jours, des Mers jusqu'à la Toile », et obtenu les félicitations du jury à l'unanimité. Il a organisé en avril 2014 une journée d'étude consacrée à la figure du hacker. Ses recherches portent sur le roman d'aventure, sur la science-fiction et les représentations du numérique, ainsi que sur la culture populaire.