

Camouflages littéraires : vers une expérience sensible des lieux

Alice Desquilbet, Kevin Even, Xavier Garnier et Rym Khene,
Université Sorbonne Nouvelle – Collectif ZoneZadir 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 16, n° 1 : « Littératures francophones & écologie :
regards croisés », dir. Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes
et Olivier Sécardin, juillet 2022

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org
Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Alice Desquilbet, Kevin Even, Xavier Garnier et Rym Khene,
« Camouflages littéraires : vers une expérience sensible des
lieux », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol.
16, n° 1, 2022, p. 136-149. doi.org/10.51777/relief12348

Camouflages littéraires : vers une expérience sensible des lieux

ALICE DESQUILBET, KEVIN EVEN, XAVIER GARNIER et RYM KHENE
Université Sorbonne Nouvelle – Collectif ZoneZadir¹

Résumé

À la question « comment les littératures francophones permettent-elles de traduire l'expérience d'un monde sensible menacé ? », nous proposons de répondre par une étude de trois poétiques du camouflage de Jules Verne, Mohammed Dib et Dieudonné Niangouna. Par sa façon d'associer la dissimulation et l'exposition aux regards, le camouflage invite à une autre lecture des paysages, met les territoires à l'épreuve des profonds et libère le potentiel expressif des lieux. En faisant corps avec les milieux, les personnages camouflés manifestent une présence patiente et vigilante d'une grande efficacité écopoétique.

Parce que les littératures francophones, largement dépositaires d'une dynamique impériale qui s'est déployée à l'échelle mondiale, témoignent souvent de peuples qui ont été surpris dans leurs espaces de vie, elles ont su inventer de multiples techniques de défense des lieux face à une modernité conquérante que l'écrivain congolais Sony Labou Tansi qualifie de *cosmocidaire*². Parmi les multiples manières d'être présent-e-s aux lieux, nous nous intéresserons ici au camouflage, cette façon paradoxale de se cacher en se montrant *in situ*, qui mobilise des formes et des moyens artistiques et littéraires aux fortes résonances écopoétiques. Les camouflages littéraires francophones seront envisagés ici du point de vue de leur capacité à dissimuler à la surface des textes, sous les yeux des lecteurs, des lieux assez profonds et puissants pour mener la riposte écopoétique.

Si, dans ses usages militaires, le camouflage est un moyen de lutte consistant à se rendre invisible pour l'ennemi, il relève moins d'une *stratégie* offensive menée *depuis* une base arrière que d'une *tactique* de survie *au sein*, et parfois *pour*, des lieux occupés ou menacés³ – voire peut-être une tactique *des* lieux eux-mêmes. Bien que selon toute logique initiale, le camouflage sert à se cacher et non à se montrer, nous voudrions l'envisager comme une pratique paradoxale consistant à montrer en cachant. En forçant l'attention à leurs présences invisibles, les camouflé-e-s ouvrent des lieux vertigineux qui inquiètent ceux qui se veulent maîtres des territoires. Ainsi, comment les poétiques du camouflage de Jules Verne⁴,

-
1. ZoneZadir est un collectif d'universitaires créé en novembre 2017. Il rassemble des chercheuses et des chercheurs de tous horizons qui souhaitent promouvoir l'écopoétique en favorisant le dialogue transculturel.
 2. Le cosmocide est un néologisme forgé par Sony Labou Tansi au début des années 1970. Voir Sony Labou Tansi, *Poèmes*, édition critique, coord. Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard, avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015, p. 430.
 3. La distinction entre stratégie et tactique est faite par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien. Les arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 59 et 60-61.
 4. Nous nous appuyons, dans le cadre de cet article, sur *Vingt mille lieues sous les mers*, un roman radicalement anti-impérialiste très en phase avec un pan important du corpus littéraire de la francophonie.

Mohammed Dib ou Dieudonné Niangouna créent-elles des lieux troubles, susceptibles de déjouer les tentations impériales et propices à l'invention de manières plus écologiques d'être au monde ?

Le paradoxe d'une dissimulation offerte aux regards nous permettra dans un premier temps d'envisager les poétiques du camouflage comme des façons de faire affleurer en surface la consistance concrète des milieux de vie. Puis, dans la perspective d'une écologie des signes, nous nous intéresserons aux mots des camouflé-e-s et à la façon dont ils se mettent au service d'une expressivité des milieux. Nous terminerons par le potentiel politique du camouflage pour la reconfiguration d'un ordre économique mondial qui a perdu le sens des lieux.

Se cacher en se montrant ou le vertige des profonds

Étymologiquement, le mot « camouflage » trouve son origine dans l'italien *camuffare* qui signifie travestir, rendre méconnaissable. Le camouflage est donc un art du déguisement. Les camouflé-e-s exhibent un déguisement d'une nature particulière, qui les rend invisibles. Nous partons de ce paradoxe pour aborder les questions littéraires. Se cacher dans un milieu pour en faire un territoire farouche et inappropriable, telle est l'ambition du ou de la camouflé-e. Dans son *Parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly suggère l'idée que le territoire peut être défini comme « une aire où on sait où et comment se cacher⁵ ». Échapper aux regards, devenir furtif⁶, pourrait bien être une façon de lutter contre un état du monde dangereux et de mener le combat écologique au plus loin des grandes mises en scène de la catastrophe qui régulent l'écran global⁷. Dans les textes, il est cependant important de distinguer le personnage qui se cache et celui qui se camoufle. Si trouver une cachette c'est encore avoir recours à un espace propre, à l'abri des regards⁸, le camouflage permet de rester invisible (donc de continuer à se cacher) mais en restant sous le regard de l'autre. Mais à la différence de la « Lettre volée⁹ » d'Edgar Poe, les camouflé-e-s entretiennent une relation forte avec ce qu'Édouard Glissant appelle les *profonds*, à savoir « ce qu'il y a réellement, concrètement, en dessous de l'apparence¹⁰ ». C'est cette concrétude des profonds qui importe pour Glissant et

5. Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Bourgois, 2013, p. 27. Cité également par Vinciane Despret dans cette remarquable réflexion sur l'expressivité des territoires qu'est *Habiter en oiseau* (Arles, Actes Sud, 2019).

6. On pense ici au roman d'Alain Damasio, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019. Voir aussi Claire Jaquier, *Par-delà le régionalisme*, Neuchâtel, Alphil, 2019.

7. Tout comme les camouflages de l'armée américaine dans la jungle d'*Apocalypse now* donnent lieu à de ridicules et destructrices parades que Coppola distingue du véritable camouflage des vietcongs, invisibles durant tout le film et pourtant omniprésents, il est à craindre que les grandes mises en spectacle de la catastrophe écologique soient contre-productives en raison de la fascination morbide qu'elles engendrent.

8. On retrouve alors les voies de la stratégie puisqu'il sera possible de préparer des offensives depuis la cachette.

9. Dans son célèbre « Séminaire sur "La lettre volée" », Jacques Lacan analyse l'invisibilité de la lettre, pourtant bien mise en évidence aux regards de tous, comme l'effet d'un pur jeu de surfaces (*La Psychanalyse*, n° 2, 1956, p. 1-44).

10. La notion de « profonds » a été proposée par Édouard Glissant pour rendre justice à l'expérience concrète de lieux du monde – ce qu'il appelle « la concrétude des profondeurs » – qui ne sauraient se réduire à leur

qui les différencie des abstractions métaphysiques occidentales de la profondeur. L'invisibilité de surface des camouflé-e-s passe par une telle expérience concrète des profonds : profonds de l'océan chez Jules Verne, de la forêt chez Dieudonné Niangouna ou de la ville souterraine chez Mohammed Dib.

Dans « Les porteurs de lanternes », un texte où il s'en prend à la prétention du roman réaliste français de représenter le réel jusque dans ses plus sordides détails, Robert Louis Stevenson évoque l'exaltation des enfants de North Berwick en Écosse à se promener la nuit dans la lande avec une lanterne de pêcheur à la ceinture sous le couvert d'une cape qui ne laisse passer aucun rayon de lumière :

La béatitude suprême était de se promener, simplement, seul dans la nuit noire, le volet fermé, le pardessus boutonné, pas un rayon ne devait s'échapper que ce fût pour éclairer le chemin ou proclamer votre gloire - de n'être qu'un simple pilier de ténèbres dans l'obscurité, et à tout instant de savoir, dans l'intimité de son cœur de nigaud, que l'on avait une lanterne sourde à la ceinture, et d'exulter et de chanter de le savoir¹¹.

Les camouflé-es sont des « pilier(s) de ténèbres dans l'obscurité » qui proclament l'épaisseur des ténèbres et affirment un milieu enveloppant et consistant qu'aucune représentation réaliste ne saurait épuiser. Les enfants sont cachés mais intensément présents dans la lande : leur cape n'est pas un déguisement mais une vibration du milieu. Dans un article sur le « camouflage élargi », Bertrand Prévost a recours aux travaux de Gilbert Simondon pour comprendre le camouflage comme une captation des lignes et des couleurs du milieu plutôt que comme une adaptation à la forme d'un environnement qu'il s'agirait d'épouser pour mieux s'y couler :

« Se fondre dans le milieu » est trop souvent compris dans une vision hylémorphique synonyme de « se mouler dans le milieu » comme deux choses s'épousent, comme deux individus s'informent l'un l'autre par une mécanique du contact. Le camouflage en réalité dit plutôt appropriation, possession : faire du sien avec le milieu. Prélever, capturer, appréhender les éléments d'un milieu, voilà l'opération fondamentale du camouflage, qui dès lors n'a plus grand rapport avec l'imitation (ou alors c'est l'imitation qu'il faut comprendre en termes de capture)¹².

Le camouflage ne saurait donc se résumer à une dissimulation dans le décor, il passe par une plongée dans les profonds¹³. Il ne s'agit pas de faire du milieu un déguisement, mais de

mise en image exotique. S'appuyant sur l'imaginaire volcanique de la Caraïbe où les volcans « correspondent souterrainement entre eux », Glissant invite à saisir « ce qu'il y a réellement, concrètement, en dessous de l'apparence » (Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'Entretien du monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature Hors Frontière », 2018, p. 65).

11. Robert Louis Stevenson, « Les porteurs de lanterne », dans *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Payot, 1992 [« The Lantern Bearers », 1888], p. 53.

12. Bertrand Prévost, « Le camouflage élargi. Sur l'individuation esthétique », *Aisthesis : Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 9, n° 2, 2016, p. 11.

13. Les anamorphoses (du type : « caché dans la jungle, sauras-tu trouver le singe ? »), très appréciées dans les esthétiques dites « postmodernes », sont des jeux de surface qui ne rendent pas justice à la façon dont le ou la camouflé-e éprouve, non sans danger, l'épaisseur des lieux.

l'incorporer. Aux antipodes des logiques capitalistes, l'appropriation dont il est question ici est bien une manière de *devenir* milieu, une façon de partager des propriétés avec le milieu par une déprise du camouflé. Les réflexions de Gilles Deleuze sur la littérature et le devenir, dans son essai *Critique et Clinique*, nous invitent à penser le camouflage moins comme un jeu de formes que comme un devenir : « devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimesis) », explique-t-il, « mais trouver la zone de voisinage [...] telle qu'on ne peut plus se distinguer¹⁴ ». Selon Deleuze, cette façon de *devenir* autre – ou ce qu'il appelle devenir impersonnel – par contacts et déprise est l'une des facultés particulières de la littérature.

Un tel devenir-milieu peut être facilité par la technique. Dès le XIX^e siècle, Jules Verne imagine dans *Vingt mille lieues sous les mers*¹⁵ le combat anti-impérial du capitaine Nemo, un personnage dont la révolte s'exprime notamment par son camouflage dans un mystérieux navire aux capacités prodigieuses, le Nautilus. Pris pour un monstre marin par des observateurs médusés, il s'agit pourtant d'un vaisseau furtif et ultra-moderne. Ce malentendu peine toutefois à être levé tant l'hybridité du sous-marin est notable. Ce dernier fonctionne ainsi grâce à l'électricité qui lui fournit chaleur, lumière et armes foudroyantes mais il est également doté d'une « carapace métallique » (VML, p. 423) et de « muscles d'acier » (p. 432). Cet étrange nautille respire même « à la manière des cétagés » (p. 179) et se mêle à la faune aquatique comme un véritable animal. Ainsi, lorsque Nemo navigue au milieu de la nuit et de la faune aquatique, Aronnax, le narrateur du récit, occupe une place de choix pour observer les techniques de chasse de chaque espèce. Il constate depuis le poste d'observation du Nautilus que le destin des petits animaux est d'être mangé par les plus gros. Cependant, la machine n'est pas qu'un instrument scientifique, elle fait partie du milieu et se distingue comme une véritable puissance océanique. L'observation *in situ* s'accompagne ainsi de la reproduction des phénomènes observés. Alors que les petits organismes finissent dans la gueule des plus gros, le gigantesque vaisseau étend ses filets pour occuper à son tour le haut de la chaîne alimentaire¹⁶. Cette hybridité rappelle donc l'extraordinaire d'une machine située au-dessus des capacités humaines – sa modernité est exceptionnelle – mais aussi sa marginalité vis-à-vis de la société : il ne s'agit pas d'un simple navire mais d'une machine-animale au service d'un équipage qui vit, respire et nage avec des êtres étudiés mais aussi pris pour modèles.

La nature particulière du Nautilus rappelle également celle de son maître, comme l'indique un échange particulièrement évocateur entre Aronnax et son adjoint Conseil. Flottant au milieu d'argonautes, les personnages soulignent la ressemblance de ce type de céphalopode avec le sous-marin. La coquille est ainsi sécrétée par l'animal, de la même manière que le vaisseau fut construit par l'ingénieur et, dans les deux cas, jamais l'hôte ne quitte sa carapace. Sachant que Nemo refuse de poser le moindre pied sur terre, l'analogie est claire pour Conseil : le capitaine « eût mieux fait d'appeler son navire l'*Argonaute* » (p. 209). Camouflé dans sa conque, dans son Nautilus, Nemo est donc un membre à part entière de l'océan. C'est là qu'il se camoufle et s'épanouit en tant qu'habitant des flots : « élément de mort pour

14. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11.

15. Voir Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, J. Hetzel, 1870. Désormais VML.

16. *Ibid.*, p. 165.

l'homme, a-t-on dit, élément de vie pour des myriades d'animaux, – et pour moi ! » (p. 135). Depuis les profondeurs de l'océan, Nemo sait qu'il ne suffit pas d'être dissimulé-e dans un décor pour être camouflé-e, mais qu'il faut faire l'expérience de l'élément aqueux jusqu'à devenir soi-même un membre de cet écosystème d'adoption.

Dans *Les Inepties volantes*, le dramaturge congolais Dieudonné Niangouna fait quant à lui l'expérience du milieu forestier lorsqu'il s'est retrouvé à devoir se cacher dans la forêt de Vinza, au début de la guerre de 1997¹⁷. Dans le texte, le narrateur – ici avatar de l'écrivain – est pris entre les feux des milices et les fauves, insectes et boues de la forêt, si bien que son monologue haletant révèle que sa terrible expérience du camouflage le soumet à d'autres périls que ceux de la guerre. Ce qui était au départ une fuite dans la forêt devient alors une expérience de survie *dans et avec* la forêt, qu'il appelle « casse-corps, lutte à vie contre vie¹⁸ ». Tandis que le pisé risque de l'engloutir, une « racine dans la boue [l']a alpagué », « salvatrice » (LIV, p. 56). Alors qu'il se « terre » dans des cavernes tout en mangeant en écho de la terre pour se remplir le ventre, il dit faire « un avec la pierre, limace ou escargot » (p. 57). L'expérience de la cachette qui devient fusion est décrite dans une logorrhée au rythme précipité, laissant entendre le souffle de celui qui lutte pour survivre par et avec chaque élément de la forêt qu'il rencontre. Aussi Dieudonné Niangouna, dans son discours, a-t-il recours au lieu pour parler des camouflé-e-s de façon métonymique : « vite gagner la forêt qui tremble à chaque secousse de nos pas, nos yeux vacillent, on croirait que la forêt a peur, ce sont nos prunelles qui dansent » (p. 57), dit-il dans sa course par laquelle il tente d'échapper à la fois aux fauves et aux hélicoptères. Son expérience d'un devenir-forêt est bien celle d'une désarticulation : perdant leur qualité individuelle, les camouflé-e-s deviennent des yeux, pour filer dans un devenir-lieu qui lui-même se recompose des vies humaines qu'il abrite, jusqu'à être informé par elles.

Les villes en guerre, directement menacées en surface, découvrent, elles aussi, leurs propres profonds. Les populations terrées sont moins des victimes que des résistants engagés dans une autre orientation urbaine. Dans le contexte de la guerre d'indépendance algérienne, la ville sans nom de *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib en crée une autre, souterraine et cachée : camouflée. De nouveaux lieux se dessinent alors, dans le creux de la ville dont la strate supérieure est sous le contrôle des colons. Les nouvelles constructions, audacieusement tournées vers le ciel, voient se creuser dans leurs fondations de menaçantes galeries, où se cachent tous ceux qui n'acceptent pas de jouer leur partition dans le décor d'une ville coloniale, et reprennent contact, dans les plus profondes nappes, avec la puissance à la fois apaisante et dissolvante de la mer.

Il me faut étudier de près les structures de la ville du sous-sol, sans quoi je ne pourrais pas m'adapter, comme il serait souhaitable aux nouvelles conditions de vie où me voici placé. Que les fondements

17. Si cette guerre intérieure est présentée comme un conflit ethnique et politique, elle est grandement motivée par l'« Affaire Elf » dans laquelle la société pétrolière française est accusée d'avoir attisé les conflits pour éviter un audit.

18. Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 55. Désormais LIV.

mêmes de ce second état de l'existence y soient inscrits, j'en suis tout à fait persuadé à présent. À première vue, ces structures ne sont que la réplique de celle de la ville d'en haut, leur image renversée en quelque sorte et cachée dans les stratifications inférieures. Mais où commence à s'imposer la différence, c'est dans la découverte du fait que la ville du sous-sol ne connaît pas de limites, que ses derniers retranchements ne sauraient être atteints par l'un quelconque de ses habitants ou par un moyen d'investigation, si puissant soit-il ; et son domaine s'étendrait encore plus loin¹⁹.

C'est une ville entière qui se camoufle, en répliquant la structure de la ville d'en haut, tout en s'ouvrant à la profondeur sans limite du sous-sol. Le milieu urbain découvre ses propres profonds : au cœur de la guerre d'indépendance, une ville coloniale qui ressemble fort à Alger, réinvente son écosystème en se connectant aux strates profondes de ses sous-sols. Un tel camouflage se définit donc par une résistance plus intense et plus profonde, tout à la fois vitale et poétique²⁰. Et c'est dans cette épaisseur retrouvée du réel que le langage vient se risquer²¹.

De l'expressivité des milieux

Dès lors qu'ils sont en prise avec la profondeur des milieux, les mots participent au camouflage. Dans son enquête sur les arts expressifs des animaux et des plantes, Vinciane Despret reprend à Ursula Le Guin le terme de *thérolinguistique* pour mener sa « fabulation spéculative²² » sur les langages animaux et végétaux. C'est ainsi que l'araignée émet des vibrations que les observateurs prennent pour des acouphènes alors qu'elles les connectent à la terre par les tympanes : « Chanteuses silencieuses, leur poésie insonore s'écrit sur la vibration infime des toiles, des feuilles, des tiges, elles font chœur avec les grains de poussière qui dansent, avec le vent, avec des vibrations terrestres, des ondes telluriques et des événements cosmiques²³. »

Perçu depuis et par les voix arachnéennes, le camouflage est un devenir-vibration qui s'accorde avec les multiples éléments composant le milieu. Chaque infime parcelle de matière devient une partition musicale qui s'exprime en même temps qu'elle exprime l'ensemble.

Si le narrateur de *Qui se souvient de la mer* n'a pas encore l'oreille assez fine pour entendre le langage camouflé d'El Hadj, qui est entré avant lui en contact avec la ville souterraine, il sent déjà que sa propre voix est trop haut placée :

19. Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, p. 183. Désormais QSS.

20. Dans la postface de ce roman, Mohammed Dib explique l'abandon de l'esthétique réaliste qui caractérisait ses premiers romans et exprime la nécessité d'une écriture poétique pour rendre compte de l'extrême violence de la colonisation et de la guerre.

21. À la suite d'une suggestion d'un-e relecteur-trice avisé-e, nous mentionnons la notion de « texte caché » qui s'articulerait avec nos réflexions. Voir James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, trad. Olivier Ruchet, Paris, éditions Amsterdam, 2019.

22. « Je suis donc en quête d'histoires vraies qui soient à la fois des fabulations spéculatives et des spéculations réalistes » (Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des Mondes à faire, 2020 [*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 2016], p. 21-22, cité en exergue par Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe*, op. cit.).

23. Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe*, op. cit., p. 31.

« Je vous prie, dites quelque chose.

Ma voix sonne trop haut, je ne la reconnais pas ».

[...] El Hadj continue à s'enfermer dans son mutisme et sa silhouette indécise se fond dans l'obscurité.

Son regard est fixé sur moi par-delà la pénombre. (QSS, p. 110)

La ville souterraine module les voix des résistant·e·s camouflé·e·s qui doivent, à leur tour, trouver une nouvelle tessiture pour mieux vibrer avec le milieu qui les protège. Il s'agit de parler à hauteur de lieu, souvent à voix basse pour ne pas parler plus fort que le lieu, comme le font les mots tonitruants du colonialisme de peuplement. La langue tapie dans les lieux empêche les symboles de s'envoler dans le ciel des idées, elle les plaque au sol pour les faire participer à la grande négociation sur le devenir du monde. Faire des mots des cachettes qui soient à la fois des refuges et des pièges, tel est l'art poétique du camouflage. Le langage du camouflage est donc vibratile, voire « diésé » si l'on en croit le récit de Niangouna qui parle « des cris qui ne se taisent diésés par la profondeur des falaises tu les pousses parce que tu t'en vas » (LIV, p. 57).

C'est ainsi que les mots s'enfoncent dans la terre, dans le roman de Dib, à la façon de galets polis par la mer :

Le résultat aussi fut que les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certaines choses qui ressemblaient à des galets avec lesquels nous allâmes cogner partout, essayant de sonder jusqu'où allait la profondeur des strates. Il se propagea ainsi une musique qui ne manquait pas d'une curieuse douceur mais qui se pouvait facilement confondre avec les pas de la taupe si l'on ne jouissait pas d'une ouïe exercée – et même avec les coups de boutoir de la mer qui régnait beaucoup plus bas. (QSS, p. 16)

Pour se fondre dans le milieu, le langage doit renoncer à sa prétention à ordonner le monde. Pour exister – et se faire entendre – il doit composer avec les éléments autour. Le trouble qui s'ensuit devient une façon d'être au monde qui interroge la fonction même du langage. En effet, c'est une fois engagé dans la ville souterraine que le narrateur de *Qui se souvient de la mer* prend conscience qu'il n'est plus maître de son langage :

Comme toujours, ce ne furent pas les vrais mots, ceux qu'il était dans mon intention de prononcer, qui me vinrent à la bouche ! D'autres, tout différents, m'échappèrent. D'où sortaient-ils, pourquoi ces phrases pleines de sous-entendus, dont il était malaisé pour un tiers de saisir le sens précis, pourquoi ces chuchotements, ces explications, ces justifications que je présentais sans préambule et sans nécessité aucune, et pourquoi ces preuves que je tentais d'apporter à mes dires, ces parenthèses que j'ouvrais, qui finissaient parfois par me faire perdre le fil ? (p. 168)

Les camouflé·es du roman de Dib perdent le contrôle d'une langue qui s'étale aux alentours comme une onde agitée et met en vibration le milieu tout entier. Le contrôle de la parole est rendu impossible par la rumeur de la mer, qui vient se tapir dans les profondeurs de la ville, à l'intérieur même de la ville souterraine : « J'entends à ce moment, près de moi, un halètement doux, régulier, alternant avec de longs silences. La mer. Elle monte. Sa paix s'étend à travers la nuit, remplit l'espace » (p. 84). Dans ces galeries minérales envahies par la mer, un nouveau

langage commence à prendre forme, avec ses paroles « murmurées plutôt que prononcées, et qu'une odeur d'algues et de sel accompagne longtemps » (p. 30).

À bord du Nautilus, l'équipage camouflé a également développé sa propre langue. Aronnax se trouve ainsi dépourvu face à cet idiome « sonore, harmonieux, flexible, dont les voyelles semblaient soumises à une accentuation très variée » (VML, p. 53). Bien que Verne ne donne qu'un exemple de cette langue inventée – un membre de l'équipage répétant chaque matin sur le pont « Nautron respoc lorni virch » (p. 112) – celle-ci témoigne de la coupure opérée avec le monde terrestre. Naviguer dans un narval mécanique, s'exprimer dans une langue nouvelle et rejeter les lois iniques de la société vont ainsi de pair. Le camouflé choisit de devenir autre, de se réinventer en se distinguant du monde qu'il a quitté. C'est d'ailleurs pourquoi l'apparence de ces auxiliaires à la langue « bizarre » (p. 133) offrent un spectacle étrange aux non-initiés : « Les deux inconnus, coiffés de bérets faits d'une fourrure de loutre marine, et chaussés de bottes de mer en peau de phoque, portaient des vêtements d'un tissu particulier » (p. 53). Bien que ces uniformes semblent être ceux de marins ordinaires, ce tissu particulier, puisque fabriqué à partir de ressources aquatiques, illustre l'obsession du capitaine pour que rien à bord de son vaisseau ne provienne de la terre. Ses acolytes sont ainsi toujours entre deux mondes, s'ils ressemblent à des matelots traditionnels, leurs vêtements rappellent leur condition de camouflés : « L'équipage du *Nautilus* pouvait donc se vêtir à bon compte, sans rien demander ni aux cotonniers, ni aux moutons, ni aux vers à soie de la terre » (p. 110). Là-encore, l'hybridité est consubstantielle de ce camouflage en haute mer, il s'agit de devenir autre en faisant corps avec l'océan, tout en s'affirmant comme un être singulier ayant une histoire passée et une autre à écrire. C'est ce qu'indique l'invention linguistique, nécessaire pour rompre avec l'ancien monde, comme l'étrange uniforme des marins qui rappelle autant leur origine que leur choix radical. De même, le choix du capitaine de se nommer « personne » participe de cette radicalité. Sa rupture avec le monde extérieur est nette et les justifications de ce rejet, une fois révélées dans *L'île mystérieuse*, permettent de comprendre cette nécessité de faire table rase pour (re)vivre dans un environnement largement préservé de l'empreinte humaine. Ces indices suggèrent même que ces exilés de la terre seront peut-être un jour pionniers d'un monde nouveau en marge des autres, avec ses lois, ses langues et coutumes régénérées par la mer.

En parallèle des opérations camouflages qu'il décrit dans la scène XII de ses *Inepties volantes*, Dieudonné Niangouna invente lui aussi une écriture-camouflée pour survivre dans les bois : sa chemise est son seul papier, surface de contact entre son corps et la rivière dans laquelle il doit plonger. « Mes cheveux de bois planquent le stylo Bic » (LIV, p. 54), dit-il en racontant son « rituel » (p. 54) poétique :

les mots me sortent par la chemise, je les noie dans les rivières pour ne pas mourir, je brûle cette écriture pour avoir à écrire demain, le sang et l'encre par-dessus les nuages violacés et le surlendemain il me faut brûler cette écriture pour apprendre à écrire demain, le sang et l'encre, les arbres se cassent et j'ai sur la gueule l'estomac du voisin haché par les largages des hélicoptères, les entrailles de cette femme, j'écris sur la cervelle du voisin avec les entrailles de cette femme, à l'intérieur de ma chemise blanche

violacée par l'encre et le sang et je noie la cervelle et les entrailles dans la rivière pour pouvoir écrire demain [...]. (p. 54-55)

Mêlant les prépositions « avec », « sur », « par-dessus », le narrateur témoigne d'une expérience extrême d'écriture qui fait du camouflage un *lieu* poétique ravagé où les corps, les rivières et les mots ne font qu'un. À cet égard, les mots qui lui permettent de survivre – voire littéralement de *sauver sa peau* puisqu'il les porte sur son corps – sont eux-mêmes à camoufler car, si les miliciens venaient à les découvrir, ils tueraient l'intellectuel qui les porte. Voilà pourquoi l'écriture camouflée doit se situer dans les entrailles de la forêt qu'elle exprime en retour. Non seulement Dieudonné Niangouna écrit à hauteur de lieu, mais il écrit aussi dans le rythme du lieu, intégrant les hachures et acceptant l'éphémère qui caractérisent le refuge forestier équatorial dans lequel il se trouve. Car l'écriture-camouflage tel que l'écrivain congolais la pratique pendant la guerre est avant tout une écriture située, devenant des *inepties volantes* qui se fondent dans la forêt.

Se camoufler pour recomposer les écosystèmes

Cherchant à « convoquer les différents peuples de la nature » dans *Face à Gaïa*, Bruno Latour invite à prendre en compte la recomposition des forces du système-Terre. Il écrit dans la cinquième conférence qu'il faut « se préparer à REDISTRIBUER de fond en comble nos capacités de mobilisation aussi bien que la définition des lignes de front et des forces en présence²⁴ ». C'est à une telle *géopolitique* terrestre que le camouflage nous invite, comme un moyen de lutter contre un état du monde dangereux, « sans chercher à lui échapper mais en le combattant *comme tel*²⁵ ».

En épousant les lignes du paysage, les couleurs de la terre ou du couvert végétal, les camouflé-e-s font pénétrer dans les écosystèmes les lignes de force du milieu. Et on peut faire l'hypothèse qu'en se dissimulant dans les milieux, en y nourrissant un langage, les camouflé-e-s deviennent un moyen par lequel les écosystèmes se défendent²⁶. Dans « Le grand camouflage », un texte publié en 1945, Suzanne Césaire trouve les mots pour dire la puissance reconfigurante des danseuses, ces « femmes-lianes » capables de faire pâlir le faux éclat des décors tropicaux :

24. Bruno Latour, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015. Voir la cinquième conférence « Comment convoquer les différents peuples (de la nature) ? ».

25. Telle est la définition du courage de « panser la folie » politique du monde contemporain proposée par Bernard Stiegler : *Qu'appelle-t-on panser, 1. L'immense régression*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2018, p. 7.

26. En distinguant les cultures biosphériques, où les grands flux planétaires sont gérés par des états à visée globale, et les cultures écosystémiques, déployées à l'échelle des bassins versants, qui adaptent les flux aux singularités géographiques et physico-chimiques des lieux, le poète californien Gary Snyder nous donne une précieuse boussole pour revisiter en termes écopoétiques la dualité du local et du global. En ce sens, le camouflage se définit comme l'art écosystémique d'adapter les flux globaux nécessaires à la vie aux configurations locales. Se camoufler, c'est donc se placer dans une zone vitale, saturée de flux, à partir d'où les écosystèmes peuvent se renouveler, se modifier, faire émerger de nouveaux lieux (*Le sens des lieux. Éthique, esthétique et bassins-versants*, trad. Christophe Roncato-Tounsi, Marseille, Wildproject, 2018 [*A Place in Space: Ethics, Aesthetics, and Watersheds*, 2016]).

Ici la vie s'allume à un feu végétal. Ici, sur ces terres chaudes qui gardent vivantes les espèces géologiques, la plante fixe, passion et sang, dans son architecture primitive, l'inquiétante sonnerie surgie des reins chaotiques des danseuses. Ici les lianes balancées de vertige prennent pour charmer les précipices des allures aériennes, elles s'accrochent de leurs mains tremblantes à l'insaisissable trépidation cosmique qui monte tout le long des nuits habitées de tambours. Ici les poètes sentent chavirer leur tête, et humant les odeurs fraîches des ravins, ils s'emparent de la gerbe des îles, ils écoutent le bruit de l'eau autour d'elles, ils voient s'aviver les flammes tropicales non plus aux balisiers, aux gerberas, aux hibiscus, aux bougainvilliers, aux flamboyants, mais aux faims, aux peurs, aux haines, à la férocité qui brûlent dans le creux des mornes²⁷.

C'est un lieu – « ici » – que font surgir les danseuses, un lieu connecté aux forces du milieu, qu'elles soient géologiques ou végétales. Le vertige dont il est question n'est pas primitiviste, c'est un vertige lié à la pénétration des douleurs historiques d'un peuple déporté dans le champ de forces du milieu. L'écosystème incandescent à naître de cette pénétration renvoie les décors exotiques des poètes doudouistes à leur vacuité. L'alliance de la danse et des lianes, ainsi que des poètes et de toutes les sensations insulaires au-delà de la seule vue exotisante, est révélatrice de tout un milieu vivant qui, s'il se camoufle sous un décor en apparence idyllique, n'en demeure pas moins visible et inquiétant. Tout comme les marron-ne-s qui se cachent dans les hauteurs des mornes et inspirent la crainte aux habitant-e-s des plaines, la « trépidation cosmique » brûlant dans les vies affamées de ceux qui vivent camouflé-e-s derrière la joliesse de la végétation tropicale se révèle dès lors que l'on scrute les paysages. Dans le texte de Suzanne Césaire, la puissance de cette révélation est exprimée par le champ sémantique de l'incandescence. Dès lors qu'on regarde la lumière chatoyante des tropiques du point de vue de celles et ceux qu'elle camoufle, celle-ci devient une brûlure qui bouleverse la représentation que l'on avait du milieu et, alors, *on ne peut plus ne pas la sentir*.

Le camouflage, par le changement de perspective qu'il entraîne, participe de la reconfiguration du monde que la littérature se charge d'exprimer. À l'instar des propositions de Vinciane Despret d'« habiter en oiseau²⁸ » ou de « penser comme un rat²⁹ », Dieudonné Niangouna-camouflé tend à nous faire voir le monde comme une forêt équatoriale, Nemo-camouflé comme un poisson et les résistant-e-s-camouflé-e-s de Dib depuis le sous-sol, dans un contact phréatique avec la mer.

Si Nemo ne quitte jamais son « cétacé de tôle » (VML, p. 315), c'est pour faire face aux puissances destructrices et hypocrites : « je ne suis pas ce que vous appelez un homme civilisé ! » (p. 67), lance-t-il à Aronnax. Cet insoumis victime de l'impérialisme anglais³⁰ fait de son vaisseau un « refuge » (p. 322) pour les opprimés dans cette « patrie d'adoption » (p. 434) qu'est l'océan mais ce refuge n'est pas coupé du monde pour autant, c'est une machine de guerre faisant des océans un lieu dangereux et redouté par les flottes militaires. Se camoufler dans le milieu pour miner l'influence des impérialistes et affirmer son indépendance est ici un

27. Suzanne Césaire, « Le grand camouflage », *Tropiques*, n° 13-14, 1945 [rééd. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1978], p. 272-273.

28. Voir Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, op. cit.

29. Voir Vinciane Despret, *Penser comme un rat*, Versailles, Éditions Quae, 2009.

30. Son identité indienne sera révélée dans *L'île mystérieuse* (1875).

enjeu central. En anéantissant les navires militaires anglais et en finançant les révoltes anti-coloniales grâce aux richesses trouvées au fond des mers, Nemo se fait le justicier apatride de la cause émancipatrice : « Son cœur palpitait encore aux souffrances de l'humanité, et son immense charité s'adressait aux races asservies comme aux individus ! » (p. 289). Loin de la société mais pas de ses remous, exilé de la terre mais intégré à l'océan, ce « champion des peuples opprimés » (p. 283) se camoufle donc car c'est pour lui l'unique moyen de combattre l'oppression : « Ah ! monsieur, vivez, vivez au sein des mers ! Là seulement est l'indépendance. Là je ne reconnais pas de maîtres ! Là je suis libre » (p. 74).

Mais Nemo et ses acolytes ne combattent pas uniquement l'emprise coloniale. Concerné par l'harmonie naturelle, si chère aux observateurs de la nature du XIX^e siècle comme Elisée Reclus et Jules Michelet, Verne fait de son personnage un ardent défenseur des fonds marins. D'une part, en l'opposant à l'incurie des chasseurs, qui pêchent sans relâche les espèces menacées, d'autre part en faisant de lui le régulateur de son écosystème d'adoption. Ainsi, lorsque le baleinier monomane Ned Land propose de s'adonner à une partie de chasse sportive, le capitaine s'emporte contre la barbarie de ceux qui, contrairement à lui, ne vivent pas *dans* la mer « À quoi bon, répondit le capitaine Nemo, chasser uniquement pour détruire ! Nous n'avons que faire d'huile de baleine à bord. [...] ce serait tuer pour tuer. Je sais bien que c'est un privilège réservé à l'homme, mais je n'admets pas ces passe-temps meurtriers. » (p. 327).

Bien que le capitaine Nemo fasse preuve d'un utilitarisme décomplexé, il se pose tout de même comme le défenseur d'un milieu fragile et menacé par la surpêche. En effet, les baleines sont alors massacrées pour leur huile au point que leur disparition fut un sujet occupant les naturalistes contemporains de la Révolution industrielle. Les commentaires récurrents contre l'avidité des pêcheurs confirment ainsi que celui qui thésaurise les spécimens extraordinaires et observe sans relâche les phénomènes des abysses, se pose comme le protecteur d'un milieu admirable mais fragile. L'espace du camouflé est donc farouchement défendu contre les agresseurs en tout genre. Et, au regard de la caractérisation du Nautilus et de son capitaine, c'est comme si le milieu se défendait lui-même. Bien que Nemo ne soit pas exempt d'hubris, cette position lui octroie une supériorité morale sur ses adversaires et c'est bien par le camouflage, vecteur d'intégration et de rébellion, qu'il combat ceux qui asservissent terres, mers et peuples pour imaginer un autre monde possible : « Je concevrai la fondation de villes nautiques, d'agglomérations de maisons sous-marines, qui, comme le *Nautilus* reviendraient respirer chaque matin à la surface des mers, villes libres, s'il en fut, cités indépendantes ! » (p. 136). Cette parenthèse rappelant le mythe atlante, que Verne mobilise par ailleurs plus loin dans le roman, souligne donc bien la volonté du capitaine camouflé : celle de faire sécession, non pour fuir, mais pour s'affirmer, combattre et renaître. Le camouflage inscrit de fait celui qui s'y prête dans un avenir possible, se fondre dans le milieu n'est que le début d'un processus d'affirmation.

Bien que le camouflage de Dieudonné Niangouna soit subi, puisque le narrateur cherche à échapper aux milices en se cachant dans la forêt, cette position lui offre un point de vue bien particulier sur le monde. Tapi dans les bois, il entend au-dessus de sa tête les singes

qui rient, ce qui semble provoquer en lui une remise en question du monde moderne : « que c'est beau de se sentir moins qu'un animal », se dit-il, « les babouins ricanent, la civilisation a échoué » (LIV, p. 55). Dans sa course pour échapper aux bombes il écrit frénétiquement pour témoigner de son point de vue de « moins qu'un animal ». Parce qu'en étant camouflé « on devient le monde, on conjugue la terre à notre misère » (p. 62), le narrateur des *Inepties volantes* occupe une position privilégiée pour reconfigurer le monde – ou, comme le dit Sony Labou Tansi, pour « invente[r] un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp³¹ ».

Lorsque Dieudonné Niangouna se terre dans des cavernes, il devient sensible à « cette messe inquiétante où bruient des eaux troubles contre le choc des rochers » (p. 56). Sa position de camouflé lui permet d'entendre les pierres et même d'en être bouleversé puisqu'elles l'effraient. Pour celui qui est forcé de se dissimuler dans la boue, de se cacher dans des grottes à cause de la guerre, de boire des flaques d'eau où baignent des cadavres ou de manger de la terre pour tuer les microbes, le progrès et l'humanité se révèlent définitivement faillibles et l'existence précaire ou *humble*, c'est-à-dire à portée d'*humus* :

je fais un avec la pierre, limace ou escargot, et ceux qui me tiennent perdent leurs muscles pour s'envoyer dans l'enfer des falaises qui tremblent de ces secousses de mers souterraines, je reste cloué entre les chutes qui séparent les pierres, cherchant à être plus proche de la bête et trouver au-delà de Mpan-gala cette steppe où s'égosillent les félins, [...] j'ai la bouche verte d'herbe et la rosée fait ma came, une flaque d'eau miroite au loin et il faut un siècle pour y poser son museau, [...] les rugissements avancent, lions ou panthères la distinction ne nous apportera aucun salut. (p. 57)

À force de camouflage, le narrateur s'est allié avec les roches et les gastéropodes jusqu'à s'animaliser et avoir un « museau » ou encore se végétaliser en verdissant. Son point de vue est donc proche de celui des limaces ou de la rosée, pour qui les noms des félins ont moins d'importance que le danger qu'ils représentent. Investi de la puissance de tout un milieu, le regard du camouflé reconfigure non seulement les lieux qui l'abritent, mais aussi le monde tout entier.

La mer de Mohammed Dib est à la fois un lieu et un chant. Le narrateur n'a de cesse de se diriger vers elle, convaincu dès le début du roman de la puissance configuratrice de sa rumeur :

Je sentais ce qui leur manquait : la présence de la mer. Nous ne connaissons plus que la sèche, la mortelle attente d'un monde de pierre. La mer vint me hanter une fois de plus. Je me ressouvins de l'époque ancienne où nous continuions à l'avoir à nos pieds, où elle changeait toutes les rumeurs en fabuleuse chronique et nous parlait d'innocence. On nous eût dit alors qu'elle fuirait un jour, nous ne l'aurions pas cru. Patience. Notre destin, à pas mesurés, s'avancait vers nous. La paix de la mer nous entourait. (p. 112-113)

La mer, qui ne cesse d'apparaître puis de se dérober, qui se glisse et se tapit dans les souterrains, est configuratrice et annonciatrice d'un monde nouveau :

31. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

Je sortis aussi. Le matin s'enveloppait d'une humidité marine. Je ne m'étais pas trompé : la mer avait repoussé la sécheresse des jours précédents, en remontant des profondeurs (où d'autres occupations la retenaient). Et si c'était elle justement qui préparait la venue d'un autre monde ? Il y avait dans sa manière d'être distante une distraction de femme enceinte. « S'il devait naître un jour, ce monde n'aurait en tout cas pas notre air, pensai-je ; il ne nous concernerait même pas. » Les platanes se doraient aux rayons qu'envoyaient les nouveaux édifices, habités, autant que les hauts-fourneaux, par une sombre ardeur. (p. 161)

S'ouvrir aux profonds, c'est pour la ville côtière reprendre contact avec la mer, s'en souvenir comme d'une puissance d'avenir capable de défaire une mémoire traumatique, ce « monde de pierre », qui s'apprête à bégayer. S'enfoncer dans les profonds pour faire remonter à la surface du monde un chatolement de possibles, telle est la salutaire opération du camouflage.

Conclusion

Les camouflages littéraires permettent de manifester la puissance expressive et reconfigurante des lieux. En apprenant à voir le monde tel qu'il se présente au regard des habitants des océans, des forêts, des marais ou des souterrains, les écrivains francophones que nous avons mobilisés offrent bien des occasions de lutter, de vivre et de penser les pieds *dans* la Terre contre les appropriations ou les occupations écologiquement irresponsables des territoires.

Robert Louis Stevenson reproche aux romanciers réalistes français d'épuiser la réalité car ils prétendent la décrire sans comprendre que dans la grisaille du quotidien sont camouflés des cœurs palpitant de joie : « La vie d'un homme peut n'être, en apparence, qu'un grossier tas de boue – mais dans le cœur de celui-ci soyez sûr qu'il est une salle dorée, où il vit dans le ravissement³² ». Telle est la réponse de la littérature camouflée à l'offensive de ceux qui se pensent maîtres du réel. Les poétiques francophones qui s'élaborent dans les replis de la matière forment des monuments souterrains. Elles puisent dans les profonds, mettent en vertige les surfaces et reconfigurent les territoires. Les camouflé·e·s captent la puissance tectonique des sédiments et de là tirent leur force présente et leur confiance en l'avenir.

Bibliographie

- BAILLY Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Bourgois, 2013.
CESAIRE Suzanne, « Le grand camouflage », *Tropiques*, n° 13-14, 1945 [rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1978], p. 272-273.
DAMASIO Alain, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.
DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. Les arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.
— *Autobiographie d'un poulpe*, Paris, Actes Sud, 2021.
DIB Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.

32. Robert Louis Stevenson, « Les porteurs de lanternes », *op. cit.*, p. 53.

- GLISSANT Édouard et NOUDELMANN François, *L'Entretien du monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature Hors Frontière », 2018.
- HARAWAY Donna, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des Mondes à faire, 2020 [*Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, 2016].
- JAQUIER Claire, *Par-delà le régionalisme*, Neuchâtel, Alphil, 2019.
- KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, trad. Grégory Delaplace, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017 [*How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*, 2013].
- LACAN Jacques, « Séminaire sur "La lettre volée" », *La Psychanalyse*, n° 2, 1956, p. 1-44.
- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivants*, Paris, Actes Sud, 2020.
- NIANGOUNA Dieudonné, *Les Inepties volantes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.
- PREVOST Bertrand, « Le camouflage élargi. Sur l'individuation esthétique », *Aisthesis : Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 9, n° 2, 2016.
- SCOTT James C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, trad. Olivier Ruchet, Paris, éditions Amsterdam, 2009 [*Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, 1992].
- SNYDER Gary, *Le sens des lieux. Éthique, esthétique et bassins-versants*, trad. Christophe Roncato-Tounsi, Marseille, Wildproject, 2018 [*A Place in Space: Ethics, Aesthetics, and Watersheds*, 2016].
- SONY LABOU TANSI, *Poèmes*, édition critique, coord. Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard, avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015.
- *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
- STEVENSON Robert Louis, « Les porteurs de lanterne », dans *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Payot, 1992 [« The Lantern Bearers », 1888], p. 47-64.
- STIEGLER Bernard, *Qu'appelle-t-on panser, 1. L'immense régression*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2018.
- VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, J. Hetzel, 1870.