

# RELIEF

Revue électronique de littérature française

## Littératures francophones & écologie : regards croisés

*Relief*, vol. 16, n° 1, 2022

sous la direction d'Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes et Olivier Sécardin



**RADBOUD  
UNIVERSITY  
PRESS**

## **RELIEF – Revue électronique de littérature française**

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

### **Rédacteurs en chef**

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Utrecht

### **Comité éditorial**

Clément Girardi, CNRS - Sorbonne Université

Judith Jansma, Université de Groningue

Mathilde Labbé, Université de Nantes

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Gaspard Turin, Université de Lausanne

### **Comité scientifique**

Emily Apter, New York University

Barbara Cassin, CNRS

Jean-Louis Cornille, University of Cape Town

Paul Dirkx, Université de Lille

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg

William Marx, Collège de France

Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue

Denis Saint-Amand, Université de Namur

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franc Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie

Éric Trudel, Bard College

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

### **Comité d'honneur**

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Paul J. Smith, Université de Leyde

Image de couverture : Hans Silvester, *Man reading a book with sika deers, Nara Park, Japan, 1960.*

## TABLE DES MATIÈRES

### Dossier thématique : Littératures francophones & écologie : regards croisés

#### Articles

AUDE JEANNEROD, PIERRE SCHOENTJES et OLIVIER SECARDIN, L'homme qui lit (à Nara, les cerfs sont rois)	1
MICHEL COLLOT, Romantisme et écopoétique	9
ÉLISABETH PLAS, Approche écopoétique de l'analogie romantique : Jules Michelet et George Sand	20
YOHANN RINGUEDE, Le bestiaire de <i>Poèmes barbares</i> : politique, écologie et poétologie	34
YVON LE SCANFF, Senancour, une écopoétique du naturel	47
AARON PREVOTS, Guillevic as Eco poet : Apples, Roundness, and Affinities with Thoreau	57
MARIE PASCAL, « S'il vient quelque chose encore ce sera du côté de la mer ». L'élément aquatique dans l'univers romanesque d'Anne Hébert	70
CLAIRE AUGEREAU, De l'opportunité du balcon dans <i>Siloé</i> (1941) de Paul Gadenne et <i>Un Balcon en forêt</i> (1958) de Julien Gracq	87
SIMON LEVESQUE, Le Clézio dans les forêts du Darién avec les Emberá : une réjuvenation poétique	103
MAY CHEHAB, Une pionnière de la traçabilité éthique des produits d'origine animale : Marguerite Yourcenar	126
ALICE DESQUILBET, KEVIN EVEN, XAVIER GARNIER et RYM KHENE, Camouflages littéraires : vers une expérience sensible des lieux	136
SARA BUEKENS, Le monde postcolonial de Sony Labou Tansi : entre magie et science	150
JEAN-LOUIS CORNILLE, Éc(h)o-textes : Man Grove et la Ville-Rhizome	166
AUORE NICOLAS, Rôle et représentation de l'environnement en Indochine chez les auteurs francophones vietnamiens : entre assimilation, résistance et hybridation	177
ALEXANDRA GUEYDAN-TUREK, « De la sismopoétique de Nina Bouraoui : La "pensée du tremblement" face aux fractures identitaires dans <i>Le jour du séisme</i> (1999)	194
SEBASTIAN THILTGES, La représentation interculturelle du désastre nucléaire entre appropriation et écart : deux exemples luxembourgeois	209

#### Essai

EMILY APTER, Traduire l'écologie (trad. Hélène Quiniou)	227
---	-----

#### Entretien

AUDE JEANNEROD, La naissance de l'écologi(sm)e. Entretien avec Patrick Matagne	248
--	-----

#### Comptes rendus

SEBASTIAN THILTGES, Andréas Pfersmann, <i>La Littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture</i> . Suivi d'un extrait du livre de Pfersmann	263
CELINE ZAEPFFEL, Else Jongeneel, <i>L'illustration en majesté. L'édition Curmer de Paul et Virginie et La Chaumière indienne</i>	277

# L'homme qui lit (à Nara, les cerfs sont rois)

AUDE JEANNEROD, Université Catholique de Lyon

PIERRE SCHOENTJES, Université de Gand

OLIVIER SECARDIN, Université d'Utrecht

## Résumé

L'enjeu est de s'interroger sur les représentations littéraires de l'environnement, c'est-à-dire sur le discours que tient l'homme dans ses productions littéraires au sujet de la nature qui l'entoure et des relations qu'il entretient avec elle. À une époque qui voit les textes tournés vers les enjeux environnementaux se multiplier une double exigence s'impose : explorer les littératures française et francophone contemporaines, mais aussi revenir à des textes plus anciens pour les examiner à la lumière de notre sensibilité écologique contemporaine.



FIG. 1. Hans Silvester, *Man reading a book with sika deers, Nara Park, Japan, 1960.*

Fonction magique de l'œil.

J'ai passé ma journée devant la télé, boîte à souvenirs. J'étais à Nara en compagnie des cerfs sacrés, je prenais une photo sans savoir qu'au XVII<sup>e</sup> siècle Bashō avait écrit : « Le saule contemple à l'envers l'image du héron »<sup>1</sup>.

C'eût pu être une introduction savante à l'histoire des représentations écologiques du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles. On en retiendra peut-être d'abord cette image liminaire. Comme celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965 dans *Sans Soleil*, le chef-d'œuvre de Chris Marker

---

1. Chris Marker, « Sans Soleil », *Trafic*, n° 6, 1993, p. 83.

immortalisé par la voix de Florence Delay. Là aussi, l'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps : Islande, Japon.

Ce sont encore deux (trois, quatre...) pays qui se touchent quand Laurent Mauvignier écrit *Autour du monde* (2014), en écho au séisme du 11 mars 2011 et au tsunami qui ravagèrent les côtes japonaises :

La vague, elle, continuera sa route avec indifférence. Dans un an, le tsunami continuera de frapper – presque sans force, presque exténué –, de l'autre côté de la planète. Pourtant, il aura encore assez de puissance pour se jeter contre des icebergs en pleine mer du Nord. Il aura parcouru la Terre comme pour rappeler que tous les objets du monde sont reliés entre eux d'une manière ou d'une autre et qu'ils se touchent les uns les autres<sup>2</sup>.

Secousse mentale : n'y a-t-il pas une sorte de paradoxe à comprendre l'interconnexion de toutes les choses du monde quand on constate aussi partout le plus grand anonymat ? Et que retiendra-t-on de cette image liminaire de Hans Silvester ? Un homme qui lit – anonyme – dans le parc où les cerfs Sika sont comme des rois. Que lit-il pour être davantage captivé par le texte que par le spectacle de ces cerfs assis autour de lui ? Tient-il une cigarette dans la main ? Ou tient-il à prudente distance un cerf Sika ? Quoi qu'il en soit, l'œil du photographe saisit un moment où les regards ne se croisent pas. Mystère de ce lecteur sauvage mais la lecture a aussi quelque chose d'impartageable et de terriblement opaque. Faut-il y voir la domination de l'intellect sur l'expérience sensible ou la simple coexistence d'un savoir livresque et d'une expérience dans le monde, qui est aussi celui des animaux ?

C'est une vieille histoire que celle-ci : Pline le Jeune racontait à Tacite les derniers instants de son oncle qui, cherchant à voir de plus près l'éruption du Vésuve, mourut sur la plage de Stabies. Alors que la terre tremble et que la nuit épaisse recouvre déjà tout, Pline le Jeune étudie : Tite-Live ou la mort. Un événement, deux existences. Si chez Pline le Jeune, la nature est fatale ; au parc de Nara, elle est sans danger et pour ainsi dire domestiquée. Ainsi, adossé au pin silvestre et entouré des animaux, le lecteur aura certainement trouvé un lieu pour lire.

### Critique littéraire et écologie

Né aux États-Unis à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, le courant critique dénommé *ecocriticism* ou parfois *green studies* s'inscrit d'abord dans la lignée des *cultural studies*. Dans l'introduction d'un texte qui a fait date – *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literature Ecology* –, Cheryll Glotfelty retrace l'histoire du mouvement afin de le fonder en tant que discipline. Elle écrit :

l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre, tout

---

2. Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minit, 2014, p. 39.

comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires<sup>3</sup>.

La comparaison avec féminisme et marxisme souligne bien le militantisme écologique qui sous-tend à sa naissance cette approche critique.

D'emblée, l'écocritique américaine affirme donc sa volonté de porter un regard neuf sur les textes littéraires, à travers le prisme des préoccupations écologiques qui nous sont contemporaines. Comme l'indique le titre de cet ouvrage fondateur – *The Ecocriticism Reader* –, il s'agit bien de proposer un mode de lecture et non de constituer un corpus exprimant un souci écologique. L'écocritique se distingue ainsi de la « critique environnementale » (*environmental criticism*) de Lawrence Buell, qui entend poser les critères d'identification et de délimitation d'une « littérature environnementale » dont le centre d'intérêt principal serait la nature et non l'homme<sup>4</sup>. Comme l'écrit Thomas Pughe : « En parodiant le titre de l'étude de Buell, *Writing for an Endangered World*, on pourrait dire que la critique écologique devrait plutôt se définir comme l'exercice de *reading for an endangered world*<sup>5</sup>. »

L'enjeu est donc de s'interroger sur les représentations littéraires de l'environnement, c'est-à-dire sur le discours que tient l'homme dans ses productions littéraires au sujet de la nature qui l'entoure et des relations (d'admiration, de crainte, de conquête, de domination, etc.) qu'il entretient avec elle. Mais ces deux termes – *nature* et *environnement* – sont lourds de sens, voire minés par la somme d'impensés qu'ils véhiculent ; le mot *nature* réunit tout un faisceau de significations, convoque un réseau d'oppositions et d'analogies qu'il convient de mettre au jour afin de repenser la crise environnementale actuelle. De même, l'écocritique substitue volontiers à la notion anthropocentrée d'*environnement* le concept d'*oikos* qui implique plutôt des relations d'interdépendance entre l'homme et le milieu qu'il habite.

Mode de lecture axé sur les relations entre littérature et environnement naturel, l'écocritique américaine connaît des inflexions notables lorsqu'elle s'acclimate dans les pays européens, d'abord en Angleterre puis en France<sup>6</sup>. À la dimension engagée voire militante des *green studies* américaines, l'écocritique à la française va préférer une approche davantage tournée vers l'étude des formes littéraires : « les écocritiques littéraires francophones font ressortir les stratégies narratives et les structures poétiques [...] dans une démarche qui leur

---

3. Cheryll Glotfelty, « Introduction : Literary studies in an age of environmental crisis », dans *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literature Ecology*, Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), Athens, University of Georgia Press, 1996, p. XVIII ; traduction française dans Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature et écologie : vers une éco-poétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 18.

4. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995 ; *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

5. Thomas Pughe, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, vol. 58, n° 1, 2005, p. 79.

6. À propos de la difficile implantation de ce courant critique sur le sol français, voir Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Paris, Wildproject, 2015, p. 22, et Stephanie Posthumus, « Engaging with Cultural Differences : The Strange Case of French écocritique », dans Daniel Finch-Race et Stephanie Posthumus (dir.), *French Ecocriticism. From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Francfort, Peter Lang, 2017, p. 253-273.

est vite considérée comme spécifique. L'écocritique francophone est alors conçue comme dotée d'un attachement et d'une particularité *poétiques*<sup>7</sup>. »

En effet, si l'ambition écocritique est de montrer que la littérature est capable de tenir un discours sur le monde contemporain, voire d'avoir une action sur celui-ci, elle court aussi le risque de nier la spécificité des textes littéraires si elle ne les aborde qu'en tant que documents permettant de retracer l'histoire de la pensée écologique. Aussi le terme d'*écocritique* se voit-il concurrencé par celui d'*écopoétique*, qui met l'accent sur « l'écriture et la forme même des textes comme une incitation à faire évoluer la pensée écologique, voire comme une expression de cette pensée<sup>8</sup> ». Autrement dit, si l'écopoétique interroge l'histoire des idées et des sensibilités, elle invite également à repenser l'histoire des genres et des formes ; il s'agit de se demander non pas seulement quel est le *contenu* du discours sur la nature, l'animal, le végétal, l'environnement, etc., mais aussi et surtout quelle est la *forme* de ce discours.

Par là, l'écopoétique rejoint certaines des préoccupations de la géopoétique française, représentée principalement par Kenneth White, Michel Deguy et Michel Collot. L'une comme l'autre procèdent en effet du *spatial turn*, tournant spatial ou géographique des années 1980, et « se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme<sup>9</sup> ». Comme l'écrit Claire Jaquier : « Au plan philosophique, écopoétique et géopoétique se rejoignent autour du constat, partagé par nombre de penseurs au xx<sup>e</sup> siècle, d'une perte de solidarité entre l'homme et son environnement<sup>10</sup> ». Dans ses travaux sur le paysage, Michel Collot a ainsi montré que les enjeux de celui-ci sont « écologiques au sens large d'une écologie symbolique » parce qu'il témoigne d'une « interaction constante entre le dedans et le dehors », même si sa géopoétique « ne se réduit pas au seul souci écologique, et moins encore à une option écologiste<sup>11</sup> ».

## Romantisme et écologie

Si les travaux écocritiques et écopoétiques se sont d'abord concentrés sur un corpus contemporain, cette approche critique a rapidement gagné les études dix-neuviémistes et mis en évidence « les prémices romantiques d'une pensée écologique<sup>12</sup> ». À tel point que, selon Claire Jaquier, l'on peut « se demander si le romantisme ne constitue pas l'horizon indépassable de l'écopoétique<sup>13</sup> », au sens où cette tendance critique ne serait elle-même qu'une déclinaison contemporaine de la vision romantique de la nature. En témoigne par exemple le

---

7. Nathalie Blanc, Clara Breteau et Bertrand Guest, « Pas de côté dans l'écocritique francophone », *L'Esprit Créateur*, vol. 57, n° 1, 2017, p. 124.

8. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature et écologie », art. cit., p. 17.

9. Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2014, p. 11.

10. Claire Jaquier, « Écopoétique : un territoire critique », *Fabula*, atelier de théorie littéraire, 2015.

11. Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2005, p. 7, 138 et 7.

12. Justine de Reyniès, « Éditorial », *Loxias*, n° 52, *(Re)lectures écocritiques : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale*, 2016.

13. Claire Jaquier, « Écopoétique, un territoire critique », art. cit.

titre du collectif dirigé en 2000 par Laurence Coupe, qui instaure une continuité entre ces deux modes de pensée : *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*<sup>14</sup>.

Mais *a contrario*, certains tenants de l'écocritique semblent faire le procès du lyrisme romantique (et post-romantique) qui ne verrait, dans le monde qui l'environne, que le reflet de sa propre conscience narcissique : « l'écrivain romantique trouve dans la nature un écho à ses états d'âme, le poète symboliste y voit un monde à déchiffrer. La nature devient rapidement une abstraction, une réalité livresque à travers laquelle l'homme parle d'abord de lui-même<sup>15</sup>. » Il s'agirait alors d'opposer à cet anthropocentrisme, si ce n'est à cet égocentrisme, une écriture *écocentrique* qui rendrait au monde non-humain sa spécificité et son autonomie : « L'idéal d'une poétique écologique serait donc de dire l'altérité de la nature (de ce qui est sauvage) sans la civiliser, sans la cultiver<sup>16</sup>. »

Il y a donc lieu de réinterroger le rapport du romantisme à la nature, pour l'étudier à nouveaux frais. Aussi peut-on se demander quelles sont les formes littéraires qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, mettent en œuvre cette poétique écologique et qui permettent, par les jeux de l'écriture et de l'imaginaire, de « réinventer continuellement les façons par lesquelles la nature humaine s'inscrit dans la nature non humaine<sup>17</sup> ». En tant qu'expression d'une idéologie, le discours militant privilégie de nos jours les genres non fictionnels : les textes engagés dans la lutte pour la protection de l'environnement adoptent les codes formels de la littérature d'idées, notamment dans la tradition anglo-saxonne du *nature writing*. Et au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le discours écologique est en voie de constitution, c'est le genre de l'essai qui permet, en raison de sa forme « mêlée, fragmentaire et ouverte<sup>18</sup> », d'interroger la place de l'homme dans la nature qui l'entoure.

Cependant, d'autres genres littéraires tiennent également un discours sur le rapport de l'homme à la nature, et ce parfois comme à leur insu, en trahissant les préconceptions de l'auteur à ce sujet. Ainsi, dans les genres narratifs du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouve surtout la geste héroïque de l'homme en lutte avec les éléments naturels, dans le but de s'en rendre « maître et possesseur » (Descartes). Ces récits exploitent largement l'opposition topique entre nature et culture : soit au détriment de la nature (dans une perspective conforme à la perfectibilité de l'homme héritée des Lumières et à l'idéologie du progrès qui domine le XIX<sup>e</sup> siècle), soit aux dépens de la culture (dans des récits où la Nature reprend ses droits après que l'homme a transgressé un ordre naturel, souvent par hybridité). On peut penser à *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley comme aux *Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo. Autrement dit, pour qu'il y ait *récit*, pour qu'il se passe quelque chose, il faut généralement que le rapport entre l'homme et son environnement soit disharmonieux. Les textes narratifs montrant une cohabitation heureuse entre humain et non-humain sont donc plus rares, à l'exception des

14. Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000.

15. Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, op. cit., p. 25.

16. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature et écologie », art. cit., p. 21.

17. *Ibid.*, p. 23.

18. Bertrand Guest, « L'essai, forme-sens de l'écologie littéraire naissante ? Humboldt, Thoreau, Reclus », *Romantisme*, n° 164, 2014, p. 73.



passages descriptifs célébrant les beautés de la nature, souvent qualifiés de « poèmes en prose » comme les paysages chez Chateaubriand.

Dans une perspective écologique, la poésie semble en effet offrir une vision moins pessimiste des relations de l'homme à son environnement. Parce que, contrairement au roman, il n'a pas à tenir en haleine son lecteur par une série de péripéties, le genre poétique semble plus propice à l'expression d'une harmonie entre le moi et le monde. Michel Deguy voit ainsi une « affinité<sup>19</sup> » entre poésie et écologie, opinion que partagent Daniel Finch-Race et Julien Weber : « Poetry offers fruitful ground for ecocritical reflections, since it provides a distilled form of human expression that engages with the environment in numerous ways<sup>20</sup> ». Et aux reproches, évoqués plus haut, adressés à la conception romantique de la nature, Michel Collot répond : « Loin d'enfermer le sujet dans l'intériorité, elle l'ouvre aux influences du dehors<sup>21</sup>. » La poésie symboliste, quant à elle, semble reconfigurer la relation de l'homme à la nature en opérant un décentrement du regard : en témoignent la « disparition élocutoire » du poète mallarméen et le lyrisme impersonnel de Verlaine qui montre le sujet agi par le monde. L'approche écopoétique doit ainsi nous permettre d'appréhender les textes littéraires d'une manière plurielle, complexe et stimulante, tant du point de vue de l'histoire des idées et des sensibilités, que du point de vue des formes et des genres littéraires.

### Nouveaux enjeux environnementaux et littéraires

Pour autant, le xx<sup>e</sup> siècle n'est pas en reste : l'hyper-promotion de corpus sensibles aux enjeux de la dégradation écologique de la planète indique et permet de repenser un certain nombre de problématiques fondamentales non seulement quant aux rapports aux mondes animal, végétal et minéral mais aussi quant aux organisations sociales, économiques et politiques héritières de l'industrialisation et de l'impérialisme colonial. Comme l'écrit Pierre Schoentjes, « les textes n'oublient jamais de montrer comment les problèmes environnementaux ont partie liée avec les injustices sociales, le sort des animaux, les rapports Nord-Sud, l'immigration, la santé publique, la violence envers les femmes, la manière de penser l'appartenance à une communauté<sup>22</sup> ». Le comportement dysfonctionnel des humains envers la biosphère – l'être humain est la seule espèce capable de détruire son environnement – et la probabilité de basculements multiples, jusqu'à l'effondrement de nos civilisations nourrissent désormais de multiples récits et représentations. En Europe, si la réflexion sur la nature apparaît singulièrement au xviii<sup>e</sup> siècle, la conscience de la précarité de la nature et surtout la conscience de l'impact néfaste des industries humaines sur la planète est naturellement plus récente. Or, le caractère global des altérations et des risques écologiques, la circulation des pollutions et des contaminations, la répartition inégale des « ressources » engagent nécessairement des

---

19. Michel Deguy, *L'Envergure des comparses. Écologie et poésie*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel aujourd'hui », 2017.

20. Daniel Finch-Race et Julien Weber, « The Ecocritical Stakes of French Poetry from the Industrial Era », *Dix-Neuf*, vol. 19, n° 3, 2015, p. 161.

21. Michel Collot, *Paysage et poésie*, op. cit., p. 43-44.

22. Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020, p. 418.

regards croisés sinon transversaux. Ainsi que le note ZoneZadir dans un texte ayant valeur de manifeste, la transculturalité est une dimension essentielle de « toute poésie des lieux en souffrance écologique ». Il est par conséquent nécessaire « d’appréhender le local dans ses espace-temps multiples, avec les échappées et interactions qui le façonnent, autant qu’elles sont façonnées par lui »<sup>23</sup>. Comment penser autrement cette jonction du local et du global que comme une éthique de l’interconnexion des mondes et des substances ? Dans la section « Paysages » des *Petites proses* (1986), Michel Tournier agglomérait déjà des souvenirs de Méditerranée et d’Égypte, de Tunisie, de Germanie, des prairies de Normandie et des moulins de Beauce, puis de Weimar et de Californie dans *Célébrations* (1999). Pensons aussi à *Chemins d’eau* (1980) de Jean Rolin qui de l’Ille-et-Vilaine à la Bourgogne en passant par le Midi, s’arrache du « lieu unique » et des régionalismes pour envisager les métamorphoses constantes et les hybridations parfois menaçantes des territoires. Chez Chamoiseau, Raphaël Confiant, Dany Laferrière et Daniel Maximin, l’agrégation des paysages soumis de la terre natale et les horizons ouverts du monde défont potentiellement toute frontière et tout territoire de prescription : en ce sens, « écrire en pays dominé » implique véritablement un dialogue des cultures et une éthique environnementale.

Cette confrontation des points de vue, ces fondus enchaînés de paysages et de rivières, de chemins et d’arbres en toute saison signent parfois davantage qu’une sensibilité environnementale : une façon de s’impliquer, quand ce n’est pas un militantisme. Si l’écopoétique est « l’étude de la littérature dans ses rapports avec l’environnement naturel », cette livraison de *Relief* part de cette définition liminaire large pour envisager quelques problématiques complexes, dans une perspective transculturelle : comment les littératures francophones permettent-elles de traduire l’expérience d’un monde sensible menacé ? Quelles stratégies d’écriture permettent-elles de repenser les relations entre humains et non-humains ? Comment les littératures peuvent-elles contribuer à la prise de conscience des injustices environnementales ? À une époque qui voit les textes tournés vers les enjeux environnementaux se multiplier une double exigence s’impose : explorer la littérature en train de se faire, mais aussi revenir à des textes plus anciens pour les examiner à la lumière de notre sensibilité écologique contemporaine.

## Bibliographie

- BLANC Nathalie, BRETEAU Clara et GUEST Bertrand, « Pas de côté dans l’écocritique francophone », *L’Esprit Créateur*, vol. 57, n° 1, 2017, p. 123-138. [doi.org/10.1353/esp.2017.0010](https://doi.org/10.1353/esp.2017.0010)
- BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 15-28. [doi.org/10.3917/ecopo.036.0015](https://doi.org/10.3917/ecopo.036.0015)
- BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

---

23. Collectif ZoneZadir, « Pour une écopoétique transculturelle : introduction », *Littérature*, n° 201, 2021, p. 10.

- COLLECTIF ZONEZADIR, « Pour une éco-poétique transculturelle : introduction », *Littérature*, n° 201, 2021, p. 10-23. [doi.org/10.3917/litt.201.0010](https://doi.org/10.3917/litt.201.0010)
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2005.
- *La Pensée paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2014.
- COUPE Laurence (dir.), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000.
- DEGUY Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel aujourd'hui », 2012.
- *L'Envergure des comparses. Écologie et poétique*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel aujourd'hui », 2017.
- FINCH-RACE Daniel et POSTHUMUS Stephanie (dir.), *French Ecocriticism. From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Francfort, Peter Lang, 2017.
- FINCH-RACE Daniel et WEBER Julien, « The Ecocritical Stakes of French Poetry from the Industrial Era », *Dix-Neuf*, vol. 19, n° 3, p. 159-166. [doi.org/10.1179/1478731815Z.00000000084](https://doi.org/10.1179/1478731815Z.00000000084)
- (dir.), *L'Esprit créateur*, vol. 57, n° 1, *French Ecocriticism / L'écocritique française*, 2017. [muse.jhu.edu/issue/36308](https://muse.jhu.edu/issue/36308)
- GLOTFELTY Cheryll et FROMM Harold (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literature Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.
- GUEST Bertrand, « L'essai, forme-sens de l'écologie littéraire naissante ? Humboldt, Thoreau, Reclus », *Romantisme*, n° 164, 2014, p. 63-73. [doi.org/10.3917/rom.164.0063](https://doi.org/10.3917/rom.164.0063)
- *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique (Humboldt, Thoreau, Reclus)*, Paris, Classiques Garnier, 2017
- JACQUIER Claire, « Éco-poétique : un territoire critique », *Fabula*, atelier de théorie littéraire, 2015. [fabula.org/atelier.php?Ecopoetique](https://fabula.org/atelier.php?Ecopoetique)
- LE SCANFF Yvon, « Senancour et le roman naturel : Oberman », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 117, n° 3, 2017, p. 581-603. [www.jstor.org/stable/26430708](https://www.jstor.org/stable/26430708)
- MARKER Chris, « Sans Soleil », *Trafic*, n° 6, 1993, p. 79-97.
- MAUVIGNIER Laurent, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014.
- MEILLON Bénédicte et LAUWERS Margot (dir.), *Crossways Journal*, vol. 2, n° 1, *Places of Enchantment / Lieux d'enchantement*, 2018. [crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/issue/view/263](https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/issue/view/263)
- POSTHUMUS Stephanie, « Engaging with Cultural Differences : The Strange Case of French écocritique », dans Daniel A. Finch-Race et Stephanie Posthumus (dir.), *French Ecocriticism. From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Francfort, Peter Lang, 2017, p. 253-273.
- *French Écocritique : Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- PUGHE Thomas, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, vol. 58, n° 1, 2005, p. 69-81.
- REYNIES Justine de, « Éditorial », *Loxias*, n° 52, *(Re)lectures écocritiques : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale*, 2016. [revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8310](https://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8310)
- ROMESTAING Alain, SCHOENTJES Pierre et SIMON Anne (dir.), *Fixxion*, n° 11, *Éco-poétiques*, 2015. [www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/21](https://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/21)
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Paris, Wildproject, 2015.
- *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 2020.
- *Nos regards se sont croisés. La scène de la rencontre avec un animal*, Marseille, Le mot et le reste, 2022.
- SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- VINCENT Julien (dir.), *Romantisme*, n° 189, *Les écologies du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2020. [www.cairn.info/revue-romantisme-2020-3](https://www.cairn.info/revue-romantisme-2020-3)

# Romantisme et écopoétique

MICHEL COLLOT, Université Sorbonne Nouvelle

## Résumé

La réception du romantisme par l'écopoétique contemporaine est partagée entre deux tendances opposées : d'un côté la reconnaissance d'une filiation voire la revendication d'un héritage ; de l'autre une méfiance, voire un rejet, qui témoigne d'une certaine méconnaissance de la complexité et de la diversité du romantisme. Le sentiment romantique de la nature est souvent soupçonné de reconduire une attitude anthropocentrique voire égocentrique à l'égard de la nature. Cet article vise à montrer que, loin d'être la simple projection des affects du sujet sur le monde extérieur, ce sentiment résulte d'une interaction entre le dedans et le dehors, dont le paysage est le lieu privilégié, et qui engage un état du corps autant qu'un état de l'âme. Relisant à la lumière de l'écopoétique quelques-unes de ses expressions les plus radicales, choisies chez Wordsworth, Shelley, Byron, Goethe, Senancour, Guérin ou George Sand, nous y faisons apparaître un lien viscéral entre l'être humain et son environnement, illustrant la contribution du romantisme à l'émergence d'une conscience écologique.

La réception du romantisme par l'écopoétique contemporaine me semble partagée entre deux tendances opposées : d'un côté la reconnaissance d'une filiation<sup>1</sup> voire la revendication d'un héritage<sup>2</sup>, qui peut aller jusqu'à une tentative de récupération ; de l'autre une méfiance, voire un rejet, qui témoigne d'une certaine méconnaissance de la complexité et de la diversité du romantisme. Plutôt que d'en rester à cette opposition, il me paraît préférable d'engager un dialogue entre l'écopoétique et la tradition romantique. Il s'agira ici pour moi d'examiner dans quelle mesure la première peut éclairer certains aspects de la seconde, mais aussi de chercher ce que cette relecture du romantisme peut apporter à l'écopoétique.

Je me garderai de prêter aux romantiques une conscience écologique à proprement parler, même si plusieurs d'entre eux ont dénoncé les méfaits de l'industrialisation naissante et ont milité pour la protection de certains territoires. Je parlerai plus classiquement de leur « sentiment de la nature ». Il se distingue de la préoccupation environnementale en ce qu'il implique le sujet dans un rapport intime à la nature, alors que l'environnement reste extérieur à lui. Je montrerai qu'il ne se réduit pas à la caricature qu'on en donne trop souvent et que ses expressions les plus intéressantes rencontrent des enjeux majeurs de l'écopoétique et sont susceptibles d'enrichir et peut-être d'infléchir son approche de la littérature. Il y a donc à mes yeux une certaine actualité du sentiment romantique de la nature, que l'écopoétique a parfois tendance à juger obsolète voire indésirable.

Pourtant nombreux sont les penseurs de l'écologie qui ont reconnu leur dette envers le romantisme. Dès 1977, dans un essai précurseur sur « la nature de la Nature », Edgar Morin

- 
1. Voir le titre d'un des premiers manuels d'écocritique : *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, éd. Laurence Coupe, Londres / New York, Routledge, 2000.
  2. Voir par exemple Kate Rigby, *Reclaiming Romanticism. Towards an Ecopoetics of Decolonization*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2020.

louait « les romantiques, authentiques gardiens de la complexité », d'avoir senti qu' « il nous faut retrouver la Nature pour retrouver notre nature<sup>3</sup> » ; plus récemment, Bertrand Guest, étudiant les « révolutions » introduites dans notre vision du cosmos par Humboldt, Thoreau et Reclus, qualifie notre époque, « sensible » au « sort commun des hommes et des milieux naturels », de « pleinement romantique<sup>4</sup> ».

On peut donc se demander avec Claire Jaquier « si le romantisme ne constitue pas l'horizon indépassable de l'écopoétique<sup>5</sup> ». L'un des premiers à l'avoir affirmé est Jonathan Bate, qui a consacré en 1991 un essai à l'écologie romantique, plaçant Wordsworth à l'origine de la tradition environnementale<sup>6</sup> et faisant de lui le père fondateur d'une poésie pensante qui interroge notre façon d'habiter la terre<sup>7</sup>. Bate parle à son propos d'une « écopoésie », qu'il oppose à l'esthétique pittoresque : alors que celle-ci faisait du paysage un spectacle extérieur, Wordsworth pense que l'esprit humain fait partie de la nature et explore la relation entre perception et création, les réseaux qui relient l'espace mental et l'environnement<sup>8</sup>. C'est notamment pour mettre l'accent sur cette dimension phénoménologique de l'écologie que Bate préfère le terme d'écopoétique à celui d'écocritique, qui met davantage l'accent sur sa dimension politique<sup>9</sup>.

D'autres auteurs voient au contraire dans cet héritage romantique un danger pour l'écologie et l'écopoétique. Timothy Morton, spécialiste de la poésie romantique, en dénonce les présupposés idéologiques, dans une perspective plus ou moins marxiste. Il reproche aux romantiques d'esthétiser l'environnement pour le transformer en paysage ; pour Morton, l'appréciation esthétique de la nature relève de la même attitude que celle du consommateur qui regarde dans la vitrine d'un magasin une marchandise à sa disposition : « le romantisme est le consumérisme ; le consumérisme est le romantisme<sup>10</sup> ». En fait, c'est l'idée même de nature qui fait, selon Morton, obstacle au renouvellement de l'esthétique environnementale et à l'avènement d'une véritable pensée écologique. Un de ses essais s'intitule : *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*.

Il n'est pas le seul parmi les penseurs contemporains de l'écologie à critiquer l'idée de nature, et plus encore, le sentiment de la nature. Il conviendrait de rejeter cet héritage du

---

3. Edgar Morin, *La Méthode*, t. I, *La nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977, p. 343.

4. Bertrand Guest, *Révolutions dans le cosmos*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 457.

5. Claire Jaquier, « Écopoétique : un territoire critique », *Fabula*, atelier de théorie littéraire, 2015.

6. Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londres / New York, Routledge, 1991.

7. « William Wordsworth remains the founding father for a thinking of poetry in relation to place, to our dwelling upon the earth » (Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. 205).

8. Wordsworth « offers not a view in the manner of the picturesque, but an exploration of the inter-relatedness of perception and creation, a meditation on the networks which link mental and environmental space » (*ibid.*, p. 148).

9. « Ecocriticism does have a contribution to make to green politics [...] but its true importance may be more phenomenological than political. If that is the case, 'ecopoetics' will be a more helpful denomination than 'ecocriticism' » (*ibid.*, p. 75).

10. « Romanticism is consumerism; consumerism is Romanticism » (Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007, p. 110).

romantisme, car il perpétuerait une attitude foncièrement anthropocentrique voire égocentrique à l'égard de la nature, considérée comme un simple miroir des passions ou des aspirations humaines. Ce reproche de subjectivisme est repris de façon récurrente par les critiques qui valorisent une approche plus objective de l'environnement. Ce que Lawrence Buell appelle les « textes environnementaux » ne doivent pas être anthropocentrés mais écocentrés, l'intérêt humain n'y étant pas le seul intérêt légitime<sup>11</sup> ; Buell rejette donc hors de son corpus les odes de Shelley et de Keats à l'alouette et au rossignol, parce que la personnalité du poète est trop présente dans l'évocation de ces oiseaux. Pierre Schoentjes, auteur de deux ouvrages de référence sur l'écopoétique, reprend la critique que John Ruskin faisait déjà de la *pathetic fallacy*, qui résulte de la projection des sentiments et des émotions du poète sur la nature<sup>12</sup>. Les écrivains qui ont sa préférence ont « tourné le dos à l'illusion lyrique qui permettait aux romantiques [...] de célébrer la nature en restant aveugles à la misère sociale et à celle des animaux, deux des fléaux du 19<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> ». Il les loue de faire « une part plus large au savoir positif de l'histoire naturelle<sup>14</sup> », rejoignant ainsi la position défendue par Allen Carlson, pour qui une appréciation esthétique appropriée de la nature en tant que telle doit être fondée sur une connaissance scientifique de ses propriétés objectives<sup>15</sup>.

Or le sentiment romantique de la nature, dans ses expressions les plus profondes, déjoue l'opposition du subjectif et de l'objectif. Loin d'être incompatible avec une approche scientifique des phénomènes naturels, il peut la susciter, l'accompagner ou en procéder. Ce sont des savants qui lui ont donné certaines de ses définitions les plus remarquables. Si l'on en croit Justine de Reyniès, c'est Alexander von Humboldt, naturaliste et géographe, qui a le premier employé le mot *Naturgefühl* dans son acception moderne<sup>16</sup> : il résulte selon lui de « l'influence que le monde extérieur a sur nos sentiments<sup>17</sup> ». Humboldt consacre une section entière de son panorama du *Cosmos* à l'expression du sentiment de la nature dans l'histoire des littératures et de la peinture de paysage. Auteur des premiers essais de géographie universelle, Élisée Reclus y intègre l'étude des rapports entre l'homme et la nature ; et, à la fin du célèbre article qu'il a consacré au « Sentiment de la nature dans les sociétés modernes », il se fonde sur la conscience romantique du lien qui unit l'âme humaine à son environnement pour lancer une mise en garde aux accents prophétiques, que pourraient reprendre à leur compte aujourd'hui les écologistes :

---

11. « The human interest is not understood to be the only legitimate interest » (Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995, p. 7).

12. John Ruskin, « Of the Pathetic Fallacy », *Modern Painters*, t. III, New York, J. Willey & Son, 1865, p. 156-172.

13. Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020, p. 100.

14. Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 127.

15. « Appropriate aesthetic appreciation of nature [is tied] closely to scientific knowledge » (Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2000, p. 11).

16. Justine de Reyniès, « Sentiment de la nature, *Naturgefühl* : réflexions sur l'histoire d'une notion », à paraître dans les actes du colloque *Littérature, bien commun et environnement*, Paris, ENS éditions.

17. Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, t. I, trad. H. Faye et Ch. Galusky, Thizy / Paris, Utz, 2000 [*Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 1845], p. 413.

Les développements de l'humanité se lient de la manière la plus intime avec la nature environnante. Une harmonie secrète s'établit entre la terre et les peuples qu'elle nourrit et quand les sociétés imprudentes se permettent de porter la main sur ce qui fait la beauté de leur domaine, elles finissent toujours par s'en repentir. [...] Parmi les causes qui dans l'histoire de l'humanité ont déjà fait disparaître tant de civilisations successives, il faudrait compter en première ligne la brutale violence avec laquelle la plupart des nations traitaient la terre nourricière<sup>18</sup>.

La pensée écologique contemporaine place souvent à l'origine de la crise environnementale le « grand partage » qui a été instauré par la raison moderne entre l'homme et la nature, et qui lui a permis de la dominer et de l'exploiter à son seul profit. Or c'est précisément à cette coupure que la plupart des savants, des penseurs, des artistes et des écrivains romantiques ont cherché à remédier. Leur sentiment de la nature échappe au dualisme hérité de Descartes, qui sépare le sujet et l'objet. Il repose sur un échange entre l'un et l'autre, que Wordsworth définit comme « une noble interaction entre le dehors et le dedans<sup>19</sup> ». Dans la préface à ses *Ballades lyriques*, il écrit : « l'homme et les objets qui l'entourent agissent l'un sur l'autre et réagissent l'un à l'autre pour produire des combinaisons infinies et complexes de plaisir et de douleur<sup>20</sup> ». C'est au point que la pensée n'apparaît plus comme l'apanage exclusif d'un *cogito* souverain, mais comme le résultat d'un partage entre la chose pensante et la chose étendue. Elle est, écrit Wordsworth, « mêlée intimement à tout », habitant « le ciel bleu comme l'esprit de l'homme », « animant toutes choses pensantes, tout objet de pensée, traversant toutes choses » :

<p>[...] I have felt A presence that disturbs me with the joy Of elevated thoughts ; a sense sublime Of something far more deeply interfused, Whose dwelling is the light of setting suns, And the round ocean and the living air, And the blue sky, and in the mind of man ; A motion and a spirit, that impels All thinking things, all objects of all thought, And rolls through all things.</p>	<p>[...] J'ai ressenti, Présence qui inspire et le trouble et la joie De pensées élevées, le sentiment sublime D'une chose mêlée intimement à tout, Qui habite la lumière des soleils couchants, La courbe de la mer et les souffles de l'air, Et aussi le ciel bleu, comme l'esprit de l'homme ; Un mouvement ainsi qu'un esprit, animant Toutes choses pensantes, tout objet de pensée, Traversant toutes choses<sup>21</sup>.</p>
---	--

Ces vers célèbres de Wordsworth annoncent la non moins fameuse proposition d'Aldo Leopold qui nous invite à « penser comme une montagne<sup>22</sup> ». Ils illustrent ce que j'appelle une

18. Élisée Reclus, « Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1866, p. 379-380.

19. « A balance, an ennobling interchange of action from without and from within » (William Wordsworth, *The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind*, Livre XIII, vers 375-376, Oxford, The Clarendon Press, 1959 [1850], p. 477).

20. William Wordsworth, *Ballades lyriques*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, Corti, 1997 [*Lyrical Ballads*, 1798], p. 83.

21. William Wordsworth, « Tintern Abbey », *Ibid.*, p. 316-317.

22. Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, trad. Anna Gibson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000 [*A Sand County Almanac: And Sketches Here and There*, 1949], p. 172.

« pensée-paysage » : une pensée qui n'est produite ni par le paysage ni par le seul esprit humain, mais naît de leur rencontre<sup>23</sup>.

### Du paysage romantique

Le sentiment romantique de la nature a trouvé dans le paysage un de ses lieux d'expression privilégiés, car il s'agit d'un espace transitionnel, où se joue une relation à double sens entre l'homme et le monde. On l'interprète souvent de façon unilatérale comme la simple projection des états d'âme du sujet sur la nature environnante. Or il résulte tout autant de l'impression que le paysage produit sur celui qui le contemple. Stendhal écrit : « les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme<sup>24</sup> ». Au lieu de se faire maître et possesseur de la nature, l'homme en est ici l'instrument : « Fais de moi ta lyre », dit Shelley au Vent d'ouest<sup>25</sup>. Loin d'être toujours en position dominante vis-à-vis du paysage, le sujet romantique est soumis à son influence. On trouve sous la plume de Senancour une des expressions les plus frappantes de cette dépendance :

Livrés à tout ce qui s'agite et se succède autour de nous, affectés par l'oiseau qui passe, la pierre qui tombe, le vent qui mugit, le nuage qui s'avance ; modifiés accidentellement dans cette sphère toujours mobile, nous sommes ce que nous font le calme, l'ombre, le bruit d'un insecte, l'odeur émanée d'une herbe, et cet univers animé qui végète ou se minéralise sous nos pieds ; nous changeons selon ses formes instantanées ; nous sommes mus de son mouvement, nous vivons de sa vie<sup>26</sup>.

C'est ici le paysage qui est actif, et l'homme est passif, en état de réceptivité, comme Maurice de Guérin qui dit « recevoir au vif et de toutes parts les impressions de l'horizon qui [l']entoure<sup>27</sup> ». Il faut souligner à ce propos le rôle que joue, dans la genèse du sentiment romantique de la nature, une faculté qu'avaient déjà promue la philosophie et la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : la sensibilité. Or la sensibilité n'est pas réservée à la nature humaine, elle est partagée par d'autres créatures. Dans son *Prélude*, Wordsworth évoque ce partage du sensible, éprouvé dans l'enfance :

To every natural form, rock, fruits, or flower,  
Even the loose stones that cover the highway,  
I gave a moral life: I saw them feel,  
Or linked them to some feeling [...].

À chaque forme naturelle, rocher, fruit ou fleur,  
Même aux pierres éparses qui jonchaient la route,  
Je conférais une vie morale, je les voyais sentir,  
Ou les reliais à quelque sentiment. [...]

23. Voir Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles / Versailles, Actes Sud / ENSP, 2011.

24. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Classiques Garnier, 1953 [1890], p. 16.

25. « Make me thy lyre » (Percy Bysshe Shelley, « Ode to the West Wind » / « Ode au vent d'Ouest », dans *Poèmes*, trad. M.-L. Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, p. 134 ; traduction modifiée par nos soins).

26. Étienne Pivert de Senancour, « Troisième rêverie », dans *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, t. I, éd. J. Merlant, Paris, Cornely et Cie, 1910 [1802], p. 41.

27. Maurice de Guérin, *Le Cahier vert*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Le Divan, 1930, p. 234.



I was as sensitive as waters are	J'étais aussi sensible que le sont les eaux
To the sky's influence in a kindred mood	Aux influences du ciel, dans un même sentiment
Of passion; was obedient as a lute	Passionné ; j'étais obéissant comme un luth
That waits upon the touches of the wind.	Qui attend les caresses du vent <sup>28</sup> .

Une place à part doit être faite ici à la météosensibilité, dont Alain Corbin a montré l'importance pour l'anthropologie dix-neuviémiste<sup>29</sup>. Le Centaure de Guérin, sensible aux « plus subtiles impressions de l'air<sup>30</sup> » incarne bien la « condition atmosphérique » du sujet romantique. Le terme d'*impression* réunit en outre les deux dimensions, sensorielle et affective, de la sensibilité : pour ressentir le paysage, il faut d'abord le sentir, accueillir en soi, comme Wordsworth, le « monde puissant de la vue et de l'ouïe » et mobiliser « le langage des sens » :

Therefore am I still	Et ainsi je demeure
A lover of the meadows and the woods,	Amoureux des prairies, des bois et des montagnes,
And mountains; and of all that we behold	De tout ce que l'on voit de cette terre verte ;
From this green earth; of all the mighty world	Je demeure amoureux de ce monde puissant
Of eye, and ear, — both what they half-create,	De la vue et de l'ouïe, par tous les deux créé
And what perceive; well pleased to recognize	En partie et perçu ; heureux de reconnaître
In nature and the language of the sense,	Dans la nature et dans le langage des sens
The anchor of my purest thoughts, the nurse,	L'ancre de mes pensers les plus purs, la nourrice,
The guide, the guardian of my heart, and soul	Le guide, le gardien de mon cœur, et l'essence
Of all my moral being.	De mon être moral <sup>31</sup> .

L'intériorisation du paysage par le cœur et par la pensée suppose une ouverture préalable de la conscience à son dehors. L'« émotion du paysage<sup>32</sup> » n'est pas un état purement intérieur, mais un mouvement de l'âme et du corps qui fait sortir de soi le sujet pour le porter à la rencontre du monde extérieur. Loin d'être foncièrement égocentrique, le sentiment romantique peut aboutir à un véritable décentrement du sujet, qui « s'abîme » dans le paysage, comme le chevalier Harold de Byron : « Je ne vis pas en moi-même, mais je deviens / Une partie de ce qui m'entoure ; et pour moi / Les hautes montagnes sont un sentiment<sup>33</sup> ».

Une telle expérience abolit les frontières entre le moi et le monde, dont les rôles deviennent interchangeable, comme dans la célèbre invocation de Shelley au vent d'ouest : « Be thou me » (toi sois moi), qui telescope abruptement le pronom de la première personne, en position d'objet, et celui de la deuxième, en position de sujet<sup>34</sup>. À force de s'identifier aux

28. William Wordsworth, *Le Prélude : croissance de l'esprit d'un poète*, Livre III, vers 124-128 et 135-138, trad. Maxime Durisotti, Paris, Classiques Garnier, 2016 [*The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind*, 1850], p. 126-127 (traduction modifiée par nos soins).

29. Voir Alain Corbin (dir.), *La pluie, le soleil et le vent : une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, Paris, Aubier, 2013.

30. Maurice de Guérin, *Le Centaure*, dans *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 206.

31. William Wordsworth, « Tintern Abbey », *op. cit.*, p. 316-317.

32. Voir Catherine Grout, *L'Émotion du paysage : ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.

33. « I live not in myself, but I become / Portion of that around me ; and to me / High mountains are a feeling » (Lord Byron, *Le Chevalier Harold*, chant III, strophe 72, trad. Roger Martin, Paris, Aubier-Montaigne, 1949 [*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-1818], p. 206-207).

34. Percy Bysshe Shelley, « Ode to the West Wind » / « Ode au vent d'Ouest », *op. cit.*, p. 134.

objets qui l'entourent, le sujet finit par perdre toute identité ; tel est le vertige qu'exprime un passage du journal de Guérin :

Si l'on pouvait s'identifier au printemps, forcer cette pensée au point de croire aspirer en soi toute la vie, tout l'amour qui fermentent dans la nature, se sentir à la fois fleur, verdure, oiseau, chant, fraîcheur, élasticité, volupté, sérénité ! Que serait-ce de moi ? Il y a des moments où à force de se concentrer dans cette idée et de regarder fixement la nature, on croit éprouver quelque chose comme cela<sup>35</sup>.

Loin de conforter l'homme dans son autonomie et sa souveraineté, le sentiment de la nature l'amène à reconnaître qu'il en fait partie : « Montagnes, vagues et cieux, ne sont-ils point partie de moi-même et de mon âme, comme je suis partie d'eux ? », demande le chevalier Harold<sup>36</sup>. Lorsque Werther contemplait « du haut d'[un]rocher » son paysage préféré, ce n'était pas pour s'isoler dans une vision surplombante mais pour s'immerger au sein du flux de la vie universelle :

Je voyais tout germer et sourdre autour de moi [...] ; j'entendais les oiseaux animer autour de moi la forêt ; je voyais des millions d'essaims de moucheron danser gaiement dans le dernier rayon rouge du soleil, dont le regard, dans un dernier tressaillement, délivrait et faisait sortir de l'herbe le scarabée bourdonnant ; [...] le bruissement et le va-et-vient autour de moi rappelaient mon attention sur le sol ; [...] la mousse qui arrache à son dur rocher sa nourriture, et le genêt qui croît le long de l'aride colline de sable, m'indiquaient cette vie intérieure, ardente et sacrée qui anime la nature !... Comme je faisais entrer tout cela dans mon cœur ! [...] Toutes les forces impénétrables qui créent, je les voyais, dans les profondeurs de la terre, agir et réagir ; et je voyais fourmiller sur terre et sous le ciel les innombrables races des êtres vivants<sup>37</sup>.

On assiste ici à un renversement de la perspective habituelle, qui n'est plus égo-centrée mais éco-centrée : ce n'est plus le seul point de vue du sujet humain qui anime et unifie le paysage, mais aussi celui d'une multitude de créatures très diverses, douées chacune d'une vie propre et de la capacité d'agir. Ce texte évoque une symbiose éphémère entre l'homme et l'ensemble de la biosphère, qui est toujours menacée par le retour à la conscience de leur séparation, comme le montre le destin de Werther, mais qui sous-tend en profondeur le sentiment romantique de la nature.

Il prend parfois une allure quasi mystique et il est rarement exempt de résonances métaphysiques. La nature revêt aux yeux des romantiques un caractère sacré, qu'elle doit souvent à quelque divin créateur ; mais la source de ce sacré n'est pas toujours transcendante, elle est parfois immanente à la nature elle-même, dans une perspective panthéiste ou animiste, illustrée par exemple par les *Vers dorés* de Nerval, qui nous apprennent que « tout est

---

35. Maurice de Guérin, *Le Cahier vert*, op. cit., t. I, p. 167.

36. « Are not the mountains, waves, and skies a part / of me and of my soul, as I of them ? » (Lord Byron, *Le Chevalier Harold*, chant III, strophe 72, op. cit., p. 207).

37. Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, trad. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774], p. 84-85.

sensible » et qu'« un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres<sup>38</sup> ». Or cette sacralisation de la nature, qui a été très critiquée par les Modernes, est revenue en force dans la pensée écologique contemporaine, qui s'inspire volontiers des travaux de l'anthropologie pour réhabiliter l'animisme des sociétés pré-modernes.

Mais le sentiment romantique de la nature s'appuie souvent sur une physique, qui fait du corps le lien qui unit l'homme à l'ensemble du monde vivant. « La Nature est cette communauté surprenante où nous introduit notre corps », écrivait Novalis<sup>39</sup>. Du fait de sa double nature, animale et humaine, le Centaure de Guérin est obscurément relié aux forces telluriques : « respirant Cybèle », il « bond[it] partout comme une vie aveugle et déchaînée<sup>40</sup> » ; et sa Bacchante offre au soleil levant sa chevelure pour s'imprégner de son énergie<sup>41</sup>. Dépouillée de tout arrière-plan métaphysique ou mythologique, cette participation à la chair du monde se révèle alors avant tout d'ordre physiologique. George Sand insiste par exemple sur le caractère proprement organique de notre rapport à l'environnement, « car nous ne sommes pas des êtres abstraits » ; elle le formule dans des termes qui témoignent d'une véritable conscience écologique avant la lettre : « notre existence s'alimente de tout ce qui compose notre milieu, air, chaleur, humidité, lumière, électricité, vitalité des autres êtres<sup>42</sup> » et, pour elle, la contemplation consiste à « regarder la vie agir dans l'univers en même temps qu'elle agit en nous<sup>43</sup> ».

Ancré dans l'*aisthesis*, le sentiment romantique de la nature comporte aussi bien sûr une dimension esthétique. Or il est plus sensible au Sublime qu'au Beau, comme l'a bien montré Yvon Le Scanff<sup>44</sup>. La beauté d'un paysage peut être appréciée à distance par un spectateur qui lui reste extérieur. L'expérience du sublime suppose une fusion avec la nature qui met en péril l'équilibre et l'identité de celui qui en fait l'épreuve à la fois exaltante et terrible. Les paysages de la haute montagne, récemment découverts, sont particulièrement aptes à susciter cette émotion sublime qui arrache le contemplateur à lui-même et que Rousseau prêtait déjà à Saint-Preux, dans ses lettres écrites du Valais : « on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où on en est<sup>45</sup> ». C'est cet affranchissement des limites de la personne que ressent le Chevalier Harold de Byron, seul face à un paysage grandiose : « Alors s'éveille le sentiment de l'infini, que l'on éprouve dans la solitude [...] ; / Vérité qui à travers tout notre être se répand

38. Gérard de Nerval, « Vers dorés », dans *Les Filles du feu – Les Chimères*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, p. 326.

39. Novalis, *Les Disciples à Saïs*, cité et traduit par Jean-Christophe Bailly dans *La Légende dispersée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1976, p. 9.

40. Maurice de Guérin, *Le Centaure*, op. cit., p. 210.

41. « Je gagnai les collines pour m'offrir à ses traits et devant déplier mes cheveux à la première issue de sa lumière au-dessus de l'horizon ; car on enseigne que la chevelure inondée par les flammes matinales en devient plus féconde » (*ibid.*, p. 218).

42. George Sand, « À Charles Edmond » (23 janvier 1863), dans *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873, p. 10-11.

43. George Sand, « De Marseille à Menton », dans *Les Nouvelles lettres d'un voyageur*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 58.

44. Voir Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

45. Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, t. I, lettre 23, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1761], p. 125.

/ Et nous purifie du moi<sup>46</sup> ». Et c'est la même *ek-stase*, au sens étymologique de ce terme, que procure à Carus un vaste panorama :

Quels sentiments s'emparent de toi, lorsque, gravissant le sommet des montagnes, tu contemples de là-haut la longue suite des collines, le cours des fleuves et le spectacle glorieux qui s'ouvre devant toi ? Tu te recueilles dans le silence, tu te perds toi-même dans l'infinité de l'espace, tu sens le calme limpide, et la pureté envahir ton être, tu oublies ton moi<sup>47</sup>.

### Une crise de la sensibilité

Ces quelques expressions romantiques du sentiment de la nature prouvent que celui-ci peut échapper à l'égoïsme, au subjectivisme et à l'idéalisme qu'on lui reproche souvent. Il contribue à nous faire prendre conscience de notre appartenance à la communauté des êtres vivants, qui est au fondement même de la pensée écologique : il témoigne non d'un enfermement dans la sphère de la subjectivité mais d'un élargissement du sujet, analogue à celui qu'Arne Næss appelait de ses vœux<sup>48</sup>.

Loin de s'en défier, l'écologie et l'écopoétique contemporaine gagneraient à s'appuyer davantage sur le sentiment de la nature ainsi compris. En effet la crise écologique est aussi, selon Baptiste Morizot, « une crise de la sensibilité » ; il entend par là « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques nous reliant à lui<sup>49</sup> ». La défense de l'environnement s'appuie surtout sur les données objectives et quantitatives établies par l'écologie scientifique, qui permettent de mesurer l'érosion de la biodiversité, le réchauffement climatique, l'épuisement des ressources de la planète. Elle devrait aussi prendre davantage en charge non seulement les émotions suscitées par ces phénomènes mais la richesse de nos relations sensibles avec la nature.

C'est pour en rendre compte que Jacques Tassin a élaboré le projet d'une véritable « écologie du sensible<sup>50</sup> ». Elle peut s'inspirer du sentiment romantique de la nature pour explorer ce que je propose d'appeler notre écosensibilité. L'homme est aujourd'hui sensible, dans toutes les acceptions du terme, à son environnement. Il le perçoit par tous les sens et il le ressent dans son âme et dans son corps : une écophénoménologie pourrait explorer cette dimension sensorielle et affective, dont l'écopoétique devrait étudier plus systématiquement l'inscription dans les textes, à la manière de Bachelard et de Jean-Pierre Richard, dont elle commence tout juste à reconnaître l'apport<sup>51</sup>. « Nature est l'ensemble de ce qui nous

---

46. « Then stirs the feeling infinite, so felt / In solitude [...]; / A truth, which through our being doth melt, / And purifies from self » (Lord Byron, *Le Chevalier Harold*, chant III, strophe 90, *op. cit.*, p. 214-215).

47. Carl Gustav Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, Lettre II, dans C. G. Carus et C. D. Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, trad. Erika Dickenherr, Alain Pernet et Rainer Rochlitz, Paris, Klincksieck, 1983 [*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1831], p. 64.

48. Voir Arne Næss, *Écologie, communauté et style de vie*, Marseille, éditions du Dehors, 2013.

49. Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 17.

50. Voir Jacques Tassin, *Pour une écologie du sensible*, Paris, Odile Jacob, 2020.

51. Voir par exemple Jean-Philippe Pierron, « Bachelard : penseur de l'écologie ? », *Bachelard Studies*, n° 1, 2020, p. 9-12.

touche », écrivait Novalis<sup>52</sup>. Ce qui nous relie à elle, ce sont « les émotions de la Terre », celles que suscitent en nous les mouvements de création et de destruction qui l’animent<sup>53</sup>. Parmi ces affects, il convient de faire une place à l’émotion esthétique que suscitent les paysages, et qui a été souvent à l’origine des actions menées pour la protection de l’environnement. Elle abolit la distance que la science instaure entre le sujet et l’objet : « elle me traverse de part en part en même temps qu’elle me noue au monde », écrit Alexandre Lacroix ; « je sens le monde en moi comme je suis dans le monde<sup>54</sup> ».

Tout autant qu’aux peurs suscitées par les menaces qui pèsent sur la planète et aux scénarios catastrophe qu’elles inspirent, l’écopoétique doit prêter attention à l’émerveillement devant les beautés de la nature qu’expriment encore beaucoup d’écrivains et qui est tout aussi susceptible de rallier les lecteurs à la cause de l’écologie<sup>55</sup>. Si l’écopoétique nous permet de mieux comprendre le sentiment romantique de la nature, elle devrait aussi s’en nourrir et s’en enrichir pour prendre du recul vis-à-vis de l’extrême contemporain et d’une certaine *doxa* écologiste qui risque d’appauvrir sa lecture des textes littéraires d’hier et d’aujourd’hui.

## Bibliographie

- ALBRECHT Glenn, *Les Émotions de la terre*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2020.
- BAILLY Jean-Christophe, *La Légende dispersée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1976.
- BATE Jonathan, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londres / New York, Routledge, 1991.
- *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.
- BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination. Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.
- BYRON George Gordon, *Le Chevalier Harold*, trad. Roger Martin, Paris, Aubier-Montaigne, 1949 [*Childe Harold’s Pilgrimage*, 1812-1818].
- CARLSON Allen, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2000.
- CARUS Carl Gustav, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, dans C. G. Carus et C. D. Friedrich, *De la peinture de paysage dans l’Allemagne romantique*, trad. Erika Dickenherr, Alain Pernet et Rainer Rochlitz, Paris, Klincksieck, 1983 [*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1831].
- COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Arles / Versailles, Actes Sud / ENSP, 2011.
- CORBIN Alain (dir.), *La pluie, le soleil et le vent : une histoire de la sensibilité au temps qu’il fait*, Paris, Aubier, 2013.
- COUPE Laurence, *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000.

---

52. Novalis, *Les Disciples à Saïs*, trad. Maurice Maeterlinck, dans *Romantiques allemands*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 [*Die Lehrlinge zu Saïs*, 1802], p. 367.

53. Glenn Albrecht, *Les Émotions de la terre*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2020, p. 17.

54. Alexandre Lacroix, *Devant la beauté de la nature*, Paris, Allary éditions, 2018, p. 325.

55. Julien Gracq regrettait déjà que le roman français d’après-guerre ne fasse aucune place au « sentiment de la merveille », indispensable à l’épanouissement de « la plante humaine », ce « sentiment perdu d’une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité » (*Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 874 et 879).

- GOETHE Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther*, trad. Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774].
- GRACQ Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- GROUT Catherine, *L'Émotion du paysage : ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- GUERIN Maurice de, *Le Cahier vert*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Le Divan, 1930.
- *Le Centaure et La Bacchante*, dans *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.
- GUEST Bertrand, *Révolutions dans le cosmos*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- HUMBOLDT Alexander von, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, trad. H. Faye et Ch. Galusky, Thizy / Paris, Utz, 2000 [*Kosmos – Entwürfe einer physischen Weltbeschreibung*, 1845].
- JACQUIER Claire, « Écopoétique : un territoire critique », *Fabula*, atelier de théorie littéraire, 2015. [fabula.org/atelier.php?Ecopoetique](http://fabula.org/atelier.php?Ecopoetique)
- LACROIX Alexandre, *Devant la beauté de la nature*, Paris, Allary éditions, 2018.
- LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, trad. Anna Gibson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000 [*A Sand County Almanac: And Sketches Here and There*, 1949].
- MORIN Edgar, *La Méthode*, t. I, *La nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977.
- MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020.
- MORTON Timothy, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007.
- NÆSS Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, Marseille, éditions du Dehors, 2013.
- NERVAL Gérard de, *Les Filles du feu – Les Chimères*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994 [1854].
- NOVALIS, *Les Disciples à Saïs*, trad. Maurice Maeterlinck, dans *Romantiques allemands*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 [*Die Lehrlinge zu Saïs*, 1802].
- PIERON Jean-Philippe, « Bachelard : penseur de l'écologie ? », *Bachelard Studies*, n° 1, 2020, p. 9-12. [mimesis-journals.com/ojs/index.php/bachelardstudies/issue/view/52](http://mimesis-journals.com/ojs/index.php/bachelardstudies/issue/view/52)
- RECLUS Élisée, « Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes », *Revue des deux mondes*, 15 mai 1866, p. 379-380.
- REYNIES Justine de, « Sentiment de la nature, *Naturgefühl* : réflexions sur l'histoire d'une notion », à paraître dans les actes du colloque *Littérature, bien commun et environnement*, Paris, ENS éditions.
- RIGBY Kate, *Reclaiming Romanticism. Towards an Ecopoetics of Decolonization*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1761].
- RUSKIN John, *Modern Painters*, New York, J. Willey & Son, 1865.
- SAND George, *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873.
- *Les Nouvelles lettres d'un voyageur*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.
- SEANCOUR Étienne Pivert de, *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, Paris, Cornely et Cie, 1910 [1802].
- SHELLEY Percy Bysshe, *Poèmes*, trad. M.-L. Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, 1960.
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Classiques Garnier, 1953 [1890].
- TASSIN Jacques, *Pour une écologie du sensible*, Paris, Odile Jacob, 2020.
- WORDSWORTH William, *The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind*, Oxford, The Clarendon Press, 1959 [1850].
- *Ballades lyriques*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vige, Paris, Corti, 1997 [*Lyrical Ballads*, 1798].
- *Le Prélude : croissance de l'esprit d'un poète*, trad. Maxime Durisotti, Paris, Classiques Garnier, 2016 [*The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind*, 1805].

# Approche éco-poétique de l'analogie romantique : Jules Michelet et George Sand

ÉLISABETH PLAS, Université Sorbonne Nouvelle

## Résumé

Cet article propose une lecture éco-poétique croisée de l'histoire naturelle de Jules Michelet et du *Voyage dans le cristal* de George Sand. Dans ces deux œuvres, la pensée écologique trouve à s'exprimer à travers l'analogie – anthropomorphisme des animaux et de la nature chez Michelet ; construction et exploration analogique de la nature dans le conte merveilleux de Sand. Ni chez Michelet ni chez Sand, l'analogie n'est un artifice rhétorique : chez tous deux, elle est partie prenante d'une poétique et d'une cosmologie. Cette double lecture est donc une invitation pour l'éco-poétique à prendre la pensée analogique au sérieux et à lire en elle une représentation singulière du monde et une expérience de pensée proposant d'entrevoir une reconfiguration de nos rapports aux autres vivants, aux ressources naturelles et à l'environnement.

Parmi les nouvelles approches de la littérature, l'éco-poétique est l'une des plus ambitieuses. En étudiant les relations entre les textes littéraires et l'environnement, elle envisage la littérature au prisme de son rapport au réel, non plus conçu comme un rapport mimétique, mais éthique, philosophique ou encore politique. En ce sens, elle fait un pas de côté hors de la théorie littéraire, qui a construit la littérature comme règne par excellence de la fiction et de l'imaginaire, pour envisager le texte littéraire comme inscrit dans un environnement, dans un habitat (*oikos*), dans un lieu.

Dans leurs prémices anglo-saxonnes, les premières études des *Green, Animal* et *Environmental Studies* se sont construites en rupture avec la critique et la tradition littéraires, que Lawrence Buell perçoit elles-mêmes comme « anti-environnementales<sup>1</sup> », parce qu'elles auraient coupé la littérature du monde, en faisant du récit fictionnel ce que Jean-Christophe Cavallin nomme « un récit de transcendance, un récit au second degré qui parle bien plus de lui-même et de sa propre superstructure que de la réalité<sup>2</sup> ». Voulant renouer avec une vérité immanente, elles ont recherché l'animal en lui-même, d'une part, la nature naturelle, d'autre part, entendant par là une nature dépouillée de toute figuration allégorique, de toute projection subjective et de tout artifice rhétorique. À l'origine des études environnementales, se trouve donc une méfiance vis-à-vis du *poiein* de la littérature, avec lequel l'éco-poétique cherchera à renouer, en lui donnant un autre sens.

- 
1. Lawrence Buell, « Representing the Environment », dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000, p. 178.
  2. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, José Corti, coll. « Biophilia », 2021, p. 16.

Cette méfiance, dans l'histoire de la critique, est compréhensible. Avant la zoo-poétique, les études littéraires traditionnelles sur l'animal s'étaient intéressées si exclusivement à la symbolique, au bestiaire des écrivains ou encore à la satire politique et aux allégories didactiques, qu'il fallait accentuer la rupture avec la fable, pour revenir à l'animal ou à la nature (quel que soit le sens que l'on donne à ce mot), en ce qui concerne les études environnementales. L'allégorie, la métaphore, les figures de la rhétorique étaient soupçonnées de défigurer la nature véritable des bêtes et des lieux, d'en donner une représentation fautive. Pire encore, elles auraient contribué à nous détourner de la nature, à nous scinder de ce monde pour nous aider à en ignorer les bouleversements, à régler le problème du réel, en le mettant à distance. L'écriture littéraire elle-même serait suspecte pour certains penseurs de l'écopoétique et Lawrence Buell va jusqu'à se méfier de l'écriture fictionnelle, considérant l'essai d'histoire naturelle comme plus *environnemental* par sa forme même.

L'écopoétique et la zoo-poétique semblent donc entretenir, du moins à l'origine, une affinité avec un certain réalisme – non pas au sens historique, mais avec une forme de réalisme zoologique, naturaliste et existentiel, qui retranscrirait la vérité des vécus animaux et des expériences singulières. Pourtant, l'écopoétique est fille du romantisme. Ses premiers corpus sont romantiques (britannique, américain, allemand, puis français). Ses interrogations, sa sensibilité et sa philosophie de la nature en font l'héritière du romantisme. Chez certains théoriciens, la méfiance vis-à-vis de la rhétorique hérite probablement elle-même d'une poétique romantique de la nature qui privilégie les expériences-limites du paysage, comme l'a montré Yvon Le Scanff dans son travail sur *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*<sup>3</sup> : épiphanies ou apocalypse, extase, indicible, étrangeté ou défamiliarisation... Autant d'expériences qui semblent se passer de mots, ou plutôt, dont l'intensité semble étrangère aux détours de la rhétorique et de la symbolisation.

Pourtant, face à un corpus dix-neuviémiste, l'écopoétique ne peut contourner l'allégorie, la métaphore et l'analogie, tant ces figures structurent à cette époque la compréhension et les représentations du monde. Si son interrogation porte sur les liens entre conscience environnementale et esthétique littéraire, elle doit questionner le rapport entre analogie et être au monde, pour comprendre ce que le travail de symbolisation dit de leur rapport au vivant, à l'espace et au temps – réflexion que cet article se propose d'amorcer à partir des cas contemporains de l'histoire naturelle de Jules Michelet et de *Laura, Voyage dans le cristal* de George Sand. « Voyage scientifique<sup>4</sup> » et conte merveilleux d'une part, essai naturaliste et chant lyrique d'autre part, tous deux portent une réflexion écologique qui trouve à s'exprimer par le biais de l'analogie. Par deux cheminements différents, ces textes énoncent ce qu'ils considèrent comme une vérité sur la nature et le rapport que les hommes entretiennent avec elle. Ce diptyque écopoétique montrera peut-être que la vérité ne se joue pas, de manière

---

3. Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007

4. Brigitte Diaz, Notice de *Laura. Voyage dans le cristal*, dans George Sand, *Romans*, vol. II, éd. par José-Luis Diaz avec la collaboration d'Olivier Bara et de Brigitte Diaz Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 1433.



transcendantale, dans le genre d'un texte, mais se construit dans l'immanence de l'*oikos* qu'il fabrique.

### « Révéler l'oiseau comme une âme » : vérités de la personnification

Pendant les années qu'il passa au Collège de France, de 1838 à 1852, on surnomma Michelet « Monsieur Symbole », pour son expression lyrique et imagée, et la place qu'il faisait dans son enseignement aux figures analogiques, bien au-delà de leur traditionnelle fonction didactique. Dans toute son œuvre, historique comme naturaliste, le recours à l'analogie est constant et son écriture naturaliste est de toutes parts tissée de métaphores. L'écriture de *L'Oiseau*, *L'Insecte*, *La Mer* et *La Montagne*, parus entre 1856 et 1868, ne fait pas exception et la représentation analogique du vivant à laquelle se livre le naturaliste éveillerait certainement la méfiance de Lawrence Buell, tant ces essais naturalistes ne cessent de *figurer* la nature : de lui donner des visages, des vies, des allures humaines, de lui attribuer des paroles dans diverses prosopopées, de retranscrire les pensées, émotions et intentions des êtres qui la peuplent – ou les affabuler, peut-être, question de point de vue.

Ces personnifications ont d'abord été interprétées comme une transposition de la réflexion historique de Michelet, et le cycle naturaliste a longtemps été analysé comme un déplacement analogique des idées politiques de l'historien, qui n'auraient plus trouvé à s'exprimer qu'indirectement sous le Second Empire. Pourtant, ses œuvres déploient une philosophie de la nature et une pensée proprement écologiques, dans laquelle la métaphore anthropomorphique cherche à exprimer une vérité : celle de la continuité du vivant, de l'unité de l'âme et du corps, et de la subjectivité des êtres perçus à tort comme inconscients ou comme inanimés. À travers chaque anthropomorphisme, de la plus imperceptible métaphore à la prosopopée, il s'agit avant tout pour Michelet de « relever » les animaux et de reconstruire notre rapport au vivant, en mettant à mal son dualisme et son anthropocentrisme.

Dans la Préface de *L'Oiseau*, premier ouvrage de son cycle, Michelet explique qu'il espère « Révéler l'oiseau comme âme, montrer qu'il est une personne<sup>5</sup> ». C'est le sens de cet étonnant singulier, qu'il choisit dans tous ses essais naturalistes, malgré la distorsion du réel qu'il implique et la négation évidente de la diversité des espèces et des individus : « *L'oiseau* donc, *un seul oiseau*, c'est tout le livre, mais à travers les variétés de la destinée, se faisant, s'accommodant aux mille conditions de la terre, aux mille vocations de la vie ailée. » (p. 65) Par cette dialectique dans laquelle le singulier exprime la commune destinée du pluriel, Michelet espère atteindre une vérité plus haute et énoncer un propos qui relèvera chaque oiseau, et de même chaque poisson, chaque insecte, ou chaque polype, en révélant son être au monde singulier, sa subjectivité propre, et laissant voir en lui, aussi petit soit-il, un individu.

Refuser l'anthropomorphisme, à l'inverse, ce serait refuser à ceux qui ne sont pas humains, et pour ce seul prétexte, ce que Michelet leur reconnaît. Ne pas les individualiser en usant de termes et de stratégies discursives traditionnellement réservés aux humains, ce

---

5. Jules Michelet, *L'Oiseau*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII, Paris, Flammarion, 1986 [1856], p. 65. Les références aux textes primaires seront données dans le texte courant.

serait refuser l'âme des bêtes, et l'âme aux bêtes. Dans le chapitre sur l'éducation de *L'Oiseau*, Michelet écrit :

Une éducation si délicate, si variée, si compliquée est-elle d'une machine, d'une brute réduite à l'instinct ? Qui peut méconnaître une âme ?

Ouvrons les yeux à l'évidence. Laissons là les préjugés, les choses apprises et convenues. De quelque idée préconçue, de quelque dogme qu'on parte, on ne peut pas offenser Dieu en rendant une âme à la bête. (...)

Laissez l'orgueil, et convenez d'une parenté qui n'a rien dont rougisse une âme pieuse. Qui sont ceux-ci ? Ce sont vos frères.

Que sont-ils ? des âmes ébauchées, des âmes spécialisées encore dans telles fonctions de l'existence, des candidats à la vie plus générale et plus vastement harmonique où est arrivée l'âme humaine. (p. 152)

Si la métaphore anthropomorphe est rejetée par tout un courant de la zoopoétique comme anti-réaliste et si sa distorsion est interprétée comme l'effet d'un déni et perçue comme une violence, elle n'est pour Michelet qu'un autre réalisme et lui apparaît comme l'expression d'une réalité invisible et incomprise au moment où il écrit.

Que Michelet choisisse l'oiseau puis l'insecte dans son deuxième essai pour énoncer cette thèse n'est pas anodin. Tout au long de l'ouvrage, il rappelle l'étrangeté de l'oiseau et met en évidence les analogies avec le monde humain qu'il se sent obligé d'utiliser pour caractériser une existence si différente de la nôtre. S'il se méfie de l'inadéquation des mots humains pour qualifier la vie et les activités des oiseaux, il fait le choix de les employer, préférant accorder aux oiseaux *plus* que les rabaisser par un vocabulaire qui nierait leur agentivité, leur intelligence ou leurs émotions. Voilà pourquoi l'oiseau préparant le nid, avec précaution, technique et art, est « une tendre mère », pourquoi en chaque espèce il reconnaît une forme d'éducation, pourquoi le héron est un être triste « que la mélancolie aurait pris pour symbole » (p. 87).

Pour Michelet, ce serait encore rabaisser l'oiseau que de voir en ces termes des métaphores. Ce serait souligner l'écart entre le monde des hommes et celui des autres animaux. Après avoir appelé le rossignol « l'Artiste », il ajoute : « J'ai dit ce mot, et je ne m'en dédis pas. Ce n'est pas une analogie, une comparaison de choses qui se ressemblent ; non, c'est la chose elle-même » (p. 249). L'aboutissement de la pensée analogique est donc sa négation : la métaphore anthropomorphique prend tout son sens dès lors que Michelet en nie la dimension métaphorique pour en affirmer la vérité.

### **Écologie d'un conte : l'« écriin de terre » de George Sand**

Dans ses contes comme dans ses romans et dans ses essais, George Sand a cherché à ouvrir les portes d'autres mondes, pour émerveiller ses lecteurs, mais aussi pour ébranler leurs facultés, en leur révélant diverses facettes du réel et diverses manières de connaître. Le travail

de symbolisation et la construction mythologique du réel ont pour effet de bousculer les catégories du réel et de l'imaginaire, d'en interroger les limites et de critiquer la relation exclusivement positiviste au monde. Dans les *Légendes rustiques* de 1858, Sand explore le fantastique des imaginations paysannes du Berry. Dans les contes, elle utilise le merveilleux de la *phantasia* pour mener une exploration archéologique du réel et de notre rapport à lui.

Entre le merveilleux du conte et le réalisme des œuvres ethnographiques, le *Voyage dans le cristal*, publié dans la *Revue des deux mondes* le 1<sup>er</sup> et le 15 janvier 1864, est un texte difficile à classer<sup>6</sup>, à la fois un conte scientifique, une « rêveri[e] lapidair[e]<sup>7</sup> » et géographique, et un « roman de géologie imaginaire », selon la formule de Gaston Bachelard<sup>8</sup>. De retour d'un voyage d'un mois dans les volcans d'Auvergne, dont elle a fait le récit dans un « Journal de voyage<sup>9</sup> », elle commence la rédaction de ce récit d'exploration scientifique et poétique, qu'elle considère elle-même comme un « conte » lorsqu'elle l'évoque dans sa correspondance. Celui-ci s'inscrit dans le cycle des romans scientifiques, qui marque un tournant dans les années 1860, faisant suite aux romans socialistes et aux romans rustiques dans la création sandienne. Sans être naturaliste au sens littéraire du terme, ce récit s'inspire des sciences naturelles, puisque la géologie est à la fois son sujet et son mode d'interrogation du monde.

L'objet au centre de ce conte est une géode, cavité rocheuse tapissée de cristaux (d'améthystes, en l'occurrence), objet fascinant qui émerveillait déjà Sand petite, comme elle le raconte dans *l'Histoire de ma vie*, et n'a cessé de la fasciner, de même que les autres pierres volcaniques. Ce souvenir a été ravivé par une visite au cabinet de minéralogie du Muséum d'histoire naturelle de Paris, que rapporte Sand à sa belle-fille Lina Calamatta : « Je te recommande quand tu iras, la géode d'améthyste d'où j'ai tiré l'idée de mon conte fantastique » (12 février 1863). La géode n'est pas seulement l'objet ou le sujet du conte, elle en est la structure et la matière même, car elle est la porte par laquelle certains personnages accèdent à un autre monde – monde *semblable au cristal* ou *monde de cristal*, telle est l'ambiguïté de ce texte. Par ses propriétés hallucinatoires, magiques, ou révélatrices, le cristal révèle aux personnages qui en sont « victimes<sup>10</sup> » (ou qui y sont sensibles) un monde dont le statut est incertain : imaginaire, parallèle, ou parcelle inexplorée du monde réel ?

Or, cette incertitude est précisément celle du fantastique, et particulièrement de ce fantastique réaliste pratiqué par Sand, qui oscille entre un fantastique psychologique (récit de délires et d'hallucination) et un fantastique des éléments (attribuant aux minéraux des propriétés surnaturelles). Une attention écopoétique portée au cristal révélera qu'il n'est pas,

---

6. Voir la « Mise en perspective générique » de Marie-Cécile Levet dans sa présentation de *Laura, voyage dans le cristal*, dans George Sand, *Œuvres complètes*, dir. Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 47-57.

7. *Ibid.*, p. 15.

8. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 282.

9. Ce journal n'a pas été publié du vivant de Sand, mais Simone Vienne l'a édité sous le titre « George Sand. Journal de Voyage en Auvergne et en Velay, mai-juin 1859 », dans Léon Cellier (dir.), *Hommage à George Sand*, Paris, P. U. F., 1969, p. 29-60.

10. George Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 70.

dans ce conte, un simple objet, mais le vecteur poétique d'un symbolisme que l'on peut dire *naturel*.

Selon une pratique courante au XIX<sup>e</sup> siècle, le *Voyage dans le cristal* est un récit enchâssé. Construit comme un écrin, il repose sur la découverte de l'immense écrin de pierreries que serait notre globe. Dans le récit cadre, un personnage se rend chez un marchand naturaliste et brise une géode, dont l'intérieur lui fait forte impression, par sa ressemblance avec les paysages naturels. Le marchand, Alexis, ne s'étonne pas de cette réaction, car il a lui-même « failli être victime du cristal ». La suite du texte est un manuscrit inséré dans le texte, dans lequel Alexis raconte son histoire, scandée par deux voyages dans le cristal. Le premier apparaît d'abord comme une compensation de la déception amoureuse d'Alexis, heureux de retrouver sa cousine Laura, avec qui il a grandi à la campagne, et qu'il a fortement idéalisée, tandis qu'elle le méprise. Errant dans une galerie minéralogique, Alexis observe une géode d'améthyste et se laisse envahir par le parfum d'une rose oubliée par Laura. Commence alors le premier voyage, ou la première hallucination, lorsqu'il entend alors Laura lui dire

– Ne te retourne pas, ne me regarde pas [...]; laisse cette pauvre rose tranquille, et viens cueillir avec moi les fleurs de pierreries qui ne se flétrissent pas. Viens, suis-moi. [...] partons pour les féeriques régions du cristal. (p. 81)

puis le guider dans ce monde nouveau, qu'elle connaît déjà et auquel elle l'initie.

À ce stade du conte, on ne sait si ce voyage est le produit d'une imagination délirante, ou du pouvoir des pierres : soit de la géode soit d'une bague de cornaline portée par Laura, qui toutes deux auraient pu entraîner le glissement vers un autre monde, fantastique mais avéré dans le cours du récit. Cette hésitation se prolonge tout au long du conte et fait son intérêt à la fois poétique et épistémologique.

Le second voyage a lieu deux ans plus tard, quand Laura annonce à Alexis son mariage avec Walter, représentant de l'esprit scientifique positiviste dans le conte. Pendant la soirée du mariage, Alexis erre à nouveau dans la même galerie minéralogique et rencontre un inconnu, qui se présente comme un riche voyageur du nom de Nasias, ayant fait fortune en Orient. Nasias affirme, ou lui révèle, que le monde du cristal n'est pas un ailleurs, mais un monde souterrain, auquel on accède par le pôle, vers lequel ils embarquent ensemble dans la suite du récit. Ils découvrent un monde de cristal, de fossiles, mais aussi de montagnes, de glaciers et de volcans, peuplé d'animaux extraordinaires, d'espèces contemporaines mais agrandies, d'espèces disparues, de terres inexplorées et de formes de vie inconnues.

Quelle que soit l'interprétation retenue, hallucination ou pouvoir fantastique des minéraux, la logique qui unit les deux mondes est d'ordre analogique<sup>11</sup> : dans les éclats infimes des cristaux se retrouve l'infiniment grand du monde ; dans la matière présente et palpable, se révèle le passé du globe et le chaos originel. Rien ne permet de savoir si la ressemblance permettant de passer d'un monde à l'autre est réelle ou fantasmée, de sorte que la

---

11. Pour une analyse du « monde à l'envers » et des divers niveaux de l'analogie dans ce récit, voir l'introduction de Gérald Schaeffer dans son édition de George Sand, *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, A.-G. Nizet, 1977.

pensée analogique de George Sand se situe au carrefour de la pensée magique et de la logique scientifique. Comme l'a montré Brigitte Diaz, les sources littéraires de ce récit nourrissent son ambivalence : rêveries lapidaires de Novalis, fantaisies orientales de Nerval, exploration géologique et fantastique d'Hoffmann dans « Les Mines de Falun » (dont le personnage Elis a inspiré à Sand le personnage d'Alexis), pérégrinations polaires du conte fantastique des *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* de Poe, dont Sand aurait lu la traduction faite par Baudelaire en 1858<sup>12</sup>. Ces souvenirs littéraires situent ce lieu de cristal quelque part entre le rêve et le réel inexploré, et construisent une ontologie ambivalente et donc proprement fantastique.

Dès l'ouverture du récit, le lien analogique entre la géode et les paysages géologiques grandeur nature est posée par le premier narrateur :

Il me donna une loupe, et je reconnus que ces vides représentaient, en effet, des grottes mystérieuses toutes revêtues de stalactites d'un éclat extraordinaire ; puis, considérant l'ensemble de la géode et plusieurs autres que me présenta le marchand, j'y vis des particularités de forme et de couleur qui, agrandies par l'imagination, composaient des sites alpestres, de profonds ravins, des montagnes grandioses, des glaciers, tout ce qui constitue un tableau imposant et sublime de la nature. (p. 69)

De quelle représentation et de quelle imagination s'agit-il ? Les déformations de la géode sont-elles produites par une imagination délirante ou par cette autre imagination, clairvoyante, qui aperçoit les similitudes fondamentales constitutives d'un monde naturel entièrement créé sur le mode analogique de la réduplication en petit, en plus grand, et en encore plus grand ? Les cristaux de la géode représentent-ils les sites géologiques parce qu'une imagination trop créatrice les y projette ou les représentent-ils réellement, à la manière de microcosmes miniatures du grand tout ?

La description de la géode est significativement marquée par un vocabulaire artistique (« représentaient », « composaient », « tableau », « forme », « couleur ») dont on peut faire l'hypothèse qu'il esquisse une conception d'une nature artiste, *composée* selon des lois esthétiques de proportions, de symétrie, d'enchâssement, de mise en abyme – une nature baroque et fée à la fois. Au-delà du merveilleux d'une telle représentation du monde, la géode permet de mettre en récit cette conception de la nature, active, artiste et aussi merveilleuse que les contes – conception que partage Michelet en certains endroits de son histoire naturelle, particulièrement dans le chapitre de *La Mer* intitulé « Fleurs de sang », dans lequel il décrit les coraux comme des animaux artistes, qui « se parent d'un étrange luxe botanique » et dont la « magie d'illusion<sup>13</sup> » l'émerveille.

---

12. Brigitte Diaz, Notice de *Laura. Voyage dans le cristal*, art. cit., p. 1440.

13. Jules Michelet, *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1861], p. 133-134.

### « L'espèce de logique qui m'a conduit dans le monde enchanté<sup>14</sup> »

Le récit du premier voyage confirme ces lois de composition analogique, puisque la petite géode est utilisée par Laura et Alexis pour s'orienter dans l'autre monde, comme s'il s'agissait d'une carte représentant une partie du monde cristallin. Une partie seulement, car au-delà du « vallon de l'améthyste » (p. 84-85), s'étend le monde des jaspes, celui des béryls, celui des saphirs, des rubis, etc.

Mais l'analogie ne se limite pas au parallèle entre notre monde et le monde de cristal. Elle préside également à la composition interne de l'autre monde, qui a, lui aussi, ses reduplications, repérées par Laura :

Tu vois bien que ce massif de montagne creusé en cirque est tout pareil à ce caillou évidé par le milieu. [...] L'esprit qui ne peut associer dans son amour le grain de sable à l'étoile est un esprit infirme, ou faussé par la trompeuse notion du réel. (p. 83)

Cette profession de foi analogique, profondément romantique dans sa conception de la nature et de l'ontologie, s'oppose nettement au positivisme. Le positiviste, selon Laura, serait celui qui ne jure que par la « trompeuse notion du réel », et ignore les correspondances profondes, de formes et de couleurs.

Comme le monde que l'on dit réel, le monde cristallin a ses mers d'un bleu vif (les aiguës-marines), ses mers agitées par la brise (les calcédoines), ses verdure d'émeraude et de chrysoprase, et même ses aurores boréales, non pas fulgurantes comme les nôtres, mais éternelles et immobiles. À plusieurs reprises, le pays de cristal est appelé « le monde de la couleur et de la forme », et l'expression dessine dans le récit des polarités et oppositions entre les personnages. Alexis dit par exemple « [écouter] plus volontiers [son] oncle que Walter » car « il ne méprisait pas autant que lui les combinaisons de la forme et de la couleur » (p. 91). De part et d'autre de ce monde, se distinguent ainsi diverses options philosophiques et esthétiques, incarnées dans le conte par les différents personnages. Sans former nettement deux camps, ils se répartissent sur un continuum, qui s'étend de Laura, l'idéaliste, à Walter, le positiviste. Si Laura épouse pourtant Walter dans le monde réel, elle et Alexis sont en revanche « unis dans le monde transparent et radieux de l'idéal » (p. 100). Il l'entend ou l'imagine lui expliquer : « Non, non, Walter n'épousera en cette vie que l'abîme, et moi, fille du ciel, j'appartiens au monde de la couleur et de la forme » (*ibid.*).

Fiction compensatrice ou réalité, la double appartenance de Laura permet de comprendre l'ontologie dualiste de ce conte. L'expression « de couleur et de forme » désigne un monde idéal, un monde de l'absolu et de l'éternel, parallèle au nôtre. Le texte de George Sand va donc bien au-delà de l'hypothèse psychologique, et donne au monde cristallin une autre consistance ontologique. Dans le conte, le monde de cristal est à la fois l'échappatoire imaginaire où le dépit amoureux s'estompe, une hypothèse scientifique et une expérience de pensée philosophique. L'expression « monde de la couleur et de la forme » maintient ainsi le merveilleux du conte, tout en lui donnant une résonance philosophique et métaphysique.

---

14. George Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, op. cit., p. 107.

L'ordre du récit, en complexifiant l'appréhension de la géode et du monde de cristal, déploie et met en concurrence différentes relations au monde et différentes ontologies<sup>15</sup>. Si le premier voyage est conté comme un récit de rêve ou d'hallucination, le second est une expédition vers le pôle, puis vers le centre de la terre, conçu comme un palais de cristal, transparent et glacé. Elle s'offre ainsi à la fois comme un récit de voyage et comme une réflexion sur l'exploration et l'exploitation de nouveaux territoires.

La représentation de ce monde de cristal souterrain traduit des théories géologiques contemporaines que Sand connaît bien. Elle fait ainsi clairement référence aux débats scientifiques sur l'existence d'une mer libre de glace située au pôle<sup>16</sup>, et sur la composition et la température du centre de la terre. Si le texte explore de l'hypothèse du feu, celle de la glace ou du palais de pierreries sur un mode tantôt sérieux, tantôt loufoque, Sand est quant à elle saluée comme une connaisseuse par plusieurs scientifiques contemporains. En 1869, cinq ans après la parution du *Voyage dans le cristal*, elle est la dédicataire de l'ouvrage de minéralogie de Louis Simonin, *Les Pierres. Esquisses minéralogiques* :

À George Sand  
Qui dans plusieurs de ses immortels ouvrages  
A rendu aux sciences naturelles  
Un hommage dont elles lui sont reconnaissantes<sup>17</sup>

L'imagination géologique lui est elle aussi reconnaissante, et la lecture scientifique ne permet pas à elle seule d'épuiser l'interprétation du texte et de comprendre la nature et le sens du monde de cristal imaginé par Sand. Dans ce conte, en effet, le cristal est bien plus qu'une pierre. L'initiateur du second voyage, Nasias, en propose une redéfinition, juste à la fin du deuxième chapitre, avant le départ pour le pôle :

Le cristal, vois-tu, [...] n'est pas ce que pense le vulgaire ; c'est un miroir mystérieux qui, à un moment donné, a reçu l'empreinte et reflété l'image d'un grand spectacle. [...] Moi, j'admets l'ignition du monde primitif : mais, si je t'accorde l'existence d'un foyer encore actif, je déclare qu'il brûle au centre d'un diamant qui est le noyau de la planète. (p. 112)

Cette définition du cristal est émancipée de « la notion de réel », et Nasias lui-même dit avoir eu l'intuition de ce monde cristallin dans une gemme, « une parcelle échappée du trésor » (p. 113), selon le même procédé de miniaturisation qu'observé plus haut. Toute la logique de

---

15. On prendra ce terme dans le sens que lui donne Philippe Descola, lorsqu'il distingue les différentes « relations de continuité et de discontinuité, d'identité et de différence, (...) que les humains établissent partout » (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 419).

16. Cette hypothèse et son histoire sont exposées par Frédérique Rémy dans son article « De la douceur polaire pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre science et littérature », dans Jacques Berchtold, Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean-Paul Sermain, Anouchka Vasak (dir.), *Canicules et froids extrêmes (L'événement climatique II). Histoire, littérature, peinture*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2012, p. 193-207. On se référera à la présentation de Marie-Cécile Levet déjà citée, p. 18-19, pour un rappel des découvertes géographiques et des expéditions polaires contemporaines de la rédaction de *Laura, voyage dans le cristal*.

17. Louis Simonin, *Les Pierres. Esquisses minéralogiques*, Paris, Hachette, 1869, p. VI.

ce conte est donc circulaire et analogique : la seule preuve de ce monde de cristal est l'échantillon de cristal dans lequel on aperçoit le monde de cristal, et ainsi de suite. Cet autre monde est ontologiquement et chronologiquement insituable, puisqu'il semble en même temps originaire, contemporain et futur.

Ce cristal redéfini par Nasias comme un miroir du passé fonctionne donc comme un fossile, à cela près que le fossile conserve l'empreinte réelle d'un végétal particulier, d'un animal jadis existant, dont la présence peut être datée et localisée, là où le cristal apparaît comme un fossile métonymique d'un monde entier, dans lequel il permet de replonger.

### **Du récit de voyage imaginaire à la fable écologique**

Si le premier voyage semble découvrir un monde tout à fait imaginaire et irréel, le second explore un monde en lien avec le nôtre, qu'il en soit la mémoire ou une parcelle inconnue. Il est ainsi à la fois un récit d'aventures dans l'espace et dans le temps, voyage aux confins de notre monde et une plongée dans le passé de la Terre. Dès lors, le second voyage acquiert une valeur réflexive et allégorique, car il interroge le rapport de l'espèce humaine à l'environnement, au monde naturel et à la vie sur terre. Le récit de voyage devient ainsi un conte philosophique et une fable écologique.

La pensée écologique du texte se manifeste tout particulièrement lors de scènes de rencontre avec des animaux sauvages et dans le rapport des différents personnages aux ressources naturelles et aux terres vierges qu'ils découvrent. Chacune de ces scènes met en concurrence deux modèles d'exploration : un premier modèle, colonisateur, de la conquête, de l'appropriation des ressources et des hommes, qui prévaut chez Verne ; et un second modèle, de la contemplation curieuse et de la découverte sans appropriation. Le premier modèle reproduit les pratiques et les croyances propres à l'ontologie que Descola appelle « naturaliste » des Occidentaux, et dont le second modèle est une critique.

Nasias a d'abord le premier modèle en tête, lui qui veut partir « à la conquête du monde sous-terrestre » (p. 113). Lorsqu'il raconte à Alexis ses voyages en Orient, il fait le récit de son commerce de pierreries chez « les naïves populations de l'Orient » et évoque les « guerriers demi-sauvages » (p. 111) qu'il a rencontrés. De même, au cours du voyage vers le pôle, il dit :

Les richesses que je veux découvrir resteront là où elles sont jusqu'à ce que j'aie pris les mesures nécessaires pour me les approprier. Cette île entière, avec tout ce qu'elle contient dans ses flancs, est à moi ; nul ne l'exploitera, que mes esclaves (p. 145)

Au cours du voyage, Nasias et les Esquimaux qui les accompagnent massacrent une bande d'ois sauvages qui ne les attaquaient pas, et en tuent bien plus que ce qui est nécessaire à leur survie :

on en fit un véritable massacre : inutile cruauté qui me révolta, car nous n'étions pas à court de nourriture, et le nombre de nos victimes dépassait de beaucoup ce que nous pouvions manger et emporter. Mon oncle trouva ma sensibilité déplacée, et s'en moqua si dédaigneusement, que mes soupçons me



revinrent. [...] j'étais navré de voir détruire ces phalanges d'oiseaux voyageurs que mon oncle qualifiait de stupides et qui ne se méfiaient pas de la stupidité humaine ; car ils venaient se jeter dans nos mains comme pour nous demander protection et amitié. (p. 130)

Cette précision est essentielle : elle situe le texte dans une position écologique médiane, acceptant de tuer les animaux pour se nourrir, mais refusant d'en tuer plus que nécessaire – ou du moins, plus que ce qui paraissait alors nécessaire. Nasias représente ici la figure du savant satanique, se livrant à la destruction et au massacre au nom du progrès scientifique.

Alexis le condamne et s'émerveille de la découverte de nouveaux animaux et végétaux qu'il rencontre. La formule finale « ces phalanges d'oiseaux voyageurs que mon oncle qualifiait de stupides et qui ne se méfiaient pas de la stupidité humaine » constitue ce que l'on pourrait appeler un *chiasme écologique* tout à fait représentatif de sa position.

En effet, si Nasias pense les rapports entre les espèces animales et l'espèce humaine comme conflictuels, Alexis représente un modèle harmonieux, y compris avec les animaux les plus gigantesques et intimidant. Selon son point de vue, les bisons, buffles, rennes « se [contentent] de [les] regarder avec un peu d'étonnement, sans frayeur ni aversion » (p. 141).

Ils rencontrent également des espèces disparues, le cristal étant un miroir du présent et du passé, particulièrement un dinosaure megalosaurus qui pousse des cris et se met à brouter, bientôt rejoint par d'autres, qui se laissent monter « sans résistance » (p. 144). Cette attitude dit l'innocence de ces animaux, et leur comportement pacifique blâme implicitement les hommes, sans toutefois s'accompagner d'aucune leçon de morale portée par la narration. Par extension, la coexistence harmonieuse avec les dinosaures peut se lire comme l'expression d'une mélancolie d'un âge édénique où hommes et bêtes vivaient en paix.

Le voyage vers le pôle, qu'il soit réel ou imaginaire, représente ainsi une conversion écologique pour les personnages. À la fin du troisième chapitre, lorsque les Esquimaux veulent à nouveau tordre le cou à des oiseaux à qui ils viennent de voler leurs œufs, Nasias « [s'oppose] énergiquement au meurtre » (p. 139). Il continue de vouloir s'appropriier les terres et de se comporter en colon, mais refuse désormais de « contrarier les animaux » (p. 146). Le texte dit à demi-mot que cette conversion fut aussi celle d'Alexis, puisque Laura lui rappelle, lors de leurs retrouvailles, qu'enfant, il allait « pillant, cueillant, gâtant toute chose » (p. 74), tandis qu'elle contemplait la nature et se réjouissait sans détruire. Laura oppose ainsi à la course aveugle aux découvertes scientifiques, un émerveillement et une connaissance passionnée et paisible, sans destruction ni appropriation, des choses de la nature. À la fin ce conte initiatique, Laura est botaniste et Alexis, devenu professeur de géologie, a acquis un regard moins fantaisiste et une relation plus apaisée et attentive au monde naturel.

De manière allégorique, le monde du cristal entraîne donc la conversion écologique des deux personnages, et provoque une réflexion des personnages et des lecteurs sur l'histoire des espèces, l'histoire de leur extinction et de l'appropriation des ressources par des hommes agissant en maîtres et possesseurs.

## Rêveries analogiques de la Terre

Sans géode et sans autres merveilles que celles de la nature, Michelet a lui aussi, dans son cycle naturaliste, réinventé et réinterprété la Terre, et les personnifications dont il use en font tour à tour un organisme, un être animé, vivant, et féminisé. Sa nature vit, pense, craint, regrette, et peut-être mourra... S'il s'inquiète, en 1868, dans l'un de ses plus beaux chapitres, de « La mort de la montagne<sup>18</sup> », c'est qu'il la considère comme un être vivant, doué de fonctions vitales, mais aussi d'une subjectivité propre et d'une âme<sup>19</sup>, qui la rendent consciente de son agonie et de sa mise à mort par l'homme<sup>20</sup>. Dans *La Mer*, déjà, dans le chapitre sur « Le pouls de la mer », il explique la circulation des courants chauds et des contre-courants froids comme la pulsation du cœur, non pas humain, mais de certains animaux moins développés : « Telle est la mer. Elle ressemble à un grand animal » (p. 73). Comme le monde de cristal, la fiction d'une terre animale apparaît dans le texte de Michelet sous le prisme de la ressemblance.

Comme chez Sand, la ressemblance est le point de départ d'une réflexion et l'analogie a valeur d'hypothèse. Le chapitre sur « Le pouls de la mer » affirme que ce pouls, qui rythme les marées et organise la circulation des eaux, n'est pas extérieur à la mer, mais bat, comme un cœur, en elle. Quelles que soient les influences qui agissent sur elle, celles de la lune et des planètes, « ses rapports » et « communications avec le grand peuple des cieux » (p. 70), le pouls de la mer est, selon Michelet, « intrinsèque à la terre » : « il est sa vie elle-même » (p. 75). La représentation de la terre comme un corps, contenant elle-même d'autres corps, appartient à une vision organique de la nature, qui a prévalu durant l'Antiquité, la Renaissance et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, avant d'être progressivement effacée par la révolution scientifique, au profit d'une conception mécaniste et rationaliste d'une nature désormais composée de corps inanimés<sup>21</sup>.

Dans l'histoire naturelle de Michelet, les représentations de la Terre comme un grand animal, de la planète comme un être vivant, avec ses rythmes, ses fluides, son pouls et ses veines, ou de la nature féminisée sont autant de contrepoints aux images mécanistes de l'horloge ou de la machine, qui exprimaient l'idée d'une nature ordonnée, réglée, compréhensible et maîtrisable. Les images des forêts « malades » (p. 182), de la méduse comme « Fille des mers » indécise, de la baleine comme « grande femme de mer » (p. 204), ou de la mer comme « la grande femelle du globe » (p. 113) tissent un réseau d'analogies entre des êtres de nature différente, pour faire apparaître leurs ressemblances et leur destinée commune,

18. Jules Michelet, *La Montagne, Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, t. XX, 1987 [1868], p. 182.

19. Pour une lecture plus approfondie de ce chapitre, voir Élisabeth Plas, « "Je n'accuse que l'homme" : Responsabilité humaine et plaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme*, n° 189, 2020, p. 74-84.

20. « Qui accuser de ces ruines ? [...] Pour moi, neige et vent, et désert, je les absous. Je n'accuse que l'homme » (Jules Michelet, *La Montagne, op. cit.*, p. 183).

21. Sur le souvenir de la métaphore organiciste et sur la représentation de la nature comme femme, voir Élisabeth Plas, « La "vraie fleur du monde" et le "plaisir des tyrans". Lecture écoféministe de l'histoire naturelle de Michelet », dans Paule Petitier et Élisabeth Plas (dir.), *Michelet et la démocratie naturelle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2021, p. 239-256.

tout en invitant les hommes à une certaine « éthique de la terre<sup>22</sup> », en cessant toute exploitation des êtres et des ressources.

### **Le sens du rêve et « l'écologie de la vérité<sup>23</sup> »**

La promenade mélancolique le long du col du Julier, où il n'y a désormais « rien que des pierres » (p. 182) et le spectacle tragique du massacre des baleines ont la même valeur chez Michelet que le voyage vers le pôle chez Sand, et le lecteur y fait la même expérience. Ces textes sont nourris par la même intuition, formulée par Sand dans « La Forêt de Fontainebleau » : « Car il est temps d'y songer, la nature s'en va<sup>24</sup> »...

Depuis les deux continents différents du conte merveilleux et de l'essai naturaliste, Jules Michelet et George Sand font le même voyage et empruntent les mêmes chemins de l'analogie pour faire jouer une conception vitaliste, animée et féerique d'une nature qu'ils invitent à contempler et à protéger. La lecture conjointe de l'histoire naturelle de Michelet et du conte à la fois scientifique et merveilleux de Sand est une invitation à assouplir la frontière entre régime de la fiction et régime de la vérité, que nous avons tant intériorisée, pour reconnaître à la fois des vérités et une poétique analogique communes. Cet arpentage exemplifierait ainsi ce que Jean-Christophe Cavallin appelle une « écologie de la vérité », soit une vérité non plus conçue comme une abstraction surplombante, mais comme un assemblage d'idées, vraies chacune en contexte – « vérités de proximité, savoirs situés et *in situ*<sup>25</sup> ». Les vérités de contexte créées par Sand et Michelet rendent les genres dans lesquels elles s'énoncent secondaires : les expériences faites par Michelet, Alexis, Nasias ou Laura, de même que par les lecteurs de leurs histoires, sont animées par les mêmes émotions environnementales et leurs récits sont autant de réponses à la tragédie du vivant et de la condition terrestre. Peut-être aurait-on tout intérêt à les relire, non seulement comme des essais et des fictions, mais encore comme des mythes, pour réactiver, à leur lecture, une forme de terreur cosmique réorientant nos pratiques vis-à-vis du vivant.

### **Bibliographie**

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

BUELL Lawrence, « Representing the Environment », dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, Londres / New York, Routledge, 2000, p. 177-181.

CAVALLIN Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, José Corti, coll. « Biophilia », 2021.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

LEOPOLD Aldo, *L'Éthique de la terre*, trad. Aline Oudoul, Paris, Payot, 2019 [*Land Ethic*, 1949]

LE SCANFF Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

---

22. Aldo Leopold, *L'Éthique de la terre*, trad. Aline Oudoul, Paris, Payot, 2019 [*Land Ethic*, 1949].

23. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir*, op. cit., p. 19.

24. George Sand, « La Forêt de Fontainebleau », dans *Impressions et souvenirs*, éd. Ève Sourian et Brigitte Lane, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2005 [1872], p. 294.

25. Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir*, op. cit., p. 19.

MICHELET Jules, *L'Oiseau*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII, Paris, Flammarion, 1986 [1856].

— *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1861].

— *La Montagne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, t. XX, 1987 [1868].

PLAS Élisabeth, « "Je n'accuse que l'homme" : Responsabilité humaine et plaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme*, n° 189, 2020, p. 74-84.

— « La "vraie fleur du monde" et le "plaisir des tyrans". Lecture écoféministe de l'histoire naturelle de Michelet », dans Paule Petitier et Élisabeth Plas (dir.), *Michelet et la démocratie naturelle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2021, p. 239-256.

REMY Frédérique, « De la douceur polaire pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre science et littérature », dans Jacques Berchtold, Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean-Paul Sermain, Anouchka Vasak (dir.), *Canicules et froids extrêmes (L'événement climatique II). Histoire, littérature, peinture*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2012, p. 193-207.

SAND George, *Légendes rustiques*, Paris, A. Morel, 1858.

— *Laura. Voyage dans le cristal*, éd. par Gérald Schaeffer, Paris, A.-G. Nizet, 1977 [1864].

— « La Forêt de Fontainebleau », dans *Impressions et souvenirs*, éd. par Ève Sourian et Brigitte Lane, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2005 [1872].

— *Laura, voyage dans le cristal*, éd. par Marie-Cécile Levet, dans *Œuvres complètes*, dir. Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2017 [1864].

— *Romans*, vol. II, éd. par José-Luis Diaz avec la collaboration d'Olivier Bara et de Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

SIMONIN Louis, *Les Pierres. Esquisses minéralogiques*, Paris, Hachette, 1869.

VIENNE Simone, « George Sand. Journal de Voyage en Auvergne et en Velay, mai-juin 1859 », dans Léon Cellier (dir.), *Hommage à George Sand*, Paris, P. U. F., 1969, p. 29-60.

# Le bestiaire de *Poèmes barbares* : politique, écologie et poétologie

YOHANN RINGUEDE, Université Gustave Eiffel et Université de Lorraine

## Résumé

L'étude du motif animal dans l'œuvre poétique de Leconte de Lisle connaît deux grands courants. D'une part, l'animal est considéré dans sa valeur analogique comme un miroir de l'homme, de son intimité psychologique ou de son organisation sociale. D'autre part, sa description relève d'une tentative parnassienne de créer une poésie de l'objectivité : il est dépeint au plus près de sa nature bestiale (biologique ou éthologique). Face à cette double tradition, une lecture attentive du recueil *Poèmes barbares*, avec en particulier une attention portée à l'intégralité des poèmes, et non aux seuls poèmes animaliers, permet de relever une originale entreprise poétologique, de la part de Leconte de Lisle, qui cherche à poser les bases d'une réunification de l'homme et de la bête : séparés par l'histoire et la religion, tous deux se retrouveront dans un phénomène d'extinction commun qui les verra fraternellement se taire soudain. C'est donc à une réflexion écologique que se livre le poète de l'île Bourbon qui réfléchit les modalités selon lesquelles l'homme devrait vivre avec l'animal, et, plus largement, avec la nature.

« [L]'histoire parcourue à vol de corbeau » (Jules Lemaître<sup>1</sup>)

Le motif animalier dans l'œuvre de Leconte de Lisle a connu au fil des décennies deux grands courants d'analyse concurrents. Il existe d'une part tout un pan de la critique qui, à l'instar d'Edgard Pich, considère avant tout l'animal comme un symbole<sup>2</sup>. Image tantôt de la psyché humaine, tantôt de l'organisation sociale, religieuse et politique du monde interhumain, l'animal n'y est que difficilement détaché de l'homme : il sert à réfléchir celui-ci. D'autre part on trouve l'interprétation inverse, qui, disons-le d'emblée, correspond mieux à la théorie parnassienne. L'animal y est décrit de la manière la plus neutre possible. Selon cette lecture, illustrée très récemment par un article de Göran Blix<sup>3</sup>, l'animal existe dans la poétique de Leconte de Lisle dans un complet détachement vis-à-vis de l'homme : il ne nous dit rien de lui.

Afin d'approfondir ce débat, je me propose, pour le recueil *Poèmes barbares* (1862) – titre mettant en avant la sauvagerie – d'explorer le motif animal en ne me cantonnant pas aux seuls poèmes animaliers, pièces sur lesquelles s'appuient presque exclusivement les études mentionnées. En ouvrant largement l'investigation aux pièces consacrées à l'histoire de

- 
1. « Les *Poèmes barbares*, c'est, par bien des points, l'histoire parcourue à vol de corbeau, la bête étant philosophe et artiste » (Jules Lemaître, « Leconte de Lisle », *Les Contemporains : études et portraits littéraires* (Deuxième série), Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. 38).
  2. Voir en particulier la thèse d'Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Lyon, Publications de l'Université Lyon II, 1975, mais aussi Pierre Flottes, *Le Poète Leconte de Lisle*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1929.
  3. Göran Blix, « Nature's Witness: Allegory and Sensation in Leconte de Lisle's Animal Poems », *Journal of the Society of Dix-neuviémistes*, vol. 19, n° 3, 2015, p. 210-227. Voir aussi Émile Revel, *Leconte de Lisle animalier*, Marseille, Imprimerie du Sémaphore, 1942.

l'humanité, aux poèmes personnels ou d'actualité et à l'époque moderne, en plus des traditionnels textes exotiques<sup>4</sup>, l'analyse de la présence et de l'inscription du motif animal dans le poème parnassien permet de faire émerger un questionnement nouveau : Leconte de Lisle semble poser la question de la cohabitation entre l'homme et l'animal, qu'il soit sauvage, captif ou domestique. En retour, cette idée rend particulièrement sensible au fait que l'animal sauvage, même dans les poèmes animaliers, est en rapport constant quoique discret avec le monde humain.

Il me faudra chercher les aspects formels de cette double interrogation, afin de tenter de dégager une poétologie apte à tracer les voies d'une possible cohabitation entre l'homme et l'animal et, plus largement, entre l'homme et la nature. On verra ainsi que, dans les pièces historiques et politiques, l'animal est présenté comme un miroir qui permet de penser efficacement la société humaine et les rapports entre individus. Les poèmes animaliers, sous des dehors d'objectivité revendiquée, n'en esquissent pas moins un dialogue surprenant avec le monde humain. Ce dialogue, inquiétant et mélancolique, dans sa tonalité élégiaque, chante la perte d'un âge d'or que déplore le poète qui, en inversant la temporalité de l'élégie, imagine une fraternité nouvelle – et surtout vocale, pour ne pas dire poétique – entre tous les êtres vivants : au sein des poèmes eschatologiques de la fin du recueil, les différents règnes du vivant se retrouvent dans un dernier rugissement désespéré, puis s'unissent dans le silence.

### L'animal miroir : un bestiaire politique

Dans les pièces historiques et politiques de *Poèmes barbares*, il paraît possible d'accréditer la thèse d'un motif avant tout symbolique. L'animal y demeure effectivement un réservoir très riche dans lequel puise le discours politique et axiologique. C'est bien le cas dans « La vigne de Naboth », pièce dans laquelle l'animal est utilisé comme analogie efficace au cours de réflexions ou de leçons politiques. Akhab, roi d'Israël et de Juda dont les démêlés avec le prophète Élie sont longuement décrits dans la Bible, se plaint dans un premier temps de son manque d'autorité. Il le fait en utilisant un bestiaire complexe formant un système qui est issu de la fable :

Sous la corne du bœuf, sous le pied de l'ânon,  
Je suis comme un lion mort, qu'on outrage en face<sup>5</sup>.

L'intertexte est tout à fait évident : Akhab propose une réécriture du « Lion devenu vieux », quatorzième fable du livre trois de La Fontaine. Le premier des deux vers cités, soulignant la structure binaire à césure médiane de l'alexandrin, met dos à dos, hémistiche à hémistiche, deux des supplices humiliants que doit subir l'empereur en mal d'autorité chez La Fontaine.

---

4. Pour reprendre la structure du recueil telle que la décrit Edgard Pich (*Leconte de Lisle et sa création poétique*, *op. cit.*, p. 389).

5. Leconte de Lisle, « La vigne de Naboth », dans *Poèmes barbares*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985 [1862], p. 46. NB : toutes les références dans le texte courant concernent cette édition.

Après le coup de corne du bœuf, animal topique de la domestication chez Leconte de Lisle, vient le coup fatal dans l'économie de la fable, celui du plus vil animal, l'âne. Ici, le caractère humiliant de cet affront, désormais versé dans le domaine du réalisé, est accentué par la dégradation suffixale – portant de surcroît l'accent de la rime – de l'âne en « ânon ». La double mort que constitue l'affront de l'âne chez La Fontaine est astucieusement reproduite par l'usage de la métrique. À regarder le second vers, on s'aperçoit que la césure sépare le substantif animal suggérant la supériorité du monarque (supériorité doublée par l'emphatique quoique traditionnelle césure que porte *lion*) de son adjectif « mort ». Ce dernier constitue donc un éloquent rejet interne : c'est la mort du souverain, son outrage, qui est elle-même caractérisée comme une entorse à l'ordre du monde.

Devant cette inquiétude du monarque, peinant à imposer ses divinités païennes face à la montée du christianisme comme son autoritarisme vis-à-vis de ses sujets dont il convoite les biens, son épouse Jézabel lui répond en exploitant la portée symbolique de l'image animale :

Que ne le frappais-tu du glaive ou de la lance ?  
L'onagre est fort rétif s'il ne courbe les reins ;  
Qui cède au dromadaire accroît sa violence. (p. 47)

La leçon politique reconduit la question de la domination de l'homme sur un animal domestiqué : l'onagre et le dromadaire sont des animaux sauvages qu'il faut dresser. Ce faisant, c'est le peuple qui est animalisé et à qui il convient de violemment faire porter joug.

Plus loin, c'est Élie lui-même qui reprend à son compte l'analogie animale dans le cadre d'une leçon politique. Reprochant à Akhab d'avoir tué Naboth pour s'approprier sa vigne, le prophète l'invective en ces termes :

L'ours plein de ruse est pris dans ses propres embûches,  
Et le vautour s'étrangle avec l'os avalé,  
Et le frelon s'étouffe avec le miel des ruches. (p. 52)

Élie renverse la polarité jusqu'ici déployée symboliquement. L'animal sauvage et puissant devient, par son avidité même, l'objet de sa propre perte. Sa démonstration est également stylistique, puisque l'avidité sans borne du puissant est reconduite par l'hypozeux des vers deux à trois, et renforcée par l'usage de la métabole à la césure (« s'étrangle », « s'étouffe »). Comme le lion revendiqué comme modèle par Akhab, ces trois animaux ont en commun qu'ils ne produisent rien et se repaissent d'autrui ou de ses productions. C'est tout logiquement qu'Élie en vient à qualifier Akhab de « Vermine d'Israël » (p. 53). Dieu s'annonce alors comme « le frein d'acier qui brise la mâchoire / Des Couronnés, mangeurs de biches et de faons » (*ibid.*). Il apparaît en l'occurrence, en même temps que comme un défenseur des faibles, un ferment quasi-républicain.

Leconte de Lisle opère dans ce cadre symbolique une partition axiologiquement marquée entre l'animal domestique et l'animal sauvage. Dans la pensée doxale telle que la

déploie fréquemment *Poèmes barbares*, le plus souvent le sauvage est valorisé tandis que le domestique est dénigré. Il n'est que de lire « Le conseil du fakir » (p. 144-147). Effectivement, ce texte propose deux modèles de tigres concurrents. Un fakir sauvage et « grondant comme un tigre des djungles [*sic*] » tente de prévenir un seigneur du régicide qui le guette en la personne de sa jeune compagne – le clairvoyant est le sauvage. Le nabab, quant à lui, est décrit comme un « vieux tigre résigné qu'un enfant mène en laisse », et dont il est « sous le joug ». L'animal domestiqué par un enfant n'en est plus vraiment un. De même, le cœur enchaîné par l'attirance amoureuse s'est éloigné d'une forme d'instinct de survie primaire, et le poème se clôt sur la description de son corps assassiné.

Leconte de Lisle emploie un complexe réseau symbolique qui puise dans les bestiaires traditionnels afin d'éclairer les rapports humains. Loin de reprendre ces analogies sans distance et à son compte, il en montre plutôt la richesse et la plasticité. L'animal permet à l'homme de penser le monde, son organisation et le microcosme que représentent les relations humaines<sup>6</sup>.

La polarité de la symbolique traditionnelle est surtout renversée lorsqu'il s'agit d'illustrer l'histoire des religions, comme dans « La vigne de Naboth ». Dans « Le Runoïa » (p. 88-98), le poète relate la mise à mort des dieux de la mythologie nordique par le Christ. Toute la création de la mythologie scandinave est peuplée des animaux les plus sauvages : « loups », « étalons carnassiers », « aigles marins ». Or ces animaux sauvages s'adoucissent lors de la venue d'un seul enfant, le Christ, qui se présente par le recours à un symbole animal : « Je suis l'Agneau chargé des souillures du monde ». Le Christ est symbolisé dans la tradition par l'animal le plus doux qui soit. Toutefois, sa douceur lui permet de faire violemment taire la part sauvage de l'animal nordique. Comme le montre l'éloquent trimètre romantique qui répand bruit et mouvement de la faune sauvage au-delà de la barrière métrique de la césure et du carcan trop civil de l'hémistiche (« Gronder les ours, hurler les loups, bondir les cerfs »), l'animal actif du grand nord n'en subit pas moins le joug impérieux de la douceur de l'Agneau, qui n'est pas dans l'action mais dans l'être :

Les grands loups de Pohja, gémissant de tendresse,  
 Ont clos leurs yeux sanglants sous sa douce caresse.  
 Le Cheval au crin noir, l'Étalon carnassier  
 Dont les pieds sont d'airain, dont les dents sont d'acier,  
 Qui rue et qui hennit dans les steppes divines,  
 Reçoit le mors dompteur de ses mains enfantines !

L'agneau apprivoise tantôt son prédateur naturel, tantôt un animal si sauvage qu'il est décrit comme de la matière métallurgique et belliqueuse. La rime entre « divines » et « enfantines » est également propre à souligner cet étonnant paradoxe. Cela revient à la fois à suggérer la

---

6. Dans « À l'Italie » (p. 217-220), c'est à une leçon géopolitique que convie la présence des quatre animaux symboliques : la « colombe » pacifiste et l'« abeille » artiste caractérisant la Rome antique sont en péril. Afin de les secourir, tandis que l'Autriche, en 1859 déclare la guerre à l'Italie, le poète appelle de ses vœux le réveil des ongles et des crocs de la « louve du Tibre » à qui l'« aigle » napoléonien doit venir en aide.



puissance de la douceur de la leçon chrétienne en même temps qu'à dénoncer une forme d'in vraisemblance. Cette domestication, cet apprivoisement du prédateur par la proie est contre nature, de même que le remplacement des anciennes croyances, pleines de vitalité primitive, par une religion qui a descendu l'animal farouche de son piédestal divin. La bête a perdu son caractère transcendantal avec l'arrivée du christianisme, et il y a fort à parier qu'il s'agisse des prémices d'un nouveau rapport entre l'homme et l'animal. D'objet de chasse et de vénération profonde, l'animal est tombé au rang d'outil à domestiquer. Afin de lui rendre sa dignité, le poète tente souvent de le décrire tel qu'en lui-même, en particulier dans les poèmes animaliers.

### L'animal en chair : un bestiaire écologique

On sait que Leconte de Lisle connaît la biologie qu'il utilise pour être au plus près, dans les détails anatomiques et éthologiques, des animaux sauvages qu'il décrit<sup>7</sup>. Je souhaite revenir sur l'éthologie qu'il a étudiée et proposer une typologie de l'animal qui repose sur trois catégories possibles : domestique, domestiqué et sauvage. Cette tripartition recouvre une axiologie beaucoup plus claire que dans l'usage symbolique du motif animalier. Elle permet à Leconte de Lisle de tenir un discours sur la nécessité du respect de la part sauvage de l'animal et, partant, de l'altérité constitutive du grand tout cosmique. L'homme doit s'extraire de la bête, la regarder telle qu'en elle-même, pour accéder à son plein être animal. Il doit agir de même avec la nature pour la conserver sans la dénaturer.

La domestication semble atténuer la vitalité de la bête. Les animaux domestiques sont fort récurrents dans les poèmes de Leconte de Lisle. Ils sont le plus fréquemment décrits comme statiques, soumis et placides. Face aux jaguars, le bœuf est stupide et inerte (« Le jaguar », p. 182-183 ; « Le rêve du jaguar », p. 187). Ailleurs (« L'oasis », p. 149-150), il est décrit comme un bourgeois oisif. L'animal domestique est un objet : il est convoité par les animaux sauvages qui l'observent ou rêvent de lui. Plus grave, la perte de son animalité est irréversible : il n'est que de voir le désespoir des chiens lorsqu'ils retrouvent leur liberté (« Les hurleurs », p. 155-156). Dans la description de la sauvagerie dystopique qui ouvre « Qaïn », poème biblique<sup>8</sup>, les animaux sont asservis par les hommes :

Les ânes de Khamos, les vaches aux mamelles  
Pesantes, les boucs noirs, les taureaux vagabonds

---

7. En particulier le transformisme, dont il retient surtout la cruauté et la lutte pour la survie. Voir à ce propos la préface de Claudine Gothot-Mersch à *Poèmes barbares* (op. cit.), mais également Caroline De Mulder, *Leconte de Lisle : entre utopie et république*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 367-370, ainsi que l'article « Les "sciences de combat" dans la poésie de Leconte de Lisle », *Épistémocritique, La Revue*, vol. 1, 2007. Voir aussi, outre son *Histoire du Parnasse* (Paris, Fayard, 2005, p. 131 et 141-145), l'article de Yann Mortelette, « Leconte de Lisle antimoderne », *Studi francesi*, n° 170, 2013, p. 262-277. Je consacre également quelques pages à cette question dans l'ouvrage issu de ma thèse (*Une crise du moderne, Science et poésie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann, 2021, p. 104-107).

8. Comme on le verra plus loin, l'appréhension tout entière de l'animal chez Leconte de Lisle est vue à travers le prisme chrétien.

Se hâtaient, sous l'épieu, par files et par bonds ;  
Et de grands chiens mordaient le jarret des chamelles (p. 31)

La domestication n'est pas pacifique. Et pour cause, à force de crocs de chiens et d'épieux de bergers, l'animal se trouve désanimalisé. Qu'on songe au traitement fait aux vaches : leurs « mamelles » sont si « pesantes » que l'adjectif est disloqué en rejet externe, dans le vers suivant. Cette discordance suggère la part non naturelle du gonflement de ces mamelles parce que, justement, elles ont perdu leur fonction première : il n'est pas de veau qui gambade sous ces lourdes mamelles – elles le seraient moins. L'animal est devenu un outil de production. Cette mutation l'a dénaturé. Cette manière de cohabiter entre homme et animal est décrite négativement dans les vers qui suivent :

Et les éclats de rire et les chansons féroces  
Mêlés aux beuglements lugubres des troupeaux (p. 31)

Il y a bien mixtion des bruits humains et animaux, mais sur la base d'une fondamentale dis-harmonie tonale : joie et méchanceté caractérisent le bruit de la parole humaine tandis que la parole animale est marquée par le signe de la mort. Est-ce à dire que l'animal est mort sitôt qu'il est réuni en « troupeaux » par la « féroc[ité] » humaine ? Quoi qu'il en soit, là n'est pas la voie à suivre pour cohabiter avec l'animal.

Plus grave encore, il est des animaux farouches qui ont été violemment privés de leur liberté et donc de leur sauvagerie. C'est ce que raconte « Qaïn ». Au cœur de cette cité monstrueuse qui vit l'union contre nature des anges et des femmes humaines, peu avant le Déluge, un autre crime odieux semble avoir été commis :

Il vit tes escaliers puissants bordés de torches  
Hautes qui tournoyaient, rouges, au vent des soirs ;  
Il entendit tes ours gronder, tes lions noirs  
Rugir, liés de marche en marche, et, sous tes porches,  
Tes crocodiles geindre au fond des réservoirs (p. 33)

Cette description pluri-sensorielle permet de décrire, comme dans le cas des animaux domestiques, le bruit fait par la bête. Or ce bruit, à l'infinitif dans les trois occurrences, est marqué par un phénomène de discordance métrique fort et répété. « [G]ronder » est placé en rejet interne tandis que « [r]ugir » se trouve en rejet externe. Le bruit, ultime indice d'animalité que possède encore la bête captive, est séparé d'elle par la structure du vers. Le grognement et le rugissement ont perdu de leur force sauvage et sont rejetés comme inutiles et vains. Quant au crocodile, il peut sembler attendu de l'entendre « geindre » : dans la tradition classique, il est censé gémir pour attirer à lui ses proies. Ici, personne ne l'entend plus, eu égard à son enfermement « au fond des réservoirs ». La situation spatiale et la notion même de « réservoir » indiquent la réification du farouche reptile. C'est que ces animaux ne sont pas libres, comme en témoigne l'anaphore du possessif « tes ».

Au sommet de cette typologie reste l'animal sauvage – loin de l'homme, il peut pleinement être lui-même. L'isolement apporte sa superbe et imperturbable quiétude au rapace andin qui plane en rêvant au-dessus de la mêlée (« Le sommeil du condor », p. 171). « La panthère noire » (p. 175-176) ne fraye qu'au cœur des « forêts vierges » où elle perpétue ses sanglants crimes nocturnes. Toutefois, il demeure bien peu d'animaux qui n'entretiennent aucun rapport avec l'homme. Dans « Les jungles » (p. 179), le tigre sauvage, après un lourd sommeil diurne, s'éveille dans l'air du soir :

Contre le sol rugueux il s'étire et se traîne,  
Flaire l'étroit sentier qui conduit à la plaine,  
Et, se levant dans l'herbe avec un bâillement,  
Au travers de la nuit miaule tristement.

Cette fin est-elle si objective qu'on la décrit habituellement ? D'abord, l'adverbe qui en ponctue le point d'achèvement apparaît comme une projection en forme d'hypallage. Ce serait alors une oreille humaine qui, entendant ce cri, l'interprète comme manifestation de tristesse. L'homme n'est donc pas si loin qu'il ne puisse l'entendre. De même, le tigre ne « miaule » pas. L'utilisation de ce verbe montre aussi qu'il fraie avec l'humain, qu'il connaît, tout farouche qu'il est, une menace de domestication. De fait, son fin odorat semble l'attirer loin de la jungle, sur le « sentier qui conduit à la plaine » c'est-à-dire au monde des hommes. Si ce sentier est « étroit », il n'en demeure pas moins un trait d'union, une trace indiquant qu'il y a un passage possible entre les deux mondes. Ce passage est vu comme une menace, puisque le tigre « flaire » probablement une proie (être humain ou animal domestique). Cette menace explique probablement la projection du dernier adverbe : il y a tristesse dans l'oreille de celui qui saisit ce danger, pour lui ou pour l'animal qu'il considère comme son bien<sup>9</sup>.

Le lion de « L'oasis » (p. 149-151) est plus proche de réaliser cette menace. Au soir tombant, il sort de sa retraite d'ermite au cœur du désert pour approcher d'un endroit marqué par la surpopulation. Surpopulation animale, d'abord, puis humaine, dans un second temps. Une caravane de bœufs y fait halte, hommes et bêtes s'apprêtent à goûter un repos mérité. Le lion convoite cette caravane. D'abord, comme le tigre, son attitude est caractérisée par un adjectif qui excède le cadre d'un poème purement objectif : il vient « d'un pas mélancolique ». Cette mélancolie, n'est-elle pas, au prix, là aussi, d'une lecture en hypallage, le sentiment de ces hommes du Darfour, perdus au milieu du désert, qui « [s]'endorment en parlant du retour au pays » mais risquent de finir dans le ventre de la bête ? D'un point de vue énonciatif, ce poème est original puisqu'il s'adresse directement au lion et le tutoie dès le début, alors qu'il se trouve en sa retraite de soleil et de sable. Un lien s'établit donc poétiquement, qui se résout dans la mise en branle d'une partie de chasse dont le bœuf ou l'homme sera la proie :

---

9. De même, dans « Le rêve du jaguar », le phantasme final du fauve qui plante crocs et griffes dans sa proie se déroule « au milieu des plantations vertes », c'est-à-dire dans un monde marqué par le travail humain, qui est l'exact inverse (en termes chromatiques, notamment) de la jungle décrite dans le reste du poème.

À toi la chair des bœufs ou la chair des bouviers !  
Le vent a consumé leur feu de ronce sèche ;  
Ta narine s'emplit d'une odeur vive et fraîche,  
Ton ventre bat, la faim hérissé tes cheveux,  
Et tu plonges dans l'ombre en quelques bonds nerveux.

Ici, la distance entre le fauve sauvage et l'homme est comblée lorsque les circonstances y sont favorables. S'il n'est pas parcouru effectivement dans l'économie du poème, escamoté dans une « ombre » qui est aussi celle d'un silence suivant le point final du texte, comme pour taire l'horreur de la scène à venir, le chemin est poétiquement arpenté. En effet, le lion, à qui s'adresse aussi familièrement le poète, prend peu à peu visage humain. La « narine », le « ventre » et les « cheveux » sont autant de termes plutôt employés pour décrire des physiologies humaines : ils suggèrent l'humanisation du félin, qui en perd sa crinière. Ainsi est suggérée la dévoration de l'humain par la bête, en même temps que le félin sauvage est menacé par l'humanisation, la domestication et la perte de sa férocité.

Certes, comme l'écrit Göran Blix, il y a un dispositif scénographique récurrent visant à isoler l'animal sauvage et à le décrire pour le faire exister en lui-même<sup>10</sup>. Toutefois, de manière concomitante, la bête sauvage rêve du domestique, se précipite sur l'homme, et le poème esquisse des voies (poétiques ou spatiales) pour faire dialoguer les deux mondes.

### **L'animal en frère : un bestiaire eschatologique**

La cohabitation avec l'animal sauvage pose également un problème car elle constitue une menace pour l'homme et son organisation sociale. C'est qu'un âge d'or a été égaré en chemin<sup>11</sup>, qui a séparé des êtres faits à l'origine pour s'entendre. Dans « La ravine Saint-Gilles » (p. 157-159), le chatolement animal est déceptif : le fond de la nature est froid, mais la luxuriance est le souvenir d'un âge d'or perdu. Les mentions d'animaux carnassiers tristes ou mélancoliques sont peut-être à lire comme une mélancolie partagée de ce paradis égaré. La nécessité de la dévoration est alors présentée à la fois comme dispensatrice de plaisir en même temps que comme regret, celui d'engloutir un ancien frère. Peut-être est-ce aussi là l'explication des chemins descensionnels : le cœur de la jungle est un souvenir d'Éden, et l'on y rêve de l'homme qui n'y est désormais plus admis.

En réplique à ce bannissement et à la cohabitation agonistique qui est désormais devenue nécessaire entre la bête sauvage et l'homme, ce dernier représente, dans la poétique de Leconte de Lisle, un danger pour les écosystèmes et les êtres vivants qui en dépendent. En effet, dans la mouvance très large d'un romantisme tardif allant de Jules Michelet à Élisée Reclus, en passant notamment par Jules Verne et Jean Richepin, le poète de l'île Bourbon s'inquiète de l'influence néfaste du développement de l'humanité et de l'industrie qui en

---

10. Göran Blix, « Nature's Witness », art. cit.

11. L'Histoire telle que l'envisage Leconte de Lisle n'est qu'une longue chute dans le désenchantement, en particulier à cause de l'avènement du christianisme, regardé comme monolithique et excluant.

caractérise l'état bourgeois moderne sur l'intégrité du monde naturel. Dans « La forêt vierge » (p. 166-168), il prophétise ainsi la fin des forêts sauvages :

Sur cette plage ardente où tes rudes massifs,  
Courbant le dôme lourd de leur verdeur première,  
Font de grands morceaux d'ombre entourés de lumière  
Où méditent debout tes éléphants pensifs ;  
Comme une irruption de fourmis en voyage  
Qu'on écrase et qu'on brûle et qui marche toujours,  
Les flots t'apporteront le roi des derniers jours,  
Le destructeur des bois, l'homme au pâle visage.

La description de l'orée de la forêt vierge indique un paradis primitif, celui de la « verdeur première ». S'y dessinent des sortes de berceaux matriciels, à la fois mystérieux et profonds (« grands morceaux d'ombre ») en même temps que nimbés de clarté (« entourés de lumière »). Ce sont probablement les lieux des premières naissances, là où la vie est encore claire, lumineuse. Pourtant, la profondeur mystérieuse qui les caractérise dénonce l'éloignement temporel et géographique, c'est-à-dire la perte de ces paradis (on n'est plus très loin du « *Moesta et errabunda* » baudelairien). Ces berceaux à la description impressionniste sont le lieu des grands animaux tranquilles et fiers, tout dévoués à l'inaction et à la réflexion (ce que souligne éloquemment le vers pléonastique « méditent [...] pensifs »). Le lieu tranquille, premier, est le lieu de la sagesse. Puis fait « irruption » dans la forêt en même temps que dans l'économie du poème la troupe insignifiante, désordonnée et surtout agitée à l'extrême de la menace humaine. Sur le modèle apocalyptique, cette troupe est comparée à un ensemble grouillant, instable et invasif d'insectes ravageurs. L'homme y est décrit comme « roi des derniers jours », ce qui suggère la dimension catastrophique de son commandement : l'homme aux manettes ne peut que faire courir le monde à sa perte. Sa venue dans la forêt primitive, son retour aux sources, n'est pas une introspection, un retour à la sagesse de l'enfance humaine, une main tendue vers les bêtes philosophes. Elle est plutôt motivée par ses instincts destructeurs, économiques et industriels. L'homme moderne a besoin de bois pour construire son monde éphémère :

Il aura tant rongé, tari jusqu'à la fin  
Le monde où pullulait sa race inassouvie,  
Qu'à ta pleine mamelle où regorge la vie  
Il se cramponnera dans sa soif et sa faim.  
Il déracinera tes baobabs superbes,  
Il creusera le lit de tes fleuves domptés ;  
Et tes plus forts enfants fuiront épouvantés  
Devant ce vermisseau plus frêle que tes herbes.

L'humanité est encore caractérisée par la profusion exagérée. Son appétit et son avidité sont sans borne et entrent en écho inversé avec la grande vitalité de la nature nourricière qui donne sans compter. La leçon poétologique de cette strophe réside dans la rime équivoquée qui met

éloquement la « fin » en regard de la « faim » : c'est ce désir de comble physique et matériel qui signe la mort de son espèce. Le futur de l'indicatif agit comme une réalisation qui permet au poète voyant de décrire le crime qu'on qualifierait aujourd'hui d'écocide. Cette mise à mort de la forêt met significativement à bas les objets naturels – caractérisés par la grandeur, la puissance et la force – par un agent qui est pourtant, du point de vue de l'échelle, tout à fait insignifiant. À ce titre, la rime entre « baobabs superbes » et « herbes » met en place un réseau de comparaisons scalaires tout à fait frappant. Les activités désordonnées et destructrices placent l'homme dans le camp adverse des sages et tranquilles éléphants dérangés. Sa bêtise, c'est en fin de compte de couper ses propres racines primitives, et de signer ce faisant son arrêt de mort.

Hommes et bêtes se sont séparés pour une raison double : si l'homme a été chassé d'Éden, traumatisme primitif qui marque les poèmes animaliers, l'homme chrétien qui a descendu l'animal de son piédestal divin l'a privé d'âme. On le lit en particulier dans le grand poème « Le corbeau » (p. 223-236), au cours duquel le moine lance à un volatile blasphémateur :

Que t'importe, chair vile, inerte pourriture,  
Qui rentreras bientôt dans l'aveugle nature  
Avec l'argile et l'eau de la pluie et le vent,  
Vaine ombre, indifférente aux yeux du Dieu vivant,  
À toi qui n'es que fange avant d'être poussière,  
Le royaume où les Saints siègent dans la lumière ?  
Le lion, le corbeau, l'aigle, l'âne et le chien,  
Qu'est-ce que tout cela dans la mort, sinon rien ?

Le représentant de la doxa chrétienne tient un discours humiliant au sens plein du terme : il relègue l'intégralité du règne animal au même niveau que tout le reste de la nature. Il fait profession de foi d'un dieu humain, d'un dieu pour les humains, qui ne s'occupe d'aucune autre de ses créatures. La rime entre « poussière » et « lumière » met l'accent sur la différence fondamentale entre le devenir post-mortem de l'animal et celui de l'homme. Le pénultième vers se veut une liste à allure exhaustive de la création animale, en mêlant le noble et l'ignoble, et la résume pour clore cette conglobation dans la chute du dernier mot à la rime (« rien ») : une fois mort, l'animal disparaît parce que l'âme lui fait défaut.

Toutefois, et c'est la réponse du corbeau au moine, l'homme semble en état de perdre lui aussi son âme (ou la certitude qu'il en a une), et hommes et bêtes risquent en fin de compte de redevenir frères face à la catastrophe d'une extinction. L'animal plurimillénaire relate avoir été embarqué sur l'arche durant le déluge, et avoir constaté un destin commun entre l'homme et l'animal :

Ours, énormes lézards, immenses éléphants,  
À demi submergés par ces flots étouffants,  
Grands aigles fatigués de planer dans les nues  
Et de ne plus trouver les montagnes connues,

Taureaux ouvrant encore leurs convulsifs naseaux,  
Léviathans surpris par la fuite des eaux,  
Tous les vieux habitants de la terre féconde  
Avec l'homme gonflaient au loin la boue immonde ;  
Et de chaudes vapeurs s'épandaient dans les vents.

Ce témoin inattendu de l'épisode biblique relate ainsi l'extinction pure et simple d'espèces désormais disparues : les « énormes lézards » sont ce que l'on commence à nommer, du temps de Leconte de Lisle, les dinosaures, et les « immenses éléphants » sont probablement des mammoths. Dans cette extinction de masse, l'homme a connu le même sort (Noé et sa famille mis à part). Loin d'être exhalé dans les vapeurs éthérées et lumineuses où siègent les anges, il a pris sa part aux exhalaisons putrides. Pour le charognard que représente le corbeau, il n'est aucune différence entre les chairs en décomposition.

Adoptant la leçon de ce corbeau blasphémateur, Leconte de Lisle développe dans un certain nombre de pièces eschatologiques la pensée d'une terrible fin qui voit le rapprochement des hommes et des animaux. Dans un contexte passé, une sombre période médiévale, « Un acte de charité » (p. 237-238) raconte une histoire qui prend pour cadre une affreuse famine. L'homme perd sa part humaine au point de quitter les régions civilisées et de hurler avec les chiens : « On entendait se mêler dans les bois / Les cris rauques des chiens aux hurlements de l'homme ». Le retour dans le bois et l'entremêlement des voix suggèrent une perte d'humanité chez l'homme, qui est d'ailleurs décrit en amont comme un « vr[ai] spectr[e] ».

Changement de temporalité et extinction plus globale, mais même fraternité vocale. Dans « La dernière vision » (p. 213-214), hommes et bêtes sont réunis dans la fin commune de tout ce qui porte voix :

Ni sonnantes forêts, ni mers des vents battues.  
Vraiment, la race humaine et tous les animaux  
Du sinistre anathème ont épuisé les maux.  
Les temps sont accomplis : les choses se sont tues.

Il s'agit d'un moment tout à fait frappant dans la poétique de Leconte de Lisle, où est dite avec force une union qui semble faire défaut entre la race humaine et l'animal. D'un point de vue syntaxique, ils forment un sujet complexe régissant un verbe commun. Hélas, son procès est tout à fait désolant, puisque le troisième vers de ce quatrain indique qu'hommes et bêtes se retrouvent finalement dans la disparition finale. L'accomplissement des temps ne se réalise pas, comme dans la parole christique, dans la proximité du royaume des cieux, mais dans la prolifération d'un silence signifiant la fin de toute vie. Ce silence est d'autant plus frappant dans une poétologie qui vise à décrire l'homme et l'animal en se basant essentiellement sur le sonore, la voix, le chant, le cri. Ainsi, hommes et bêtes sont *in fine* réunis dans ce sujet flou qui s'éteint en cessant son activité bruyante : « les choses ».

Toute cette leçon est condensée dans le dernier poème de ce sombre recueil, « *Solvat seclum* » (p. 294). La pièce relate l'extinction de toute vie sur terre et elle s'appuie avant tout

sur cette notion de vocalité, en s'ouvrant sur ce vers prophétique et typographiquement détaché du reste du poème :

Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants !

La mise au singulier du vivant est permise par le dénominateur commun vocal. Cette voix, en partage, caractérise le vivant en même temps qu'elle est décrite comme « sinistre ». Cette désignation, peu surprenante au regard des autres pièces du recueil, indique le rapport fondamental qu'établit Leconte de Lisle entre la parole, le cri et la mort parce que la corde qui vibre et émet un son rappelle à l'homme qu'il est un animal biologique et donc mortel comme les autres. La portée comminatoire de cette adresse au vivant est rendue sensible par la forte allitération en [t] qui intime l'ordre du silence. Hommes et bêtes sont alors réunis dans cette menace de perdre voix, au moment même où Leconte de Lisle, clôturant son parcours poétique, prend congé de son lecteur. Le poète dresse ensuite la liste de tous les usages désespérés de la corde vocale qui, comme la corde lyrique, s'effraie devant l'absence de réponse des dieux :

Blasphèmes furieux qui roulez par les vents,  
Cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage,  
Effroyables clameurs de l'éternel naufrage,  
Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés,  
Esprit et chair de l'homme, un jour vous vous tarez !

L'éloquent polyptote – « Tu te tairas » se change en « vous vous tarez ! » – permet d'universaliser la menace de silence et de montrer, comme l'indique le premier hémistiche du même vers, que la voix humaine désespérée face au silence cosmique est la manifestation conjuguée de son « esprit » et de sa « chair ». Le polyptote est reconduit immédiatement après pour dire encore plus fortement la portée universelle de cette prophétie :

Tout se taira, dieux, rois, forçats et foules viles,  
Le rauque grondement des bagnes et des villes,  
Les bêtes des forêts, des monts et de la mer,  
Ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer,  
Tout ce qui tremble et fuit, tout ce qui tue et mange,  
Depuis le ver de terre écrasé dans la fange  
Jusqu'à la foudre errant dans l'épaisseur des nuits !  
D'un seul coup la nature interrompra ses bruits.

Dès le deuxième vers, avec l'expression « rauque grondement », le poète reconduit l'idée d'une communauté vocale entre l'homme et la bête. Il fait tout de suite après, à grand renfort d'hypozeuges qui se répondent hémistiche à hémistiche et vers à vers, la liste de tous les animaux qui vont cesser leurs bruits informulés en même temps que le babil de l'homme. Le dernier vers cité condense l'intégralité de cette bruyante vie en une image allégorique, sujet grammatical, qui vient la synthétiser : l'homme est partie intégrante du grand tout de « la



nature ». Il perd son statut d'acteur dans l'histoire cosmique en devenant un membre que la nature décide de faire taire quand bon lui chante.

Dans cette catastrophe annoncée, l'homme et la bête risquent bien, comme aux premiers jours du monde, de se retrouver dans un destin commun catastrophique. Une fois l'homme abandonné, en particulier parce qu'il a tué lui-même ses propres composantes spirituelles, il perd lui aussi son âme et devient l'équivalent de l'animal. Ne restent plus, à l'un comme à l'autre, qu'à s'éteindre en s'étreignant. Et Leconte de Lisle, joignant le geste à la parole, de mettre le point final au recueil qui, entre autres choses, lui aura permis d'illustrer la fraternité perdue de l'homme et de la bête.

La présence de la bête, dans le recueil, n'est donc pas uniquement thématique. Elle informe une poétique particulièrement heurtée (en particulier par le recours à des effets de discordance) propre à dire les difficultés d'une cohabitation entre les êtres pourtant regardée comme nécessaire et naturelle.

## Bibliographie

- BLIX Göran, « Nature's Witness : Allegory and Sensation in Leconte de Lisle's Animal Poems », *Journal of the Society of Dix-neuviémistes*, vol. 19, n° 3, 2015, p. 210-227.
- DE MULDER Caroline, *Leconte de Lisle : entre utopie et république*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- « Les "sciences de combat" dans la poésie de Leconte de Lisle », *Épistémocritique*, vol. 1, 2007. [epistemocritique.org/les-sciences-de-combat-dans-la-poesie-de-leconte-de-lisle](http://epistemocritique.org/les-sciences-de-combat-dans-la-poesie-de-leconte-de-lisle)
- FAIRLIE Alison, *Leconte de Lisle's poems on the barbarian races*, Cambridge, Cambridge University Press, 1947.
- FLOTTES Pierre, *Le Poète Leconte de Lisle*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1929.
- LECONTE DE LISLE, *Poèmes barbares*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985 [1862].
- LEMAITRE Jules, « Leconte de Lisle », *Les Contemporains : études et portraits littéraires* (Deuxième série), Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, p. 5-47.
- MORTELETTE Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
- « Leconte de Lisle antimoderne », *Studi francesi*, n° 170, 2013, p. 262-277.
- PICH Edgard, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Lyon, Publications de l'Université Lyon II, 1975.
- REVEL Émile, *Leconte de Lisle animalier*, Marseille, Imprimerie du Sémaphore, 1942.
- RINGUEDE Yohann, *Une crise du moderne, Science et poésie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann, 2021.
- SIMON Anne, *Une bête entre les lignes, essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.
- WEBER Julien, *Donner sa langue aux bêtes : poétique et animalité de Baudelaire à Valéry*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

# Senancour, une écopoétique du naturel

YVON LE SCANFF, Université Sorbonne Nouvelle

## Résumé

Chez Senancour l'écopoétique du naturel peut se déployer dans deux directions : dans une perspective plus poéticienne et générique (en quoi *Oberman* est un roman naturel par exemple) et dans une optique plus stylisticienne qui sera davantage privilégiée dans cette étude. Le style naturel est une gageure et quasiment une contradiction en ses termes. Toutefois, à l'époque de Senancour, deux sens semblent se faire concurrence : d'une part l'idée que le naturel serait lié à une logique de la sensation spontanée, de l'autre qu'il aurait trait à la manifestation d'un ordre indifférencié de la raison : singularité ou universalité. Senancour semble opter pour un universel singulier, un naturel du *milieu* qui rende à la fois l'ordre indifférencié de la nature et la spontanéité singulière de la sensation naturelle. L'interpellation du sentir et l'appréhension par le jugement composent ainsi les évocations descriptives comme harmonies des contraires. Mieux encore, Senancour fait jouer cette harmonie au sein même de la sensation : si la vue porte cette part d'ordre logique du tableau comme une forme d'évidence intellectuelle objective et presque anesthésiée, l'ouïe vient spontanément manifester l'irruption de ce qui est senti comme une pure sensation naturelle.

Que peut-on attendre d'une écopoétique quand elle s'intéresse à un auteur et un penseur comme Senancour, qui ouvre en somme le siècle de la modernité industrielle, urbaine et technologique ? Certes il y a chez Senancour une forme de critique écologique qui s'exprime comme le refus de considérer la nature comme une matière dénaturée (par la Chute) ou une matière à dénaturer (pour la rationaliser)<sup>1</sup>. Il y a également chez lui une sorte d'écologie politique de la pastorale, une forme d'auto-critique de la modernité relevant sans doute d'un romantisme révolutionnaire de type « restitutionniste<sup>2</sup> » qui considère que « le principe capitaliste d'exploitation de la nature est en contradiction avec l'aspiration romantique à vivre en harmonie en son sein<sup>3</sup> ». Mais de toute évidence, c'est en tant que principe poétique que la nature prend sens dans son œuvre : comme expression d'une forme qui soit une idée du naturel. Moins sans doute qu'une stricte écocritique<sup>4</sup> mais plus qu'une simple thématique qui négligerait la poétique, c'est-à-dire la configuration systémique de ses constituants, son

---

1. Voir Etienne Pivert de Senancour, *Sur les générations actuelles, Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1793], t. I, section III, « Surface de la terre modifiée par l'homme », p. 175-177.

2. Robert Sayre et Michael Löwy, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 85-90.

3. *Ibid.*, p. 42.

4. L'écocritique a été définie comme « application de l'écologie et de concepts écologiques à l'étude de la littérature », comme « étude de la littérature dans ses rapports avec l'environnement naturel » (Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 13) ou encore par Cheryl Glotfelty comme l'« étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique » (citée dans Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 21). Schoentjes cite également William Rueckert pour définir de façon encore plus précise et restreinte l'écocritique comme « l'application de l'écologie et de concepts écologiques à l'étude de la littérature » (*ibid.*, p. 24).

œuvre met sans doute au cœur de son ambition le « travail de l'écriture<sup>5</sup> » comme « écriture de la nature, tournée vers l'expérience sensible du monde<sup>6</sup> ». C'est ainsi la question du naturel comme *écomorphisme* qu'il faudrait donc poser comme possible instauration de la sensibilité littéraire de la nature. Cet écomorphisme, c'est-à-dire la façon dont la forme pense et représente la nature, peut se développer ainsi selon deux directions : vers la littérature et/ou vers l'écriture, à savoir une ligne plus poéticienne et générique et/ou une ligne plus sensible aux aspects du style.

### Le genre naturel

Dans un article précédent, nous avons cherché à montrer comment, dans *Oberman*, Senancour avait tenté de *naturaliser le roman* et d'en faire *le roman de la nature* en inventant une conception mimétique du roman comme représentation de l'inanimé qui donne la primauté aux rapports aux choses sur la relation des faits<sup>7</sup>. À la place d'éléments narratifs dramatisés (producteurs de l'intérêt romanesque), Senancour propose ainsi d'autres enjeux textuels, d'autres points névralgiques d'un roman conçu comme expérience (naturelle) et non comme représentation (historique) et enchaînement (chrono)logique de séquences narratives. Le roman inverse ses prérogatives : l'essentiel – et donc ce qui intéresse dorénavant le roman naturel – se situe au-delà du narratif. L'expérience significative du roman va donc résider dans ces moments non narratifs où l'intérêt du roman change de camp : l'intensité du roman senancourien est attachée à ces moments d'exception où s'arrête le récit, où commence l'expérience. C'est « l'inanimé » qui dès lors anime le roman.

Cette poétique des stases produit un ensemble d'expériences verticales qui font écran et subvertissent l'horizon du roman. L'orientation linéaire du roman, qui instaure une forme de représentation de l'extériorité naturelle (la nature naturée), est ainsi perturbée par des suites de scènes ou de tableaux qui hérissent indéfiniment le récit dans le sens d'une verticalité essentielle, particulièrement mise en valeur dans *Oberman*, comme si l'élément thématique (la montagne) et son schème caractéristique (monter/descendre) devenaient les éléments constitutifs d'un paradigme à la fois pendulaire et perpendiculaire. Ce paradigme, schématisé par sa verticalité (ascension/élévation) et sa profondeur (introspection-réflexion), donne ainsi l'image et la forme d'un autre roman, d'un autre trajet, celle d'une course vers la « nature pressentie<sup>8</sup> », la nature naturante, ce flux à peine perceptible qui parcourt en tous sens ce qui est de l'ordre du flot sensible.

Le roman met ainsi en arrière-plan l'extériorité naturelle comme l'agitation superficielle des événements. Sur fond de cette pure extériorité se joue donc une scène décisive, celle d'une nature *rapportée*. Dans ces scènes du roman, le sentiment de la nature, en soi

5. *Ibid.*, p. 16. Voir aussi p. 24 : « C'est pour mettre l'accent sur la nécessité de ce double travail d'écriture et de lecture que l'on recourra ici au terme d' "écopoétique" plutôt que d' "écocritique" ».

6. *Ibid.*, p. 25.

7. Yvon Le Scanff, « Senancour et le roman naturel : *Oberman* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 117<sup>e</sup>, n° 3, 2017, p. 581-603.

8. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003, [1804], LXXV, p. 350.

comme en dehors de soi, se réfléchit indéfiniment et semble « indiquer le monde inconnu que nous cherchons toujours<sup>9</sup> ». Les scènes majeures du roman sont des « moments d'énergie<sup>10</sup> » qui forment, en opposition au romanesque, la vie *naturelle* ou *romantique* qui *agrandit* la vie de « ce mouvement sublime et calme<sup>11</sup> ».

Pour faire pendant à cette étude de poétique générique, nous voudrions développer une réflexion sur le naturel dans son rapport à l'écriture sensible. Après la transposition schématique, une autre forme d'instauration : la transcription stylistique.

### Le naturel comme style

Le naturel, comme écomorphisme, reste un défi à toute tentative d'expression : il informe ce qui veut le retenir et le contenir ; il fuit ce qui veut le saisir. Le fixer, c'est en effet risquer de le perdre, de dénaturer sa liaison avec l'intimité d'un moi qui, dans ces moments privilégiés, appartient plus encore à la nature qu'à la conscience. Le naturel est de l'ordre d'un vécu qui s'éprouve, ce n'est pas un contenu qui s'exprime : « Ne soyez pas surpris que je n'aie rien à vous dire après avoir eu, pendant plus de six heures, des sensations et des idées que ma vie entière ne ramènera peut-être pas<sup>12</sup>. » Se pose alors le problème de l'expression, du « soin de conserver sa pensée » : « Il eût fallu écrire ce que j'éprouvais ; mais alors j'eusse bientôt cessé de sentir d'une manière extraordinaire<sup>13</sup> ». La difficulté majeure d'une telle entreprise – *penser nature* – consiste à s'engager dans des modes d'expression qui n'appellent pas la représentation (l'art comme *mimesis*) ni la détermination (la pensée comme volonté de savoir). La nature s'exprime immédiatement ; en parler, c'est la traduire en langage médiatisé, c'est ré-introduire les formes *a priori* d'une connaissance qui ressortit à la sphère de « l'Intellectuel » ou de la représentation, qui ne sont évidemment pas celles de la participation au naturel :

De certains sons, de certaines odeurs semblent d'abord entraîner la pensée au-delà des lieux visibles : mais de telles sensations, trop fugitives, sont, pour ainsi dire, inexprimables ; ne sachant comment les communiquer pour en tirer quelque gloire, vous les abandonnez promptement, et le cours des choses présentes vous ramène sous le joug. Cependant les jouissances qui appartiennent à l'ordre universel auraient un grand charme dans nos souvenirs ; par ces images de l'infini, la sagesse a voulu nous apprendre que, même dans la sphère de nos attributions et de notre espérance, ce que nous connaissons est moins grand que l'inconnu<sup>14</sup>.

---

9. *Ibid.*, II, p. 66.

10. *Ibid.*, VII, p. 95.

11. Voir *ibid.*, XL, p. 180 : « La vie naturelle n'est plus la vie ordinaire : tout est romantique, animé, enivrant. Là, assise en repos, ou occupée d'autre chose, elle nous emporte, elle nous précipite avec elle dans le monde immense ; et notre vie s'agrandit de ce mouvement sublime et calme. »

12. *Ibid.*, VII, p. 96.

13. *Ibid.*, p. 95.

14. Etienne Pivert de Senancour, *Libres méditations d'un solitaire inconnu*, Paris, Cérioux, 1819, XVIII, p. 273.

Dans une très belle formule, Senancour ramasse toute l'aporie du naturel : « Nous sentons ce que nous ne pouvons exprimer, nous apercevons ce que nous ne pourrions décrire<sup>15</sup>. » Il n'est pas simple d'exprimer le naturel, qui ne relève pas aisément des moyens hétérogènes de la représentation (un objet pour un sujet dans un espace-temps donné). Ce qui a été pressenti, entrevu, se perd dans le compte rendu positif de l'expérience vécue ; et comme le dit Oberman à propos de son ascension de la Dent du Midi, « je ne saurais vous donner une idée juste de ce monde nouveau ; ni vous exprimer la permanence des monts, dans une langue des plaines<sup>16</sup> » :

Si j'avais moins senti la grandeur et l'harmonie de l'ensemble, si la pureté de l'air n'y ajoutait pas une expression que les mots ne sauraient rendre, si j'étais un autre, j'essaierais de vous peindre ces monts neigeux et embrasés, ces vallées vaporeuses ; les noirs escarpements de la côte de Savoie ; les collines de la Vaux et du Jorat, peut-être trop riantes, mais surmontées par les Alpes de Gruyère et d'Ormont ; et les vastes eaux du Léman, et le mouvement de ses vagues, et sa paix mesurée. Peut-être mon état intérieur ajouta-t-il au prestige de ces lieux ; peut-être nul homme n'a-t-il éprouvé à leur aspect tout ce que j'ai senti<sup>17</sup>.

Au-delà des expédients rhétoriques que favorise parfois le recours à la prétéition, l'œuvre de Senancour relève ce défi de l'expression indicible<sup>18</sup> et de l'impression impossible qui ont trait à l'ambition du naturel.

### Les deux styles du naturel

La question du style ou de la forme n'est donc absolument pas un épiphénomène du projet de Senancour quant à l'appréhension de la nature par la pensée. Le naturel comme style d'écriture et stylet de la pensée devra donc exprimer cette évidence d'expression afin que ne soit pas totalement manquée la *communication à l'être*. Mais, comme le montre clairement Jacques Dürrenmatt, « deux naturels s'opposent donc dans la pensée des contemporains de Chateaubriand : celui des barbares, des naïfs, tout entiers à la sensation et celui, transcendantal, de la raison dont la langue française porte la marque mieux que toutes les autres<sup>19</sup>. » Cette *image de la pensée* comme *lumière naturelle* de la raison détermine une esthétique qu'on pourrait dire *classique* : « l'ordre naturel » est respecté « lorsque toutes les parties du discours sont simplement exprimées, qu'il n'y a aucun mot de trop ou de trop peu, et qu'il est

---

15. *Ibid.*, p. XVIII. Sur cette mystique apophatique de l'écriture, voir Patrick Marot, « Une mystique de l'écriture au péril de la littérature. L'exemple de Senancour », dans L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 64-66.

16. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, *op. cit.*, VII, p. 93.

17. *Ibid.*, II, p. 65-66.

18. Cf. Etienne Pivert de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, Paris, STFM, 1999 [1802], « Préliminaires », p. 11 : « Je suis souvent réduit à des expressions peu justes, soit que je ne rencontre pas celles que je désirais, soit qu'elles manquent en effet à la langue. Cependant, si l'on veut s'habituer en quelque sorte avec moi, je crois que l'on entendra ma pensée, quoique mal exprimée. »

19. Jacques Dürrenmatt, « Le style de Chateaubriand : naissance d'un mythe », dans F. Bercegol et P. Glaudes (dir.), *Chateaubriand et le récit de fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 327.

conforme à l'expression naturelle de nos pensées »<sup>20</sup>. Le style anti-naturel ajoute, élude ou « renvers[e] l'ordre naturel<sup>21</sup> ». Cet « ordre naturel » est interprété par la suite comme « logique naturelle » qui vient s'opposer au primat de la sensation primitive :

Le français nomme d'abord le *sujet* de la phrase, ensuite le *verbe*, qui est l'action, et enfin l'*objet* de cette action : voilà la Logique naturelle à tous les hommes ; voilà ce qui constitue le sens commun. Or, cet ordre si favorable, si nécessaire au raisonnement, est presque toujours contraire aux sensations, qui nomment le premier l'objet qui frappe le premier<sup>22</sup>.

L'autre acception du naturel sans aucun doute romantique, et plus moderne en un sens, revient donc à le redéfinir, non comme lumière naturelle de la raison et du sens commun, mais à l'inverse comme manifestation spontanée et immédiate du sensationnel, de ce qui sollicite la sensibilité, avant même tout jugement et toute réflexion. Tout doit alors s'organiser autour de cette sensation primaire, peut-être même primitive, qui est impression originaire de la nature sur la sensibilité afin de faire *tableau* et non plus seulement *relation* :

Dans un tableau bien fait, il y a une subordination sensible entre toutes les parties. D'abord le principal objet se présente, accompagné de ses circonstances de temps et de lieu. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui ; et par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, et saisit sans effort tout le tableau<sup>23</sup>.

Condillac donne une illustration très éclairante par l'analyse d'un exemple où l'on voit en effet comment peut s'exprimer un naturel sensible, si ce n'est *sensualiste*, qui irradie à partir d'une sensation primitive :

Si je disais : cet aigle dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces, prenait déjà l'essor pour se sauver vers les montagnes ; je ne ferais que raconter un fait ; mais je ferais un tableau en disant avec Fléchier : Déjà prenait l'essor pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces. Prenait l'essor, est la principale action, c'est celle qu'il faut peindre sur le devant du tableau<sup>24</sup>.

Mais alors, en un sens, cette esthétique du naturel ouvre à « la possibilité de ne pas être *naturel* par excès de *naturel*<sup>25</sup> » par sa confusion entre *naturel* et *naïf*, comme l'a bien vu Rivarol<sup>26</sup>,

---

20. Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Pierre Le Petit, 1660, « De la syntaxe ou construction des mots ensemble », p. 145.

21. *Ibid.*

22. Antoine de Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Prault-Bailly, 1785, p. 71-72.

23. Etienne Bonnot de Condillac, *Traité de l'art d'écrire*, Paris, Aux Deux-Ponts, 1782, p. 227.

24. *Ibid.*, p. 228.

25. Jacques Dürrenmatt, « Le style de Chateaubriand : naissance d'un mythe », art. cit., p. 327.

26. Anticipant d'une certaine façon l'essai de 1795 de Schiller sur le naïf et le sentimental, Antoine de Rivarol distingue à juste titre le *naturel* comme expression de la nature du *naïf* comme un effet de l'art : « Tous les peuples ont le naturel ; il ne peut y avoir qu'un siècle très avancé qui connaisse et sente le naïf. Celui que nous trouvons et que nous sentons dans le style de nos ancêtres, l'est devenu pour nous ; il n'était pour eux que le naturel. [...] Il me semble donc qu'il est ridicule d'emprunter les livrées de la naïveté, quand on ne l'a pas elle-même » (*De l'universalité de la langue française*, op. cit., p. 50-51).

mais aussi par la représentation d'un effet de l'art et l'exhibition de la manière d'un auteur. Et quand bien même ce style de « l'imagination romanesque » ne serait pas un effet de l'art mais d'une nature singulière, elle manquerait tout de même de naturel : « c'est en disant trop qu'ils prétendent parler juste, et la sincérité se trouve alors dans l'exagération même<sup>27</sup>. » Le naturel devrait être alors bien davantage une absence de singularité, d'écart même, afin d'exprimer une forme de manifestation indifférenciée :

Le naturel n'est pas ce qui par singularité, se présente d'abord à l'imagination, ce que dictent même, ou ce qu'inspirent des habitudes ou des inclinations particulières ; mais ce que tous les esprits auxquels on ne pourra contester de la justesse et de l'étendue croiront d'accord avec l'ordre universel, ou conforme à nos penchants les moins variables, les plus secrets, et pourtant les moins douteux<sup>28</sup>.

C'est pourquoi le style naturel pourra même paraître particulièrement « monotone<sup>29</sup> » et abstrait ou bien encore vague et incertain, entre indifférenciation et indétermination.

### **Le naturel : un universel singulier**

C'est donc sans aucun doute une autre voie que doit emprunter le naturel, entre ces deux risques de dénaturation, entre l'organisation idéaliste et la manifestation esthétique ; et en somme, contre toute réduction du naturant (comme nature en rapport, notamment avec le moi) au nature (comme nature sans rapport c'est-à-dire en rapport d'extériorité par rapport à soi). Une certaine indétermination doit donc pouvoir exprimer le naturel à la fois comme spontanéité et autonomie mais aussi comme ordre et harmonie.

Un exemple commode, presque un cas d'école, pourrait nous donner l'occasion d'en éprouver l'effectivité. Il s'agit d'un passage de la fameuse lettre d'*Oberman* sur la Dent du Midi où est évoquée l'apparition soudaine d'un aigle sur fond de tableaux de montagnes. On se souvient que l'analyse de Condillac<sup>30</sup> qui visait à distinguer deux manières de représenter, que l'on a ensuite interprétées comme deux formes bien différentes du naturel, prenait précisément comme exemple ce motif du surgissement en plein ciel de l'aigle des montagnes. Condillac distinguait le « fait » du « tableau » ; à savoir d'une part, l'ordre narratif de la simple relation linéaire qui reconstitue une « logique naturelle », pour reprendre l'expression de Rivarol ; et d'autre part, un ordre plus descriptif qui organise une composition tabulaire à partir de la sensation primitive. Le texte de Senancour semble vouloir exprimer, quant à lui, un naturel du *milieu*, du rapport qui rend à la fois l'ordre indifférencié de la nature et la spontanéité singulière de la sensation naturelle :

---

27. *Ibid.*, p. 318. C'est ce style « romanesque » que Senancour parodie avec une verve particulièrement caustique dans des forgeries primitivistes qui sont autant de charges ironiques à l'encontre des épigones romantiques de Chateaubriand : cf. Etienne Pivert de Senancour, « Songe romantique », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1823, t. III, p. 244-253 ; « Midi et minuit », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1823, t. III, p. 607-612.

28. Etienne Pivert de Senancour, « Considérations sur la littérature romantique », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1823, t. II, p. 217, repris dans *Rêveries*, Nantes, Le Passeur / Cecofop, 2001 [1833], note Z, p. 359.

29. Etienne Pivert de Senancour, « Du style dans ses rapports avec les principes, le caractère et les opinions de l'Écrivain ou de l'Orateur », *Mercure de France*, vol. 56, 21 août 1813, p. 351.

30. Voir *supra*.

Insensiblement des vapeurs s'élevèrent des glaciers et formèrent des nuages sous mes pieds. L'éclat des neiges ne fatigua plus mes yeux, et le ciel devint plus sombre encore et plus profond. Un brouillard couvrit les Alpes ; quelques pics isolés sortaient seuls de cet océan de vapeurs ; des filets de neige éclatante, retenus dans les fentes de leurs aspérités, rendaient le granit plus noir et plus sévère. Le dôme neigeux du mont Blanc élevait sa masse inébranlable sur cette mer grise et mobile, sur ces brumes amoncelées que le vent creusait et soulevait en ondes immenses. Un point noir parut dans leurs abîmes ; il s'éleva rapidement, il vint droit à moi ; c'était le puissant aigle des Alpes, ses ailes étaient humides et son œil farouche ; il cherchait une proie, mais à la vue d'un homme il se mit à fuir avec un cri sinistre, il disparut en se précipitant dans les nuages. Ce cri fut vingt fois répété ; mais par des sons secs, sans aucun prolongement, semblables à autant de cris isolés dans le silence universel. Puis tout rentra dans un calme absolu ; comme si le son lui-même eût cessé d'être, et que la propriété des corps sonores eût été effacée de l'univers<sup>31</sup>.

La description emprunte manifestement l'ordre linéaire des faits, « l'ordre ordinaire de nos sensations<sup>32</sup> » ; en bref une forme de *logique naturelle* qui permet de gommer toute singularité de style sur fond d'une expérience indifférenciée et en somme transparente et universelle, « avec cette simplicité qui suffit lorsqu'on parle d'objets visiblement naturels<sup>33</sup> ». Pourtant, au sein de l'ordre même, surgit la sensation spontanée, qui, sans rompre pour autant ce même ordre qui l'exprime, en permet la manifestation : « un point noir parut dans leurs abîmes ». La sensation s'interprète alors très naturellement, mais dans un second temps qui est celui du jugement, du rapport à la conscience : « il vint droit à moi ; c'était le puissant aigle des Alpes<sup>34</sup> ». La conglobation descriptive exprime parfaitement cette (autre) logique naturelle de la sensation : l'esprit vient connaître ou reconnaître, comprendre et saisir *in fine* ce qui a déjà eu lieu primitivement dans l'ordre du sentir. Sentir et/ou juger sont de toute évidence pour Senancour les deux pôles entre lesquels le naturel peut se concevoir comme harmonie des contraires. D'un côté comme de l'autre dominant là encore les deux figures de l'harmonie naturelle : l'homme sensible et l'homme simple. Celui qui sent a une expression qui « paraît vague et indécise parce qu'elle est, pour ainsi dire, universelle<sup>35</sup> » :

Son style plein de force, de retenue et de grandeur, suivra les mouvements divers de la confiance ou de la soumission, d'un espoir naturel ou d'une juste crainte, et ces rapports si vastes que l'expression doit embrasser ou cherche à concilier, la rendront quelque fois incertaine et vague, mais féconde et sublime<sup>36</sup>.

Pour celui qui juge, « la raison règne par sa propre force, elle ne s'élève pas sur des ruines, elle ne commande pas dans le silence, mais elle laisse vivre les affections de l'âme ; en les contenant toujours, elle les approuve souvent, souvent même elle les anime, et elle règle tout,

---

31. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, *op. cit.*, VII, p. 94-95.

32. Etienne Pivert de Senancour, *Rêveries*, *op. cit.*, XVI, p. 159.

33. Etienne Pivert de Senancour, « Du style dans ses rapports avec les principes », art. cit., p. 320.

34. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, *op. cit.*, VII, p. 94.

35. *Ibid.*, p. 316.

36. *Ibid.*, p. 320.



parce que tel est son partage fondé sur des convenances éternelles<sup>37</sup> ». En somme, « l'esprit juste modère et contient la sensibilité sans l'affaiblir<sup>38</sup> ».

On peut déceler chez Senancour la présence de ces deux lignes stylistiques qui se suivent ou s'enchevêtrent harmonieusement. D'une part, les notations sensibles parfois un peu *paniques* ; d'autre part, le jugement qui les rappelle à l'ordre, par exemple sous la forme de l'épiphraise :

Les chants cessent ; l'homme s'éloigne ; les cloches ont passé les mélèzes ; on n'entend plus que le choc des cailloux roulants, et la chute interrompue des arbres que le torrent pousse vers les vallées. Le vent apporte ou recule ces sons alpestres ; et, quand il les perd, tout paraît froid, immobile et mort. C'est le domaine de l'homme qui n'a pas d'empressement<sup>39</sup>.

Ainsi, cette manière de faire sentir l'harmonie du naturel, de rendre une forme d'écomorphisme, entre ordre et vitalité, tient à la valeur même que Senancour attribue aux sensations. C'est en effet une particularité que toute la critique a relevée, après que Senancour lui-même en a indiqué l'importance : la représentation de la nature est, chez lui, profondément marquée par la multiplication harmonieuse des perceptions sensorielles. Mais si la vue porte cette part d'ordre logique du tableau comme une forme d'évidence intellectuelle objective et presque anesthésiée (la *ligne* du dessin), l'ouïe<sup>40</sup> vient spontanément manifester l'irruption de ce qui est senti comme une pure sensation naturelle (la *couleur* du tableau) :

[...] c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues ; celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. La voix d'une femme aimée sera plus belle encore que ses traits ; les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes<sup>41</sup>.

Le son donne à voir, un « air vraiment alpestre » suggère tout un « tableau des Alpes » : il « peint »<sup>42</sup>. L'ouïe serait donc peut-être même pour Senancour « le sens synesthésique par excellence<sup>43</sup> », celui de l'expression du naturel comme relation *sentie, ressentie* à la nature, à

---

37. *Ibid.*, p. 349.

38. *Ibid.*, p. 316. Senancour ajoute que ces esprits en quête d'harmonie « peut-être seront-ils moins séduisants : ils savent hésiter ; en balançant mieux les contraires, en les prenant plus près de la ligne qui les sépare, ils trouvent le point où l'on pourrait les réunir ; ils sont plus avides de découvertes réelles qu'impaticiens de produire de l'effet, et loin de saisir des expressions qui ajouteraient à la distance des choses, ils cherchent des mots conciliants dont la valeur estimée, non par l'imagination mais par la raison, puisse déceler les rapports d'utilité générale qui en forment le lien secret » (*ibid.*, p. 350).

39. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman, op. cit.*, « Troisième fragment. De l'expression romantique, et du RANZ DES VACHES », p. 175-176.

40. Mais aussi l'odorat : « Les couleurs aussi doivent avoir leur éloquence [...]. Mais les odeurs sont plus pénétrantes » (Etienne Pivert de Senancour, *Oberman, op. cit.*, XC, [supplément de 1833], p. 420).

41. *Ibid.*, « Troisième fragment. De l'expression romantique, et du RANZ DES VACHES », p. 174-175.

42. *Ibid.*, p. 175.

43. Fabienne Bercegol, « De Senancour à Liszt », *Littératures*, n° 84, « Le paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », 2021, p. 10.

sa nature, à l'unisson ou dans la discordance<sup>44</sup>. On pourrait donc avancer que dans l'expression du naturel, la synesthésie *présente* le sensible contre l'anesthésie de la représentation ; et même, par son « effet simple et sublime » et ses « accents caractérisés et indicibles qui entraînent les âmes fortes »<sup>45</sup>, elle présenterait « le méta-physique comme tel »<sup>46</sup> tant il est vrai que, dans les sensations naturelles, « tout peut être symbole », c'est-à-dire « expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret »<sup>47</sup>.

## Bibliographie

- ARNAULD Antoine, LANCELOT Claude, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Pierre Le Petit, 1660.
- BERCEGOL Fabienne, « De Senancour à Liszt », *Littératures*, n° 84, « Le paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », 2021, p. 9-19.
- CONDILLAC Etienne Bonnot (Abbé de), *Traité de l'art d'écrire*, Paris, Aux Deux-Ponts, 1782.
- DÜRRENMATT Jacques, « Le style de Chateaubriand : naissance d'un mythe », dans F. Bercegol et P. Glaudes (dir.), *Chateaubriand et le récit de fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 317-330.
- LACOEUE-LABARTHE Philippe, « La vérité sublime », dans *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1988, p. 97-148.
- LE SCANFF Yvon « Senancour et le roman naturel : *Oberman* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 117, n° 3, 2017, p. 581-603.
- MAROT Patrick « Une mystique de l'écriture au péril de la littérature. L'exemple de Senancour », dans L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55-66.
- RIVAROL Antoine de, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Prault-Bailly, 1785.
- SAYRE Robert et LÖWY Michael, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- SENAUCOUR Etienne Pivert de, *Sur les générations actuelles, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1793].
- *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, édition de J. Merlant et G. Saintville, introduite et mise à jour par Fabienne Bercegol, Paris, STFM, 1999 [1802], p. 1-253.
- *Oberman*, édition de Fabienne Bercegol, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003 [1804 ; avec les ajouts des éditions 1833 et 1840].
- « Du style dans ses rapports avec les principes, le caractère et les opinions de l'Écrivain ou de l'Orateur », *Mercure de France*, vol. 56, 21 août 1813, p. 348-354.
- *Libres méditations d'un solitaire inconnu sur le détachement du monde, et sur d'autres objets de la morale religieuse*, Paris, Cérioux, 1819.

---

44. Voir *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, [1802], *op. cit.*, XVII, p. 233 (en note) : « Je reviens au pouvoir des sons sur l'homme. Des principaux modes apparents de sa faculté de sentir, je regarde l'ouïe comme celui qui le modifie le plus puissamment ; c'est celui qui excite dans ses organes les vibrations les plus marquées, celui par lequel surtout il se trouve à l'unisson ou discordant avec les êtres extérieurs, celui par conséquent qui influe le plus directement sur son bien-être et celui, comme on l'a toujours éprouvé, dont la privation le rend le plus malheureux en le séparant de l'univers. »

45. Ibid.

46. Voir Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », dans *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1988, p. 99 : « L'enjeu du sublime, depuis Longin, aura toujours été la présentation du méta-physique comme tel ».

47. *Oberman*, *op. cit.*, XC [supplément de 1833], p. 420.

- « Considérations sur la littérature romantique », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1823, t. II, p. 216-228.
- « Songe romantique », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1823, t. III, p. 244-253.
- « Midi et minuit », *Le Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1823, t. III, p. 607-612.
- *Rêveries*, Nantes, Le Passeur / Cecofop, 2001 [1833].

# Guillevic as Eco-poet: Apples, Roundness, and Affinities with Thoreau

AARON PREVOTS, Southwestern University

## Abstract

This article will explore eco-poetics by comparing notes on tonic wildness: Eugène Guillevic's poetry collection *Sphère* (1963), particularly the poem "Rond", and Henry David Thoreau's late essay "Wild Apples" (1859-1862). It will show how both writers foreground ethics and ecology via the materiality of words, the pull of nature, and the nuances of narrative voice. I will emphasize ways in which renowned French poet Guillevic exemplifies eco-poetics, despite critics not applying this label to him. I will develop parallels between Guillevic and Thoreau, consider Guillevic's love for the non-human, and discuss the environmental and ecological stakes of his sensuous communion with the outer world. I will analyze these writers' lively, invigorating poetic stances, highlighting the creative responses that Guillevic invites to the natural world and intersubjectivity, habitat and humanity, the senses and ecological paths that provide a future orientation. Kin perhaps to essayist Michael Pollan, Guillevic inscribes us in the cosmos and immerses us in cyclical growth, including by celebrating apples' implicit call to inscription in the biosphere. His meditative, dialogic voice and affinities with Thoreau help eco-poetics as a category embrace immediacy and self-awareness as well as historical and literary trends since antiquity.

Awestruck, inquisitive, emboldened, rooted in natural surroundings, drawn to what is wild, primitive or ancient: Eugène Guillevic (1907-1997) and Henry David Thoreau (1817-1862) share many such traits.<sup>1</sup> They seek out nature for solace, companionship, and self-understanding. Unsettled in relation to the modern, so-called civilized world, they gaze in fascination at the earth and its creatures large and small, as a window on interrelatedness. Tracking the flow of days brings joy and wisdom by way of space and light, flora and fauna, time unfolding within space. Observation of concrete particulars informs gradual illumination regarding how world and self connect. The here and now situates us within process, chance, non-Newtonian contingency, a historical and affective ebb and flow<sup>2</sup>, a Humboldtian Cosmos that lives "only with our help"<sup>3</sup>. However, neither writer wholly fits the template of the eco-poet as this figure has been canonized of late. The American essayist-explorer Thoreau helped shape contemporary eco-poetics – for instance, as to "ecocentrism, an appreciation of

- 
1. A preliminary version of this article unrelated to Thoreau was "'Rond' and a Poetics of Roundness, within and beyond *Sphère*", *Notes Guillevic Notes*, vol. 9, Fall 2019, p. 7-18. The present article is entirely new, but permission to reference that version is gratefully acknowledged. Thanks are also due to the General Board of Higher Education and Ministry, for Sam Taylor Fellowships to research Guillevic and the sacred.
  2. Paraphrase of analyses in Laura Dassow Walls, "Believing in Nature: Wilderness and Wildness in Thoreauvian Science", in Richard J. Schneider (ed.), *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing*, Foreword Lawrence Buell, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. 18.
  3. Laura Dassow Walls, "Greening Darwin's Century: Humboldt, Thoreau, and the Politics of Hope", *Victorian Review*, vol. 36, n° 2, 2010, p. 95: "Humboldt resurrected that ancient Greek word [Cosmos] to designate the way that nature exists outside human purpose yet is brought into order and beauty – into the Cosmos – through human cognition and perception. [...] Humboldt's views synthesize Enlightenment beliefs in rational, secular progress and the free agency of all peoples with Romantic beliefs in the centrality of feeling to perception, of beauty to the intellect, and of nature to the soul."

wildness, and a scepticism toward hyperrationality"<sup>4</sup> – but precedes it by over a century. He predates the ecoawareness that works such as Aldo Leopold's *A Sand County Almanac* and Rachel Carson's *Silent Spring* set in motion in literary studies as of the 1970s. The preeminent French poet Guillevic is a chameleon-like observer whose pithy, often aphoristic or zen-like reflections only distantly echo Wordsworthian expressions of the sublime and who has received no mention in the emerging field of ecopoetic criticism. Thankful for kinship with nature but favoring modest, measured, idiosyncratic verse, he rediscovered his poetic voice in the early 1960s upon realizing – ironically relative to global environmental crises in the 2020s – the importance of not raising it, of humbly connecting the human and the non-human, in endearing, philosophical expressions of love rather than laments for threatened human and social orders.<sup>5</sup>

The present analysis aims to situate both writers at the forefront of ecopoetry today, particularly Guillevic, as much concerning his devotion to wildness and wilderness as his status as a canonical poet. I will argue that reading him through Thoreau can reinvigorate his canonicity in French-speaking critical circles while also introducing him to ecocentered literary debate for Anglophones, who understandably highlight writers more familiar to themselves and their own traditions.<sup>6</sup> As with Thoreau, there is much to unpack. The choice of points of departure from their respective oeuvres, moreover, can affect the demonstration. Salient features will include scrutiny of the later Thoreau – "Wild Apples" (1859-1862) as well as Journal entries – and of poems by Guillevic from the 1960s. Though *Carnac* (1961), *Sphère* (1963), *Avec* (1966), and *Ville* (1969) form a general backdrop, core ideas will become apparent through *Sphère* and the poem "Rond". Ecological and environmental matters will be addressed gradually, alongside other points. It bears reiteration that Guillevic's own penchant in this period was to avoid social issues, preferring brevity and levity instead, earnestness as well as humor, compact statements that typically build only slightly, incrementally, even surreptitiously to any crescendo of insight or awareness that English-language readers might expect. Thoreau will prove a perfect foil for this process of gleaning, thinking, meditation, and profound discovery. The two writers' works will exemplify authorial strategies that awaken us to our surroundings: a focus on seeing nature as an anchor for culture, on gleaning wisdom through literature, and on embracing difference in view of promoting future growth. Thoreau's ideas and style will inform examination of Guillevic's immersion in nature's riches, contrasts, and cycles. The three parts of the overall analysis, "Apples", "Roundness", and "Trembling", will first discern aspects of Thoreau through which to study Guillevic, then

- 
4. J. Scott Bryson, "Seeing the West Side of Any Mountain: Thoreau and Contemporary Ecological Poetry", in Richard J. Schneider (ed.), *Thoreau's Sense of Place*, op. cit., p. 143.
  5. Guillevic avoided social issues due to regret over his politically oriented sonnets (cf. *Terre à bonheur*), in afterthought a sign of his inspiration having briefly run dry. Note nonetheless "chansons" such as "Morbihan" (*Sphère*, suivi de *Carnac*, Paris, Poésie/Gallimard, 1989 [1963, 1961], p. 98-99), or cries against injustice as in the ecocentric poem "Bretagne" (*Creusement: poèmes 1977-1986*, Paris, Gallimard, 1987, p. 61).
  6. Of note regarding Guillevic and ecopoetics in France are the following by Gwenola Caradec: "La portée écologique du motif des nuages dans *Art poétique* et *Étier*", *Notes Guillevic Notes*, vol. 1, Fall 2011, p. 21-28; "*Partie prenante*": *environnement et poétique dans la littérature française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, PhD thesis, University of Wisconsin-Madison, 2012.

consider apples and roundness in *Sphère* while emphasizing affinities with Thoreau<sup>7</sup>, and finally look at other poems from the 1960s as well as two sequences on wildness, “Sauvage” (in *Creusement*, 1987) and *Ce sauvage*.<sup>8</sup>

## Apples

Thoreau and Guillevic write with equal verve, precision, and flair. In our initial examples, “Wild Apples” and “Rond”, they evoke a bounty to be experienced anew as well as communicated to fellow beings. Less discussed by specialists than Thoreau’s other works, “Wild Apples” asks that we “align” ourselves with nature’s true wildness<sup>9</sup> and thus regain an Edenic lost innocence, be rejuvenated by wild apples’ celestial fullness, variety, radiance, and non-commercial appeal. To find and eat wild apples is to savor their indefinable hardness, to be suffused with ineffable delight, to reinscribe oneself in humankind’s spiritual history yet remain far from the madding crowd. Though associated with Americans’ frontier ethos and impulse toward westerly wandering, wild apples as described by Thoreau suggest to us the broader ethos of heeding nature’s slowly evolving and mysterious if tangible laws, instead of following market trends at odds with timeless, unpredictable joys. Commentary on “Wild Apples” before exploring Guillevic will bring out the palpable communion with the outer world that the writers convey: their modest, perhaps old-fashioned, but effective ecopoetic *modus operandi*.

First, there is Thoreau’s strategic jiggering of narrative voice to notice. As Steven Fink has shown, in “Wild Apples” he progressively addresses two kinds of readers: those who will breezily accept facts without applying deeper lessons to their own lives, and the already wild and “self-sufficien[t]” who will recognize the metaphorical importance of standing somewhat outside of society, literally “out-of-doors”, where truer, humbler riches can be found by those receptive to the landscape’s gifts, reluctant to master or “exploit” it, and keen like Thoreau to strive for a “high calling” despite what the masses might think.<sup>10</sup> Thoreau structures the essay carefully and logically, moving from history, to apple varieties in the context of seasons, to fleeting beauty, to a foreboding that our welcome of the wild apple may not last, yet opts throughout for an energetic conversational style not without what Lawrence Buell calls “gentle mockery”<sup>11</sup>. Whereas the reader might be accustomed to a linear unfolding of events

7. Cf. Steven Winspur, *La Poésie du lieu: Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2006. The present study expands Winspur’s richly evocative examination of place by heading in new directions, emphasizing views on wildness in a different array of texts.

8. *Ce sauvage: poème*, Toulouse, érès, 2010 [1980] can also be found in the posthumous *Accorder: poèmes 1933-1996*, Éd. Lucie Albertini-Guillevic, Paris, Gallimard, 2013, p. 159-177. As Guillevic’s outlook develops dynamically, its aims and moods shifting at times, one could also highlight an ideal of harmonious anchoring in the social order, for instance the conviviality discussed below.

9. Ronald Wesley Hoag, “Thoreau’s Later Natural History Writings”, in Joel Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 159.

10. Steven Fink, “The Language of Prophecy: Thoreau’s ‘Wild Apples’”, *The New England Quarterly*, vol. 59, n° 2, 1986, p. 215, 216, 221, 224, 225, 229.

11. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, p. 106.

within for example the storytelling frame of *Walden*, this essay's narrator does not hesitate to vary the tone and incorporate seeming asides, thus symbolically obliging the reader to find, like someone gleaning wild apples, hidden truths in unexpected places. The naturalist's science plays a role, yet so too does Thoreauvian ecological and spiritual proselytizing meant to surpass familiar logic and easy categorizations, to please and surprise with the immediacy of sensations. This perceptual swaying to and fro is exemplified by the humorous aside about eating wild apples from full pockets "one first from this side, and then from that", to hold a steady balance.<sup>12</sup>

Second, the flavor of the wild apple, the tonic sweet tang felt today of the ecocentrism for which it is a vehicle, emerges thanks to Thoreau's attention to diction, itself a tour de force in terms of communicating an unspeakable tenderness and thrill, cultivating the "savage or wild taste" necessary "to appreciate a wild fruit"<sup>13</sup>. He evinces thereby a liberty in which to partake: the paradoxical freedom of being bound to and respectful of the endless spaces where nature, left on its own and free of graftings, can beautifully flourish. This is no small feat, accomplished in part by moving from Latin to Greek, assertion to citation, present-day English to Robert Herrick and old English, the comical – "Van Cow" – to the biblical.<sup>14</sup> Section seven of the nine total, "The Naming of Them", turns factual science into word games that jestingly "reckon up" uncataloged species of "wild apples"<sup>15</sup>, even as the essay adamantly asserts the shortcomings of popular, bland graftings.<sup>16</sup> In addition to the close attention paid to the phrasing, rhythm, and pacing of sentences and paragraphs to make them eminently listenable and readable, all of which ensure "pulsat[ion] with fresh life"<sup>17</sup>, a central stylistic flourish is the use of utterances with paired adjectives. Whether "volatile and ethereal", "vivacious and inspiring" or "spirited and racy", the wild apple, as well as the attitudes and experiences it symbolizes, elevates us to godlike status, keeps the human soul and senses from being "flattened and tamed".<sup>18</sup> Such expressions form the pulp that make the essay Edenic and "ambrosial", a balance of opposites that blend to help us envision the biosphere and our immediate localities as a garden where, with luck and care, and despite the essay's ending note of pessimism based on the Book of Joel, we might still find strength and joy, provided we reestablish some measure of wildness in order to make the garden's "pleasures"<sup>19</sup> more real.

---

12. Henry D. Thoreau, *Wild Apples and Other Natural History Essays*, Ed. William Rossi, Athens, University of Georgia Press, 2002, p. 162.

13. *Ibid.*, p. 158.

14. *Ibid.*, p. 140, 141, 147, 145, 153, 165. "Van Cow" could translate in French to "Delavache".

15. *Ibid.*, p. 161.

16. Though Thoreau jests in places, meticulously documenting natural history as he did in real life counteracts popular culture overdetermined by market logic. In a similar recent example, the food documentary by Celine Serreau, *Solutions locales pour un désordre global / Good Food Bad Food*, Mongrel Media, 2011 [2010], Philippe Desbrosses rediscovers a lost potato variety listed in older catalogs and is fined by the French government for not respecting the newer official catalog.

17. Henry David Thoreau, *The Journal: 1837-1861*, Ed. and intro. Damion Searls, Preface John R. Stilgoe, New York, NYRB, 2009, p. 542 (February 3, 1859).

18. Henry D. Thoreau, *Wild Apples, op. cit.*, p. 144, 155, 156, 158.

19. *Ibid.*, p. 144, 164.

Third, the grounding in history provides ample perspective on past practices. The vast knowledge behind Thoreau's breezily uplifting February 1860 talk<sup>20</sup>, rooted variously in mythology, natural science, poetry, rituals, even "prophecy", teaches us with great patience not just fascinating facts, but also "how to eat an apple with the proper spirit"<sup>21</sup>. We grasp the semantic richness of the word "apples" and, as in Thoreau's "Autumnal Tints", take a broad view on nature, from a single fact or phenomenon to its past context, present evolution, ongoing beauty, and incitement to future observation as well as devotion.<sup>22</sup> As critics have often observed, Thoreauvian wildness proves inseparable from ecocentric intelligence as well as spiritual yearning. Here, to eat a wild apple is to revel in nature: nature understood as interwoven in culture rather than separate from it, an inherent and necessary strand of humanism, present moreover in the hidden corners of perception to which Thoreau leads us, including via the wry metaphorical reminder that the Saunterer's Apple "not even the saunterer can eat in the house"<sup>23</sup>. From a 21<sup>st</sup>-century perspective, we recognize the reach of ecocriticism "as a multiform inquiry"<sup>24</sup>, one that can embrace everything from the apple tree at the dawn of humankind's appearance to the gods eating apples "to become young again", from what "stray[s] into the woods" as if unseen to apples' visual sparkle and stains "commemorating the mornings and evenings [they have] witnessed"<sup>25</sup>. We accompany with a sunny disposition the unfamiliar or undomesticated, sensing anew our belonging amid flora and fauna. In sum, Thoreau's exposition invites us to revisit and reconnect with the Ancients, for instance from the Song of Songs to Virgil<sup>26</sup>, so that we develop a complex web of associations based on the apple as a physical fact in all its grandeur and simplicity.<sup>27</sup>

### Roundness

In the Journal, Thoreau looks to seasons for inspiration: "You must live in the present, launch yourself on every wave, find your eternity in each moment."<sup>28</sup> At one point in *Sphère*, a collection that gathers poems of varying lengths and hues, Guillevic does exactly this by way of the apple. He implicitly posits that the apple – wild or ordinary no longer matters – mirrors the power of nature, as well as of the soul to commune with time and space, of the mind to take in beauty, of the senses to exult. Hardly a botanist of Thoreau's caliber, he nonetheless introduces remarkably similar concepts and techniques: dialogue and familiar diction as lively

---

20. Cf. the notes by Rossi in Henry D. Thoreau, *Wild Apples*, *op. cit.*, p. 212-215.

21. Cf. Ronald Wesley Hoag, "Thoreau's Later Natural History Writings", *op. cit.*, p. 159.

22. Comments on the posthumous "Autumnal Tints" (1862) draw on analysis of this "paradigm of perception" in Ronald Wesley Hoag, "Thoreau's Later Natural History Writings", *op. cit.*, p. 158-159; cf. "Autumnal Tints" in Henry D. Thoreau, *Wild Apples*, *op. cit.*, p. 109-139.

23. Henry D. Thoreau, *Wild Apples*, *op. cit.*, p. 157.

24. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, *op. cit.*, p. 430 (note 20).

25. Henry D. Thoreau, *Wild Apples*, *op. cit.*, p. 140-141, 149, 159.

26. *Ibid.*, p. 141, 161; cf. p. 213 (note 2) and p. 214 (note 12).

27. Cf. Virgil, *The Georgics of Virgil*, Trans. David Ferry, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, Second Georgic, p. 83 [complementary to the different passage cited by Thoreau]: "Earth brings forth from herself in ample justice / The simple means of life, simply enjoyed."

28. Henry David Thoreau, *The Journal: 1837-1861*, *op. cit.*, p. 563 (April 24, 1859).



paths to spiritual progress; words' materiality as a means to embody the world's beauty; beloved landscapes as expressions of our curious, ambiguous place in the world since time immemorial. His sharp, patient gaze locates ripeness or its absence in himself by conversing with his surroundings. The following discussion picks up our prior emphases and provides added elaboration regarding roundness. In addition to a range of affinities with Thoreau, we will explore how Guillevic's verse augments Thoreauvian ecopoetics and thus could boost awareness of canonical French poets meriting appraisal within this burgeoning field.

Guillevic situates us to an extent in well-charted territory. *Sphère* does not focus solely on the environment, but does bear resemblance to Louise Westling's appraisal of American and British ecocentric approaches to poetry and to literary criticism, from works through which we consider "fresh possibility" and attain "a primal realm of authentic being", to those that express wariness about "unmediated access to an essentialized natural world" and develop "qualified and distanced" views.<sup>29</sup> Guillevic is much loved in France and elsewhere in part because he continually treads this tightrope, leaning now to one side of its exhilarating or troubled expanses, now to the other. However, it is possible that his succinctness, restraint, range of subject matter, and inclination toward long sequences composed of brief bursts of poetic energy make him at first glance less apt for comparison to fellow ecopoets. He deviates from Anglophones' tendency toward poems that narrate with expressive concreteness and detail a powerful response to a given situation, drawing instead on French and German traditions. Like his peer and friend Jean Follain, he conveys the essence of his contact with the outer world by means of "*un verbe le plus exactement pur*", avoiding expansive descriptions and opting to translate truth and beauty that lie deep within us – "*au plus profond de son être*"<sup>30</sup> – and may remain hidden. As regards German romanticism, Guillevic's interests leaned in this direction due to adolescent years (1919-1925) spent in Alsace, where he learned German and Alemannic and came to love the hilly, wooded landscapes<sup>31</sup>, which complemented his childhood familiarity with Brittany's dramatic coastal seascapes. Much could be said, for instance, about Guillevic's absorbing of lessons from the living earth (Schlegel) and attentive listening to non-human others (Herder)<sup>32</sup>, or, closer to the present day, about what the artist Paul Klee states as a maxim based on Goethe, that the artist couples "earthly rooting" with "cosmic intimacy"<sup>33</sup>.

---

29. Louise Westling, "Introduction", in John Parham (ed.), *The Environmental Tradition in English Literature*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2002, p. 2, 4.

30. Jean Follain, *Le Magasin pittoresque*, Préface de Hugues Labrusse, Dessins de Jean Follain, Cairon, Amiot-Lenganey, 1991, p. 19 (emphasis in original). Guillevic also sees truth and beauty in the precision and symmetry of geometrical forms, as in *Euclidiennes* when preceding each text with a simple drawing, including for the circle or the sphere (p. 157-159, 176-177).

31. Bernard Fournier, *Le Cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic: essai*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 405.

32. Kate Rigby, "Earth's Poesy: Romantic Poetics, Natural Philosophy, and Biosemiotics", in Hubert Zapf (ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin / New York, De Gruyter, 2016, p. 45, 53.

33. Jacques Brosse, "Postface: The Life of Trees", in Laura Rival (ed.), *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, London, Routledge, 1998, p. 301. Cf. ideas in D. H. Lawrence regarding "the ancient magnificent living in the cosmos" (1931) and "the living universe of Pan" (1936), quoted in Terry Gifford, *Green Voices: Understanding Contemporary Nature Poetry*, Second Edition, Nottingham, CCC, 2011

The poem “Rond” modernizes such ideas with gusto. Like “Wild Apples”, it affirms nature’s potential for connections to culture, the senses’ awakening of the mind, and dialogue’s vibrancy as a cue to celebration of the non-human. Gently proselytizing, convivial in all respects, it points to Guillevic as an eco-poet while also allowing surprise at how so little can say so much, how we can find in simple, elemental things significance, elegance, unity, past gleanings, and future promise:

<p>– Qu’est-ce qu’il y a donc De plus rond que la pomme?</p>	<p>– So what’s rounder Than an apple?</p>
<p>– Si lorsque tu dis: rond, Vraiment c’est rond que tu veux dire, Mais la boule à jouer Est plus ronde que la pomme.</p>	<p>– If when you say “round”, It’s really “round” you mean, Well a marble is rounder Than an apple.</p>
<p>Mais si, quand tu dis: rond, C’est plein que tu veux dire, Plein de rondeur Et rond de plénitude,</p>	<p>But if when you say “round”, It’s “full” you mean, Full of roundness And round with fullness,</p>
<p>Alors il n’y a rien De plus rond que la pomme.<sup>34</sup></p>	<p>Then nothing’s rounder Than an apple.</p>

Relaxed and repetitive, familiar yet philosophical, “Rond” argues in favor of fullness, plenitude, and *joie de vivre* in abundance. Because speech acts in French culture lean toward obliging an interlocutor to interpret a broader context<sup>35</sup>, much hinges on roundness, fullness, apples, and all that such words might suggest to any given listener. For instance, in Guillevic roundness can correspond to grand primeval stones, small pebbles held close, the female form, or the cosmos as a unified whole. In French the word “rond” can also mean “drunk”, a fitting sense as to taking in an apple’s shape, taste, texture, and flavor; or, here perhaps with a macho nod to the feminine other, smallish and corpulent or fleshy. Also part of the word-play are the meanings “functioning well and smoothly”, “frank, sincere, honest, direct”, and, indirectly, warmly interpersonal as in a “ronde” – a dance or a song involving dance.<sup>36</sup> The above discussion of “Wild Apples” provides a perfect counterpoint as regards fullness: the background that Thoreau takes pains to elaborate, Guillevic’s poem is pleased to assert jovially but indirectly. The underlying eco-poetic program is strikingly similar, at once taking us back to the games and play of youth, sounding philosophical depths as did the Ancients regarding plenitude experienced in and through nature, and anticipating ensuing encounters with apples tangibly and as a category (“la pomme”).

---

[1995], p. 12; D. H. Lawrence, “Remembering Pan”, in Laurence Coupe (ed.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, London, Routledge, 2000, p. 72.

34. Eugène Guillevic, *Sphère*, *op. cit.*, p. 45. All translations in this article are mine.

35. Cf. Laurence Wylie and Jean-François Brière, *Les Français*, 3rd ed., Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall, 2001 [1970], p. 44-46, 61-64.

36. Cf. Isabelle Jeuge-Maynard (ed.), *Le Grand Larousse illustré 2021*, Paris, Larousse, 2021, p. 1025, 518.

As to canonizing Guillevic as an eco-poet, so much depends on the critic's next steps. One renowned text in *Sphère*, "Ouverture", written for the poet's daughter Simone and insistently foregrounding a familiar register via the subject pronoun "tu" (you), rejoices in an anticipated sacrality of days, hours, and instants that will situate her and the eventual reader in "le champ de gloire" (the field of glory). Because earth and space, the human as well as the non-human, are depicted as bringing forth the sacred in the future by carrying it with them along a continuum of days, the often-cited "Ouverture" potentially reads as an urtext from an environmentally sensitive canon:

[...] Quand la terre et toi,  
L'espace avec toi  
Porterez le sacre  
Au long de vos jours,

Alors tu seras  
Dans le champ de gloire.<sup>37</sup>

[...] When the earth and you,  
Space along with you  
Will carry the rite  
Throughout your days,

Then you will be  
In the field of glory.

The oneness of humankind and the cosmos, the message of hope and togetherness expressed compactly and genuinely, have made this poem a classic. What makes it potentially less canonical, however, is its abstraction. The earth and space in what sense? Where? How? Feeling good generally, or when illuminated by religion in some way? In which days, hours, or instants? What might strike a chord of sublimity for the French reader can seem to others vaguer and more indirect. Interestingly, soliciting Thoreau for an opinion can help. The message thus becomes one of yearning toward wildness, striving to be one's best self, ritually connecting to real and metaphorical horizons that are not yet obvious due to societal constraints. It is the many, regular efforts to reach beyond the self that will give the earth and the interlocutor their roundness, fullness, and brilliance. Indeed, "Ouverture" echoes *Walden*: Guillevic implies that if you advance confidently in the direction of your dreams and endeavor to live the life you have imagined, then you will meet with unexpected success, pass an invisible boundary, and live within newer, more liberal, more universal laws, with the license of a higher order of beings.<sup>38</sup> Such lessons bear reintroducing at times into ecocentric literary criticism, namely the shifts in perception, including perhaps toward acts of social justice benefiting the common good, that humanistic works can spark in us. Guillevic's sentiment aligns with Thoreau's, with a notable shared flair for pithy statements.

Other texts in *Sphère* can, however, make us more plainly earthbound. Those who admire Guillevic appreciate his striving and trajectory. To return to the premise of "Rond" and

37. Eugène Guillevic, *Sphère*, *op. cit.*, p. 62.

38. These comments paraphrase a passage in *Walden's* last pages (Henry David Thoreau, *The Portable Thoreau*, Ed. and intro. Jeffrey S. Cramer, London, Penguin, 2012, p. 460): "I learned this, at least, by my experiment; that if one advances confidently in the direction of his dreams, and endeavors to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hours. He will put some things behind, will pass an invisible boundary; new, universal, and more liberal laws will begin to establish themselves around and within him; or the old laws be expanded, and interpreted in his favor in a more liberal sense, and he will live with the license of a higher order of beings."

of *Sphère*, roundness and fullness are an aim but never an obvious starting point or end result. The sphere's center – where Guillevic feels seeming possession of time and space, provisional clarity as to the world's turning – is mobile. In Thoreauvian terms, the saunterer must locate it, go into the wild, face his fragility within the enormity of forms and forces, reflect on his outsider status and potential insignificance within the greater scheme of things, as portrayed in the three-part poem "Centre", excerpted here:

[II] Gloire dans la sphère  
Devient sa misère.

[II] In the sphere his glory  
Becomes misery.

[III] Que toujours misère  
Il se sache encore,

[III] May always misery  
Still be what he knows himself to be,

Glorieux, mais fragile  
Au centre des courbes.<sup>39</sup>

Glorious, but fragile  
At curves' center.

As stated above, specific strategies inform his poetic naming. Purity, simplicity, and a conversational tone lend abstraction to the text, a positive quality in French contexts as regards presuming an appreciation for the reader's intelligence, an ability on the listener's part to intuit broader meanings and semantic possibilities. As with Thoreau's apples, the reader remains open to the richness of keywords. The word "misère" connotes suffering, distress, and discomfort, but also the 'poverty' of Guillevic knowing himself inadequately glorious, the 'lack' of what normally would nourish him, the 'misfortune' of finding out through the poem that he must still fight to make the world his home. The brief lines' kinship with fun-yet-wise nursery rhymes recalls childhood, as a state of innocence from which in this case to either draw strength or sorrow. In sum, such ambiguities paradoxically make Guillevic's poetry more ecocentric to a French ear but, potentially, exactly the opposite to an Anglophone. In particular, words such as glory, sphere, and curves imply an intriguing, hope-filled horizon for some, while possibly connoting a fragmentary, incomplete inner dialogue to others. The secret for merging these perspectives is to pull the camera back, so to speak. If Guillevic has yet to be featured in ecofriendly English-language anthologies, it may be because, as with Thoreau, the enormity of the task he accepts – exploring wildness – is faced from one moment to the next in shifting moods. Additionally, this objective may prevail in book-length sequences not easily anthologized, as with *Carnac*, and in utterances wilfully limited to essential matters.

### Trembling

To conclude concerning a range of poems and poetry collections, *Sphère's* occasional motif of trembling is of special note. This motif helps us see Guillevic straddling the divide between nature and culture. In a sense, he trembles – like Thoreau – with joy towards apples, with desire to share his ecocentric outlook with human and non-human others. Visible in

39. Eugène Guillevic, *Sphère*, *op. cit.*, p. 78-79.

unexpected places in *Sphère* are poetic gems of expression that suggest trembling by introducing a play of opposing forces in well-chosen words. In the poem "Ta main" (Your Hand), for instance, which begins and ends by addressing a beloved regarding hands and wanting to thereby share adventure and remembrance, hands tremble as they ruminate the earth's history and retain the rumbling fury through which rocks hold tight: "Dans toutes les mains / Gronde la fureur / Qui permet aux rocs / De tenir encore. // Toutes les mains ruminent / L'histoire de la terre, / Tremblent de cette histoire"<sup>40</sup> (In all hands / Rumbles the fury / That lets rocks / Still hold tight. // All hands ruminate / The earth's history, / Tremble from this history).

Like Thoreau, Guillevic knows well nature's differences and similarities with respect to himself, yet worries that societal matters might encroach upon his well-being and upon this ever-expanding knowledge. He thus opts to persist in his wildness, to be cautiously serene overall, to persevere. To draw a contemporary parallel between poetry and Thoreauvian, *Walden*-like gardening, Guillevic resembles Michael Pollan in *Second Nature* because he is always starting over, readying himself for the next challenge that, for example, seasons, weather, and kind or hostile soil will send his way.<sup>41</sup> For poets of Guillevic's generation on both sides of the Atlantic, who lived through world wars and other calamities, trembling of one kind or another can be a normal way to poetically translate a simultaneous attraction to the biosphere and uncertainty about its receptivity to human presence. Toward the end of *Avec*, trembling results from being somewhere on earth in the shadows, wanting to bring a stone from darkness into the day's light.<sup>42</sup> Such tensions can prevail even in the city, to whose trembling we can become hospitable by learning to generously interact with space, as in the following passage from the long poem *Ville*: "Le tremblement / Prend quelquefois la ville, pourtant, // Mais c'est le nôtre, / A travers elle"<sup>43</sup> (Trembling / Nonetheless overtakes the city, // But it is our trembling, / Through the city).

In the sequences "Sauvage" and *Ce sauvage*, finally, a more aggressive side also surfaces, though not without humor too. Again mirroring Thoreau, a perceptual movement back and forth between nature and culture, the self and aspects of the outer world that organize our existence, can occur not only when the writer acts genially and in earnest, but also due to a certain desperation surfacing, a surging need to surpass personal struggle by looking far beyond the self or society and by crafting an immeasurably strong, viable, active, intersubjective relationship to the natural world. As Thoreau might say, wild things energize and inspire us by aligning us more surely with the cosmos than society can. Indeed, as outlined above, the things of the natural world can be "volatile and ethereal", "vivacious and inspiring", "spirited and racy". They are the truer, more authentic part of culture that keeps us and our precious senses from being "flattened and tamed", "vulgarized, or bought and sold". Even to a trained eye, their structures can "ma[k]e an impression of thorniness" in which there is,

---

40. *Ibid.*, p. 56.

41. Michael Pollan, *Second Nature: A Gardener's Education*, New York, Grove, 1991.

42. Eugène Guillevic, *Avec*, Paris, Gallimard, 1966, p. 199: "[...] Pour le montrer [le caillou sans couleur] au jour, / Pour lui montrer le jour, // Pour nous montrer leurs noces, / Pour tenter la lumière" ([...] To show it [the colorless stone] to the day, / To show to it the day, // To show us their nuptials, / To tempt the light).

43. Eugène Guillevic, *Ville*, Paris, Gallimard, 1969, p. 127.

however, says Thoreau with a wink, “no malice, only [in the case of unripe apples and other fruits] some malic acid”.<sup>44</sup> What is more, in the case of the wild apple, the stubbornness and vigor of the tree are not without tactics on nature’s part that parallel those of the author as savage outsider. After many years of cows browsing the small wild apple scrubs, an “interior shoot” unreachable by foes “darts upward with joy: for it has not forgotten its high calling, and bears its own peculiar fruit in triumph”.<sup>45</sup>

Guillevic is likewise well loved for being able to assert now and then a revelation or victory when observing his relationship to world and self, nature and culture, as well as for the hemming and hawing that he instinctively knows will surface in his explorations and with which many could identify, as in these passages from “Sauvage”: “Avec lui-même aussi: / Sauvage, / Pas sauvage” (With himself as well: / Wild, / Not wild); “Heureusement, / Où qu’il soit, / Il trouve ou il crée / Les mouvements de la marée”<sup>46</sup> (Luckily, / Wherever he may be, / He finds or creates / The tide’s movements). He may hear a cry within himself or in nature, but remains all the more wild for doing his best to assimilate it, for instance in the initial lines of “Sauvage” when in remembrance or his imagination he feels this cry climbing to the clouds and cliffs, or perhaps just as audaciously when he describes wanting to eat “le cri du grillon”<sup>47</sup> (the cricket’s cry). In *Ce sauvage*, similarly, he cries out before bedtime to the sun “combien / Il a besoin de lui” (how much / He needs the sun), and avows that his wild sense of time may be most attuned to his personal need for growth rather than clocks, but will still be of small import next to the surging of centuries.<sup>48</sup>

The most fitting last images are those that end *Ce sauvage* and resonate with Thoreau’s anecdote about the indomitable wild apple scrubs he has admired. As regards ecopoetry, Guillevic’s closing images show nature’s perennial strength as a model or metaphor for human resilience. As to canonicity, they underscore his ability to dialogue with nature and culture in condensed, conversational terms, and thus to be categorized wherever critics may wish to place him, within or outside of current debate. In terms of wildness, they suggest that even the briefest of lines can highlight the keen consideration of difference that characterizes much of the best-known poetry across the ages, no matter how it gets classified. They imply, like Edward Abbey’s words in *Desert Solitaire* (1968) about the “curving margins of the great earth” and “that ultimate world of sun and stars [beyond it] whose bounds we cannot discover”<sup>49</sup>, that the margins of world and self will always, per poets’ and seekers’ high calling, stretch further than what culture and society alone let us see:

On élague les arbres,  
Ça repousse.

Trees get pruned,  
They grow back.

44. Henry D. Thoreau, *Wild Apples*, *op. cit.*, p. 144, 155, 156, 158, 144, 148, 151.

45. *Ibid.*, p. 151-152.

46. Eugène Guillevic, *Creusement*, *op. cit.*, p. 145, 169.

47. *Ibid.*, p. 133, 173.

48. Eugène Guillevic, *Ce sauvage*, *op. cit.*, p. 51, 49.

49. Edward Abbey, *The Best of Edward Abbey*, Berkeley, CA, Counterpoint, 2005, p. 73.

Lui non plus,  
On ne l'a pas eu –

Him neither,  
They didn't get him.

C'est pour cela  
Qu'il reste ce sauvage.<sup>50</sup>

That's why  
He's still this wild one.

## Bibliography

- ABBEY Edward, *The Best of Edward Abbey*, Berkeley, CA, Counterpoint, 2005.
- BOWD Gavin, *Guillevic: sauvage de la modernité*, Glasgow, University of Glasgow French & German Publications, 1992.
- BROSSE Jacques, "Postface: The Life of Trees", in Laura Rival (ed.), *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, London, Routledge, 1998, p. 299-303.
- BRYSON J. Scott, "Seeing the West Side of Any Mountain: Thoreau and Contemporary Ecological Poetry", in Richard J. Schneider (ed.), *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing*, Foreword Lawrence Buell, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. 133-145.
- BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.
- CARADEC Gwenola, "La portée écologique du motif des nuages dans *Art poétique et Étier*", *Notes Guillevic Notes*, vol. 1, Fall 2011, p. 21-28. [ngn.journals.yorku.ca](http://ngn.journals.yorku.ca)
- , "*Partie prenante*": *environnement et poésie dans la littérature française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, PhD thesis, University of Wisconsin-Madison, 2012. [depot.library.wisc.edu](http://depot.library.wisc.edu)
- CARSON Rachel, *Silent Spring*, Intro. Linda Lear, Afterword Edward O. Wilson, Boston, Mariner, 2002 [1962].
- FINK Steven, "The Language of Prophecy: Thoreau's 'Wild Apples'", *The New England Quarterly*, vol. 59, n° 2, 1986, p. 212-230. [jstor.org/stable/365679](http://jstor.org/stable/365679)
- FOLLAIN Jean, *Le Magasin pittoresque*, Préface de Hugues Labrusse, Dessins de Jean Follain, Cairon, Amiot-Lengane, 1991.
- FOURNIER Bernard, *Le Cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic: essai*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- GIFFORD Terry, *Green Voices: Understanding Contemporary Nature Poetry*, Second Edition, Nottingham, CCC, 2011 [1995].
- GUILLEVIC Eugène, *Avec*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Ville*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *Creusement: poèmes 1977-1986*, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Sphère*, suivi de *Carnac*, Paris, Poésie/Gallimard, 1989 [1963, 1961].
- , *Terre à bonheur* [*Envie de vivre* (1951), *Terre à bonheur* (1952)], Préface par Bruno Doucey, Paris, Seghers, 2004.
- , *Ce sauvage: poème*, Toulouse, érès, 2010 [1980].
- , *Du domaine*, suivi de *Euclidiennes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2011 [1977, 1967].
- , *Accorder: poèmes 1933-1996*, Éd. Lucie Albertini-Guillevic, Paris, Gallimard, 2013.
- HOAG Ronald Wesley, "Thoreau's Later Natural History Writings", in Joel Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 152-170.
- JEUGE-MAYNART Isabelle (ed.), *Le Grand Larousse illustré 2021*, Paris, Larousse, 2021.
- LAWRENCE D. H., "Remembering Pan", in Laurence Coupe (ed.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, London, Routledge, 2000, p. 70-72.

---

50. Eugène Guillevic, *Ce sauvage*, op. cit., p. 57. Note also the reach of the word "sauvage" in another instance critically, as central to Gavin Bowd, *Guillevic: sauvage de la modernité*, Glasgow, University of Glasgow French & German Publications, 1992.

- LEOPOLD Aldo, *A Sand County Almanac, With Essays on Conservation from Round River*, New York, Ballantine, 1966 [1949].
- POLLAN Michael, *Second Nature: A Gardener's Education*, New York, Grove, 1991.
- PREVOTS Aaron, "'Rond' and a Poetics of Roundness, within and beyond *Sphère*", *Notes Guillevic Notes*, vol. 9, Fall 2019, p. 7-18. [ngn.journals.yorku.ca](http://ngn.journals.yorku.ca)
- RIGBY Kate, "Earth's Poesy: Romantic Poetics, Natural Philosophy, and Biosemiotics", in Hubert Zapf (ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin / New York, De Gruyter, 2016, p. 45-64.
- SERREAU Coline (dir.), *Solutions locales pour un désordre global / Good Food Bad Food*, Mongrel Media, 2011 [2010].
- THOREAU Henry D., *Wild Apples and Other Natural History Essays*, Ed. William Rossi, Athens, University of Georgia Press, 2002.
- , *The Journal: 1837-1861*, Ed. and intro. Damion Searls, Preface John R. Stilgoe, New York, NYRB, 2009.
- , *The Portable Thoreau*, Ed. and intro. Jeffrey S. Cramer, London, Penguin, 2012.
- VIRGIL, *The Georgics of Virgil*, Trans. David Ferry, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- WALLS Laura Dassow, "Believing in Nature: Wilderness and Wildness in Thoreauvian Science", in Richard J. Schneider (ed.), *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing*, Foreword Lawrence Buell, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. 15-27.
- , "Greening Darwin's Century: Humboldt, Thoreau, and the Politics of Hope", *Victorian Review*, vol. 36, n° 2, 2010, p. 92-103. [jstor.org/stable/41413855](http://jstor.org/stable/41413855)
- WESTLING Louise, "Introduction", in John Parham (ed.), *The Environmental Tradition in English Literature*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2002, p. 1-8.
- WINSPUR Steven, *La Poésie du lieu: Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2006.
- WYLIE Laurence and BRIERE Jean-François, *Les Français*, Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall, 2001 [1970].



# « S'il vient quelque chose encore ce sera du côté de la mer » L'élément aquatique dans l'univers romanesque d'Anne Hébert

MARIE PASCAL, University Western Ontario

## Résumé

Dans cet article, nous nous intéressons à l'impact diégétique et à l'investissement topographique de l'élément aquatique dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Notre intérêt principal vise à définir les deux trajectoires antagonistes de cet élément naturel : son rôle en tant qu'adjuvant à la survie des personnages et son impact en tant que force criminelle, lieu d'enfermement et source de tortures. Dans un premier temps, nous verrons de quelle manière l'auteure québécoise passe d'une description de l'eau comme décor ambivalent à une réification répétée des personnages humains, qu'elle n'a de cesse de soumettre à la volonté de la nature. Parallèlement, nous tiendrons compte des stratégies visant à anthropomorphiser l'eau pour, finalement, dévoiler les ressorts de l'articulation de ses deux visages contradictoires (en tant que force amie ou ennemie), volonté active qui tire les ficelles diégétiques de ces dix romans.

## Introduction

Loin de n'être que la toile de fond d'une contextualisation réaliste, le Québec étant vu dans l'imaginaire collectif comme une terre de lacs et de glace, l'eau ne se réduit pas non plus, sous la plume d'Anne Hébert, à un simple catalyseur des émotions des personnages. Le panel de ses états y est pourtant impressionnant : elle y figure sous forme liquide dès la nouvelle « Le Torrent » (1950) où les cataractes prennent vie à travers la surdité du narrateur. La mer (dans *Les Fous de Bassan*, 1982), le déluge (dans *L'Enfant chargé de songes*, 1992), la rivière (dans *Héloïse*, 1980 ; *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, 1995 et *Un Habit de lumière*, 1999), étayent la liste des formes liquides qui guident les personnages parfois au crime, parfois au suicide, telle une instance maléfique. L'élément aquatique apparaît de surcroît sous forme solide (la neige dans *Kamouraska*, 1970, et la grêle dans *Les Enfants du Sabbat*, 1980) et gazeuse (les brumes dans *Les Chambres de bois*, 1958 ; les nuages dans *Le Premier Jardin*, 1988, et *Est-ce que je te dérange ?*, 1992). Si la force de l'eau s'explique à la fois par son investissement des descriptions et par son imprégnation du style, donnant au lecteur l'impression d'entendre ou de sentir ce personnage protéiforme, ses actions changent par ailleurs le cours de plusieurs intrigues : mis au service ou s'opposant aux décisions humaines, le torrent, la mer, la pluie s'apparentent à des personnages à part entière. Dans cet article, nous proposons d'analyser le système spatial délimité par l'élément aquatique et de réfléchir au rapport espace-humain dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert<sup>1</sup>.

---

1. Nous avons choisi d'analyser toute l'œuvre romanesque afin de faire dialoguer les romans les moins étudiés et les plus connus. Nous nous basons sur l'édition critique des œuvres complètes, publiée en 2013-2015 par les Presses de l'Université de Montréal sous la direction de Nathalie Watteyne.

En effet, si plusieurs critiques se sont concentrés sur des visages de l'eau dans l'un ou l'autre de ces romans, personne n'a, à notre connaissance, effectué de lecture diachronique de tout le corpus romanesque ni comparé les visages de cet élément naturel et leur impact sur la réception des textes<sup>2</sup>. Afin de montrer que l'élément aquatique « s'impose massivement [...] comme une toute puissance amie ou ennemie avec laquelle il faut composer<sup>3</sup> », à l'instar des propos de Roland Bourneuf quand il décrit l'organisation de l'espace dans le genre romanesque, nous décrypterons l'impact paradoxal de l'eau sur notre corpus, paradoxal tant du point de vue stylistique qu'actantiel.

En nous inspirant de la théorie des espaces emboîtés de Bourneuf, nous montrerons dans un premier temps que l'eau, chez Anne Hébert, dépasse la condition de « décor » à laquelle elle pourrait trop hâtivement être cantonnée. Le traitement réservé à cet élément est loin d'être évident puisqu'il convoque des éléments stylistiques allant dans des directions opposées objets de la deuxième étape de notre étude : d'un côté, les humains sont réifiés à travers une mosaïque de figures de style (telles la réification et la métaphore) ; de l'autre, l'eau est anthropomorphisée (à travers, notamment, des personnifications). Grâce aux théories de Bourneuf et de Gaston Bachelard, ce travail désire finalement laisser entrevoir un renversement apocalyptique des rapports de force entre la nature et l'humain : en effet, dans chacun de ces dix romans, le personnage humain est réduit à l'impuissance devant une force naturelle qui le dépasse toujours – soit-elle son alliée ou son ennemie. Dans les derniers temps de notre analyse, nous montrerons comment le schéma actantiel des romans est de la sorte imprégné par la volonté aquatique, pour le meilleur ou pour le pire.

### L'eau, décor protéiforme

La représentation réaliste des mondes québécois et français, tels qu'ils sont perçus par les protagonistes, s'appuie tout d'abord sur les caractéristiques de l'eau en tant que « décor<sup>4</sup>. » Alors que les personnages évoluent dans un monde baigné de liquidité, leur discours s'imprègne, dans *Les Fous de Bassan*, du registre aquatique à l'instar du révérend qui évoque la « campagne ruisselante de lumière » du fatidique été 1936, ou de Stevens qui dépeint son pays natal comme « luisant de lumière liquide »<sup>5</sup>. Selon le système d'écholalies

---

2. À l'exception du mémoire d'Elizabeth Muirsmith consacré à l'élément aquatique dans la poésie hébertienne et déclinant les effets stylistiques qui l'érigent au rang de personnage humain. Cette étude innovante, en 1973, sera reprise ici dans les cas où des liens seraient dressés entre la production poétique et l'œuvre romanesque (« L'eau dans l'œuvre poétique d'Anne Hébert », mémoire déposé à l'Université d'Ottawa, dir. P.H. Lemieux, 1973).

3. Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études Littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 92.

4. Roland Bourneuf explique que l'inventaire des procédés dédiés à l'élément naturel rend sensible la « forme globale » que prend l'espace dans une œuvre : « La description implique un choix d'éléments, de proportions à établir entre eux, des lignes de force qui orientent le regard, une profondeur qui ménage les plans, une composition qui impose un ordre et un rythme, une tonalité dominante, des harmonies ou des discordances » (*Ibid.*, p. 86).

5. Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. III, *Romans (1975-1982)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 355 et 383. Désormais FB.

emblématique de ce roman, l'activité préférée de Perceval consiste à se « baigne(r) dans la lumière liquide » (p. 441), élicitant la formule à travers la bouche d'un troisième narrateur.

La plupart des comparaisons et métaphores qui retiennent l'attention au cours d'une lecture cursive du corpus hébertien font de la sorte référence à l'univers aquatique, démultipliant le nombre de prises, allant du matériel au symbolique, de l'eau. Ainsi, dans *Kamouraska*, Élisabeth envisage le manoir de son nouvel époux, posé sur l'anse de Kamouraska « (c)omme un vaisseau retiré de la mer<sup>6</sup> ». Ayant quitté Québec depuis plusieurs décennies, Flora Fontanges craint, dans *Le Premier Jardin*, que la ville ne se soit « résorbée sur place comme une flaque d'eau au soleil<sup>7</sup> ». Dans *Est-ce que je te dérange ?*, après avoir subi la réminiscence de la mort de son frère, Édouard annonce que « le sens du monde [...] deviendra limpide comme de l'eau de roche puisée au plus profond de la mer<sup>8</sup> ». Cette expression figée est finalement reprise, dans *Un Habit de lumière*, par M. Almevida qui, devant que sa femme le trompe, s'exclame : « Un jour ce sera clair comme de l'eau de roche<sup>9</sup> ! »

Les quatre derniers romans d'Anne Hébert vont plus en avant pour définir l'emprise de l'eau sur le contexte et la construction identitaire des personnages. Lydie est incessamment réduite à son « rire en cascade<sup>10</sup> », une expression également utilisée à l'égard de Nora (*FB*, p. 411) et de Mme Almevida (*HL*, p. 506). De manière analogue, Clara, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, vit dans une dépendance parfaite avec la rivière qui borde le domaine de son père. Plus tard, l'éveil de son intelligence est comparé à « la vitesse du jour qui sort de la noirceur, monte à l'horizon, fait des bonds sur les cailloux, au bord de la rivière, saute la crête sombre des arbres, galope à bride abattue sur le plat de l'eau<sup>11</sup> ». Clara est donc déterminée par cette rivière qui jouit d'une multitude de descriptions tant comme *topos* que comme lieu de projection des sentiments de la jeune femme. Elizabeth Muirsmith remarque que la rivière, le plus souvent présentée, dans l'œuvre poétique de l'auteure, comme un élément dangereux, s'oppose au ruisseau et à son « pouvoir d'enchantement<sup>12</sup>. » Dans *Est-ce que je te dérange ?*, Delphine ne peut quant à elle survivre sans être en contact permanent avec de l'eau : « Les fontaines, les ponts, et les berges de la Seine l'attiraient tout particulièrement » (p. 451). Lors de sa première description, elle est décrite « au bord de la fontaine, comme un petit tas tombé des arbres roses, moitié fille, moitié végétale, pareille à une grappe gonflée » (p. 437). Ainsi, comme Bourneuf l'explique, la fonction de l'espace et son

---

6. Anne Hébert, *Kamouraska*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. II, *Romans (1958-1970)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 259.

7. Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. IV, *Romans (1988-1999)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 94. Désormais *PJ*.

8. Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange ?*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. IV, *op. cit.*, p. 488. Désormais *ED*.

9. Anne Hébert, *Un Habit de lumière*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. IV, *op. cit.*, p. 520. Désormais *HL*.

10. Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. IV *op. cit.*, p. 280, 307. Désormais *ECS*.

11. Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. IV, *op. cit.*, p. 373. Désormais *ACMLA*.

12. Pour plus de détails, voir Elizabeth Muirsmith, « L'eau dans l'œuvre poétique d'Anne Hébert », *op. cit.*

rapport avec les personnages influencent le rythme romanesque : « l'espace rajoute à la scène et l'accompagne. Il faut aussi voir les cas où il la conditionne, qu'il contraigne les personnages au repliement ou qu'il leur permette une libre possession du monde<sup>13</sup>. » Dans les romans susmentionnés, l'élément aquatique coïncide avec le temps de l'action et conditionne bien souvent les allers-et-venues de personnages qui en dépendent.

À l'instar de la femme mi-humaine mi-végétale qu'est Delphine, plusieurs personnages s'avèrent être perméables à l'élément, résonnent de l'écho de sa voix, la goûtent, l'entendent et la sentent. Le premier sens touché est l'ouïe et, en ce qui concerne *Les Fous de Bassan* où ils sont intrinsèquement liés à la mer, Jennifer Willging lie la violence des personnages masculins au fracas des vagues et des cris des oiseaux éponymes<sup>14</sup>. Ce harcèlement de la voix de l'eau est également souligné dans *L'Enfant chargé de songes* : « Les Zoël Ouellet ont bâti leur maison [...] bien à l'abri de la rivière et de son bruit entêtant » (p. 271). Loin d'être anecdotique, la description de cette rivière dont on cherche à se protéger présage de sa responsabilité dans la disparition d'Hélène. Comme cette dernière mourra noyée, les descriptions récurrentes du bruit désagréable prennent une valeur proleptique<sup>15</sup>. Enfin, les personnages doivent tolérer les odeurs, notamment des formes liquides, de l'eau. Ainsi, dans le pays de brume contextuel aux deux premières parties du roman *Les Chambres de bois*, la servante ne cesse d'aérer le petit appartement, au grand désespoir de Catherine qui se plaint : « tout l'air de la ville est entré à pleines fenêtres, comme des paquets d'eau de mer<sup>16</sup> ». De manière tout aussi désagréable, « une odeur pareille à celle qui s'échappe des marécages au printemps<sup>17</sup> » incommoder sœur Gemma, dans *Les Enfants du Sabbat*, à partir du moment où Julie se met à ensorceler le couvent. Pour Gemma, « l'air qu'on frôle dans le couvent est empoisonné » (p. 194), à l'instar des marécages, connotés négativement tout au long du roman<sup>18</sup>. Plusieurs sens humains subissent ainsi l'influence de l'eau en même temps que la lecture s'imprègne de l'omniprésence de cet élément protéiforme.

C'est enfin la temporalité qui subit les intrusions de l'élément aquatique, selon la théorie des « espaces emboîtés » qu'évoque Bourneuf :

13. Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », art. cit., p. 88.

14. « Nicolas Jones and Stevens Brown invariably perceive sound, whether soft or loud, singular or recurrent, natural or man-made, as violent » (Jennifer Willging, *Telling Anxiety – Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute, and Anne Hébert*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 158).

15. Notons qu'Elizabeth Muirsmith avait souligné l'importance de la voix de l'eau dans l'œuvre poétique de l'auteure : « La substance liquide a possédé et possède également un langage. Elle murmure, chante, clapote, use d'onomatopées [...]. L'eau fait souvent entendre un soupir, un gémissement ; parfois, elle pleure. Furieuse, elle crie et hurle. [...] L'eau fonctionne presque semblablement à un humanoïde » (« L'eau dans l'œuvre poétique d'Anne Hébert », *op. cit.*, p. 5).

16. Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. II, *op. cit.*, p. 116.

17. Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. III, *op. cit.*, p. 194. Désormais ES.

18. La brume, les mares et les marécages apparaissent en effet comme lieux de prédilection des sorcières avant qu'elles ne lancent leurs différents sortilèges.

celui dans lequel vivent immédiatement les personnages, où se déroule en général la partie la plus visible de l'intrigue, et les milieux plus ou moins lointains, auxquels renvoie parfois le narrateur pour éclairer le passé des personnages ou pour introduire de nouveaux ressorts dramatiques<sup>19</sup>.

Ainsi en est-il du fleuve emblématique québécois qui, dans *Le Premier Jardin*<sup>20</sup>, apparaît comme cet ailleurs d'où surviennent des entités tour à tour malveillantes et bienveillantes. Céleste témoigne ainsi du rôle joué par le Saint-Laurent dans la dégradation du territoire américain : « Le premier regard humain posé sur le monde, c'était un regard d'Amérindien, et c'est ainsi qu'il a vu venir les Blancs sur le fleuve, sur de grands bateaux, grésés de voiles blanches et bourrés de fusils, de canons, d'eau bénite et d'eau-de-vie » (p. 144). Après des références au *Désert des Tatares* (Dino Buzzati, 1949) et au *Rivage des Syrtes* (Julien Gracq, 1951), deux romans focalisés sur l'attente d'un danger imminent qui proviendrait d'un territoire inconnu, l'attention se tourne rapidement vers le récit d'une autre attente devant le fleuve, celle des Canadiens-français lors de la Conquête<sup>21</sup>. Cette attente interminable prend fin et, alors que « la surface de l'eau est redevenue mouvante et pleine de force, ce sont des vaisseaux anglais qui se sont avancés sur le fleuve en nombre et en bon ordre » (p. 154). Alternativement lieu de danger et source de soulagement, le fleuve coïncide enfin avec l'arrivée des filles du Roi, une « promesse en marche » (p. 155). Alors que le récit revient au temps présent, tous ces espaces lointains sont finalement relégués au rang de fantômes : tant Flora Fontanges que Raphaël sondent en vain ce fleuve qui aboutit sur des quais puants, « vide et lisse, sans aucun espoir de grand voilier à l'horizon » (p. 165). Autrefois mû de la capacité d'apporter un changement, le Saint-Laurent est finalement délesté de toute puissance magique.

L'élément aquatique parcourt les lignes de l'œuvre hébertienne et inscrit ici l'enfance d'une protagoniste dans la dure réalité de l'hiver québécois, là la mort d'un autre dans les rapides d'une rivière. D'autres sont quant à eux plongés dans la contemplation des remous de la mer ou d'un quai. Dans tous les cas, de telles descriptions ancrent le récit dans un décor liquide susceptible d'évoquer des images mentales, des odeurs et des sons aux lecteurs des deux continents et il n'est pas surprenant qu'Anne Hébert souligne cet entrelacement entre l'humain et la nature :

La terre que nous habitons depuis 300 ans est terre du Nord et terre d'Amérique ; nous leur appartenons biologiquement comme la flore et la faune. Le climat et le paysage nous ont façonnés aussi bien que toutes les contingences historiques, culturelles, religieuses et linguistiques<sup>22</sup>.

---

19. Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », art. cit., p. 85.

20. Ce roman qui se concentre sur la Nouvelle-France à travers le cheminement mental de Flora Fontanges.

21. « Depuis le temps qu'on s'échine à voir le plus loin possible, comme si on pouvait s'étirer les yeux jusqu'au golfe et surprendre à sa source océane qui vient vers nous pour notre bonheur ou notre malheur. L'hiver, il ne vient rien du tout à cause des glaces, et c'est une interminable attente du printemps » (*PJ*, p. 154).

22. Anne Hébert, « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », *Le Devoir*, 22 octobre 1960.

## Humains réifiés, eau personnage

Nous retrouvons, dans la plupart des romans hébertiens, le principe directeur relevé par Bourneuf concernant le rapport espace-homme : « de lui naissent la plupart des péripéties, le rebondissement de l'intérêt, le mouvement général du récit<sup>23</sup>. » Anne Ancrenat élicite d'ailleurs cette interrelation quand elle argue que le « cheminement des personnages hébertiens » est l'objet d'« une constante interaction entre un monde intérieur (fantasmé – rêvé – halluciné) et un monde extérieur (perçu, qui relève du principe de la réalité)<sup>24</sup>. » Ce constat appelle logiquement à souligner non seulement l'impact de l'eau sur les personnages humains mais le leur sur lui, ce qui est avant tout visible dans le travail stylistique de l'auteure.

Tout d'abord, la relation eau-humains est décrite à travers le déplacement de caractéristiques humaines vers l'élément naturel. À cet égard, il est entendu que la multitude humaine soit décrite à travers le champ lexical de la liquidité, comme c'est par exemple le cas, dans *Le Premier Jardin*, où la foule s'assimile à « [d]eux courants [qui] se rencontrent, se heurtent, se mêlent [...] pareils aux mouvements du fleuve lorsque les eaux douces rejoignent les eaux salées » (p. 116) ou, dans *L'Enfant chargé de songes*, où Julien se laisse progressivement emporter par le rythme de la foule étrangère qui « le porte comme la mer qui saisit un bateau et l'entraîne au fil de l'eau » (p. 239). Enfin, dans *Héloïse*, Bernard souhaite « (s)e dissoudre » dans la foule où « [f]illes et garçons défilent sans but apparent, en un flot lent<sup>25</sup> ». Ces passages réduisent la multitude humaine à un liquide, contribuant à imaginer les groupes humains, par métonymie, comme participant de l'univers naturel.

Particulièrement importantes dans *Les Fous de Bassan*, les interrelations entre l'humain et la mer sont ensuite décrites à travers le discours des cinq narrateurs successifs, représentant des expériences personnelles complémentaires. Le pasteur de Griffin Creek révèle en premier son désir de soumettre l'élément maritime auquel il clame les psaumes de David : « Je m'adresse à l'eau, désirant parler plus fort qu'elle, la convaincre de ma force et de ma puissance. L'amadouer tout à fait. La charmer au plus profond d'elle-même. Éprouver ma voix sur la mer » (p. 351). S'exprime dans ce passage ce que Bachelard nomme « la volonté de puissance », qui consiste à « rêver la puissance au-delà du pouvoir effectif »<sup>26</sup>. Or, « [c]ommander la mer est un rêve surhumain. C'est à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant<sup>27</sup>. » Enfant contrarié par la froideur de sa mère Felicity, le révérend voit l'élément de prédilection de cette dernière comme une ennemie sur laquelle il doit faire peser sa loi<sup>28</sup>. De la même manière, « Perceval prétend que [Felicity] est un dauphin et qu'elle n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites-filles vers la haute mer, sur des coursiers d'écume » (p. 386).

23. Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », art. cit., p. 91.

24. Anne Ancrenat, *De mémoire de femmes – « La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Montréal, Nota Bene, 2002, p. 47.

25. Anne Hébert, *Héloïse*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. III, op. cit., p. 271. Désormais H.

26. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 240.

27. *Ibid.*

28. Sur la frustration du fils qui s'en prend à la mer/mère, voir Aurélie Chevant, « La parole de l'eau : symboles marins et répression sexuelle dans *Les Fous de Bassan* », *Cahiers Anne Hébert*, n° 14, 2015, p. 28.

Perceval n'a pas tort de souligner le lien privilégié qu'entretiennent les personnages féminins avec les *topoi* de la plage et de la mer puisque les trois femmes du roman (Felicity<sup>29</sup> et ses petites-filles Nora et Olivia) sont constamment façonnées par l'élément marin. Naïvement, Nora explique être née au bord de la mer : « C'est comme si je me cherchais moi-même dans le sable et l'eau. Faite du limon de la terre, comme Adam » (p. 420). À travers un registre analogue à celui qu'empruntait plus tôt son oncle le révérend, l'adolescente revient ici sur son origine et se déclare l'égal des hommes (à l'instar du personnage de Lilith, éminemment aquatique<sup>30</sup>). Ici lieu de naissance, le territoire de la plage devient finalement celui de leur mort, comme cela revient incessamment dans les pensées posthumes d'Olivia, aux os « dissous dans la mer » (p. 480).

Pour parfaire cette assimilation entre l'eau et l'humain, Anne Hébert puise finalement dans une riche banque de références à des animaux aquatiques pour décrire ses protagonistes. Ainsi, l'image du poisson connote, dans *Les Fous de Bassan*, la léthargie de la femme du révérend, « un poisson mort » (p. 350) d'après les dires de son mari, plus tard repris par Stevens<sup>31</sup>. Cette comparaison revient dans *Est-ce que je te dérange ?* où le cadavre de Delphine « ressemble à un petit poisson racorni sous le sel » (p. 457)<sup>32</sup>. S'il représente ici la mort, le poisson peut ailleurs connoter la vitalité, comme c'est le cas pour Olivia et Nora : attrapée par Stevens, Olivia « se débat comme un poisson fraîchement pêché » (*FB*, p. 406) ; prisonnière de l'embrassade de Perceval, Nora se « débat comme un poisson hors de l'eau » (p. 421). Aussi est-il intéressant que, quand Olivia raconte sa version des faits, elle précise : « je me suis débattue dans le soleil et l'eau, semblable à une anguille entre ses mains » (p. 481). La détresse du poisson qui asphyxie s'efface au profit de sa vigueur pour se libérer de l'emprise du bourreau. Quand il s'agit de parler des hommes, la référence au poisson disparaît généralement<sup>33</sup>. Par contre, le frère d'Olivia, jaloux, produit des cris de « marsouin hors de l'eau » (p. 406) ; la démarche du révérend s'apparente à celle d'un « crabe qui ne sait où aller » (p. 412) ; et Perceval tente d'échapper à la violence de son père en se « camoufl[ant] de brume tel un

---

29. Que Sylvie Vignes appelle « la grand-mère d'écume salée » et qui apparaît comme la seule instance à « faire contrepoids à la violence masculine » « L'ombre des contes dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3 (129), 2018, p. 13-28.

30. Comme l'indique Aurélie Chevant : « Nora refuse l'idée que la femme provienne de l'homme et, au lieu de soutenir la suprématie du masculin sur le féminin, elle établit un parallèle et un échange entre le territoire marin – domaine des femmes de Griffin Creek – et le territoire terrestre – celui des hommes de la communauté » (« La parole de l'eau », art. cit., p. 34).

31. Le jeune homme décrit sa « tante Irène qui joue au poisson mort sur sa chaise » (*FB*, p. 407). Aurélie Chevant relève un rapport entre poisson et héritage chrétien : « Cette image du poisson peut correspondre au symbole chrétien de l'Ichthys, poisson baignant dans l'eau bénite, symbole de fidélité et de longévité de la foi. Ainsi, lorsque la femme n'accomplit pas son devoir chrétien de procréation, elle va à l'encontre de l'Ichthys » (« La parole de l'eau », art. cit., p. 26).

32. Ce qui crée un lien avec la description de sa grossesse nerveuse : « Elle se tait sur son lit d'hôpital. Elle est complètement muette. Immobile comme une pierre. Plate comme une limande. Un poisson mort » (*ED*, p. 467).

33. A de rares exceptions près : dans *Le Premier Jardin*, Raphaël évolue dans les foules « comme un poisson dans l'eau » (p. 116) et les premiers habitants du Canada sont comparés à « des petits poissons dans une eau noire » (p. 143).

petit poulpe dans son encre » (p. 396)<sup>34</sup>. Alors qu'il sort de la tempête, Stevens, « une espèce de grand oiseau hérissé de pluie » (p. 433), rappelle pour d'aucuns les sirènes mythologiques<sup>35</sup>. Enfin, Édouard, parasité par Delphine dans *Est-ce que je te déränge ?*, s'apparente à « une huître qui reçoit des gouttes de citron » (p. 483). D'autres figures d'animaux caractérisent, de manière parfois inattendue, l'allure que prennent ponctuellement les humains. Sans prétendre offrir une liste exhaustive, nous dirons seulement que Marilda Sansfaçon, une prostituée surprise par l'orage que déclenche Julie, se réfugie dans le couvent, « trempée comme une loutre au sortir de l'eau » (*ES*, p. 220). Adoptée à 11 ans après l'incendie qui ravage son orphelinat, Marie Éventurel devient, au grand damne de sa grand-mère adoptive, « muette comme une carpe » (*PJ*, p. 179)<sup>36</sup>. Alors qu'elle est ensuite identifiée sous son nom de scène, cette femme apatride parcourt la ville de Québec pour revoir le lieu qui a tant marqué sa mémoire. Trempée « comme un martin-pêcheur au sortir de l'eau » (p. 208)<sup>37</sup>, elle se repaît alors de la vue de son ancien orphelinat, réduit en cendres.

A contrario de ces effets de style visant à réifier les hommes et femmes des romans hébertiens, la nature prend progressivement vie, autonomie et forme humaine. Quand Stevens revient sur sa terre natale après cinq années d'exil, il remarque que la mer entourant Griffin Creek « respirait pareille à une bête, étendue sur le dos, follement vivante, agitée par le flux et le reflux de son sang énorme » (*FB*, p. 379). Également pourvue d'un « dos » (p. 423) pour Nora, l'étendue salée imprime « le roulement profond de son cœur » (p. 424) sur les habitants du port. Enfin, alors qu'Olivia est avalée par la mer, son tombeau s'apparente à animal fou : « Toute une masse profonde et épaisse fermente et travaille par en-dessous, tandis que la vague se forme à la surface, [...] puis se cabre, mugit, éclate, se jette sur la grève » (p. 483). À mesure qu'avance le récit, les personnages soulignent donc la corporalité menaçante (car vivante) de la mer. C'est finalement une entité cachée dans les fonds de la rivière qui accueille la mort d'Hélène : « Le roi de la vase se cache au plus creux de la rivière. Sa voix fait des bulles de café au lait, parmi le tohu-bohu de la mort, dans les glouglous épais il affirme que c'en est fait de toute vie terrestre pour la petite Hélène » (*ECS*, p. 312). Cette matérialisation du danger qui gît dans l'eau, ce « roi de la vase », revient dans le dernier roman d'Anne Hébert mais avec une connotation positive cette fois : au moment de se jeter dans la

34. Cette image est reprise par Olivia qui tente d'échapper à ses souvenirs : « je n'ai que juste le temps de me couvrir d'ombre comme un poulpe dans son encre » (*FB*, p. 497) et réapparaît dans le dernier roman d'Anne Hébert où le père chômeur se réfugie dans la fumée de ses cigarettes « comme une seiche dans son encre » (*HL*, p. 527).

35. Sylvie Vignes voit en effet un rapprochement important à faire entre le texte hébertien et les contes de fées, notamment à travers la figure de la sirène : « la femme des eaux est tour à tour prédateur et proie, appât et victime sacrificielle » (« L'ombre des contes dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », art. cit., p. 24). Dans un article consacré au rivage, l'auteure exprime également le fait que « l'océan et ses bords, pour attirants qu'ils soient, restent réservoirs actifs de monstres et de monstruosité » (« Violence du rivage dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 2, 2011, p. 54). Sur les figures de la méduse et de la sirène, voir Aurélie Chevant « La parole de l'eau », art. cit.

36. Il en est de même dans *L'Enfant chargé de songes* où Lydie se moque de Julien et de sa petite sœur parce qu'ils restent « muets comme des carpes » (p. 280), impressionnés par cet être tentaculaire.

37. L'image du « martin-pêcheur au sortir de l'eau » (*ECS*, p. 305) décrit aussi la tête ébouriffée de Julien, dont l'ample chevelure est d'un attrait prodigieux pour Lydie.



Seine, Miguel pressent que « [q]uelqu'un de sacré, qu'[il] ne connai[t] pas encore, [lui] prépare en secret, au milieu des vagues et des frissons gris, un habit de lumière » (HL, p. 556)<sup>38</sup>.

Enfin, de nombreux adjectifs et qualificatifs donnent à l'eau des caractéristiques et une volonté anthropomorphiques. Ainsi, dans *Les Chambres de bois*, l'amertume de Catherine, figée dans un mariage peu satisfaisant avec Michel, s'apparente à « une rosée mauvaise se posant sur le linge » (p. 86). Cette douce protagoniste rêve plus tard que son mari, « sans parvenir à la rejoindre, se mettait en route vers elle, empruntant, l'une après l'autre, des rivières sauvages » (p. 107). La suite du roman permet d'interpréter cette phrase inquiétante comme une référence à l'emprise maléfique de la sœur de Michel, dont il est amoureux. L'échec d'un mariage dont Catherine s'éclipsera pour sa grande fortune est anticipé par « le fracas extraordinaire » des eaux (p. 107) et le caractère labyrinthique du trajet que le jeune époux est contraint de parcourir pour la rejoindre. L'ensemble de ces éléments laisse entrevoir l'issue unique qui s'offre à Catherine : celle de quitter son mari et de s'entourer d'un autre visage de l'eau, marin cette fois, qui la régénérera. Dans ces passages, l'eau est un référent réel auquel sont attribuées des intentions mauvaises : il s'apparente à « un être total », avec « un corps, une âme, une voix »<sup>39</sup>.

À travers ces occurrences, nous avons voulu rendre compte de l'importance contextuelle et stylistique de l'eau, transformant les humains en autant d'embryons de l'élément naturel. Dépossédés d'une partie de leur humanité et de leur subjectivité par des réifications successives, les personnages se métamorphosent en des reliquats liquides, résidents d'un lieu d'altérité. Aussi subtiles soient-elles, les interrelations tissées entre les mondes humains et aquatiques donnent au corpus hébertien une cohésion et, pour reprendre les mots de Bourneuf, des « niveaux multiples de [...] signification<sup>40</sup> », s'érigeant au rang d'éléments constitutifs jusqu'à finalement se mettre à avoir des démêlés avec le schéma actantiel des textes.

### L'eau comme toute-puissance amie

Loin de n'être qu'un « simple milieu enveloppant qu'on oublie comme on oublie l'air que l'on respire<sup>41</sup> », l'eau façonne les êtres humains au gré de sa volonté actantielle. Se précisent en conséquence les contours d'une toute-puissance évoluant dans l'ambiguïté : à l'instar de l'expression chère à l'auteure, l'idée d'« une marée d'équinoxe<sup>42</sup> » se met en place. En effet, qu'elle apparaisse chez Bachelard comme symbole de pureté par excellence n'exclue pas le

38. Notons que, dans *Kamouraska*, l'expression est attribuée à Antoine Tassy, personnage destructeur aux yeux de sa jeune femme : « quelqu'un me souffle que le roi de la vase vient vers moi. Me traînera par les cheveux, me roulera avec lui dans des fondrières énormes, pour me noyer » (p. 335).

39. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 23.

40. Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », art. cit., p. 91-92.

41. *Ibid.*, p. 92.

42. D'après Anne Hébert, « [L]a nature est ambivalente. Il y a des calmes plats puis des marées d'équinoxe. Ça bouge. Ce n'est pas une chose étale » (Lise Gauvin, « Une entrevue avec Anne Hébert », dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 225). Cette expression traverse le corpus puisque, déjà citée dans *Les Fous de Bassan* (p. 407), l'expression revient dans *Est-ce que je te dérange ?* au moment où le narrateur apprend que Delphine est enceinte (p. 435).

fait que l'eau soit également ambivalente, « garantie d'un caractère éminemment *actif*<sup>43</sup>. » Selon la dichotomie défendue par l'auteur, « [l']eau méchante est insinuante, l'eau pure est subtile. Dans les deux sens, l'eau est devenue une volonté. Toutes les qualités usuelles, toutes les valeurs superficielles passent au rang de propriétés subalternes<sup>44</sup> ».

Nous nous intéresserons d'abord à l'action bénéfique de la mer qui, nous l'avons souligné, est dans *Les Fous de Bassan* le refuge de prédilection des personnages féminins. Cette idée est soutenue par Marie-Dominique Boyce quand elle écrit que l'eau « symbolise respectivement la création/la vie et la maternité<sup>45</sup> ». Ainsi, le révérend parle de sa mère Felicity comme de quelqu'un qui « règne sur la mer » et la compare à « une méduse géante » (p. 359). Ses nièces reconnaissent tour à tour leur attirance pour l'étendue salée : Nora évoque « [s]a divine aisance sous l'eau » (p. 420) et Olivia décrit « [l]a mer [qui] miroite, chaque petite vague, comme autant de petits miroirs agités doucement sous la lune » (p. 482). Il serait cependant réducteur de penser que la mer ne dialogue qu'avec des instances féminines : elle glisse en effet un indice à Perceval pour l'aider à expliquer la disparition de ses cousines. Le silence qui l'entoure alors, unique dans le roman, coïncide avec l'apparition de l'indice :

Un tel silence soudain. Même les mouettes saisies par ce silence incompréhensible. Ce pur souffle d'air. Sans vent. Les vagues muettes balancent la chaloupe de mon frère Stevens, attachée à un pieu planté dans le sable. Avant que ne reprenne le vent en bourrasques folles et que ne recommencent les vagues bruissantes, aperçu un objet brillant sur le sable. Cet objet bleu a sans doute profité de l'absence du vent et de l'arrêt de toutes choses pour se poser là, sur le sable. (p. 464)

Dans le déni total de sa pertinence, l'objet pourtant mû de volonté (comme l'indique le verbe « profite ») n'est visible à Perceval que par le mouvement intrinsèque de la vague et l'arrêt du son. Règne alors l'impression que la mer s'est apaisée dans l'unique but de laisser entrevoir le bracelet d'Olivia. Est-il, de surcroît, impossible d'interpréter le détail concernant la barque de Stevens (elle aussi balancée par les vagues) comme un autre indice, identifiant l'identité, cette fois, du meurtrier ? Telle un chien de police, la marée « rapporte » (p. 464) ces indices, comme pour participer à l'enquête, témoin éloquent bien que muet.

De son côté, la brume est bénéfique aux sorcières des *Enfants du Sabbat* car elle leur permet d'envoûter le monde de la Grande Noirceur<sup>46</sup> qui leur est éminemment contraire et de se sauver. Ainsi, dans une analepse, la puissance de Philomène se voit décuplée « [l]a nuit, lorsque le brouillard monte de la rivière et recouvre le village » (p. 171). Il lui suffit alors « de tendre l'oreille à travers des paquets de brume cotonneuse (l'air de quelqu'un qui écoute sous l'eau) pour percevoir, dans le secret des maisons de bois et le grincement des sommiers, la

43. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 194.

44. *Ibid.*, p. 195.

45. Marie-Dominique Boyce, « Création de la mère/mer : symbole du paradis perdu dans *Les Fous de Bassan* », *The French Review*, vol. 68, n° 2, 1994, p. 294.

46. Cette expression est couramment utilisée pour décrire l'époque allant des années 1944 à 1959 (coïncidant avec le deuxième mandat, en tant que premier ministre du Québec, de Maurice Duplessis), et considérée par d'aucuns comme un retour à l'obscurantisme religieux de temps passés. Elle laisse la place, en 1960, à ce que l'on appelle « la Révolution tranquille ».

respiration calme ou agitée des dormeurs » (*Ibid.*). Ses pouvoirs sont tels qu'elle parvient, malgré les interdits et la prohibition caractéristiques de l'époque de la Grande Noireur, à faire subsister sa famille en organisant des sabbats et en confectionnant potions magiques et onguents. Si elles peuvent « changer la pluie en grêle » (p. 173), les sorcières ont aussi intérêt à « remonter le temps jusqu'au jour lointain de l'eau intégrale répandue sur toute la terre » (p. 206). Jalouse du mariage d'un frère dont elle est amoureuse, Julie décide de devenir la sorcière la plus aboutie de sa lignée, ensorcelle le couvent, devient « l'épicentre de cet orage tropical en plein mois de janvier » (p. 214), tombe enceinte du diable pour finalement se liquéfier sous les yeux d'un médecin pétrifié. Brume et grêle sont donc, pour Julie (et à l'instar de sa mère), des adjuvantes à la préservation des sorcières.

Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Clara vit en symbiose avec les éléments naturels environnants dont une rivière qui longe la propriété de son père. Une progressive assimilation entre l'adolescente et cette dernière explique que l'humaine « en était venue à confondre le propre battement de sa vie avec la pulsation de la rivière », et « s'étonne de sa confusion et de son tumulte intérieur, reflétés en tourbillons dans la rivière en crue » (p. 397). Ici, les sentiments de la protagoniste s'entremêlent avec ce qu'elle déchiffre dans les remous de la rivière alors qu'elle vient de tomber amoureuse du Lieutenant anglais. Mue par la violence des sentiments « reflétés » par la rivière, Clara décide d'offrir sa virginité à l'inconnu. Ce stade du roman matérialise, d'après Lucie Guillemette, une scission nette : « D'une adéquation limpide au registre de la nature, voilà que la jeune fille passe au domaine des eaux troubles symptomatiques d'une mise en rapport avec l'autre sexe<sup>47</sup>. » En plus de l'accompagner dans les moments sombres de son existence, la rivière a donc un impact direct sur les pensées et décisions de Clara, lesquelles induiront la tournure que prendra son histoire.

Finalement, la neige, dans *Kamouraska*, transcende la description toponymique du Nord du Québec où se rend Nelson afin de supprimer son rival. Bien sûr, la neige et le froid sont dangereux mais Élisabeth, qui suit mentalement le parcours de son amant, y voit d'abord des alliés à qui elle lui conseille de faire confiance : « Regardons bien la neige rassurante, de chaque côté de nous, devant nous, derrière nous. La neige éblouissante et vraie » (p. 382). Par sa blancheur et sa pureté, la neige soulage temporairement la jeune mère de l'enfant de Nelson. Plus loin, elle est adjuvante à la fuite de ce dernier car elle efface les traces du meurtre qu'il vient de perpétrer. Finalement, elle s'offre à la narratrice comme une surface blanche où projeter son « délire<sup>48</sup> ». Pour ces trois raisons, il est possible d'arguer que la neige apparaît aux yeux d'Élisabeth sous les traits d'une puissance alliée.

L'élément aquatique entretient, dans ses formes variées, des liens serrés avec des personnages qui y voient encouragements, assentiments et promesses, s'y ressource ou s'en servent comme alibi. En cela, elle se déclare toute-puissance amie, coïncidant avec ce que

---

47. Lucie Guillemette, « La Dialectique nature/culture et le discours féminin de la transgression dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert », *Francophonies d'Amérique*, n° 7, 1997, *Le(s) Discours Féminin(s) de la francophonie nord-américaine*, p. 217.

48. Gabriel-Pierre Ouellette, « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 264.

Julien A. Greimas appellerait une « force-bénéfique », qui participe de l'action aux côtés du héros ou de l'héroïne. Qu'il s'agisse de Clara ou d'Élisabeth, de Perceval ou de ses cousines, la volonté adjuvante contrôle le déroulement des faits et dirige les humains dans une direction bénéfique pour eux, les protège et les conseille sans qu'ils ne puissent ni ne désirent y résister.

### L'eau comme toute-puissance ennemie

Cependant, si elle est parfois bénéfique, la volonté de l'eau est, le plus souvent, délétère. De fait, ses visages les plus représentés chez Anne Hébert s'élaborent autour d'atours dangereux, poussent les personnages à la transgression, ou les tue, les perd, les sépare. La thématique de la noyade se lit en filigrane dans l'ensemble du corpus hébertien, que ce moment ait déjà eu lieu, qu'il soit désiré, redouté ou sur le point de se produire. C'est tout d'abord sous la forme d'une phobie lancinante que la noyade est évoquée, dans *Kamouraska* : « Monsieur Rolland, ce n'est pas encore la mort. Et voyez pourtant quelle noyade. La fatigue vous recouvre d'une longue lame, épaisse, lourde, sans force, épuisée, goûtant le sel et la vase, quasi sonore de douleurs » (p. 207). La chanson qu'utilise Héloïse pour atteindre le cœur du mortel Bernard va ainsi : « Qui me voit/Une fois/Une seule fois/Me désire et se noie » (*H*, p. 291) ; et, quand l'humain et la vampire s'embrassent, ils le font « comme des noyés » (p. 303)<sup>49</sup>. De manière littérale, un grand nombre de personnages meurent par noyade. *L'Enfant chargé de songes* s'ouvre sur une telle scène, faisant référence, même si la lectrice ne le sait pas encore, au sort de la sœur du protagoniste ; dans *Est-ce que je te dérange ?*, Delphine relate la mort du petit Thibaud, « noyé entre l'île et la terre ferme » (p. 444). Enfin, Miguel se jette dans la rivière en crue alors que sa mère aurait volontiers pris son fardeau « comme une grosse pierre pour [s]e noyer » (*HL*, p. 555). Il résulte de ce survol le constat que chacun des récits s'arrête sur une noyade, désignant l'eau salée ou pure comme une ennemie vorace qui engloutit autant de personnages que possible.

De manière globale, l'eau s'offre comme une volonté s'opposant passivement ou activement au déroulement du procès entrepris par les personnages humains. La pluie emprisonne Catherine, dans *Les Chambres de bois*, qui manque d'être asphyxiée par son pays, baigné de « brume et de brouillard » (p. 108). Comme l'explique Jessica Saint-Pierre, « [l]'eau [...] ne semble pas avoir un rôle d'invitation mais d'exclusion. En fait, tout se passe comme si les éléments aquatiques scellaient les limites de l'univers des chambres de bois<sup>50</sup>. » Ce sentiment de réclusion est repris dans *Kamouraska* où Élisabeth est contrainte à repousser les retrouvailles avec son amant. Elle profite de cette pause pour annoncer à son mari qu'elle est de nouveau enceinte<sup>51</sup> : « De grandes gifles de pluie s'écrasent sur la vitre. La rue est pleine

49. D'autres personnages prennent des physionomies de noyés : Éric, dont les « cheveux [...] se plaquent, incroyablement lisses, lui donnent l'air d'un noyé » (*PJ*, p. 137) ; Alexis : « Une mèche de cheveux noirs était collée à sa joue comme une algue sur le visage d'un noyé » (*ECS*, p. 267) ; et le Lieutenant et Clara qui, après leurs ébats, « reprennent souffle, tous les deux, pareils à des naufragés » (*ACMLA*, p. 407).

50. Jessica Saint-Pierre, « Les personnages dans *Les Chambres de Bois* d'Anne Hébert : La réécriture de trois mythes et leur incapacité à cohabiter », mémoire déposé à l'Université de Montréal, dir. L. Bonenfant, 2012, p. 73.

51. Le lecteur sait que l'enfant est celui de George Nelson, cet amant qu'elle aspire à retrouver malgré la pluie.

de flaques. L'odeur de la pluie se mêle à la senteur aigre de l'encre » (p. 317). S'apparentant à une punition, la pluie violente semble punir Élisabeth de l'affront d'avoir écrit cette lettre : « Je suis prisonnière de la pluie. Je songe à cet autre prisonnier de la pluie que je ne puis rejoindre, dans sa maison tout là-bas. [...] Une eau profonde, infranchissable » (p. 317). Il est donc exact de dire, à l'instar de Lucille Roy, qu'« [u]ne muraille de pluie sépare Élisabeth et George "comme une eau profonde", grâce à ses eaux souterraines, leurs deux solitudes, bien que nettement séparées, semblent communiquer dans une certaine mesure<sup>52</sup>. » Cette forme de communication (par le truchement d'une fenêtre) est réitérée au moment de leur séparation finale et peut donc être vue comme inexorable. De manière analogue, Clara ne peut rejoindre le Lieutenant anglais, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, à cause d'un déluge : « Quelque chose se décide à l'instant dans la campagne noyée de pluie, quelque chose de sourd et d'aveugle, de terriblement opaque, dont elle ne voit ni le commencement ni la fin, et qui la concerne » (p. 397). Avec cette tempête, la réflexion portant sur l'opposition aux retrouvailles prend un détour qui ne manquera de redéfinir les motivations d'Anne Hébert dans ce court roman empreint de liquidité. En effet, ce « quelque chose de sourd et d'aveugle » anticipe la menace encourue par Clara et précise la cruauté de l'élément aquatique, alors que la rivière bénéfique encourageait la protagoniste à aller au-devant de son désir, au début du roman.

Les choses ne sont pas aussi ambivalentes dans *L'Enfant chargé de songes* puisque, dès le début, la rivière représente un danger pour qui s'y aventure<sup>53</sup>. En plus d'être, nous l'avons vu, assourdissante, cette rivière inquiète Julien et Hélène parce qu'« elle devient agitée, toute hérissée de rapides blancs, dans un poudrolement d'eau et un fracas sauvage » (p. 271). Traverser « le cœur sauvage de la rivière » (p. 309) est le défi que Lydie lance à Hélène : « Bientôt l'odeur fade de l'eau, sa fureur souveraine remplacent tout air respirable, toute vie terrestre. [...] Lydie et Hélène entrent toutes deux dans l'intimité de la mort » (p. 311). Si Lydie en sort vivante, Hélène y restera dans un passage qui ne sera pas sans conséquences sur la suite de l'histoire.

La neige et la mer, certes *a priori* bénéfiques ou amies, recèlent également d'un versant maléfique quand leur prend le désir de nuire aux personnages. Dans *Kamouraska*, la folie à venir d'Élisabeth prend racine dans l'attente interminable du retour de Nelson, pris dans les étendues enneigées de l'anse de Kamouraska. La narratrice revoit en vitesse accélérée le trajet parcouru par son amant et s'exclame :

Le temps ! Le temps ! s'accumule sur moi. Me fait une armure de glace. Le silence s'étend en plaques neigeuses. Depuis longtemps déjà, George, emporté par son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines. Il s'enfoncé dans une désolation infinie. [...] Mon amour se débat-il dans un tourbillon de

52. Lucille Roy, *Entre la lumière et l'ombre – L'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 111.

53. D'après Elizabeth Muirsmith, la rivière est presque toujours dangereuse et inquiétante dans l'œuvre poétique hébertienne : « son eau va rapidement d'un point à un autre et ne s'arrête jamais pour goûter à la tranquillité. Elle inquiète l'homme. La rivière s'oppose à la quiétude méditative. Elle ne sécurise ni ne reçoit. La rivière ne fait que recouvrir les choses qui s'égarer dans ses eaux pour les charrier sans possibilité de retour » (« L'eau dans l'œuvre poétique d'Anne Hébert », art. cit., p. 144).

neige, perfide comme l'eau des torrents ? Mon amour respire le gel comme l'air ? Mon amour crache la neige en fumée de glace ? (p. 357)

Dans cette citation, la neige et le froid sont les seuls interlocuteurs disposés à communiquer avec la narratrice qui désire maintenant « prévenir » Nelson contre « l'apparente douceur de la neige » et la « fascination », la « rêverie » dangereuses qu'elle évoque (p. 357). Or tous les éléments qui appartiennent au champ lexical du froid et de la glace représentent pour Roy « le point le plus bas de la descente nocturne, la descente avec la mort elle-même<sup>54</sup>. » Or ce n'est qu'avec *Est-ce que je te dérange ?* que cette idée s'établit clairement dans le corpus : la mer gelée où périt le frère aîné du narrateur devient, dans la dernière partie du roman, le point focal de son attention malgré la mort, plus récente, du personnage principal qu'est Delphine. Le narrateur se met alors à craindre que la glace qui le protège du souvenir ne cède<sup>55</sup>. Imperméable à la souffrance et à la solitude de Delphine, Édouard aspire à ce que s'étende « [l]a mer gelée sur tout cela » (p. 490) pour conclure, en réponse au titre du roman, que « si Delphine [l]e dérange, c'est certainement à cause de ces larmes-là, sous la mer enfouies » (p. 491)<sup>56</sup>. Roy résume les effets de cette problématique qui parcourt le corpus hébertien : « Le gel crée ainsi dans l'ombre un mur infranchissable, non seulement entre l'individu et le monde extérieur, mais aussi, ce qui est pire, entre l'homme et sa propre vie<sup>57</sup>. »

A l'instar de ces éléments du froid, la mer est traitée, dans *Les Fous de Bassan*, comme une entité ambivalente cruelle, venant ainsi densifier la typologie de l'élément aquatique comme volonté maléfique. Aussi, ce lieu de rencontre de « mille vies visibles et invisibles » (p. 361) devient le catalyseur de la « colère répressive de dispersion<sup>58</sup> » de Stevens, meurtrier de ses cousines. Happé par l'influence de la tempête, ce dernier conçoit la manière dont il supprimera les adolescentes :

Et moi, Stevens Brown, je regarde la mer, comme si je ne l'avais jamais vue. Dans cette eau qui moutonne, dont chaque vague moutonne et crépite, pareille à des balles de fusil, mille balles de fusil lâchées ensemble, une muraille crépitante qui se forme, monte, atteint son sommet, s'affaisse aussitôt, écume sur le sable, mourante sur le sable, en un petit filet d'écume, tel un crachat blanc. (p. 405)

Les champs lexicaux de l'affrontement et de l'agonie imprègnent la citation tandis que le « crachat blanc » peut, pour sa part, être considéré comme un présage du traitement que

54. *Ibid.*, p. 112.

55. « Si d'aventure je parvenais à fendre la mer gelée en moi, j'aurais Delphine au bout des doigts, vivante et frémissante, et peut-être un petit garçon tué, pris sous les glaces au fond de ma nuit. Surtout ne pas m'attendrir. Le risque est trop grand de réveiller l'eau vive. Je préfère laisser les morts ensevelir les morts, vingt mille lieues sous les mers » (*ED*, p. 487).

56. Sur ce roman, Michel Biron pose la question rhétorique suivante : si Delphine dérange « n'est-elle pas aussi la métaphore du récit lui-même ? » (« Des héros très discrets », *Voix et Images*, vol. 24, n° 1, 1998, p. 202).

57. Lucille Roy, *Entre la lumière et l'ombre*, op. cit., p. 117. Sur la neige, voir également le mémoire d'Elizabeth Muirsmith qui s'y attarde dans trois études consécutives.

58. Daniel Marcheix, « Colère et style de vie dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : colère entropique ou colère inchoative ? », *Lectures d'Anne Hébert : Aliénation et contestation, Cahiers Anne Hébert*, n° 1, 1999, p. 108.

Stevens réserve à Olivia. Cette « belle grosse tempête de trois jours, comme [il] les aime » (p. 409) lui inspire plusieurs autres descriptions où la mer s'apparente à une volonté manipulatrice et sadique à laquelle l'homme est parfaitement soumis : « Rien à faire, il faut que je pleure et que je hurle dans la tempête, que je sois transpercé jusqu'aux os par la pluie et l'embrun. J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète » (p. 410). Né une seconde fois, Stevens souligne les intentions maléfiques de la mer et, conséquemment, sa subjectivation à l'élément marin<sup>59</sup>. Si Boyce a vu, dans la mort des jeunes filles, une forme de rédemption<sup>60</sup>, il est également possible d'affirmer, à l'instar de Daniel Marcheix, que l'énergie de Stevens s'alimente « aux violents flux élémentaires<sup>61</sup> » tels que la tempête et le vent, et que sa colère, « par l'impétuosité non-maîtrisée qu'elle induit et sa dérive vers la vengeance indirecte, [...] plonge ses racines dans l'énergie des forces inconscientes et élémentaires et condamne le sujet à la violence entropique et à l'inexistence<sup>62</sup>. » C'est en effet quand elle suspend la compréhension des personnages que l'eau est la plus dangereuse car elle déstabilise les fondements identitaires. A cet égard, Josette Féral indique qu'une telle captivité, « d'origine externe », « revêt la forme d'un emprisonnement dans l'espace et dans le temps<sup>63</sup> » : « dépossédés des choses et dépossédés d'eux-mêmes, les héros sont condamnés à une saisie du monde par fragments, qui n'est, en fait, qu'une forme de non-possession de l'univers<sup>64</sup>. »

Implacable dans ses élans maléfiques, la volonté de l'eau ne tue pas toujours directement des personnages innocents, elle investit également les pensées et désirs des meurtriers en puissance pour les pousser à commettre leurs exactions, comme c'est le cas de Stevens qui viole et tue ses cousines. Or, il est à notre connaissance impossible de citer un roman du corpus hébertien où l'élément aquatique n'ait un impact ambivalent sur le cours de la diégèse, soulignant encore l'attraction de l'auteure pour la nature qui l'a façonnée.

## Conclusion

En plus de participer de la réification des personnages humains et d'apporter ses couleurs, son odeur et ses formes sur la topographie des romans, l'eau se mêle donc de la diégèse des récits. Si nous avons relevé des contradictions concernant sa valeur axiologique à travers la produc-

---

59. Ce qui ne manquera pas de faire penser au sort du premier narrateur hébertien, le François sourd du « Torrent » : « La poussée instinctive vers une identification complète avec le cosmos mène graduellement François à une espèce de suicide moral où rien ne subsiste plus de sa conscience propre. À la puissance du torrent qui le subjugué, répond chez le héros l'éclipse totale de l'esprit » (Lucille Roy-Hewitson, « Anne Hébert. "Le Torrent" ou l'intégration au cosmos », *The French Review*, vol. 53, n° 6, mai 1980, p. 833).

60. « Par la mort, la mère/mer rachète le péché des jeunes filles. Elle les lave de leurs impuretés et de leur péché originel. Elle disloque leur corps [...] pour les purifier de la concupiscence et du péché d'amour qu'elles ont commis » (Marie-Dominique Boyce, « Création de la mère/mer », art. cit., p. 299). Cette idée avait été exprimée par Lucille Roy pour qui la noyade est le « but même de la vie » : « Nora et Olivia doivent mourir, être noyées, pour s'intégrer à l'océan, symbole de la totalité de la vie » (*Entre la lumière et l'ombre*, op. cit., p. 110).

61. Daniel Marcheix, « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2 (80), 2002, p. 324.

62. Daniel Marcheix, « Colère et style de vie », op. cit., p. 108-109.

63. Josette Féral, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 11.

64. *Ibid.*, p. 12.

tion romanesque hébertienne, il appert finalement que la connotation morale relayée par les romans dérive en grande partie du regard porté sur les énergies émanant de ce personnage atypique. Il arrive alors que, d'abord favorables à un visage de l'eau (comme la neige dans *Kamouraska* ou la rivière dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*), certains protagonistes se dessillent pour ensuite contempler son envers maléfique. Telle que nous l'avons observée, cette oscillation, à la fois stylistique et actancielle, est en dernier lieu le reflet de l'ambivalence de l'auteure à l'égard de la nature qui a marqué son imaginaire et laissé une trace éminemment tragique sur sa vie, deux couches de lecture qui se laissent entrevoir, en palimpseste, dans sa fiction. Concernant le personnage aquatique, la réflexion gagne ainsi à dépasser une lecture synchronique du corpus hébertien, appelant au contraire une approche universaliste telle celle suggérée par Grazia Merler pour qui « [l']impression de fragmentation et de discontinuité dans l'œuvre d'Anne Hébert, sa récurrence assez visible, tiennent [...] à des procédés de surface<sup>65</sup>. » De la sorte, les œuvres hébertiennes nous « amène[raient] vers le sacré<sup>66</sup> », celui qui provient d'une nature emplie de volonté, indépendante de toute activité humaine, et ouverte à répondre aux investigations de disciplines telles que l'écocritique ou la pensée cosmologique, des approches encore peu exploitées pour ce corpus.

## Bibliographie

- ANCRENAT Anne, *De mémoire de femmes – « La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Montréal, Nota Bene, 2002.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- BIRON Michel, « Des héros très discrets », *Voix et Images*, vol. 24, n° 1, 1998, p. 197-202. [doi.org/10.7202/201416ar](https://doi.org/10.7202/201416ar)
- BOURNEUF Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études Littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94. [doi.org/10.7202/500113ar](https://doi.org/10.7202/500113ar)
- BOYCE Marie-Dominique, « Création de la mère/mer : symbole du paradis perdu dans *Les Fous de Bassan* », *The French Review*, vol. 68, n° 2, 1994, p. 294-302. [www.jstor.org/stable/396361](http://www.jstor.org/stable/396361)
- CHEVANT, Aurélie, « La parole de l'eau : symboles marins et répression sexuelle dans *Les Fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 14, 2015, p. 23-39.
- FERAL Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 2006 [1975], p. 11-29. [doi.org/10.7202/290079ar](https://doi.org/10.7202/290079ar)
- GAUVIN Lise, « Une entrevue avec Anne Hébert », dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 223-228.
- GUILLEMETTE Lucie, « La Dialectique nature/culture et le discours féminin de la transgression dans *Aurélia, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert », *Francophonies d'Amérique*, n° 7, 1997, *Le(s) Discours Féminin(s) de la francophonie nord-américaine*, p. 209-221. [doi.org/10.7202/1004767ar](https://doi.org/10.7202/1004767ar)
- HÉBERT Anne, « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », *Le Devoir*, 22 octobre 1960. A consulter sur [numerique.banq.qc.ca](http://numerique.banq.qc.ca)

65. Grazia Merler, « Le bref, le retentissement et le sacré chez Anne Hébert », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Le Bref et l'instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 61.

66. *Ibid.*



- *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, 5 t., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013-2015.
- MARCHEIX Daniel, « Colère et style de vie dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : colère entropique ou colère inchoative ? », dans *Lectures d'Anne Hébert : Aliénation et contestation, Cahiers Anne Hébert*, n° 1, 1999, p. 91-109.
- « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2 (80), 2002, p. 317-334.
- MERLER Grazia, « Le bref, le retentissement et le sacré chez Anne Hébert », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vailancourt (dir.), *Le Bref et l'instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 47-74.
- MUIRSMITH, Elizabeth, « L'eau dans l'œuvre poétique d'Anne Hébert », mémoire déposé à l'Université d'Ottawa, dir. P.H. Lemieux, 1973.
- OUELLETTE Gabriel-Pierre, « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 241-264. [doi.org/10.7202/290078ar](https://doi.org/10.7202/290078ar)
- ROY Lucille, *Entre la lumière et l'ombre – L'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984.
- ROY-HEWITSON Lucille, « Anne Hébert. "Le Torrent" ou l'intégration au cosmos », *The French Review*, vol. 53, n° 6, 1980, p. 826-833. [www.jstor.org/stable/391922](http://www.jstor.org/stable/391922)
- SAINT-PIERRE Jessica, « Les personnages dans *Les Chambres de Bois* d'Anne Hébert : La réécriture de trois mythes et leur incapacité à cohabiter », mémoire déposé à l'Université de Montréal, dir. L. Bonenfant, 2012.
- VIGNES, Sylvie, « L'ombre des contes dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3 (129), 2018, p. 13-28. [doi.org/10.7202/1051083ar](https://doi.org/10.7202/1051083ar)
- « Violence du rivage dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 2, 2011, p. 47-61. [muse.jhu.edu/article/443627](https://muse.jhu.edu/article/443627)
- WILLGING Jennifer, *Telling Anxiety – Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute, and Anne Hébert*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

# De l'opportunité du balcon dans *Siloé* (1941) de Paul Gadenne et *Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq

CLAIRE AUGEREAU, Académie de Grenoble

## Résumé

Si la fenêtre a fait l'objet d'études remarquables à propos du roman, le balcon, cette saillie en encorbellement vulgarisée par l'usage du béton dans le domaine de la construction, est demeuré l'apanage des études théâtrales. Cet article se propose de remédier à cette lacune et de montrer la contribution de cet équipement architectural à l'affirmation d'une écriture éco-poétique, avant même que ce terme critique n'apparaisse, et ce dans le cadre du récit. L'étude de la fonction de cet espace circonscrit dans *Siloé* de Paul Gadenne et dans le récit de la drôle de guerre *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq, met en lumière l'immersion de l'individu dans son environnement. En effet, dans un contexte global de remise en cause du statut du savoir, l'expérience vécue en surplomb par les deux personnages principaux de ces deux récits, expérience contemplative qui consiste à scruter un paysage délivré de la présence de l'homme, est moins une confrontation à un panorama qu'un approfondissement de la subjectivité par la médiation du corps, la rencontre de la femme-paysage achevant la communion avec le tout.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, la redécouverte des grands espaces donne lieu à l'expression d'une sensibilité propre sur le continent américain : la *Wilderness*. Dans le même temps, la Première Guerre mondiale remet en cause les certitudes positivistes. La confiance dans le progrès, la foi dans les promesses de la civilisation s'amenuisent. Tandis que le spectre d'un nouveau conflit de grande ampleur gangrène cette première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les pouvoirs politiques livrent un combat aux enjeux démographiques. La santé de la population devient en effet une priorité nationale après 1918.

Les curieux paquebots construits à la hâte dans les arbres, sorte de bâtiments défensifs dont la cible est thérapeutique, deviennent la figure de proue d'un dispositif global d'enrayement de la tuberculose qui ajoute aux lourdes pertes de la guerre. Ce sont des balcons suspendus au-dessus d'un océan de verdure. Ces sanatoriums, dont la silhouette massive emprunte au monolithisme du blockhaus, sont les effets concrets d'une lutte collective, engagée à la fois sur le plan national et international, face à un ennemi invisible, le bacille de Koch. On songe en particulier à l'une de ces maisons de santé qui s'érigent au cœur des « houles » montagnardes et voient le malade, tel Simon Delambre, le personnage principal du roman *Siloé* (1941) de Paul Gadenne, à une immobilité salutaire dans l'espoir d'éradiquer la maladie<sup>1</sup>. Si Thomas Mann avait donné toutes ses lettres de noblesse à un roman de sanatorium jusqu'à cantonné à une littérature populaire en mettant en scène le séjour de Hans Castorp au Berghof, – offrant un « cinglant démenti à l'*ars moriendi* et au viatique du "préparez-vous à

---

1. Paul Gadenne, *Siloé*, Paris, Seuil, 1974 [1941]. Désormais S.

mourir<sup>2</sup>» qui dépeignait la métamorphose d'une fascination pour la mort en désir de vivre – , le titre du roman de Gadenne dit assez bien les prétentions de son auteur : référence à l'Évangile de Jean, la fiction dépeindra dans une perspective connexe le recouvrement de la vue du jeune homme, jusque-là aveuglé par son savoir, abîmé dans une cécité symbolique.

Sans doute les différences sont-elles grandes entre *Siloé*, roman fondé sur la quête d'une guérison, et la diégèse martiale d'*Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq<sup>3</sup>. Nul tuberculeux en effet dans le roman gracquien, si ce n'est le personnage de Mona, dont le lecteur apprend subrepticement que son passé de malade l'a libérée de toute activité. Point de discipline thérapeutique, faite d'heures de silence ou de prise méthodique de la température sous l'égide d'une sœur-infirmière. Alors que la fin de *Siloé* met un terme à une quête individuelle et sociale, puisque le protagoniste Simon décide d'endosser la responsabilité qui est la sienne et de recouvrer sa place auprès de son père, renonçant par là à ses ambitions égotistes, c'est l'irruption de l'Histoire collective dans la destinée de Grange, le personnage principal d'*Un Balcon en forêt*, qui achève le récit d'une parenthèse salutaire dans l'existence de l'aspirant. Le rideau de la guerre se lève enfin, le roman s'achevant sur l'image d'une blessure douloureuse qui prive le héros de toute possibilité de mouvement.

Pourtant, le choix du titre, pour désigner le poste de garde juché sur un promontoire dans lequel le personnage de Grange repousse l'échéance de l'Histoire, retient l'attention. En effet, comme pour les tuberculeux, la guerre, cette temporalité politique en l'occurrence, semble l'avoir quelque peu oublié dans les confins enneigés de ce « Toit », une maison forte située dans les Hautes-Falizes. Alors même que l'inspiration de Julien Gracq n'est pas absolument vérifiable, il apparaît en revanche que le thème de la vacance, du renoncement temporaire au primat de l'action, de l'éloignement des villes et de l'élévation en altitude fait de ce plateau des Ardennes une abstraction du sanatorium, dont seuls les archétypes consacrés par *La Montagne magique*, puis repris dans *Siloé*, auraient été conservés<sup>4</sup>.

Compte tenu de ces thèmes communs, nous émettons l'hypothèse que les deux œuvres questionnent le dualisme et notamment l'opposition entre *res extensa* et *res cogitans* en développant une écriture *poreuse*, à même de rendre compte d'une immanence. En mettant en scène des hommes passifs, affranchis des contraintes de la vie des plaines, occupants bienheureux d'un gîte en position de surplomb, Paul Gadenne comme Julien Gracq ouvrent un champ d'investigation écopoétique – avant même que le terme ne soit en faveur dans le champ critique sur le sol français – par le biais d'un dispositif spatial nodal, le balcon.

2. Claire de Oliveira, « Postface », dans Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Claire de Oliveira, Paris, Fayard, 2016 [*Der Zauberberg*, 1924], p. 743.

3. Julien Gracq, *Un Balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958. Désormais *BF*.

4. Parmi les *topoi* qui structurent le roman de sanatorium, on peut mentionner la manière particulière de traiter le lieu et le temps : tous les événements se passent sur le site sanatorium, espace insulaire de type hétérotopique qui fait figure d'unité de lieu. Par ailleurs, la temporalité, manière de *nunc stans*, temps éternel ainsi nommé par Thomas d'Aquin, est suspendue : l'attente et la répétition se substituent à l'événement. Voir René Siestrunk, *Le Roman du sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2013 ; Claire Augereau, *Homo immobilis : essai sur le roman de sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2020.

Ces fictions esquissent en effet trois pistes nouvelles dans l'exploration du *topos* qui oppose nature et culture : en premier lieu, elles questionnent l'interconnexion entre le monde sensible et l'intellect du personnage. Le balcon favoriserait l'établissement d'une relation entre l'environnement et l'individu au prix d'une dilution de l'*ego* cartésien dans le Tout.

Mais cette expérience physique expose le personnage à des conditions auxquelles il n'est guère habitué : le voilà placé en position de vulnérabilité, tant sur le plan physique qu'intellectuel. Façonné par la culture qui est la sienne, il se découvre analphabète : il ne sait pas *lire* le paysage. Il doit accepter d'observer sans les comprendre les éléments telluriques qui s'offrent à lui, oublier ce qu'il sait pour s'engourdir. L'expérience physique de la cure sur le balcon s'accompagne dans le roman d'une réflexion sur la nécessaire pondération de l'intellect : les connaissances ne peuvent en rien venir en aide à l'individu ainsi exposé au grand air.

Ce n'est qu'à ce prix que le balcon ouvre la voie d'accès au paysage vécu comme une unité vivante organique, capable de sécréter une femme-paysage onirique. Qu'il s'agisse d'Ariane ou de Mona, sommets de la rêverie de Simon et de Grange, les deux récits explorent une écriture charnelle, au sein de laquelle corps vivant féminin et éléments naturels se confondent et s'épousent, ouvrant la possibilité d'une manière d'*être-au-monde* qui ne se limite pas à la connaissance.

### **Le balcon, dispositif « spatialisant »**

C'est le motif du balcon, ce promontoire auquel les deux personnages arriment leur salut, qui autorise une analogie entre l'univers des deux romans. L'un, inspiré par le plateau d'Assy, en Haute-Savoie, a pour cadre un paysage minéral imaginaire de type alpestre, Le Crêt d'Armenaz, situé en face du Grand Massif où trônerait un certain Mont-Cabut. L'autre décrit les douces pentes sylvestres des Ardennes, dans la Meuse, dans la période précédant l'attaque du 10 mai 1940. La plate-forme en saillie, présente dans les deux œuvres, allie fonctionnalité et symbolique pour le tuberculeux comme pour l'homme en service. Si cette avancée bétonnée offre un abri temporaire et fait office de *giron* pour l'individu qui trouve là assise et protection, c'est un dispositif architectural qui fait partie intégrante de la prise en charge du curiste dans le roman de sanatorium, aussi empirique le traitement de la tuberculose puisse-t-il paraître. Les longues heures d'exposition au soleil devaient permettre en effet d'assécher le poumon malade, soin largement préconisé par le corps médical avant que l'usage de la pénicilline ne se généralise<sup>5</sup>. Or le roman s'empare de ce promontoire démocratisé par l'usage du béton armé pour en faire le point nodal du récit en l'utilisant à la fois comme un observatoire panoramique privilégié mais aussi comme le lieu d'une expérience d'un décentrement de l'*ego*. Dans *Siloé*, la cure « de repos en plein-air, sur la galerie qui régnait au-devant des chambres et formait balcon » (p. 157) est en effet vécue comme une promotion. Accordée avec parcimonie par le docteur Marchat, elle récompense la bonne conduite et la docilité du

---

5. Voir à ce sujet l'étude très fournie de Jean-Bernard Cremnitzer, *Architecture et santé, le temps du sanatorium en Europe*, Paris, Picard, coll. « Architectures contemporaines », 2005 et celle de Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut : les tuberculeux du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1986.

patient. L'autorisation d'accès à la balustrade est donc présentée comme une étape décisive de la régénération physique et morale d'un homme plus habitué à l'« envoûtement » des bibliothèques feutrées dans lesquelles « l'air ne pénètre pas » et où la lumière, indirecte, est tamisée par une « envolée de piliers » (p. 35). Accéder au balcon, c'est s'affranchir de la nécessité de la médiation d'un objet culturel pour apprécier la beauté, accéder en somme à un sentiment esthétique pré-conscient. « En effet, sans sortir encore de l'étroit espace que limitait la belle balustrade de bois verni et tout en continuant à mener une existence de colimaçon, Simon recueillait maintenant avec une jouissance avide les moindres signes que le monde extérieur faisait parvenir jusqu'à lui » (p. 157). Le patient bénéficie à la fois du chatolement des rayons solaires et de la distraction que lui offre un paysage, devenu spectacle à percevoir, à déchiffrer, tel un livre.

De son côté, Grange, le personnage de l'œuvre de Julien Gracq, est affecté à la maison forte des Hautes-Falizes. Cet endroit qui le soustrait aux champs de bataille, du moins temporairement, lui offre l'opportunité d'une manière de désertion légale, le récit brochant sur cette drôle de guerre qui laissa les hommes ainsi en faction plusieurs mois durant, à vrai dire « toute une saison » (*BF*, p. 150) : il découvre que son gîte, un blockhaus, une sorte de « bloc trapu » de béton, dispose d'un toit qui constitue le « socle » de « l'étage débordant d'une maisonnette, où on accédait latéralement par un escalier de fer ajouré, pareil au *fire-escape* des maisons américaines » (p. 20).

Ainsi, on s'accordera sur le fait que les deux fictions font de l'« espace » (*S*, p. 157) du balcon, destiné en principe à un agrément temporaire, le lieu d'un séjour long. D'ailleurs, *Un Balcon en forêt* généralise l'appellation à la surface plus vaste du Toit, c'est-à-dire au plateau tout entier des Hautes-Falizes. Dans le récit gracquien en effet, le balcon se confond avec cette terrasse naturelle et sylvestre du haut de laquelle Grange contemple la Meuse, en attendant que le rideau du théâtre de la guerre ne se lève. Grange s'explique lui-même son intérêt pour les lieux par le fait qu'« il lui semblait respirer comme il ne l'avait jamais fait » (*S*, p. 126) et parce qu'il fait resurgir le souvenir de l'appel de la mer tel qu'il le vivait enfant. *Leitmotiv* du roman, cette métaphore n'est pas sans rappeler la quête du souffle et de la respiration au cœur du roman de sanatorium. Le décroissement spatial se manifeste par ailleurs par la récurrence du motif de la porte ouverte, nul espace n'étant à proprement parler forclus, dans *Un Balcon en forêt*, qu'il s'agisse du blockhaus ou de la petite maison de la femme aimée, Mona. Ainsi, le récit de Gracq et le roman de Gadenne ont en commun l'abolition de la limite et l'exploration d'une porosité, le dehors vitalisant le dedans et inversement.

Mais qu'elle « déborde » ou qu'elle règne « au-devant des chambres<sup>6</sup> », cette aire bétonnée de quelques mètres ou kilomètres carrés se conçoit comme une excroissance d'un corps plus vaste et plus solide, bâtisse ou plateau. Cela explique, par conséquent, sa nature mixte : suspendue au-dessus du vide, elle offre à l'individu un espace qui ne dispose pas des

---

6. « Une nouvelle ère commença dans la vie de Simon du jour où le docteur Marchat l'autorisa enfin à faire ses cures de repos en plein air, sur la galerie qui régnait au-devant des chambres et formait balcon. On peut le dire, la vie au Crêt d'Armenaz était combinée de telle sorte que le fait de passer la journée sur sa "cure" au lieu de la passer dans sa chambre constituait un changement aussi considérable pour le malade que peut l'être pour un citadin le fait de quitter la ville pour sa maison de campagne » (*S*, p. 157).

commodités intérieures du bâtiment sans pour autant être assimilable à l'espace compris à l'extérieur. Tandis que le garde-corps la sépare du paysage environnant, son sol, rivé au bâti par encorbellement, – du moins est-ce ce que la généralisation du béton armé aura permis –, confirme la solidarité de la construction avec l'édifice ou le lieu dont elle procède. Cette saillie, fruit de l'ingéniosité humaine, conquiert ainsi une surface habitable sur l'air. Cependant, parce qu'elle dispose d'une superficie relativement faible et contrainte, elle réduit le champ d'action du personnage. C'est ce que rappelle le spirituel Jérôme dans *Siloé* lorsqu'il déclare, non sans s'autoriser quelque lyrisme, qu'« ici était la clairière brûlée de soleil où les mains des hommes cessaient de se mouvoir et simplement reposaient le long de leur corps ! » (p. 155). L'image bucolique de la clairière transfère un lexique dévolu d'ordinaire à la description d'un paysage naturel au bâti relativement uniforme. Il est vrai que la forte luminosité qui se refléchit sur la matière brute du béton est tempérée par l'ombre du balcon supérieur. Ainsi, de par son exigüité, l'espace réduit les possibilités de mouvement du corps et invite l'individu à s'adonner à l'inaction. Si le Toit du *Balcon en forêt* est autrement plus vaste, il n'en demeure pas moins qu'il se présente à son tour comme un balcon métaphorique, c'est-à-dire comme un espace en surplomb, éloigné de la civilisation, qui dispense les individus d'agir. Les expéditions nocturnes de Grange et de son compagnon Hervouet sont en effet l'occasion d'éprouver physiquement le suspens du lieu et du temps qu'offre cette portion de territoire. Là, la capacité d'analyse du veilleur cède volontiers le pas aux images rêveuses, moyen de consacrer la capitulation de l'*ego* raisonnable :

Grange regardait, le front tiré par l'attention et par le sentiment d'un suspens étrange. Il y avait un charme puissant à se tenir là, si longtemps après que minuit avait sonné aux églises de la terre, sur cette gâtine sans lieu épaissement saucée de flaques de brume et toute mouillée de la sueur confuse des rêves, à l'heure où les vapeurs sortaient des bois comme des esprits. [...] À perte de vue sur la garenne vague flottait une très fine vapeur bleue, qui n'était pas la fumée obtuse du sommeil, mais plutôt une exhalaison lucide et stimulante qui dégagait le cerveau et faisait danser devant lui tous les chemins de l'insomnie. (*BF*, p. 91)

L'expression « sans lieu » révèle le statut ambigu du Balcon, aussi abstrait soit-il. Ni terrestre, ni aérien, il expose aux effluves de la forêt, lieu de contes et de légendes. Le sommeil qui s'empare de l'homme en faction n'est donc qu'un renoncement à l'analyse et un décuplement de l'acuité sensitive. L'offensive auditive du paysage englobe les personnages qui perçoivent essentiellement des sons variables tant sur le plan de leur source, de leur volume que de leur tonalité : basse continue, bruits secs, aigus puis vibrants de l'aboi modèlent la partition mélodique de ces horizons bruissants, que le roman avait placés d'ailleurs dans son épigraphe sous l'égide de *Parsifal* de Wagner. L'imprécision de l'identification des sons pour les deux personnages en faction autorise la fusion des images, la mer venant se superposer au paysage forestier à la manière d'un palimpseste, d'autant que des réminiscences d'enfance à la plage interviennent, comme cela se reproduira plusieurs fois dans le roman. Ainsi, la métaphore du bateau à la dérive, qui court dans le roman et qui fait l'objet de commentaires abondants, scelle l'idée d'une sortie de la civilisation. Voué à attendre la guérison ou la guerre, à moins

qu'il ne s'agisse d'une victoire contre l'état maladif de la civilisation, l'homme au balcon finit par s'accommoder de sa position excentrique qui le libère de ses obligations prométhéennes pour s'adonner à un état providentiel quasi végétatif.

Toutes deux scandées par le cours des saisons, l'hiver occupant la place centrale dans le roman pour évoluer ensuite vers un dégel qui mettra fin à la parenthèse qu'avait ouverte le séjour sur les lieux, les deux œuvres relatent donc en des pages mémorables cette disponibilité, où le personnage libéré de toute activité fonctionnelle décuple ses facultés sensibles dans la paix de la solitude. C'est dire si le jugement de Jean-Yves Tadié formulé à propos du personnage gracquien convient aussi à Simon, que l'immobilité de la cure voue de même à une saine inertie : « Comme un végétal, comme un organisme qui fait corps avec la planète, ou plutôt comme la terminaison de l'organisme de la planète<sup>7</sup> », le personnage tire profit de l'inaction pour retrouver sa nature de pur réceptacle, corps étendu parmi d'autres éléments de la création, devenant *res extensa* au sens littéral de l'expression. Dans cette expérience de décentrement, où l'extérieur envahit l'intériorité, le jugement raisonnable est relégué au second plan, au profit de la perception : « La solitude l'avait pour ainsi dire muni d'antennes grâce auxquelles il analysait les odeurs, les saveurs, les silences même. Il se sentait des organes nouveaux » (*BF*, p. 157).

Bénéficiant d'un état de « vacance » inédit, le tuberculeux comme l'aspirant contemplent et deviennent les témoins des progrès du développement de leur acuité. L'expérience empirique prend à ce point le pas sur l'intellect qu'elle offre les dispositions nécessaires pour que s'épanouisse un « *cogito pré-réflexif* », c'est-à-dire « une conscience engagée par son corps dans la chair du monde »<sup>8</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si, dans les deux romans, la configuration du lieu rend le paysage omniprésent. Elle oblige à troquer un mode de pensée cartésien, analytique, contre une « pensée-paysage » – nous empruntons cette formule à Michel Collot, qui a baptisé ainsi son ouvrage<sup>9</sup> – qui abolit la distinction entre sujet et objet et le replace au cœur de son environnement. Le personnage y vit l'expérience d'un affranchissement des limites du corps-propre qui lui permet de supporter l'isolement. Il acquiert une conscience de l'étendue pour se spatialiser.

Cela dit, ne pourrait-on rétorquer cependant que ce motif n'est pas nouveau en matière de littérature et que le balcon se fait l'héritier du motif de la fenêtre, ce *topos* romantique qu'un poème comme « Fenêtres ouvertes » de Victor Hugo emblématise<sup>10</sup> ? Le paysage y sollicite le personnage par le biais des sensations et l'éveille doucement à une conscience au monde ; il s'immisce dans une pièce à la manière d'une intrusion, une manière de procéder qui a déjà fait la fortune de textes aussi importants que *À une jeune fille poète* de Lamartine<sup>11</sup>.

7. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1978.

8. Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2014, p. 18.

9. Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011.

10. Victor Hugo, « Fenêtres ouvertes », dans *L'Art d'être grand-père – I. À Guernesey [1877]*, *Œuvres complètes, Poésie III*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins La Collection », 2002, p. 726.

11. Alphonse de Lamartine, « À une jeune fille poète », dans *Recueils poétiques*, Paris, C. Gosselin, 1839, p. 157-169.

Or, il est vrai qu'on peut reconnaître cette inspiration dans des passages de *Siloé* comme celui-ci :

La prairie venait à lui, coulant comme une eau verte, intarissable, étoilée de points multicolores ; elle venait se mettre à son niveau, elle venait s'appliquer avec une sorte de douce frénésie contre les barreaux du balcon d'où elle le regardait, lui, l'hôte étranger de cette chambre, l'habitant de cette cabine, le passager aux exaltations solitaires. (p. 176)

Concédonc donc que la préparation de l'arrivée d'Ariane, la future muse de Simon, prend de ces accents romantiques. L'assaut langoureux de la prairie au balcon du malade fait fonction de premier mystère du secret de la vie révélé. Mais la spécificité de *Siloé* comme d'*Un Balcon en forêt* tient au fait que la perspective augustinienne du *Theatrum mundi* est renouvelée : l'enjeu du récit est moins la figuration d'un personnage qui agit sur la grande scène du monde aménagé pour lui, qu'un paysage-personnage qui occupe le premier plan d'une pièce dont l'individu n'est qu'un *decorum*, au point qu'on peut lui attribuer le statut d'actant. D'ailleurs, ce dernier vient au-devant de Simon plutôt qu'il n'est organisé par le regard humain, révélant aussi les vues troubles de la fièvre, à moins qu'il ne s'agisse d'un renversement du point de vue et d'une expérience d'écriture qui s'affranchit ponctuellement de l'anthropocentrisme.

Dès lors, on peut concevoir que la configuration du balcon favorise l'absorption de l'être dans le paysage. Le personnage est lui-même compris dans l'espace perçu tout en étant conscient de ce qu'il ne voit pas ; l'adjectif « défocalisé » paraît en effet rendre compte de ce regard propre à l'individu qui fait l'expérience de l'absence de séparation matérielle entre son enveloppe charnelle et l'objet perçu :

Immergé dans le paysage et invité à le parcourir, le visiteur en a une perception globale, mobile et défocalisée : au lieu de se concentrer sur une zone centrale, son attention s'étend aux marges du champ visuel, qui incluent même l'espace qui se trouve derrière son dos<sup>12</sup>.

Le dynamisme intérieur, qui compense l'apathie du gisant, est fait d'images perçues mais aussi d'images occultées, reconstituées et enrichies par l'imagination. Les perceptions de l'individu sont partagées entre des sensations émanant d'un espace visible et celles émanant d'un espace soustrait. C'est particulièrement sensible dans *Siloé*, car « Simon n'avait qu'à lever la tête, et [qu'] il avait devant lui, énormes, tout proches, ces deux géants taillés dans du granit : le petit et le grand Crêt d'Armenaz qui regardaient l'un par-dessus l'autre et au-delà desquels on ne voyait rien » (p. 226). Le chapitre IV de la deuxième section de *Siloé*, intitulé « Paix sur la terre », décrit d'ailleurs, par le biais de Pondorge, ce qui se dérobe aux regards, et qui n'est autre que la route qui mène au Désert, ce reg alpestre précédé de « quelques pans de prairie qu'on devine à peine » et « le hameau, qu'on ne voit pas » (p. 225). En somme, ce qui n'est pas vu se devine, l'individu au balcon apprenant à suppléer par l'imagination à ce que ses sens lui dérobent. Par la même occasion, il accroît l'étendue de la conscience du monde qui est sienne.

---

12. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011, p. 181.



C'est cette conscience d'une *présence* dont Simon fait l'expérience. La montagne dispose des caractéristiques d'un démiurge, les sommets surplombant en tous lieux le personnage<sup>13</sup>; la chaleur saisonnière irradie et enveloppe à tel point qu'une fois endormi dans sa chambre à la nuit tombée, « il lui semblait que cette flamme l'entourait encore et qu'elle allait l'emporter dans un univers enchanté » (p. 227). On comprend mieux pourquoi le balcon est intéressant pour le romancier : son ouverture justifie la prise de contrôle de la conscience par le milieu qui entoure l'être. Après avoir constaté sa dégénérescence, qui n'est que plus manifeste au contact du cycle naturel, l'*ego* concède de son pouvoir de maîtrise pour mieux sentir la solidarité entre sa propre vie et celle des éléments naturels.

### **Le balcon, espace de vulnérabilité**

Serait-il possible que cette spatialisation de la conscience puisse avoir un coût ? À la différence de la fenêtre, qui offre un « cadrage qui marque ses limites<sup>14</sup> » et qui souligne le contraste entre une lumière tamisée par les obstacles du bâti et une lumière émanant directement de l'astre solaire, le balcon ne sécurise pas le contemplatif. Cet espace perméable place l'individu dans un milieu dont il respire l'air, dont il supporte ou savoure la chaleur comme les intempéries. En somme, la saillie bétonnée rend atmosphère et milieu tangibles. Tantôt le plaisir esthétique est ressenti, tantôt l'« horizon subversif » (S, p. 98) engloutit le personnage, transpercé par le froid. En somme, le personnage fait le constat de sa vulnérabilité.

Plus encore, ce dernier fait l'expérience de son incapacité à déchiffrer le paysage qui s'offre à sa vue.

Certains nuages couraient au ras de la prairie comme des béliers, se gonflaient tout en approchant, bouscullaient les buissons, les arbres, se roulaient sur eux-mêmes, puis s'irruaient par toutes les trouées de la façade, venant lécher les corps, à petits coups, du haut de leurs langues glacées. [...] Deux ou trois moutons égarés, perdant leur laine, cherchant leur chemin, exposaient un instant sur la grisaille du troupeau une blancheur plus nette ; mais un monstre se levait de terre et les absorbait d'un coup de gueule. De petites troupes se formaient à part, puis s'unissaient, et c'était soudain une coalition formidable, sous la poussée de laquelle le bâtiment tout entier s'écroulait, comme balayé. Toutes les formes auxquelles l'œil s'était pris retournaient alors à leur néant et Simon avait l'impression que le vide lui-même se ruait sur lui. (S, p. 98)

À la proue du balcon, on sent plus encore le vent du large et les remous des flots. Le paysage belliqueux menace, s'immisce dans les interstices du bâtiment, découpe le champ du large et pulvérise. Mais cette exposition au spectacle des intempéries est troublante pour l'esprit. Le recours à l'indéterminé « cela » témoigne du déficit du langage en matière de description des phénomènes physiques. Aucune forme n'est apte à rendre compte des mouvements constants des nuées. En somme, le paysage apparaît dans toute son irréductibilité : il est indéchiffrable, voire inexprimable en dehors du champ métaphorique. Le romancier n'a pas d'autre

---

13. « Mais le Désert était une chose qu'on sentait, qu'on ne cessait pas de sentir présente, même si on ne la voyait pas. Il pesait sur vous, depuis le haut du ciel. » (S, p. 226).

14. Alain Roger, *La Théorie du paysage en France*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 164.

choix que de refondre une matière antérieure, mais pour en brouiller les effets de manière à composer un magma disparate. Aux images consacrées de l'orophobie – et notamment la variabilité, l'instabilité du paysage perçu – se mêlent celles de la description bucolique, combinaison inédite censée suppléer au défaut de langage en matière descriptive. C'est dire combien le roman, déterminé par des schèmes antérieurs, remet au goût du jour, à l'heure des constructions bétonnées, les représentations existantes. La personnification des nuages, métamorphosés en béliers, semble réinvestir le vocabulaire de la pastorale, pour le transposer dans un combat céleste aux accents épiques.

Cette manière de peindre des cieux en rupture permanente, d'oser la juxtaposition d'images peu compatibles trahit la confusion qui règne dans l'esprit d'un personnage façonné par sa culture livresque. Ce conglomérat d'images disjointes n'est-il pas aussi le fait de la perception de l'étudiant en lettres, qui applique le prisme de ce qu'il connaît, issu d'une lecture attentive des *Métamorphoses* d'Ovide comme de *l'Iliade* ? Toujours est-il que cette combinaison curieuse révèle la vigueur des alliances et des ruptures de forces cosmogoniques jusque-là ignorées, et relègue dans le même temps la rationalité au ban d'une logique parfaitement inadéquate en matière expressive. Les plans principalement convoqués pour se repérer dans le panorama, du plus proche au plus lointain, horizontalité et verticalité, ne sont pas opérants pour rendre compte de ce tableau mouvant. Sa lecture est complexifiée par son dynamisme même. Ainsi, au balcon s'invente une poéticité singulière, fondée sur la confusion, qui assimile et recycle des images engrangées antérieurement.

À cette vulnérabilité du personnage au balcon, qui affecte sa raison, s'ajoute l'inconfort de se confronter à un milieu hostile, qui rend inopérants les critères esthétiques classiques. On mesure mieux l'insistance avec laquelle Gadenne accentue le caractère accidenté du décor auquel Simon est confronté. Cette complaisance dans la peinture des aiguilles et arêtes ne vise-t-elle pas à souligner combien le milieu qui accueille le personnage est aux antipodes du paysage harmonieux, jusque-là associé au vallon et aux sinuosités de la rivière, enclin aux arrondis ? Ce sont les figures géométriques, partout assénées, qui tentent de rendre compte d'un panorama dépourvu de l'empreinte humaine. Ainsi, les termes de « pyramide », de « triangle », de « ligne » sont convoqués pour esquisser ses contours complexes.

Le paysage ne cesse d'excéder la forme linéaire qui lui est associée. En effet, les cadrages sont sans cesse dépassés dans *Siloé* : d'abord, la montagne s'immisce par la fenêtre au point d'oser l'intrusion dans la chambre<sup>15</sup>. Plus loin, la pyramide des cimes s'émancipe de son volume pour s'amincir ou au contraire étendre son ombre au fil des heures.

Il ignorait tout le reste des paysages : et les Alpes, cette série de soulèvements aigus où l'on croirait toucher à la jeunesse même de la terre, se réduisaient alors pour lui à cette étrange montagne dont les formes, à certaines heures, s'affinaient à l'extrême pour se fondre dans l'éclat du ciel. Mais, si le jour la rendait presque impalpable, par contre le soir lui conférait une grandeur sévère et inexplicable. (*S*, p. 125)

15. « Par cette fenêtre, la montagne entrait tout entière et remplissait la pièce » (*S*, p.141) : « la montagne était revenue, comme un tableau, se replacer contre la vitre » (*S*, p. 140).

Le balcon est l'opportunité de signaler la variété des modulations du paysage, que son seul nom ne saurait nommer. Peu confrontée aux inflexions d'un panorama accidenté, l'écriture gracquienne, façonnée par le lexique géographique, témoigne à son tour de la vulnérabilité du personnage, même si ce dernier en tire parti. Moins minéral que les lieux alpestres, plus forestier aussi, le Toit s'esquisse sous les yeux du lecteur à la manière d'un *no man's land* de verdure qui serait tout entier une énigme, une question.

Enfin, le nombre d'heures passées sur l'aire exiguë en saillie favorise la macération de l'âme et la remise en cause des certitudes quant à la nature des connaissances nécessaires pour vivre. En effet, *Siloé* comme *Un Balcon en forêt* semblent remettre en cause le capital de connaissances accumulé pour s'engager de manière saine dans le monde. Lorsque Simon s'habitue au Crêt d'Armenaz, il finit par relativiser les acquis intellectuels qui faisaient son orgueil : ici, l'expérience empirique supplante principes et théories. Maîtrisant à la perfection ses humanités, candidat sérieux à l'agrégation de lettres, le personnage était convaincu de la suprématie de la pensée. Pourtant, sa cure l'invite à revoir sa prime assurance. Tout ce qu'il a acquis peut-il être utile ? Ce nouveau regard porté sur le monde est vécu comme le constat de sa méconnaissance et du silence de « ses maîtres » (*S*, p. 127) sur cette matière, les *realia*, pourtant vitale. D'abord insensible aux charmes du Grand Massif, déclarant à qui veut l'entendre qu'il est « habitué » à se « nourrir » d'autre chose (p. 115), il finit par en appeler à une subordination du savoir naturel au savoir culturel, sous l'égide de Cheylus, de Jérôme, le spirituel, et même du sarcastique Pondorge, ses compagnons tuberculeux. Ce sont en effet eux qui l'initient à un savoir existentiel.

On n'effleurait ici aucun sujet ayant trait aux sources d'Hérodote ou aux substituts de l'anapeste. Il constata pour la première fois de sa vie avec surprise combien l'éducation qu'il avait reçue l'avait peu préparé à prendre part à une conversation de ce genre. (p. 111)

Qu'en est-il du récit *Un Balcon en forêt* ? Remet-il en cause les savoirs accumulés ? Sur le Toit, Grange le réserviste vit des mois éternels qui lui permettent de demeurer pour un temps en dehors de l'histoire. Son nom, qui désigne dans le lexique rural un endroit où l'on préserve les productions annuelles, semble donc le prédestiner à la fonction de réserviste. Grange, convaincu très tôt de l'intérêt du statut qui est le sien, ne connaît donc pas les mêmes vicissitudes que Simon en matière de connaissances. En retrait, le personnage n'est pas présenté comme un intellectuel ; peu d'éléments sont donnés sur son passé et il s'accommode d'ailleurs relativement de son inertie. Le personnage reconnaît que les scénarios de guerre ne retiennent pas son attention, la forêt faisant office de rideau du grand théâtre de l'histoire :

Mais, à ces événements improbables, l'imagination ne s'accrochait pas. Devant soi, on avait les bois jusqu'à l'horizon, et au-delà ce coin de Belgique protecteur qui retombait en pan de rideau, on avait cette guerre qui s'assoupissait peu à peu, cette armée qui bâillait et s'ébrouait comme une classe qui a remis sa copie, attendant le coup de clairon de la fin de la manœuvre. (*BF*, p. 23)

Les scénarios raisonnables sont balayés, leur pertinence ignorée, et ce au profit d'intrigues façonnées par l'imagination, plus volontiers acceptées. Ce déni de l'imminence de la guerre

est perceptible lors de l'observation de la laie qui se situe en face du Toit. La lunette de pointage dévoile un château fantastique plutôt qu'un théâtre de manœuvres : « la chaussée plate et la double palissade des taillis élagués découpaient en plein ciel sur le vide un créneau blanc, d'un dessin pur, si nettement coupé que le bord en paraissait argenté » (p. 32). Le conte de fées se substitue au déroulement de l'Histoire, l'appréciation du paysage depuis le plateau adverse faisant naître des images bien plus amènes pour le vivant. Grange, écoutant les bruits du dehors, se plaît à se désigner comme un « vassal qui relève à volonté le pont-levis de son donjon et qui prend ses distances » (p. 99), le Toit devient un royaume enchanté.

Disqualifiant par ce moyen l'hypothèse martiale au profit d'un enchantement introspectif, c'est l'étendue même de l'intimité qui s'approfondit. La pensée, excentrique, s'affranchit de l'espace circonscrit du balcon pour se transporter au-delà, et accroître par la même occasion l'étendue de son intériorité. La rationalité des membres du corps militaire auquel appartient Grange indique par ailleurs à quel point le choix de ce dernier est marginal. Sa curieuse assignation en une demeure forestière déplaît, elle se fait même au grand dam de son supérieur Varin. C'est donc le « regard désapprobateur, un peu dégoûté » des pairs qui révèle combien le poste de Grange, qui tient tout au plus de celui d'un « concierge » (p. 27), ne résulte guère d'un calcul raisonnable. Mais ce parti-pris a le mérite de discréditer par la même occasion le point de vue des officiers dans la mesure où il se présente comme une alternative poétique à une logique stratégique dont les incohérences sont manifestes. La dépréciation du fortin, que les supérieurs s'autorisent lors de leur visite, révèle en effet combien il est sain que le personnage s'affranchisse de la parole d'autorité. Il refusera d'ailleurs de quitter les lieux quand il sera encore temps.

C'est donc un mouvement régressif qui anime ce roman, la suspension du balcon au-dessus des arbres équivalant sur le plan symbolique à un report de l'échéance de la guerre, voire à un suspens de l'écoulement du temps. Sur ce point, le motif de la jeunesse, qui revient dans les deux romans, témoigne du mouvement à rebours de l'Histoire, qui séduit Simon comme Grange : « Depuis combien de temps cela existait-il ? Depuis combien de temps y avait-il des étés sur la terre ? », pense Simon (*S*, p. 126). La question rhétorique, aussi naïve qu'elle puisse paraître, n'en traduit pas moins la nécessité de toucher à la genèse du monde, comme le narrateur a l'occasion de l'exposer plus loin :

Cela lui tombait des plus hautes cimes. C'était une force de la même famille que celle qui avait soulevé un jour ces montagnes et qui avait fait saillir sur le ciel ces formes nues. Simon se découvrait une fraternité nouvelle avec ce pays jeune où tout avait encore l'aspect et le rythme du jaillissement originel. (p. 126)

De fait, sur cette saillie située en-deçà des cimes, devient plus tangible la pérennité d'un paysage façonné par des forces telluriques. L'action humaine se relativise donc. De manière similaire, l'ascension au-dessus de la Meuse inspire à Grange la réflexion qu'« on sentait que de toute éternité cette terre avait été crépue d'arbres » (*BF*, p. 18).

*Un Balcon en forêt* a même la spécificité de consacrer un retour à un mode de vie essentialiste, sorte de « *primitive way of life*<sup>16</sup> ». La densité métaphorique du balcon permet de réécrire un mode de vie pionnier, vécu cette fois sur le Vieux Continent, tributaire du contexte de la guerre car enfin, ce qui échappe au contrôle devient libérateur. Le séjour sur le Toit est un état stationnaire. La peinture de cette étrange condition sublime artistiquement un métier qui faisait partie du patrimoine frontalier, celui de garde-frontière. Ce sujet jusque-là était plutôt l'apanage d'une littérature réaliste, d'inspiration parfois régionaliste, en témoigne la description naturaliste qu'en font Paul et Victor Margueritte dans *Le Poste des neiges* (1899). Dans le récit gracquien, l'attente en faction fait l'objet d'un traitement poétique, le statut du personnage tirant parti de l'ambiguïté du porte-à-faux, de ce suspens au-dessus du cours du monde. En somme, le retour à la « cueillette de champignons » (*BF*, p. 71) s'impose au personnage, le persiflage du colonel Varin ayant le mérite de désigner un retour à une jouissance complète de la liberté.

Il n'est donc pas surprenant que, parmi les multiples images qui enrichissent la description, les deux romans actualisent la métaphore insulaire. Dans *Siloé*, la chambre devient « un milieu clos où le monde extérieur ne parvenait que sous forme de bruits » (p. 105), quand c'est la forêt tout entière qui devient une vaste mer dans *Un Balcon en forêt*. Robinsonnades des temps modernes, *Siloé* comme *Un Balcon en forêt* questionnent la hiérarchie des savoirs utiles : « De même que cet air exigeait qu'on se dépouillât pour le recevoir plus pur, ainsi comprenait-il soudain que son être entier allait avoir à se dépouiller de la croûte sous laquelle il végétait et qui obscurcissait jusqu'à ses sens. » (*S*, p. 123). Relevée par une quête personnelle qui se confond avec une quête spirituelle, la métaphore de la lumière, qui parcourt le roman *Siloé*, s'éclaire ainsi un peu mieux : il s'agit de renouer avec le cycle naturel et de rompre l'imperméabilité d'une croûte occultante, pensée jusque-là nourrie et entretenue, de s'émanciper des carcans de l'intellect pour sortir de l'obscurité. Dans *Un Balcon en forêt*, une métaphore comparable intervient. La contemplation de la pièce où séjourne le réserviste aux côtés de ses compagnons, située au-dessous du balcon, fait songer le personnage à un noyau en tension vers la vie :

C'était l'exiguïté de cette pièce qui saisissait d'abord : l'œil la raccordait mal aux dimensions extérieures de l'ouvrage ; l'impression de réclusion en était rendue oppressante ; le corps remuait là-dedans comme l'amande sèche dans le noyau. Puis venait le sentiment vivant – Grange songeait combien le mot était expressif – du bloc étanche, soudé autour de vous – sentiment que donnait la fraîcheur surie qui tombait sur les épaules, la sécheresse fade, aseptique de l'air, les bavures minces du béton giclant aux jointures du coffrage qui couraient autour du réduit en fines nervures, soudant le sol aux murs et au plafond. (p. 31)

Grange mesure la richesse de l'étroitesse des lieux, leur ambivalence : l'oppression qui pèse sur ses habitants invite précisément à chercher l'air, à sortir de la pièce et à monter sur le

---

16. Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2014 [1967], p. 142.

balcon pour voir, invitation à la germination scandée par le lexique végétal, comme l'indique l'insistance sur les jointures d'un espace en tension.

Le balcon, dans le roman, est donc une opportunité dont se saisit l'écrivain pour explorer une autre voie que le dualisme en matière de description. Exposant le personnage à une vulnérabilité qui se décline tant sur le plan physique que sensoriel, le balcon immerge le spectateur dans un paysage hostile mais sublime. L'aire bétonnée, en suspens au-dessus du vide, fait naître une méditation sur le temps et invite à relativiser la place de l'homme dans l'Histoire, allant jusqu'à mettre en doute le bien-fondé des savoirs inculqués. Dans la proposition radicale que constitue *Un Balcon en forêt*, le Toit fait même figure d'utopie régressive. Bref, la richesse du porte-à-faux ouvre la voie d'une poétique paysagère.

### **Le balcon, galerie féconde**

Car la mise en scène d'un homme en état de veille, sur un promontoire, autorise naturellement le romancier à filer la métaphore théâtrale, ce que favorise la polysémie du mot. L'image d'un paysage qui fait office de spectacle structure *Siloé* comme *Un Balcon en forêt*. Alors que Simon ne se lasse pas des feux lumineux de la prairie qui s'ouvre sous ses pieds, Grange s'abrite derrière le rideau qui voile l'imminence de la guerre, et dont seuls les feux de la nuit donnent un aperçu. Est-ce à dire que cette lecture remet en cause le principe d'immersion du personnage au sein du milieu alpestre ou forestier ? Il n'en est rien. Dans *Siloé* comme dans *Un Balcon en forêt*, l'observateur en faction depuis la rambarde s'émancipe du dualisme pour fusionner avec l'environnement qui est le sien à la faveur d'une union charnelle avec un *corps-cosmos*<sup>17</sup>, organe médiateur du vaste organisme vivant. Historiquement, le balcon est un lieu de parade sociale. Il s'agit à la fois de voir et d'être vu. Que devient cette fonction dès lors que la socialisation du personnage est neutralisée ? Replié sur un quant-à-soi, en un mode de vie qui se limite à assurer sa propre subsistance, en somme, habité par son seul amour propre, le malade comme le soldat vivent au balcon comme en une exaltation lyrique, attisée par la vue d'une femme. Dans les deux textes, le point de vue en surplomb offre donc l'élévation nécessaire pour qu'une rencontre ait lieu. De même que Fabrice Del Dongo contemplait Clélia depuis sa tour Farnèse, l'individu a atteint la discipline morale et physique nécessaire pour ne faire qu'un avec l'atmosphère qui l'entoure.

Dans *Siloé*, il s'agit d'Ariane, la veuve d'un médecin décédé de la tuberculose qui consacre sa vie désormais aux « sacristies » et aux « laboratoires » (p. 184). D'abord croisée dans la salle d'attente du cabinet du docteur Marchat (chapitre VI), Simon la voit de nouveau en contrebas du balcon. La vue d'Ariane en cet endroit coïncide avec les premières sorties du personnage hors de la chambre. C'est cette créature qui conduira Simon à franchir le « mur moral » (p. 174) qui, au sanatorium, sépare sur le papier les hommes des femmes. Dans *Un Balcon en forêt*, le porte-à-faux, d'une dimension égale à la superficie du plateau tout entier, abrite Mona, cette femme-enfant de la pluie.

---

17. Expression empruntée à Michel Collot, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Les Essais », 2008.

On aurait donc tort de considérer que l'idylle achève la quête des personnages, d'une manière convenue, parce que l'intensité de l'attirance charnelle aurait d'ores et déjà fixé dans la mémoire du personnage le haut prix du séjour de cette parenthèse salutaire dans le cours de leur existence. Dans un cas comme dans l'autre, la femme n'est pas réductible à une Muse. Gracq écrira d'ailleurs, non sans ironie sur le mot, que « Mona était venue démuseler les amarres » (*BF*, p. 191) dans la vie de Grange. De fait, toutes deux libératrices et émancipatrices des carcans du savoir comme de la civilisation, Ariane et de Mona ont ceci de commun qu'elles entretiennent un lien étroit avec le lieu dont elles émanent, invitant en effet le personnage à quitter son promontoire pour poursuivre plus loin son investigation des lieux observés.

En effet, les romanciers se saisissent de l'intrigue sentimentale pour en faire la matière d'une poétique de l'espace : le parterre fleuri ou sylvestre est présenté comme un organisme vivant qui secrète ces créatures, à la consistance douteuse. La première apparition d'Ariane l'associe immédiatement à la nature, qu'elle incarne : « assise devant une fenêtre » (*S*, p. 137), ses traits sont encadrés par les « tiges épaisses » d'une plante, qui serpentent. Plus tard, lors de sa première apparition sous le balcon, elle sera associée à une « plante aux tiges sinueuses » (p. 181). Nouvelle Ève ou Méduse merveilleuse, elle se caractérise d'une part par la lumière qui émane de son corps, preuve d'une relation étroite avec la source solaire, d'autre part par son caractère immatériel. « Mais le soleil qui se tenait suspendu au-dessus du bois d'où elle était sortie la traversait ainsi qu'un élément transparent, ne laissant subsister d'elle qu'un contour lumineux qui révélait seul une présence : on eût dit un esprit émanant des choses » (p. 181). En somme, la femme-plante est l'esprit du lieu. Dès lors, le balcon n'est qu'un dispositif offert à l'individu pour neutraliser sa volonté d'agir et apprendre à voir, l'immersion avec le corps-paysage impliquant la fusion charnelle.

Dans *Un Balcon en forêt*, Mona se confond avec l'esprit sylvestre. Personnage assimilé à l'univers du conte, cette veuve collégienne retient les pensées de Grange. Sa « respiration douce, nocturne, de plante » (p. 150) renvoie à la quête du souffle vital en ces temps de guerre. « Ce côté de plante au soleil qu'elle avait si évidemment, cette manière de pousser si droit, si dru dans le fil de la vie le déplaçaient à son tour malgré lui » (p. 133). Comme dans le roman sanatorial, c'est la maladie, à savoir « le voile au poumon » (p. 54) dont son mari s'était inquiété peu avant son propre décès, qui l'avait conduite à prendre des dispositions pour assurer les conditions de sa guérison. Or, c'est la densité de sa présence qui frappe l'esprit du personnage, comme dans *Siloé*.

La solidarité des deux femmes avec le corps du paysage est si importante que, sitôt les lieux quittés, elles en viennent à s'absenter à leur tour du roman. La disparition spectaculaire d'Ariane, au cœur d'une avalanche, ne fait-elle pas d'elle un pur songe ? Cette hypothèse semble plausible, dans la mesure où son éviction de la fiction correspond au départ de Simon du territoire montagnard à la fin du roman. La confusion entre les deux entités est telle que le romancier place dans la bouche de son personnage dans les dernières pages, l'insinuation suivante : « il était peut-être même bien qu'Ariane fût morte... » (*S*, p. 552). Toujours est-il que c'est sans elle que le personnage regagnera le domicile de son père. Il en va de même dans

*Un Balcon en forêt*, où la femme-monde s'estompe, sitôt l'imminence de la guerre confirmée. Rêverie qui traverse l'ensemble du récit, la femme incarne le génie du lieu. Pour celui qui est issu d'un monde cartésien et rationnel, où l'on réfléchit à l'aide de citations des Anciens ou de cartes d'état-major, elle représente, somme toute, l'Altérité.

C'est comme une alternative à la posture cartésienne que la femme se présente. C'est au torrent qu'Ariane est associée, se confondant de la sorte avec cette voix de la nature, premier son entendu par Simon à son arrivée au sanatorium, cette voix qui éclaire le titre de l'œuvre, cette *Siloé* qui est aussi une source près de Jérusalem, et qui en appelle à reconnaître la beauté du monde. Émanation des forces telluriques, son langage non-articulé initie le personnage à un langage averbal, bien loin des démons de l'analyse. Il porte la voix de la montagne indépendamment de toute verbalisation. Ariane, la femme-plante observée depuis le balcon, bientôt rejointe en contrebas, n'a pas la culture de Simon. Quand ce cartésien juge à l'aune de ses théories, de son besoin de connaître et d'expliciter, au contraire, elle s'en distingue pour mieux l'initier à la connaissance instinctive et à la prescience.

À chacune des questions que Simon lui posait, Ariane faisait exactement la réponse que le torrent ou la forêt auraient pu faire, avec une sûreté, une simplicité qui témoignaient de l'absence en elle de tout conflit, qui étaient celles d'une force sereine, voisine de ces grandes forces étalées et vivantes autour d'eux, dans le mouvement silencieux des astres. (S, p. 380)

C'est donc à une initiation au langage intuitif que la rencontre de la femme paysage, rendue possible par cette saillie suspendue au-dessus des mouvements des hommes, ouvre la voie.

Enfin, les deux femmes ont en commun un caractère indéchiffrable. De la même manière que le paysage désarmait le personnage, forcé de reconnaître que ni son langage, ni son savoir ne lui permettaient de rendre compte de son appréhension des mouvements atmosphériques, Ariane comme Mona, femmes oniriques, résistent à l'explication et à la clarification. On apprend en effet que la femme aimée par Grange « était spontanée, mais [qu']elle n'était pas limpide : c'était les eaux printanières, toutes pleines de terre et de feuilles » (BF, p. 56). Cette opacité est gage de candeur et d'authenticité. Le désapprentissage de la verbalisation, auquel Ariane initie Simon, va dans le même sens. La jeune veuve invitera Simon à se défaire de sa tendance à l'analyse : « Mais que valaient ces mots, ces chiffres ? Il fallait oublier tous les mots, tous les noms », lit-on dans *Siloé* (p. 176). L'appréciation du silence, le lien tissé avec l'arbre au cœur du plateau des Hauts-Praz, dont le « corps déployé » (p. 468) s'accroît à mesure qu'on avance, sont autant d'expériences qui débouchent sur la juste appréhension d'un monde, un monde ressenti intuitivement, réfléchi par un corps médiateur, avant d'être exprimé en des mots flamboyants : « Le monde pénétrait en lui par toutes les surfaces de son corps, sur les voies étincelantes et nettes de ses sens ouverts » (p. 468).

De l'ensemble de ces observations, il est possible de conclure qu'en dépit de son exiguïté, l'espace circonscrit du balcon ne réduit pas le champ d'investigation du romancier. *Siloé* de Paul Gadenne et *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq sont la preuve que la mise en scène de cette saillie architecturale favorise au contraire le déploiement d'une écriture poétique, fondée sur une porosité entre intériorité et environnement extérieur. L'encorbellement



oblige moins le personnage à contempler frontalement le paysage qu'à s'immerger en son sein, au point de relativiser la prégnance du point de vue anthropocentrique. Exposé à la variabilité des conditions atmosphériques, l'individu mesure sa vulnérabilité et remet en cause par la même occasion la matière même des enseignements qui lui ont été inculqués pour fusionner dans un Tout-monde incarné par une femme-monade. Comment relater l'échange averbal avec l'espace ? Telle serait la gageure que surmonteraient ces deux fictions dont la trame commune consiste à composer avec une inertie salutaire.

## Bibliographie

- AUGEREAU Claire, *Homo immobilis : essai sur le roman de sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2020.
- COLLOT Michel, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Les Essais », 2008.
- *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2014.
- CREMNITZER Jean-Bernard, *Architecture et santé, le temps du sanatorium en Europe*, Paris, Picard, coll. « Architectures contemporaines », 2005.
- DEL LUNGO Andréa, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014.
- FAYE Eric, *Le Sanatorium des malades du temps*, Paris, Corti, 1996.
- FRAZIER Nash Roderick, *Wilderness and the American Mind*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2014 [1967].
- GADENNE Paul, *Siloé*, Paris, Seuil, 1974 [1941].
- GODIN Christian, *Qu'est-il arrivé à la beauté ?*, Paris, Kimé, 2019.
- GRACQ Julien, *Un Balcon en forêt*, Paris, Corti, 1958.
- GUILLAUME Pierre, *Du désespoir au salut : les tuberculeux du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1986.
- HUGO Victor, « Fenêtres ouvertes », dans *L'Art d'être grand-père – I. À Guernesey [1877]*, *Œuvres complètes, Poésie III*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins La Collection », 2002, p. 726.
- LAMARTINE Alphonse de, « À une jeune fille poète », dans *Recueils poétiques*, Paris, C. Gosselin, 1839, p. 157-169.
- LEBRE Jérôme, *Éloge de l'immobilité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2018.
- NEDELEC Cyril, *Le Balcon comme seuil et dispositif environnemental*, Mémoire de master, École nationale supérieure d'architecture de Toulouse, 2016. [dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01802992](https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01802992)
- OLIVEIRA Claire de, « Postface », dans Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Claire de Oliveira, Paris, Fayard, 2016 [Der Zauberberg, 1924].
- ROGER Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2017.
- ROGER Alain (dir.), *La Théorie du paysage en France*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu, Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- SIESTRUNCK René, *Le Roman du sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2013.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1978.

# Le Clézio dans les forêts du Darién avec les Emberá : une réjuvenation poétique

SIMON LEVESQUE, Université Laval et Université du Québec à Montréal

## Résumé

Entre 1970 et 1974, l'écrivain J.M.G. Le Clézio se rend à plusieurs reprises, à raison de six à huit mois à chaque fois, dans les forêts du Darién, à la frontière entre le Panama et la Colombie. À ce jour, le bouchon du Darién reste exempt d'infrastructures de masse et forme une vaste zone naturelle marquant une brisure entre les Amériques. Développant une approche à mi-chemin entre l'écocritique littéraire et l'étude des politiques de la littérature, cet article a pour objectif de montrer comment « l'aventure panaméenne » de l'écrivain est à la source d'un éveil écologique profond et débouche sur une sensibilité accrue à l'égard des peuples minorés, à l'exemple des Emberá auprès desquels il a séjourné. Cet éveil est d'abord violent et s'affirme littérairement selon le motif du choc des civilisations, après quoi un glissement vers un renouvellement poétique s'observe, qui trouve son aboutissement dans *L'inconnu sur la terre* (1978). À partir de documents primaires (*Hai*, 1971 ; *La fête chantée*, 1997) et secondaires (de nombreux entretiens où l'écrivain se livre), nous retraçons les modalités de transformation de la poétique leclézienne et le rôle central et intime que joue le contact avec la nature dans cette transformation. En particulier, nous prenons soin de mettre en rapport deux époques de la vie de l'écrivain : l'année qu'il a passée au Nigeria étant enfant, en 1948 (racontée dans *L'Africain*, 2004), et les séjours passés au Darién, au début de sa trentaine. Ces deux époques, en effet, se télescopent et laissent entrevoir le retour à la nature sauvage comme la source d'une réjuvenation dont les effets poétiques sont manifestes dans l'œuvre subséquente.

Ma vie d'autrefois s'est écartée de moi pour devenir une autre rive<sup>1</sup>.

À la fin de la décennie 1960, J.M.G. Le Clézio vit une crise importante, spirituelle et littéraire. Ses livres sont des échecs, sa pensée stagne ; il veut fuir la culture occidentale, dont il exècre l'excès de réflexivité, la vanité, l'élitisme<sup>2</sup>. Depuis 1968, il fréquente déjà le territoire mexicain, mais ce n'est qu'à partir de 1970 qu'il séjourne régulièrement dans le bouchon du Darién. Tahar Ben Jelloun écrit que la découverte de l'Amérique centrale a été pour Le Clézio l'occasion d'une renaissance qui a passé par une forme d'oubli. Il en parle comme de l'événement « qui lui [a] permis d'oublier cette partie de sa vie<sup>3</sup> », cette comédie honteuse délaissée, cette autre rive lentement abandonnée qu'était sa vie d'avant, sa vie française. Comment retracer cet oubli, ou plus exactement les moyens de cet oubli : *les modalités du passage d'une rive à l'autre* ? Interroger la condition léthéenne de l'écrivain, comprendre le sens de sa quête d'une

---

1. J.M.G. Le Clézio, *Histoire du pied et autres fantaisies*, Paris, Gallimard, 2011, p. 257.

2. « Enfin, la culture d'une manière générale, tout ce qui est écrit, tout ce qui est respecté comme étant beau, tout cela devient quelque chose de laid, de gâché... on a l'impression de toute une pourriture qui vous empêche de respirer. » Pierre Daix, « Pierre Daix avec... J.-M. Le Clézio, entretiens sur l'art actuel », *Les Lettres françaises*, n° 1040, 30 juillet - 5 août 1964, p. 7.

3. Tahar Ben Jelloun, « L'ami », *Europe*, n° 957-958, 2009, p. 9.

vitalité infantile l'éloignant de la duperie du monde social adulte : ainsi s'énonce le premier objectif de cet article.

Au cœur de ses années d'apprentissage au Darién, Le Clézio est initié, par un chamane emberá, aux visions que procure la plante psychotrope datura. Bien que cet épisode soit fondamental dans son parcours, et central à l'aventure panaméenne elle-même, celui-ci ne fera pas l'objet d'un commentaire ici<sup>4</sup>. Nous préférons nous concentrer sur la fréquentation du territoire et des autochtones Emberá qui le peuplent, et sur les apprentissages qui y sont liés. En particulier, nous voulons retracer les conditions d'émergence de la conscience écologique qui caractérise une bonne partie de la production littéraire postpanaméenne de l'écrivain.

Le Clézio rapporte avoir rencontré les Emberá par hasard : dans la ville de Panama, un groupe de jeune gens l'a intrigué ; après quelques échanges, ces derniers l'ont invité à venir les visiter chez eux, au Darién, sur les fleuves. Alors, « l'aventure a commencé<sup>5</sup> ». Cette aventure, dont cet article voudrait retracer les répercussions, marque un infléchissement dans la trajectoire de l'écrivain. Une lecture active de l'œuvre leclézienne, de même que la fréquentation des archives (entretiens et diverses prises de parole médiatiques par l'écrivain) nous permettent d'en reconstruire le sens : cette aventure est celle d'une exaltation du corps du sujet-écrivain, libéré à son contact avec la nature, et le commencement d'une quête poétique qui trouvera sa fin dans la lente modulation d'un chant lyrique modelé par une sensibilité écologique nouvelle. Pour faire émerger un sens critique heuristique de cette reconstruction de l'aventure panaméenne de Le Clézio, il nous faudra osciller entre 1948, année passée par le jeune Jean-Marie Gustave au Nigeria, et 1978, année où paraissent simultanément *Mondo et autres histoires* et *L'inconnu sur la terre*. Ces deux bornes temporelles marquent un passage, voire une renaissance ; la première sert d'origine à la quête poétique, tandis que la seconde marque sa réalisation.

### Écocritique littéraire et politiques de la littérature

Pour examiner cette transformation de la poétique leclézienne, nous adoptons un cadre théorique à mi-chemin entre l'écocritique littéraire et l'étude des politiques de la littérature. Le cumul de ces deux approches nous apparaît nécessaire en raison de l'objet particulier qui nous intéresse.

D'une part, l'écocritique « problématise l'activité littéraire dans la perspective des rapports qu'entretiennent les êtres humains avec la nature, tels qu'ils se trouvent exprimés par et dans les œuvres littéraires<sup>6</sup> ». Nous voudrions toutefois insister sur la dimension *critique* du travail de recherche que commande l'approche. La critique exige un examen attentif des signes dans leur fonctionnement effectif et pratique, selon la médiation que ceux-ci

---

4. Voir Simon Levesque, « L'expérience de la drogue : voir par-delà le langage », dans *Le Clézio 1970-1974 : une politique de la littérature*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2020, p. 203-250 ; même auteur, « Le Génie Datura », *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio*, à paraître en juin 2022.

5. J.M.G. Le Clézio, *La fête chantée*, Paris, Le Promeneur, 1997, p. 10. Désormais FC.

6. Gabriel Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir*, n° 5, 2017, p. 1.

performent et le savoir qu'ils produisent ou la conduite qu'ils informent<sup>7</sup>. Cette attention sémiotique guidera donc notre regard. Plus encore, nous entrevoyons notre démarche dans l'esprit de la *relation critique* préconisée par Jean Starobinski :

Pour répondre à sa vocation plénière, pour être discours compréhensif sur les œuvres, la critique ne peut pas demeurer dans les limites du savoir vérifiable ; elle doit se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l'œuvre. [...] Elle sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole ; une analyse de l'événement poétique promue à son tour au rang d'événement<sup>8</sup>.

Notre travail ne se cantonne pas à un objectif descriptif ; il vise à participer au sens général de l'œuvre en enrichissant sa réception. Nous croyons comme Hans Robert Jauss que « [l]a vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée<sup>9</sup> ». Le rapport qui s'établit entre le texte et ses lecteurs par la médiation d'actes de lecture chaque fois singulière est de nature dialectique ; il fonde un système dynamique, le système de la réception, actualisant perpétuellement (tant que des actes de réception ont lieu et que la communication est ainsi maintenue) le sens de l'œuvre du point de vue de l'histoire.

Le deuxième cadre théorique qui informe notre regard est celui de l'étude des politiques de la littérature. D'après Jean-François Hamel,

les politiques de la littérature sont des systèmes de représentations à travers lesquels les acteurs du champ littéraire négocient, selon différentes opérations symboliques et imaginaires, les rapports de distance et de proximité qui définissent la relation de la littérature à l'espace public et au monde social<sup>10</sup>.

L'étude des politiques de la littérature met ainsi en lumière l'inscription du texte dans la cité par le biais des acteurs sociaux qui le portent et qui en justifient l'existence et la valeur esthétique et morale. À cet effet, l'écrivain sera souvent lui-même le premier représentant et défenseur de son œuvre et du projet scriptural qui la fonde. C'est à ce titre que nous nous intéressons à l'« aventure panaméenne » de l'écrivain. Notre intérêt n'est pas biographique, il est strictement littéraire ; s'il se présente sous la forme d'un récit de vie, c'est uniquement parce que l'écrivain s'est lui-même mis en scène littérairement. Plus que sa vie elle-même, c'est

---

7. Cf. Charles S. Peirce, *The Collected Papers*, éd. électronique de J. Deely, 1994 [Cambridge, MA, Harvard University Press, 1931-1958], § 1.191.

8. Jean Starobinski, *La relation critique. L'œil vivant*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 33.

9. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 49. Jauss définit l'œuvre littéraire « comme résultant de la convergence du texte et de sa réception, c'est-à-dire comme une structure dynamique qui ne peut être saisie que dans ses "concrétisations" historiques successives » (*ibid.*, p. 269).

10. Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans L. Côté-Fournier, É. Guay & J.-F. Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura », 2014, p. 30.

avant tout sa *quête poétique* que Le Clézio a représentée dans son œuvre littéraire<sup>11</sup>. L'intérêt porté dans la recherche sur la défense du projet littéraire corrélé à une politique de la littérature, allant de pair avec la quête poétique qui l'informe, implique une attention soutenue à la parole donnée de l'écrivain, lorsque celui-ci s'exprime à la première personne en assumant sa subjectivité auctoriale, que ce soit dans ses textes littéraires ou dans divers autres documents médiatiques<sup>12</sup>.

Nous nous intéressons au moment d'émergence d'une sensibilité écologique accrue dans l'œuvre leclézienne. Cet intérêt apparaît congru par rapport au cumul des approches défendu ici, car l'écologie concerne notre conception de la nature, notre compréhension des milieux de vie et notre rapport général à l'environnement. À ce titre, elle est une force idéologique qui participe pleinement de la vie politique, car l'idée que l'on a de la nature au sens commun est éminemment culturelle<sup>13</sup>. Par le fait même, les représentations littéraires peuvent contribuer à sa transformation. De ce point de vue, la littérature est certainement productrice de valeur et elle est à considérer comme telle. Or ce travail de production de valeur ne se concrétise jamais que dans la réception<sup>14</sup>. Ici, l'écocritique a un rôle à jouer : sa capacité à produire des lectures nouvelles, influencées par un contexte de réception nouveau, écologiquement informé, doit permettre la mise au jour de la valeur politique du texte. Autrement dit, il faut compter sur la compétence de l'écocritique à enrichir la réception de l'œuvre en prolongeant la chaîne des réponses qu'a suscitées celle-ci à travers ses réceptions successives dans l'histoire. Ainsi s'affirme le sens de la *relation critique* à bâtir avec l'œuvre étudiée : l'événement poétique original que constitue celle-ci suscite à présent un nouveau foyer événementiel au moyen duquel sa communication peut être relancée. L'interprétation écocritique propose ainsi une resémiotisation de l'œuvre littéraire qui, loin d'en arrêter le sens, reconduit ou affirme sa valeur auprès d'un public intéressé en particulier par les rapports de sens qu'établit celle-ci entre écriture et écologie.

- 
11. Avec Gérard Dessons, nous définissons la poétique comme la « recherche d'une éthique dans le langage », d'où l'idée de quête (*L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, p. 376).
  12. « Sans être absentes des œuvres littéraires, où elles se traduisent en stratégies formelles et thématiques, les politiques de la littérature s'expriment principalement dans la prose d'idées non fictionnelle », soit « dans les documents nombreux qu'on regroupe sous les catégories du *péritexte* et de l'*épitéxte*, qui accueillent le commentaire des écrivains sur leur pratique, enregistrent leurs prises de position esthétiques et témoignent de leurs orientations idéologiques » (Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », art. cit., p. 15-16).
  13. Cf. Raquel Aparicio Cid, « Perspectives, dimensions, and references that shape the notion of nature: A semiotic model based on socioecological relations », *Sign Systems Studies*, 2021, p. 1-26.
  14. Liesbeth Korthals Altes parle « d'attributions d'*ethos* » (*ethos attributions*) pour qualifier l'opération, qui ressortit à la réception, par laquelle est accordée à un écrivain et son œuvre une valeur morale négociée qui prenne en compte à la fois les spécificités esthétiques et éthiques de l'activité littéraire dans l'espace social et la productivité singulière de l'œuvre considérée (*Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, NE / Londres, University of Nebraska Press, 2014).

## Le bouchon du Darién et les Emberá-Wounaan

L'écorégion du Chocó-Darién est située à cheval sur la frontière entre le Panama et la Colombie. Surtout recouverte de forêts pluviales et humides en raison du climat tropical qui y règne, l'écorégion couvre près de 74 000 km<sup>2</sup>. Au Panama, elle s'étend aux comarques du Darién et de Kuna Yala. En Colombie, elle s'étire le long de la côte pacifique et ses mangroves, entre l'océan et la Serranía del Baudó (qui forme une partie de la cordillère des Andes), et jusqu'à l'embouchure deltaïque du Río Atrato qui, traversant le département du Chocó du sud vers le nord, termine sa course dans la mer des Caraïbes. Les extrémités septentrionale et australe de cette écorégion ont été considérablement modifiées en raison d'aménagements humains pour l'agriculture et l'élevage, l'exploitation forestière et minière (l'or en particulier), la culture de la coca et, de façon générale, l'industrialisation. Cependant, sa partie centrale, qu'on appelle le « bouchon du Darién » (*Tapón del Darién*) demeure relativement intacte du point de vue de la conservation naturelle. À ce jour, presque 60% de toute la surface du bouchon est recouverte de forêt, tandis que moins de 0,3% est urbanisée<sup>15</sup>. Le bouchon représente ainsi « l'ultime fragment de la selve originale qui ferme la communication entre l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud » (FC, p. 9).

Le bouchon du Darién forme aujourd'hui une zone écologique exceptionnelle sur Terre. Son territoire abriterait entre 8 000 et 10 000 espèces de plantes, dont une grande partie est endémique et exclusive à cette écorégion. On y répertorie près de 1500 espèces d'oiseaux, plus de 700 espèces de papillons, quelque 120 espèces d'amphibiens et plusieurs mammifères exceptionnels<sup>16</sup>. En outre, des populations humaines peuplent l'écorégion. Des sociétés autochtones y étaient installées bien avant l'arrivée des Occidentaux : les Kunas<sup>17</sup>. Toutefois, ce sont aujourd'hui les Emberá et les Wounaan qui habitent le Darién. Ces derniers seraient venus s'y installer sous la pression de l'activité coloniale européenne en Amazonie, repoussant dans leur remontée les Kunas plus au nord dans l'isthme et sur l'archipel de San Blas<sup>18</sup>. L'écorégion du Darién est donc la terre d'accueil de deux peuples cousins, les Emberá et les Wounaan (ces derniers sont parfois appelés Waunana ou Noanamá)<sup>19</sup>. Au Panama, on les retrouve surtout le long des berges des Ríos Chucunaque, Tuirá, Balsas et Sambú. En Colombie, la plupart vivent sur les rives des Ríos Atrato, Baudó, San Juan, Quito, Buey, Beté,

15. Luis Fernando Gómez *et al.*, *Landscape Management in Chocó-Darién priority watersheds*, WWF-Colombia, 2014, p. 28.

16. Sur la biodiversité du territoire et les usages humains des ressources présentes dans l'environnement naturel du bouchon, cf. Rodrigo Cámara-Leret *et al.*, « Amerindian and Afro-American Perceptions of Their Traditional Knowledge in the Chocó Biodiversity Hotspot », *Economic Botany*, vol. 70, n° 2, 2016, p. 160-175.

17. Ce sont eux qu'ont rencontré d'abord les boucaniers huguenots au Rendez-vous de l'île d'Or et qui, peu après, ont scellé le sort funeste des colons écossais du *Darién Scheme*, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Cf. Lionel Wafer, *A New Description of the Isthmus of America*, Cleveland, The Burrows Brothers Company, 1903 [1699] ; Paul Butel, *Les Caraïbes au temps des flibustiers : XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

18. Sur l'histoire de la région dans les premiers siècles de la colonisation, cf. Caroline A. Williams, *Between Resistance and Adaptation. Indigenous People and the Colonisation of the Chocó, 1510-1753*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004.

19. L'ethnographie les réunit sous le nom collectif Chocó, d'après la région du même nom en Colombie, mais seuls les étrangers les appellent ainsi.

Tagachí, Bebará, Baberamá et Arquía. Quant à Le Clézio, c'est sur le río Tuquesa qu'il a rejoint un groupe emberá (FC, p. 10)<sup>20</sup>.

Traditionnellement, les Emberá vivent de la pêche, de la chasse, de l'horticulture et de la cueillette forestière. Ils pratiquent de façon experte le vannage de paniers ornés de motifs colorés parfois très élaborés. Leurs maisons, ouvertes et traditionnellement rondes, sont construites sur pilotis et recouvertes d'un toit de chaume conique (fait de feuilles de palmier). Elles sont bâties à plus de deux mètres de hauteur et généralement éloignées de plusieurs mètres du cours d'eau afin d'éviter que des crues trop importantes atteignent leur plancher ; on y monte à l'aide d'une échelle. Les Emberá y dorment dans des hamacs. L'économie des villages est communautaire : la propriété privée n'existe pas pour la terre et les produits de la chasse sont partagés entre les membres de la communauté. Depuis les années 1960, de nombreux objets occidentaux ont infiltré le quotidien des Emberá : moteurs hors-bords, lampes au kérosène, fusils de chasse, casseroles, vêtements manufacturés, etc.

Les Emberá n'ont pas de religion organisée, mais ils croient aux esprits *hai* (ou *jai* en espagnol), et le chamanisme (*jaibanismo*) est une des composantes fondamentales de leur forme de vie sociale et spirituelle. Les chamanes (*jaibanás*) sont des guérisseurs. Les esprits *hai* se déclinent selon trois formes : les esprits de l'eau, ou *dojura* ; les *wandra*, qui sont les mères des animaux et des plantes ; enfin, les *antumia* sont des esprits de la forêt profonde : il s'agit en fait d'âmes d'humains défunts réincarnées dans des animaux de la jungle. Les chamanes sont responsables de communiquer avec les esprits afin de réguler la vie de la communauté en repoussant certains dangers spirituels (maladies) ou en garantissant les bonnes relations entre les vivants et les morts humains ainsi qu'avec les autres animaux de la forêt. La cosmologie emberá est ainsi fondée dans la coprésence des humains et des formes de vie autres qu'humaines, qu'il est primordial de respecter.

### **Le Clézio à l'orée de la décennie 1970 : la fuite devenue nécessaire**

C'est donc vers cette région du monde que Le Clézio s'apprête à voyager, et auprès de ces sociétés historiquement anarchiques<sup>21</sup> qu'il choisit de séjourner, à partir de 1970. Avant d'aborder cette aventure elle-même, il convient toutefois d'explorer plus en détail les raisons ayant motivé l'écrivain à quitter la France pour partir à la rencontre de l'altérité radicale du Darién. La mise au jour de ces raisons, en effet, donnera un sens général et une cohésion au parcours de l'écrivain, qui permettra aussi d'éclairer la trajectoire littéraire de ce dernier, laquelle amorce alors un tournant décisif. Quittant le monde occidental, il rejettera son matérialisme et voudra opposer au cartésianisme hégémonique une autre conception métaphysique, empreinte de son expérience de la *vie sauvage*<sup>22</sup> : il commencera à développer une vision profondément écologique du monde, de la langue et de l'écriture.

---

20. Jusque dans les années 1960, les familles étendues vivaient disséminées le long des rivières et des fleuves de façon semi-nomade. Aujourd'hui, la vaste majorité des autochtones du Panama vivent dans des territoires réservés aux indigènes (*comarca indígena*).

21. Ou plus exactement sans État. Cf. Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, Paris, Minuit, 1974.

22. Nous employons ce mot, *sauvage*, en son sens premier, dérivé du latin *sylvaticus* : relatif à la forêt.

Début 1970, Le Clézio considère les trois derniers livres qu'il a publiés comme des échecs. Avec *L'extase matérielle* (1967), ce « livre "à côté" du livre<sup>23</sup> », il voulait réaliser son rêve adolescent d'écrire un ouvrage philosophique : « Je n'y suis pas arrivé mais c'est ce que je voulais faire<sup>24</sup>. » Puis, avec *Terra Amata* (1968) et *Le livre des fuites* (1969), c'est « toujours ce même projet enfantin d'écrire un livre d'aventure[,] un livre de Jules Verne[,] de faire un voyage et de le raconter au premier degré[.] Mais ça n'a pas pu se faire non plus<sup>25</sup> ». À telle enseigne qu'il s'interrogera : « La littérature n'est-elle pas [...] l'effort désespéré et permanentement [*sic*] mis en échec pour produire une expression unique<sup>26</sup> ? » Effort désespéré, échecs répétés ; on ne s'étonne pas de tomber, dans le *Livre des fuites*, sur ce passage où le narrateur en est réduit à se demander à quoi bon continuer :

Pourquoi continuerai-je ainsi ? N'est-ce pas un peu ridicule, tout cela ? [...] Pourquoi continuerai-je ainsi ? Cela n'a aucun sens, et n'intéresse personne. La littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l'ultime possibilité de jeu offerte, la dernière chance de fuite (*LF*, p. 41).

Le sentiment répété de l'échec dans l'écriture alimente un désarroi qui pousse l'écrivain à la fuite. À Isabelle Roussel-Gillet en 2011, Le Clézio a exprimé très clairement avoir « traversé une crise psychologique assez grave après *L'Extase matérielle* et quelques romans que j'avais publiés<sup>27</sup> ». Mais c'est encore à travers l'écriture qu'il conçoit la fuite à cette époque, dans la continuité, explique-t-il, de « ces premiers livres que j'avais écrits et dans lesquels il n'y avait aucune différence entre le fait d'écrire et de vivre<sup>28</sup> ». La littérature, qui organise toute la vie de l'écrivain depuis la publication du *Procès-verbal* (Le Clézio n'a alors que 23 ans), doit pouvoir offrir cette ultime possibilité de fuite. Or, le mieux qu'elle lui permette de faire est de nommer le besoin qui l'habite, de le révéler, sans toutefois l'accomplir.

De ce point de vue, *Le livre des fuites* est bien « à la fois [cet] acte de bravoure et un aveu d'impuissance de l'écriture à se suffire à elle-même<sup>29</sup> », comme l'écrit Adina Balint. Le livre, en effet, problématise la fuite envisagée ; il tente d'en clarifier le sens :

Il faut fuir, mais pour où ?  
Et comment ? Dans l'espace, dans le temps.  
Quelle sera la limite ?  
La plus grande, la plus vieille des recherches : celle de l'habitat.  
Trouver le lieu qui vous maintiendra en paix, qui vous tienne en vie.  
Marcher doucement, calmement vers les choses. Marcher vers l'image la plus précise de soi (*LF*, p. 169).

---

23. Roger Borderie, « Entretien avec J.-M.-G. Le Clézio », *Les Lettres françaises*, n° 1180, 27 avril - 3 mai 1967, p. 11.

24. Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 15.

25. *Ibid.*

26. J.M.G. Le Clézio *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1969, p. 191. Désormais *LF*.

27. Isabelle Roussel-Gillet, « En dialogue avec Jean-Marie Gustave Le Clézio : sous le signe de la fantaisie », *Roman 20-50*, n° 55, 2013, p. 136.

28. J.M.G. Le Clézio, *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui : entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas*, INA - Radio France & France Culture, 1999, disque 2, piste 2, 5:21.

29. Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Leyde / Boston, Brill Rodopi, coll. « Faux Titre », 2016, p. 2.



Si Le Clézio est en mesure de formuler ce besoin qu'il ressent de trouver un habitat à son image, d'aller à la rencontre de sa paix<sup>30</sup>, l'auteur manque toutefois de direction. Déçu, désemparé, il dénigre l'écriture, en dénonce la vanité :

Est-ce que cela veut dire quelque chose, vraiment ? J'ajoute mes mots, j'augmente de quelques murmures l'immense brouhaha. Je noircis encore quelques lignes, là, pour rien, pour détruire, pour dire que je suis vivant, pour tracer encore de nouveaux points et de nouveaux traits sur la vieille surface spoliée. [...] Là où il y avait encore un espace blanc, où on voyait le vide pur, vite, j'écris terreur, ankylose, chien enragé (LF, p. 12).

On sent, à la lecture de ce passage, le manque de motivation du projet littéraire, de même que le sentiment communiqué par l'écrivain d'un mépris pour son activité, qui découle, croyons-nous, de son incapacité à la fonder moralement : la littérature ne sert à rien d'autre qu'à faire exister son auteur, qui dit écrire « pour détruire », comme un « chien enragé ». En 1969, l'activité littéraire semble se résumer, pour lui, à une simple volonté d'existence qui, sans but défini, demeure erratique, voire délétère.

À l'orée de la décennie 1970, l'écrivain trouve que sa situation ressemble à une « comédie forcée » (LF, p. 267). « Très longtemps, j'ai été tenté de déconsidérer la littérature ou du moins de m'en absenter », avouera-t-il en 1989<sup>31</sup>. Le Clézio a voulu fuir, comme en témoignent les nombreux chapitres titrés « autocritiques » du *Livre des fuites*, où on lit notamment : « J'ai fui pour retrouver le monde. Je me suis précipité dans ma course, pour rattraper le temps en action. Mais j'ai vu que le monde fuyait plus vite que moi » (LF, p. 267). L'écrivain a voulu vivre, rejoindre le monde, mais l'écriture n'a pas suivi : faux départ. « Ce qui me tue, dans l'écriture, c'est qu'elle est trop courte. Quand la phrase s'achève, que de choses sont restées au-dehors ! Les mots m'ont manqué. » (LF, p. 267) En somme, *Le livre des fuites* représente le compte rendu de ce nouvel échec : le roman d'aventures souhaité n'a pas pu s'écrire. L'aventure n'a pas pu prendre place dans le texte sans avoir eu lieu, ailleurs et d'autre part, hors du texte. L'écriture n'est pas encore au point : elle est encore trop intellectuelle, trop personnelle, trop obsessionnelle, et pas assez naturelle.

D'une certaine façon, dans son projet de fuite, Le Clézio ne faisait pas entièrement fausse route puisque la concrétisation de sa volonté littéraire passera bel et bien par la découverte d'un habitat (et d'une culture avec elle) capable de lui procurer la paix attendue. En ce sens, la fin du *Livre des fuites* s'avère programmatique, et peut-être même un peu prophétique : « Je ne veux plus être ce comédien qui n'a pas su partir » (LF, p. 266). L'atteinte de la vie authentique, la seule qui puisse lui permettre de réaliser sa volonté littéraire, passera par son départ véritable vers un autre habitat, vers un autre monde :

---

30. « D'une certaine façon, j'attendais de rencontrer quelque chose, ou quelqu'un, qui me permettrait de sortir de mes obsessions et de trouver une paix intérieure. » (FC, p. 10).

31. Anne Pons, « Le Clézio renverse le temps, entretien », *L'Express*, 5 mai 1974, p. 66.

Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternelles rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris, et les affiches, et les fenêtres. Les voitures chaudes roulent sur leurs pneus. C'est le monde moderne.

Les gens qui martèlent avec leurs talons sur le sol dur, en cadence, ne savent pas ce qu'ils font. Moi, je le sais. C'est pour cela que je m'en vais (LF, p. 63).

La solution s'énonce avec évidence, enfin : « Partir, et devenir autre » (LF, p. 265) ; quitter la ville, rejoindre la forêt et s'ensauvager.

En 1969, la fuite s'érige en véritable nécessité pour l'écrivain. L'angoisse qu'il ressent est à son comble, du fait de l'inanité de son projet littéraire, tel qu'il en perçoit la valeur et la portée. La dénonciation du caractère destructeur de la civilisation occidentale à laquelle il s'oblige (dans *Terra Amata* ou dans *La guerre*, par exemple) débouche sur une impasse : parce qu'elle n'offre aucune possibilité de transformation réelle, elle confine à l'angoisse. Comme l'écrivira Henri Laborit quelques années après dans son *Éloge de la fuite*,

l'angoisse est née de l'impossibilité d'agir. [...] lorsque le monde des hommes me contraint à observer ses lois, lorsque mon désir brise son front contre le mode des interdits, lorsque mes mains et mes jambes se trouvent emprisonnées dans les fers implacables des préjugés et des cultures, alors je frissonne, je gémiss et je pleure. [...] Je m'enferme au faite de mon clocher où, la tête dans les nuages, je fabrique l'art, la science et la folie<sup>32</sup>.

Pour Le Clézio, la chambre de Nice où il écrit depuis ses débuts n'est plus le refuge rassurant qu'il a été. En 1967, cette chambre était le lieu d'expression d'une solidarité : « Dans ma chambre, je suis solidaire du monde entier, je souffre, j'aime, j'ai des sentiments fraternels<sup>33</sup>. » Mais en 1971, « c'est une carapace[,] une protection mais comme toutes les protections celle-là est odieuse [...] j'ai envie de m'exposer à nouveau au danger<sup>34</sup>. » L'écrivain a besoin de nourrir son écriture de l'expérience primaire de la liberté, ce qui implique non seulement une sortie de l'univers politique occidental, mais encore de faire un pas de côté par rapport aux codes culturels qui informent le monde de l'art européen. Bientôt, *Hai* (1971) mettra en scène ce retournement sémiotique en comparant le bruit des villes au silence des habitants de la forêt, et l'agressivité de la culture visuelle occidentale à la simplicité harmonieuse des produits de l'artisanat emberá.

En septembre 1970, à l'orée de sa transformation à venir, Le Clézio déclare à *L'Express* : « Un de ces jours, je vais m'arrêter d'écrire, écrire n'est pas honorable, un vice, j'ai toujours envie de tout brûler<sup>35</sup>. » Il faut mesurer combien son malaise est littéraire. Le Clézio dit en effet avoir ressenti, dès l'enfance, cette responsabilité hors norme qu'impose la gravité de l'écriture : « au lieu de m'amuser, au lieu de faire l'effort d'être comme tout le monde, je préférais rester chez moi et écrire. [...] j'ai vécu à neuf ans comme un écrivain<sup>36</sup>. » Il a parlé d'une

32. Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1976], p. 184.

33. J.M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1967, p. 65.

34. Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 29-30.

35. Le Clézio cité dans Tahar Ben Jelloun, « L'ami », art. cit., p. 9.

36. J.M.G. Le Clézio, *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui*, op. cit., disque 1, piste 2, 1:06.

« [s]olitude consentie mais parfois malheureuse, du fait d'une certaine inadaptation au milieu ambiant<sup>37</sup> ». À Pierre Lhoste, il confie encore : « Un des gestes les plus graves de ma vie ç'a été quand j'ai envoyé ce premier manuscrit chez Gallimard par la poste. En collant les timbres je ne me doutais pas de tout ce que cela allait enclencher<sup>38</sup>. » On voit avec quelle extrême gravité il appréhende l'écriture et la publication. Sa félicité dépend entièrement de l'écriture. On ne s'étonne donc pas qu'il ait préféré rester en marge des milieux littéraires, refusant de « ricaner avec les hyènes, faire la roue devant les bouches heureuses » (*LF*, p. 114). Le Clézio est strictement écrivain : pas mondain, mais grave. Pour éviter de reproduire les travers de ses contemporains, la vanité qu'il leur reproche, dans la deuxième moitié de la décennie 1960, il s'efforce d'entretenir une position marginale : « Écrire aux marges, c'était donc pour moi vouloir paraître différent, rechercher l'originalité en jouant du langage un peu comme d'une parade<sup>39</sup>. »

*Jouer du langage un peu comme d'une parade.* Cette expression révèle bien la « comédie » que l'écrivain croyait devoir jouer pour se maintenir dans le champ littéraire à cette époque. Or, cette situation lui est insupportable. Au tournant de la décennie, Le Clézio ne veut plus jouer ce jeu qui ne correspond pas à ses attentes, ce jeu d'adultes malheureux ; il est à la recherche d'une expression authentique et d'une raison capable de lui faire retrouver sa foi juvénile dans l'écriture. Pour Nicolas Pien, « il est évident que, dans le premier temps de l'œuvre, Le Clézio ne cherche qu'à rendre compte du temps conscient dans la réalité scripturale qui l'entoure. L'enfance n'existe pas, ou n'existe plus<sup>40</sup>. » Or, c'est précisément par le renouement avec l'enfance, qui autorise « l'immédiateté aux éléments<sup>41</sup> », que passera la découverte (ou l'invention) d'une expression sentie comme authentique, par laquelle s'amorcera le renouvellement de la poétique leclézienne. L'aventure panaméenne qui attend l'écrivain lui permettra, pour la première fois dans sa vie adulte, de vivre authentiquement, pleinement et intensément, c'est-à-dire de retrouver l'enfant en lui, et avec lui un regard originel qui « traduit une vision particulière du monde, un moyen de le saisir et de l'apprécier, d'être en somme à son écoute<sup>42</sup> ». Elle lui permettra de se libérer « du diktat de sa conscience, ce sur quoi il avait initialement parié afin de se donner l'autorisation d'une pratique plus libre du langage<sup>43</sup> ».

Au tournant de la décennie 1970, Le Clézio réclame une « libération par les mots » et exige de l'écrivain, c'est-à-dire d'abord de lui-même, qu'il œuvre à une littérature capable de

---

37. Le Clézio cité dans Houda Benmasnour & Nicolas Pien « Entretien avec J.M.G. Le Clézio », dans N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*, Msida, Passage(s), coll. « Regards croisés », 2014, p. 292.

38. J.M.G. Le Clézio, *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui*, op. cit., disque 1, piste 2, 2:29.

39. J.M.G. Le Clézio, « Les marges et l'origine. Entretien avec Claude Cavallero », *Europe*, n° 957-958, 2009, p. 29-30.

40. Nicolas Pien, « L'enfance dans le fragment : présences de l'enfance dans les premiers textes de Le Clézio », dans N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*, op. cit., p. 235.

41. *Ibid.*

42. Orphée Goré, « L'infantile reviviscence leclézienne », dans N. Pien & D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*, op. cit., p. 254.

43. Nicolas Pien, « L'enfance dans le fragment », art. cit., p. 245.

produire des livres « actifs, [qui] possèdent le mouvement même de la vie »<sup>44</sup>. Or, cette vie nouvelle convoque une écriture nouvelle, un renouvellement de la langue, « car à quoi bon vouloir la rénovation d'une société, sa transformation, quand le langage qu'on emploie est un langage prisonnier, incomplet<sup>45</sup> », demande-t-il ? Conséquence de ce constat : c'est à un travail majeur de redéfinition du style leclézien auquel il nous sera donné d'assister dans les années à suivre.

### Une année peut faire l'enfance

Pour bien comprendre le chemin parcouru par l'écrivain et la révolution personnelle qui a lieu au cœur de l'aventure panaméenne de 1970-1974, il nous faut d'abord nous intéresser à un autre épisode biographique de l'écrivain, soit le séjour d'une année de J.M.G. enfant en Afrique, en 1948. Nous montrerons que ces deux épisodes forment deux foyers dont le sens est inextricablement lié dans le récit de vie de l'écrivain. Pour y parvenir, il nous faut relater l'événement qui fait l'histoire de cette jeunesse, ou plutôt reprendre des éléments du récit que Le Clézio en a lui-même offert, notamment par l'entremise de son ouvrage autobiographique paru en 2004 dans la collection « Traits et portraits » au Mercure de France : *L'Africain*. Autobiographique, le livre se présente néanmoins comme un ouvrage portant d'abord sur le père, que le fils ne rencontre pas avant l'âge de huit ans.

*L'Africain*, c'est lui, c'est le père. Il est médecin de brousse et, de par sa fonction, il relève de l'armée britannique. On l'a stationné à Ogoja, au sud du Nigeria près de la frontière avec le Cameroun français. Le Clézio décrit ce pays comme étant à la lisière entre, d'une part, l'étendue de la prairie fauve – « où nous courions chaque jour, dans la chaleur de l'après-midi, sans but, pareils à des animaux sauvages<sup>46</sup> » –, et, de l'autre, le courant vif et les eaux boueuses du fleuve Cross débouchant sur le golfe du Biafra – à l'ombre de « la muraille de la forêt pluvieuse qui nous enserrait de toutes parts » (*Af*, p. 11). C'est un pays sauvage, violent, de pleine nature, sans commune mesure avec l'environnement urbain dans lequel il a grandi jusque-là (le quartier du port de Nice). Le Clézio dira plus tard : « J'ai donc découvert en même temps ce que c'était qu'un père et ce que c'était que la nature<sup>47</sup>. » Pour des raisons matérielles liées à l'histoire politique, ce père inconnu n'est rejoint par sa famille (J.M.G., son frère et leur mère) pour la première fois qu'après la Seconde Guerre mondiale. Si *L'Africain* porte bien sur le père, le livre est aussi l'occasion pour le fils de parler de son enfance, de son concentré de souvenirs issus de ce séjour extraordinaire d'une année, et de se découvrir finalement lui aussi héritier d'une part de cette africanité – ou à tout le moins de l'imaginaire que l'écrivain y associe : violence des éléments, intensité, liberté.

Dans *L'Africain*, Le Clézio s'applique tout particulièrement à rendre le souvenir qu'il a de son initiation à deux nouveautés qui ont chamboulé son monde d'alors : la violence de la nature et la sensualité des corps. Ces deux choses se confondent d'ailleurs quelque peu dans

---

44. J.M.G. Le Clézio, « La révolution carnavalesque », *La Quinzaine littéraire*, n° 111, 1 - 15 février 1971, p. 3.

45. *Ibid.*

46. J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004, p. 26. Désormais *Af*.

47. J.M.G. Le Clézio, *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui*, op. cit., disque 2, piste 6, 2:27.

la façon qu'il a de rapporter ses impressions : « En Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champ, de la profondeur, elle multipliait les sensations, elle tendait un réseau humain autour de moi » (*Af.*, p. 10). Très tôt, l'Afrique semble avoir éveillé une conscience aiguë des corps chez lui – le sien comme celui des autres – le corps prévalant là-bas pour lui sur le visage : « L'Afrique qui m'ôtait mon visage me rendait un corps, douloureux, enfiévré, ce corps que la France m'avait caché dans la douceur anémiant de la France de ma grand-mère, sans instinct, sans liberté » (*Af.*, p. 14). Liberté et violence se nouent en un même souvenir originaire, effaçant partiellement les cinq années de guerre passées à Nice, enfermés dans un appartement au sixième étage d'un immeuble bourgeois, « élevés dans un environnement de femmes, dans un mélange de crainte et de ruse » (*Af.*, p. 29) : « L'Afrique était puissante. Pour l'enfant que j'étais, la violence était générale, indiscutable. Elle donnait de l'enthousiasme » (*Af.*, p. 17-18).

Certainement, ce nouvel environnement l'enthousiasmait davantage que les années de guerre sur la côte d'Azur, au cours desquelles Le Clézio écrit avoir été en proie à de violents maux de tête. En Afrique, les maux de tête, l'enfermement, sont remplacés par la splendeur et la puissance des éléments naturels, par l'émerveillement face à la beauté du monde offert devant lui. Racontant ses souvenirs du temps de la guerre, Le Clézio évoque le pain noir mélangé de sciure de bois, ingéré faute de mieux. Il parle aussi des bombardements du port de Nice en mai 1944 par l'aviation de l'U.S.A.A.F. et le dynamitage de ce même port par les Allemands en fuite, dont le souvenir continue de lui faire grande impression<sup>48</sup>. Quittant Nice via Bordeaux par bateau pour l'ouest africain, c'est la misère de l'Europe guerrière que Le Clézio laisse derrière lui – tout ce qu'il n'a jamais connu. À Ogoja, sans qu'il ne le sache encore, l'attendent des jours heureux et une vie nouvelle faite d'insouciance, d'explorations et de jeux au grand air. L'Afrique transmuera son corps sombrement douloureux en corps brûlant, exalté. « [J]e me souviens de tout ce que j'ai reçu quand je suis arrivé pour la première fois en Afrique : une liberté si intense que cela me brûlait, m'enivrait, que j'en jouissais jusqu'à la douleur » (*Af.*, p. 103), écrit-il. On voit ici encore combien cette liberté est liée au corps, à la jouissance du corps, jusqu'à la douleur physique. « C'était physiquement très dur. Ici, on découvrait un autre soi-même : un soi sauvage et violent<sup>49</sup>. »

Le Clézio l'écrit en toutes lettres : « C'est ici [à Ogoja], dans ce décor, que j'ai vécu les moments de ma vie sauvage, libre, presque dangereuse. Une liberté de mouvement, de pensée et d'émotion que je n'ai plus jamais connue ensuite » (*Af.*, p. 20). Mais il ajoute aussitôt :

Les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l'aurai sans doute rêvée plutôt que vécue. Entre la tristesse du sud de la France pendant la guerre et la tristesse de la fin de mon enfance dans la Nice des années cinquante, rejeté de mes camarades de classe du fait de mon étrangeté, obsédé par l'autorité excessive de mon père, en butte à la très grande vulgarité des années lycée, des années

48. Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Éd. du Chêne, coll. « Vérités et légendes », 1999, p. 26 ; cf. aussi *Af.*, p. 46.

49. Le Clézio cité dans Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, op. cit., p. 49.

scoutisme, puis pendant l'adolescence la menace d'avoir à partir faire la guerre pour maintenir les privilèges de la dernière société coloniale (*ibid.*).

Rêve ou réalité, peu importe : Le Clézio s'est construit subjectivement au fil des années qui ont suivi dans le souvenir obsédant de cette enfance vécue comme l'incarnation même de la liberté, dans la mémoire persistante d'un corps qui a connu une liberté de mouvement extraordinaire, et une violence également ; toutes choses essentiellement naturelles : violence des éléments, de l'habitat, qui rendent la vie intense, vive et sensuelle. Gaston Bachelard n'a-t-il pas écrit : « Le monde commence pour l'homme par une révolution d'âme qui bien souvent remonte à l'enfance<sup>50</sup> » ? Cette grande sensualité que l'on peut faire remonter au séjour africain caractérise absolument l'écriture leclézienne, et ce, dès *Le procès-verbal*<sup>51</sup>. Il n'est pas anodin de relever que le premier chapitre de *L'Africain* s'intitule « Le corps ». Non plus qu'on lise en fin de volume : « C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant. À la source de mes sentiments et de mes déterminations » (*Af.*, p. 101). Dans le souvenir de cette enfance africaine gît l'utopie d'une vie sauvage, humaine et libre, ressentie comme réelle parce qu'inscrite profondément dans le corps comme une série d'habitudes enfouies, qui indiquent toutes ensemble la possibilité d'une manière d'être socialement réprimée<sup>52</sup>.

Le Clézio voudra accéder à cette mémoire enfouie issue de l'expérience vécue étant enfant. Elle n'est pas qu'une vague idée, un souvenir tordu par le temps. Il écrit : « Je parle de substance, de sensations, de la part la plus logique de ma vie. Quelque chose m'a été donné, quelque chose m'a été repris » (*Af.*, p. 103). Cette Afrique dont il a une « connaissance charnelle » (*ibid.*), qui a marqué son corps d'habitudes indélébiles, il la décrit comme étant « à la fois sauvage et très humaine » (*Af.*, p. 76). Cette part de sauvagerie et d'humanité acquise et reprise influencera grandement la façon qu'aura Le Clézio adolescent et jeune adulte d'appréhender le monde social, et éventuellement littéraire, auxquels il devra faire face.

L'épisode africain, bref mais puissant, est déterminant : il a une influence énorme sur le récit que se fait l'écrivain de sa propre vie. Reprenant la métaphore borgésienne du tigre qui, toute sa vie, ne s'échine pas à autre chose qu'à devenir véritablement le tigre qu'il est, Le Clézio confie :

Je pense qu'on est très largement conditionné par ce qu'on a vécu dans les premières années de sa vie, y compris par les lectures qu'on a faites, et les contes qu'on a pu vous raconter : c'est cela qui vous oriente définitivement. On a beaucoup de mal à se défaire de tout cela par la suite. En fait, le reste de

---

50. Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1960], p. 88.

51. Adam Pollo, en fuite de l'incorporation militaire ou de l'incarcération psychiatrique, squatte une maison au bord de la mer pour jouir du soleil ; il se laisse guider par ses sens ou par un chien errant, mais, en même temps, il est obsédé par la menace de la guerre (froide et coloniale) et dénonce l'autoritarisme et le conformisme de la société française.

52. L'enfance – réelle ou rêvée ; les deux en viennent à se confondre : « J'ai l'impression que tout se mêle, et que ce n'est pas très cohérent » – est un moteur pour l'écriture leclézienne : « Je crois d'ailleurs que, lorsqu'on écrit [...] on dispose, pour une bonne part, des réminiscences de ses rêves. » (J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 2006 [1995], p. 54, 42).

l'existence, peut-être ne le passe-t-on qu'à reconstruire cette période-là – comme le tigre qui doit devenir un tigre. On a beau l'élever comme un animal de société, il faut qu'il devienne ce qu'il est<sup>53</sup>.

Au moment où se concrétisera l'aventure panaméenne, c'est toute l'enfance qui ressurgira pour ressusciter le plaisir de l'écriture et infléchir la poétique leclézienne. C'est à cette résurgence que nous nous attarderons maintenant, afin de montrer comment ce retour à l'enfance survient au moment même où l'écrivain reprend contact avec un environnement naturel qui le subjugué et le sort de la torpeur sociale dans laquelle il était auparavant englué.

### Le Clézio au Darién : une transformation

L'écrivain a eu de nombreuses occasions de raconter et de commenter la transformation profonde qu'il a vécue au début des années 1970. Longtemps après, en 1997, il l'aborde frontalement dans *La fête chantée*, qui s'ouvre sur ces mots :

Il y a une vingtaine d'années, entre 1970 et 1974, j'ai eu la chance de partager la vie d'un peuple amérindien, les Emberas, et leurs cousins germains, les Waunanas, dans la province du Darién au Panamá, expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves (FC, p. 9).

C'est une véritable révolution personnelle qui prend place alors. Pourtant, l'œuvre contemporaine à cette période semble d'abord assumer le contrecoup de l'expérience de vie immédiate de l'écrivain. *La guerre* (1970) et *Les Géants* (1973) sont campés dans un environnement urbain et dénoncent les excès de la technique et du capitalisme<sup>54</sup>. Pour donner à sentir avec force la disparité des mondes occidental et autochtone à la frontière desquels se tient l'écrivain à cette époque, *Hai* met en œuvre une stratégie du choc. Le volume reproduit des affiches publicitaires (cigarettes, alcool, film photographique, voiture, bas de nylon) et des photographies d'objets ou de lieux emblématiques de la culture occidentale moderne (Piccadilly Circus de nuit saturé d'enseignes au néon, une mannequin de haute couture très maquillée, une enregistreuse à ruban Revox A77 de fabrication suisse dont le boîtier a été retiré pour laisser voir ses composantes électroniques). Celles-ci sont juxtaposées à des photographies d'artéfacts issus de l'artisanat embera et d'autres d'humains, souvent nus, prises par Le Clézio au Darién. L'effet de contraste est puissant.

De son propre aveu, c'est d'abord par la violence que l'écrivain a cherché à stimuler la conscience de ses contemporains. Cette violence, il a voulu la traduire poétiquement :

Ma première tentative fut de nature agressive. Il s'agissait de briser les moules pour déboucher sur un langage nouveau motivant l'élément sonore, ou bien utilisant une accumulation, créant une tension électrique, ou encore en modifiant le vocabulaire en référence aux écritures subliminales, c'est-à-dire à

---

53. Le Clézio cité dans Gérard de Cortanze, J.M.G. Le Clézio : *le nomade immobile*, op. cit., p. 73.

54. Cf. Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 86-98 ; Simon Levesque, « Stasis et antitotalitarisme. Lecture croisée de Pierre Clastres et J.M.G. Le Clézio », dans C. Poutot & P.-A. Delorme (dir.), *Clastres : une politique de l'anthropologie*, Lormont, Le bord de l'eau, coll. « Anamnèse », 2020, p. 93-116.

l'impact que peuvent avoir les mots martelant sans relâche le subconscient d'un lecteur ou d'un auditeur passif, et violant en somme son esprit<sup>55</sup>...

Il faut donc attendre quelques années avant que l'expérience ne décante et qu'elle n'infléchisse autrement la poétique leclézienne, c'est-à-dire paisiblement. En 1973, la transformation du regard fait le thème et l'économie de *Mydriase*. En 1975, *Voyages de l'autre côté* veut figurer l'idée de passage et l'hybridité de la voix humaine avec l'environnement naturel ; la langue et le monde commencent de s'y nouer pour exprimer une unité cosmique générative. Mais c'est l'année 1978 qui marque avec force le tournant poétique leclézien. Cette année-là sont publiés simultanément *Mondo et autres histoires* et *L'inconnu sur la terre*. La nouvelle éponyme du premier livre met en scène un garçon simple et libre au bord de la mer qui, étant analphabète, apprendra à lire dans les galets, tandis que le deuxième livre théorise un idéal poétique nouveau, qui fait de l'écriture un chant du monde nourri par une conception mystique de la nature. Pourquoi ces années de délai avant que la transformation ne commence de se faire sentir dans l'écriture ? L'écrivain s'explique à cet effet :

La plongée dans l'univers amérindien, dans la forêt du Darién panaméen, que j'ai faite dans les années 1970, a été un choc très violent, qui m'a laissé muet pendant des années. Tout était si différent, si rempli de grâce. J'avais tout à apprendre, c'est-à-dire à réapprendre : comment voir, entendre, comprendre, mais aussi les gestes de la vie quotidienne, et la façon de les interpréter. Comment me défaire de mon ego, respecter le silence, pratiquer cette sorte de retrait permanent qui est la forme la plus élaborée de l'humour<sup>56</sup>.

Cette aventure panaméenne, on le comprend aisément, est un événement majeur dans la vie de l'écrivain puisqu'elle a eu pour effet de briser nombre de ses habitudes parmi les mieux établies, qui sont des habitudes du corps (marcher, manger, aimer, dormir, rêver). Celles-ci peuvent aussi être conçues avec Marcel Mauss comme des techniques du corps, c'est-à-dire des manières d'agir culturellement déterminées observables dans le comportement des corps individués<sup>57</sup>. « Séjour après séjour (de six à huit mois chaque année durant la saison des pluies, parce qu'à ce moment-là les gens se reposaient et que je pouvais voyager sur les fleuves en crue), j'appris une nouvelle façon de voir, de sentir, de parler » (*FC*, p. 11), raconte encore l'écrivain. Il est donc parfaitement naturel qu'il ait aussi appris, ou développé, une nouvelle façon d'écrire<sup>58</sup>. Mais l'écriture ne relève évidemment pas que de l'habitude, alors la transformation prend du temps : la recherche dans le langage initiée doit s'arrimer de manière cohérente à une éthique nouvelle, fondée dans un rapport sensuel à un monde matériel et symbolique nouveau.

---

55. J.M.G. Le Clézio, « Les marges et l'origine », art. cit., p. 31.

56. François Armanet, « Les Amérindiens et nous, par J.M.G. Le Clézio », *Le Nouvel observateur*, 9 octobre 2008.

57. Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, intro. par C. Lévi-Strauss, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1950 [1936], p. 363-386.

58. Nous avons étudié cette question ailleurs sous un angle différent. Cf. Simon Levesque, « L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975). Vers une politique de la littérature leclézienne », *Études littéraires*, vol. 47, n° 3, 2016, p. 133-148.



Le Clézio a témoigné rétrospectivement du besoin qu'il a ressenti à cette époque de vivre une transformation physique qui l'éloignerait définitivement des habitudes qui l'avaient façonné jusque-là : « J'avais besoin d'un choc physique. Je voulais cesser d'être quelqu'un de purement cérébral. Je me suis aperçu que je devais tendre vers cela. Que cette non-cérébralité pourrait nourrir mes livres futurs<sup>59</sup>. » Il aura tôt fait de reconnaître chez ses hôtes mésoaméricains une culture technique et un style de vie radicalement distincts des siens. Face à cette altérité radicale, il commence à développer une conscience aiguë des déterminations sociales qui assujettissent son écriture (et la littérature de son époque). Dès 1971, dans *Hai*, l'écrivain appelle à la fin de l'art autoréflexif, individualiste et nihiliste qui caractérise la modernité occidentale, dont il juge la valeur morale et le pouvoir de cohésion pour la société pratiquement nuls.

En 2008, dans le cadre d'un documentaire (en anglais) commandé par la branche média de la fondation Nobel, Le Clézio explique de quelle manière son aventure panaméenne lui a donné l'impression de retrouver l'enfant en lui, et les conséquences de cette découverte :

It's that order, it sounds pretentious in some ways, but it's really what I was feeling. That living in the forest and reconnecting with my older self gave me the opportunity to wipe out what was vain, what was useless, what I used to be living and was not anymore necessary<sup>60</sup>.

Cet épisode singulier se présente du point de vue de l'écrivain à la fois sous les auspices d'un retour sur soi et d'un franchissement irréversible. Il prend la forme d'un parcours circulaire, en vertu duquel Le Clézio en est venu à renouer avec une part originaire de son devenir puisqu'il intègre à ce moment l'éducation morale reçue du père. Longtemps rejetée, celle-ci s'affirme avec la plus grande force maintenant que J.M.G., comme son père avant lui (qui était médecin de brousse, rappelons-le) a remonté les fleuves et parcouru les forêts non sans difficultés :

Aujourd'hui, avec le recul du temps, je comprends que mon père nous transmettait la part la plus difficile de l'éducation – celle que ne donne jamais aucune école. L'Afrique ne l'avait pas transformé. Elle avait révélé en lui la rigueur. [...] L'autorité et la discipline, jusqu'à la brutalité (*Af*, p. 94).

Est-ce un hasard si Le Clézio livre ce constat dans un chapitre de *L'Africain* nommé « L'oubli » ? Ce long oubli d'une part enfouie de l'enfance, qui pourtant, sourdement, a fait le caractère et dirigé l'action, resurgit splendidement avec l'aventure panaméenne. Ainsi l'événement qui émancipe véritablement Le Clézio est-il aussi celui qui le ramène directement à cette mémoire de son corps d'enfant et à cette liberté incommensurable qu'il n'a jamais cessé de désirer. En accédant à un nouvel habitat sauvage, Le Clézio renoue avec l'enfant en lui ; face à la rugosité du terrain, il reconnaît la valeur de l'aridité morale du père, forgée dans un contexte similaire. Ce nouvel habitat n'est pas paisible en soi, mais dans ces lieux, l'écrivain

---

59. Le Clézio cité dans Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, op. cit., p. 107.

60. Le Clézio cité dans Jeremy Williams, *Restless Flights. The Literature of J.M.G. Le Clézio*, Londres, October Films & Nobel Media, 2008, 22:52.

parvient enfin à « marcher vers l'image la plus précise de soi » (*LF*, p. 169) et à retrouver sa félicité dans l'écriture.

L'aventure panaméenne est l'occasion d'une déprise du sujet leclézien, d'une coupure radicale de l'écrivain vis-à-vis des facteurs aliénants qui ont fait son éducation et façonné ses habitudes jusqu'alors, en exceptant l'expérience africaine préalable, dont la puissance de liberté partiellement enfouie resurgit à ce moment. Après l'aventure panaméenne, rien ne sera plus pareil. En 2008, il confie :

I felt I had really changed, really deep inside. I feel the change was even in the way I was writing. The way I was expressing myself. I had changed a lot of things. It's difficult to say. It's not words, not adjectives, it's not even, I would say, the inspiration. It's more a kind of detachment, not detachment really, but a kind of, I would say, some sort of philosophy, another way of looking at things. Like if all the knowing things were not definitive, but if something could be changed in the world we live in, or if a part of this world was not necessary, and we are thinking it is necessary, but we are mistaken<sup>61</sup>.

Avec ce changement profond d'attitude émergera la volonté d'une réjuvénation du monde par l'écriture.

### La réjuvénation du monde par l'écriture

Sa société d'accueil, la société emberá, Le Clézio la caractérise comme *libre*, lors même que, se retournant vers la France urbanisée, le constat né du contraste lui apparaît avec évidence : l'Occident moderne est une société esclavagiste. L'aventure panaméenne apparaît comme une libération en même temps que comme un tremplin pour une dénonciation fondée sur la connaissance intime d'une autre formation politique possible. En effet, cette expérience de vie sauvage, Le Clézio l'a décrite comme « la possibilité pour [lui] de vivre avec les derniers hommes libres [...] parce que nous sommes, nous, des esclaves. C'est bien évident, nous vivons des vies d'esclaves dans un monde d'esclaves<sup>62</sup> ». À Pierre Lhoste en 1970, il explique encore que cette expérience a été pour lui l'occasion de faire « la constatation de la marche de cette guerre du monde des esclaves contre le monde libre. Et puis l'intuition que ce monde est petit à petit détruit, et donc la souffrance qu'on en ressent de voir la destruction de la liberté<sup>63</sup> ». C'est donc bien de liberté dont il est question, de configurations politiques comparées et d'un jugement de valeur nettement en faveur de la formation politique anarchique (sans État) expérimentée par l'écrivain dans la forêt de l'isthme panaméen qui s'affirme. Toutefois, c'est avant tout un *sentiment* que l'écrivain voudra dorénavant exalter, le sentiment de cette liberté sentie au plus profond de sa chair, qu'il conçoit comme le point de ralliement possible d'un nouveau rapport au monde à susciter parmi ses contemporains.

De l'autre côté de l'aventure panaméenne, en clôture de *L'inconnu sur la terre* (1978), Le Clézio annonce : « Je veux écrire pour une aventure libre, sans histoire, sans issue, une

---

61. *Ibid.*, 21:51.

62. J.M.G. Le Clézio, *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui*, op. cit., disque 1, piste 6, 0:10.

63. *Ibid.*, 1:47.

aventure de terre, d'eau et d'air, où il n'y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle<sup>64</sup>. » La réjuvenation du monde, en particulier des êtres humains composant la société occidentale à laquelle s'adresse l'écrivain, passera par le témoignage d'une connaissance de « l'autre côté » ; l'œuvre leclézienne s'écrira désormais en jouxtant la frontière de ce monde-ci et de cet autre, radicalement étranger et libre. Énumérant les choses qu'il a apprises dans la forêt, Le Clézio décrit un certain nombre de techniques indigènes favorisant la survie : la reconnaissance des odeurs, des traces d'animaux, du parfum des plantes. Il décrit aussi quelques coutumes, parfois adossées à des croyances :

J'appris qu'il est impoli de s'asseoir avec les pieds dirigés vers quelqu'un, parce que c'est ainsi que s'assoient les orphelins. J'appris qu'on ne doit pas montrer quelqu'un avec la bouche, et qu'il est dangereux de montrer de cette manière un arc-en-ciel, sous peine d'être paralysé. J'appris qu'on ne doit pas hâler quelqu'un par son nom, car c'est un secret qui peut facilement être volé (FC, p. 11).

Par cette dernière phrase, il dit aussi avoir appris la valeur réelle d'un nom, et par extension de la langue ; et contre la langue, celle du silence, qui par contraste fait toute la force, la pertinence et la beauté possible de la voix humaine :

Les pouvoirs du silence, l'homme indien les connaît d'instinct. S'il se méfie du langage, de l'expression, c'est qu'il est conscient des dangers qu'ils comportent. Le langage parlé n'est pas seulement un moyen de communiquer avec le monde ; en fait, il peut être une trahison, une exposition de soi-même. [...] La langue indienne est magique. Sa grammaire, sa syntaxe sont une logique magique. Le silence, au contraire, est naturel. Il y a chez tous les Indiens ce sentiment, pour nous incompréhensible, mais certainement admirable, de la culpabilité du langage. L'Indien sait quel est ce terrible privilège, il le redoute autant qu'il en est fier<sup>65</sup>.

Dans sa volonté d'ouvrir des passages libérateurs entre notre monde et cet « autre côté » qu'il a momentanément rejoint, Le Clézio voudra attirer l'attention de ses contemporains sur *la voix* singulière qu'il a découverte chez les Emberá, et qu'il voudra faire sienne.

*Hai* développe un discours sur l'esthétique et la valeur morale du chant et sur la dimension musicale de la langue entendus au Darién : « Psalmodie plutôt, répétition continuelle de la même phrase musicale, comme s'il n'y avait qu'un chant possible, une seule musique. [...] Il n'existe qu'un seul chant. Il n'existe qu'une seule voix : c'est peut-être cela, le plus mystérieux du chant indien » (*Ha*, p. 74-75). Cette voix particulière, ce chant emberá représente pour Le Clézio à la fois le chant du monde et un appel à la liberté. Il lui accorde une puissance telle qu'elle serait à même de libérer les sociétés humaines, si on l'écoutait :

Que dit cette voix ? Elle parcourt les aires immenses de l'espace et du temps, par-dessus les forêts, les mers, les marécages, par-dessus les exodes et les guerres, jusqu'aux villes modernes. Elle n'est pas éteinte. Elle entre à l'intérieur des moteurs, dans les culasses et les chaudières. Elle visite tous ces lieux bétonnés, les immeubles-tours en équilibre au-dessus des plaines de macadam. On l'entend, on l'entend encore. Elle fait encore son bruit grinçant à l'intérieur de l'oreille, elle vibre encore dans les circuits

---

64. J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978, p. 388.

65. J.M.G. Le Clézio, *Hai*, Genève, Skira, 1971, p. 34-35. Désormais *Ha*.

électriques des centrifugeuses. Comment a-t-elle pu arriver jusqu'ici ? Une simple voix a-t-elle tant de puissance ? Quand la ville ferme ses portes, les unes après les autres, verrouillant les chambres solitaires, dans le silence, la solitude, l'abandon, peut-être que cette voix va venir, invisiblement, pour nous sauver. Peut-être qu'en l'entendant les hommes vont être libres... Tension de l'être [...] qui unit l'homme qui chante à l'au-delà, c'est-à-dire à la matière environnante (*Ha*, p. 99).

L'écriture leclézienne postpanaméenne veut être ce chant libérateur capable de reconnecter les sociétés humaines à l'intelligence environnante. Une des stratégies qu'elle mobilisera pour y parvenir consistera à mettre en scène des personnages qui incarnent cette liberté et cette connexion intrinsèque avec la nature : ce seront le plus souvent des enfants épris de liberté et émerveillés par la splendeur des éléments naturels (Naja Naja, Petite Croix, Fintan, Nassima...), à l'image de celui que l'écrivain se remémore avoir été lors de son séjour africain en 1948. L'enfance, écrit Le Clézio, est « ce trésor [...] toujours vivant au fond de moi » (*Af*, p. 103). L'enfant symbolise « le désir ardent [de l'écrivain] de communier avec la nature, de faire connaissance avec le primordial, de renaître dans l'atmosphère originelle<sup>66</sup> », suggère Orphée Goré. Pour Masao Suzuki, les enfants lecléziens recèlent « un caractère magique dans la mesure où ils sont dénués de tout revêtement culturel ou social, où ils se présentent en tant qu'existence à l'état brut et indépendants de tout ce qui les détermine de l'extérieur, tel que le statut social ou la situation de leur vie<sup>67</sup>. » L'enfance (son désir, le fantasme qu'elle représente, le paradis perdu qu'elle symbolise) n'est ni un refuge ni une fuite : elle est un idéal à atteindre pour la société adulte, la clé de son équilibre et de sa paix possibles aux yeux de l'écrivain.

Ce retour à l'enfance se manifeste donc figurativement dans l'œuvre, par le biais de personnages d'enfants. Mais à cette époque débute aussi une recherche dans l'écriture pour faire de l'expression verbale un moyen de rejoindre et de régénérer le monde, c'est-à-dire de rendre aux mots leur dimension performative en les chargeant de cette puissance qui affecte les corps et qui s'avère ainsi productive : « Faire des pots, tisser des trames, vanter ou simplement vivre selon les rythmes agraires, c'est-à-dire *produire et non pas représenter*, c'est ce que peut faire l'écrivain avec les mots, s'il possède ces mots<sup>68</sup>. » Dans l'œuvre à venir, Le Clézio considèrera « la poésie comme un rite (potentiel) de rétablissement du contact<sup>69</sup> » avec la Terre, sa matière, son rythme, sa vie. Sans pouvoir éluder entièrement la dimension figurative de l'écriture littéraire, il accordera une attention particulière la forme, à la rythmique du phrasé, afin que celle-ci calque le chant emberá qui l'a tant impressionné. Il voudra faire entendre, par son écriture, cette « musique qui contiendrait tous les désirs, tous les espoirs, toutes les souffrances » et qui, en même temps, « chercherait tous les endroits secrets de la terre »<sup>70</sup>.

66. Orphée Goré, « L'infantile reviviscence leclézienne », art. cit., p. 256.

67. Masao Suzuki, « De la claustromanie au nomadisme. L'origine du goût de l'ailleurs chez Le Clézio », *Europe*, n° 957-958, 2009, p. 79.

68. J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, op. cit., p. 24 (nous soulignons).

69. Charles Taylor, *L'animal langage. La compétence linguistique humaine*, trad. N. Calvé, Montréal, Boréal, 2019 [*The Language Animal : The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, 2016], p. 456.

70. J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, op. cit., p. 389.

### Conclusion : naissance d'une conscience écologique

L'altération de la quête poétique de l'écrivain, ou plutôt sa détermination, trouvée au contact de l'altérité radicale (environnementale, culturelle, politique, linguistique et technique) du Darién, prend racine dans une expérience subjective transformatrice. Dans ce « monde complètement opposé à tout ce [qu'il] avai[t] connu alors » (FC, p. 11), Le Clézio dit avoir découvert, « au long de ces mois et de ces années, ce qu'était le respect de la nature, non pas une idée abstraite, mais une réalité : le bon usage des plantes et des animaux, l'amour des fleuves, le goût du silence, du secret » (FC, p. 14-15). Mais il précise encore : « Ce que je découvrais ainsi, c'était l'intelligence de l'univers, son évidence, sa sensibilité. La relation étroite qui unit les êtres humains non seulement au monde qui les entoure, mais aussi au monde invisible, aux songes, à l'origine de la création » (FC, p. 15).

Sans conteste, une conscience écologique aiguë a commencé de poindre dans la poétique leclézienne au contact de l'écorégion du Darién et des Emberá, laquelle n'ira que croissante par la suite et s'affirmera aussi par la défense des peuples minorés et des milieux naturels mis en péril par l'activité humaine capitaliste<sup>71</sup>. Selon John Baird Callicott :

L'écologie modifie nos valeurs du fait même de modifier la façon dont nous concevons le monde et dont nous nous concevons nous-mêmes en relation avec le monde. Elle révèle des relations nouvelles parmi les objets qui, une fois révélées, ébranlent les centres névralgiques originaires de nos sentiments moraux<sup>72</sup>.

Il est évident que la transformation de l'écrivain à travers son aventure panaméenne est morale, mais elle concerne avant tout la *morale littéraire*<sup>73</sup>. Elle renseigne plus spécifiquement sa quête poétique, définie comme la recherche d'une éthique dans le langage<sup>74</sup>. Du point de vue qui est le nôtre (celui des études littéraires et de l'écocritique), la révolution écologique leclézienne se donne à entendre à travers la transformation de sa poétique. Celle-ci est observable non pas à la façon dont un écologue étudierait l'altération d'un milieu naturel, mais à la manière d'un médecin examinant l'évolution d'une maladie : à travers ses symptômes dans le corps (les signes dans l'œuvre) et au moyen des témoignages offerts par le patient (la parole de l'écrivain). Cette comparaison est un peu bancale, car la germination d'une conscience écologique n'a rien d'une maladie, mais l'affection du sujet n'en est pas moins importante. « À cette époque », écrit Le Clézio, c'est-à-dire avant l'aventure panaméenne, « je ne me

71. Cf. Bertrand Guest, « Habiter les langues de terre. La justice environnementale dans quelques essais », dans R. Bouvet & C. Colin (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 10 : Habiter la terre*, Caen, Passage(s), 2017, p. 123-135 ; Sara Buekens, « La pollution urbaine », dans *Émergence d'une littérature environnementale : Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », p. 66-73.

72. John Baird Callicott cité dans Arne Næss, *Écologie, communauté et style de vie*, trad. C. Ruelle révisé par H.-S. Afeissa, Paris, Dehors, 2013 [*Ecology, Community and Lifestyle*, 1989], p. 121.

73. La morale littéraire envisagée ici concerne l'arrimage, par les acteurs du champ littéraire eux-mêmes, du littéraire et du politique, et donc « les conditions et modalités de leur nouage, c'est-à-dire les moyens et les fins de l'"engagement" » (Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », art. cit., p. 13).

74. Gérard Dessons, *L'art et la manière*, op. cit., p. 376.

souciais pas d'écologie et je ne connaissais presque rien du passé amérindien de l'Amérique » (FC, p. 10). Or en 2017, longtemps après l'aventure panaméenne donc, il défendra cette position désormais bien affirmée : « Je crois beaucoup en l'écologie, c'est mon vrai combat. Je ne suis militant d'aucune cause autre que celle-là : l'équilibre<sup>75</sup>. » Ceci dit, il avouait dès 1999 : « c'est vrai que pour moi, il est difficile de concevoir que la littérature soit autre chose qu'une tentative d'approche de la nature<sup>76</sup>. » Nous tenons cet *aveu écopoétique* pour extraordinaire, dans la mesure où il témoigne d'un rapport entre l'art et la vie – ou la nature – qui est total.

Au contact d'une société qui a fait de la forêt son lieu d'habitation et le milieu où se déploient ses mythes et toute sa réalité pratique et signifiante, Le Clézio a su renouveler sa poétique. Renouant au Darién avec la liberté originaire éprouvée en Afrique étant enfant, il retrouve là l'authenticité d'une communication véritable, primaire et puissante, avec un environnement qui n'est pas seulement matériel (physique et biologique), mais aussi tramé d'une réalité signifiante complexe (cosmologique, sémiotique et pratique) dont le sens lui est rendu accessible à travers sa fréquentation des Emberá et de leur culture. Ceux-ci lui auront indiqué des voies d'interprétation et d'appropriation de cet environnement signifiant, que l'écrivain aura été à même d'hybrider avec ses propres interprétants, de sorte que ses habitudes interprétatives en auront été infléchies durablement. Il aura été à même également de trouver à travers cette aventure une façon de dénouer l'impasse poétique dans laquelle il se trouvait auparavant. En refondant son rapport au monde au prisme d'une conception renouvelée du langage et de la poétique, il insufflera une nouvelle direction morale à son œuvre, fondée dans une éthique de l'écriture désormais informée par l'impératif écologique. Il faut bien voir cependant que cet impératif n'est pas une composante hétéronome à laquelle cherche à se conformer l'écrivain, mais au contraire l'affirmation d'une liberté dans le langage, ressentie et poursuivie subjectivement, par laquelle celui-ci clame à présent sa pleine autonomie poétique.

## Bibliographie

- APARICIO Cid Raquel, « Perspectives, dimensions, and references that shape the notion of nature: A semiotic model based on socioecological relations », *Sign Systems Studies*, 2021, p. 1-26. [doi.org/10.12697/SSS.2](https://doi.org/10.12697/SSS.2)
- ARMANET François, « Les Amérindiens et nous, par J.M.G. Le Clézio », *Le Nouvel observateur*, 9 octobre 2008. À consulter sur [bibliobs.nouvelobs.com](http://bibliobs.nouvelobs.com)
- BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1960].
- BALINT Adina, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Leyde / Boston, Brill Rodopi, coll. « Faux Titre », 2016.
- BEN JELLOUN Tahar, « L'ami », *Europe*, n° 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, dir. C. Cavallero), 2009, p. 9-11.
- BENMASNOUR Houda et PIEN Nicolas, « Entretien avec J.M.G. Le Clézio », dans N. Pien et D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*, Msida, Passage(s), coll. « Regards croisés », 2014, p. 291-294.

75. Patrick Simonin, « J.M.G. Le Clézio : "L'Homme court à sa perte" », *L'invité*, TV5MONDE, octobre 2017, 5:02. Cf. aussi J.M.G. Le Clézio, *Quinze causeries en Chine*, Paris, Gallimard 2019, chap. 12 : « Nature, littérature ».

76. Justyna Gambert, « Entretien avec J.M.G. Le Clézio » (1999), dans O. Salazar-Ferrer & B. Martin (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 8 : Le Clézio et la philosophie*, Paris, Passage(s), 2015, p. 67.

- BORDERIE Roger, « Entretien avec J.-M.-G. Le Clézio », *Les Lettres françaises*, n° 1180, 27 avril - 3 mai 1967, p. 11-12.
- BUEKENS Sara, *Émergence d'une littérature environnementale : Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », 2020.
- BUTEL Paul, *Les Caraïbes au temps des flibustiers : XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- CÁMARA-LERET Rodrigo, COPETE Juan C., BALSLEV Henrik, SOTO GOMEZ Marybel et MACÍA Manuel J., « Amerindian and Afro-American Perceptions of Their Traditional Knowledge in the Chocó Biodiversity Hotspot », *Economic Botany*, vol. 70, n° 2, 2016, p. 160-175. [doi.org/10.1007/s12231-016-9341-3](https://doi.org/10.1007/s12231-016-9341-3)
- CLASTRES Pierre, *La Société contre l'État : recherches d'anthropologie politique*, Paris, Minuit, 1974.
- CORTANZE Gérard de, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Éd. du Chêne, coll. « Vérités et légendes », 1999.
- DAIX Pierre, « Pierre Daix avec... J.-M. Le Clézio, entretiens sur l'art actuel », *Les Lettres françaises*, n° 1040, 30 juillet - 5 août 1964, p. 1, 7.
- DESSONS Gérard, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.
- GAMBERT Justyna, « Entretien avec J.M.G. Le Clézio », dans O. Salazar-Ferrer et B. Martin (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 8 : Le Clézio et la philosophie*, Paris, Passage(s), 2015 [1999]. p. 65-74.
- GOMEZ N. Luis Fernando, SUAREZ Cesar Freddy, TRUJILLO Andrés Felipe, BRAVO Andrés Mauricio, ROJAS DIAZ Vladimir, HERNANDEZ E. Natalia et VARGAS María Cristina, *Landscape Management in Chocó-Darién Priority Watersheds*, WWF-Colombia, 2014.
- GORE Orphée, « L'infantile reviviscence leclézienne », dans N. Pien et D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance*, Msida, Passage(s), coll. « Regards croisés », 2014, p. 249-261.
- GUEST Bertrand, « Habiter les langues de terre. La justice environnementale dans quelques essais », dans R. Bouvet et C. Colin (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 10 : Habiter la terre*, Caen, Passage(s), 2017, p. 123-135.
- HAMEL Jean-François, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans L. Côté-Fournier, É. Guay et J.-F. Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura », 2014, p. 9-30.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, préf. J. Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- KORTHALS ALTES Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, NE / Londres, University of Nebraska Press, 2014.
- LABORIT Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1976].
- LE CLÉZIO J.M.G., *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.
- *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1967.
- *Terra Amata*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967.
- *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1969.
- *La guerre*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1970.
- « La révolution carnavalesque », *La Quinzaine littéraire*, n° 111, 1 - 15 février 1971, p. 3-5.
- *Hai*, Genève, Skira, 1971.
- *Mydriase*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- *Les Géants*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1973.
- *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1975.
- *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.
- *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978.
- *La fête chantée*, Paris, Le Promeneur, 1997.
- *Histoire du pied et autres fantaisies*, Paris, Gallimard, 2011.
- *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui : entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas*, entretiens diffusés sur France Culture en août 1969 et décembre 1970 (P. Lhoste), en octobre 1988 (J.-L.

- Ezine) et en décembre 1997 et avril 1998 (O. Germain-Thomas), INA - Radio France & France Culture, coll. « Les grandes heures INA / Radio France », 1999, 2 disques compacts audio, 15 pistes, 136 min.
- *L’Africain*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004.
- *Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 2006 [1995].
- « Les marges et l’origine. Entretien avec Claude Cavallero », *Europe*, n° 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, dir. C. Cavallero), 2009, p. 29-38.
- *Quinze causeries en Chine. Aventure poétique et échanges littéraires*, avant-propos et recueil des textes par Xu Jun, Paris, Gallimard 2019.
- LEVESQUE Simon, « L’écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975). Vers une politique de la littérature leclézienne », *Études littéraires*, vol. 47, n° 3, 2016, p. 133-148. [doi.org/10.7202/1054016ar](https://doi.org/10.7202/1054016ar)
- « Stasis et antitotalitarisme. Lecture croisée de Pierre Clastres et J.M.G. Le Clézio », dans C. Poutot et P.-A. Delorme (dir.), *Clastres : une politique de l’anthropologie*, Lormont, Le bord de l’eau, coll. « Anamnèse », 2020, p. 93-116.
- *Le Clézio 1970-1974 : une politique de la littérature*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2020. [archipel.uqam.ca/14313](http://archipel.uqam.ca/14313)
- « Le Génie Datura », *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio*, Éditions Passage(s), 2022. À consulter sur [www.editions-passages.fr](http://www.editions-passages.fr)
- LHOSTE Pierre, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, intro. par C. Lévi-Strauss, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1950 [1936], p. 363-386.
- NÆSS Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, trad. C. Ruelle révisé par H.-S. Afeissa, Paris, Dehors, 2013 [*Ecology, Community and Lifestyle*, 1989].
- PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, éd. électronique de J. Deely, 1994 [Cambridge, MA, Harvard University Press, 1931-1958].
- PIEN Nicolas, « L’enfance dans le fragment : présences de l’enfance dans les premiers textes de Le Clézio », dans N. Pien et D. Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l’enfance*, Msida, Passage(s), coll. « Regards croisés », 2014, p. 235-247.
- PONS Anne, « Le Clézio renverse le temps, entretien », *L’Express*, 5 mai 1974, p. 66.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, « En dialogue avec Jean-Marie Gustave Le Clézio : sous le signe de la fantaisie », *Roman 20-50*, n° 55, 2013, p. 131-146. [doi.org/10.3917/r2050.055.0131](https://doi.org/10.3917/r2050.055.0131)
- SALLES Marina, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
- SIMONIN Patrick, « J.M.G. Le Clézio : “L’Homme court à sa perte”, entretien réalisé à la Foire du livre de Francfort 2017 », *L’invité*, TV5MONDE, octobre 2017, 8:17.
- STAROBINSKI Jean, *La relation critique. L’œil vivant*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.
- SUZUKI Masao, « De la claustromanie au nomadisme. L’origine du goût de l’ailleurs chez Le Clézio », *Europe*, n° 957-958 (dossier J.M.G. Le Clézio, dir. C. Cavallero), 2009, p. 69-81.
- TAYLOR Charles, *L’animal langage. La compétence linguistique humaine*, trad. N. Calvé, Montréal, Boréal, 2019 [*The Language Animal : The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, 2016].
- VIGNOLA Gabriel, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir*, n° 5, 2017, p. 1-26. [www.revuecygnenoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique](http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique)
- WAFER Lionel, *A New Description of the Isthmus of America*, éd. G. Parker Winship, Cleveland, The Burrows Brothers Company, 1903 [1699].
- WILLIAMS Caroline A., *Between Resistance and Adaptation. Indigenous People and the Colonisation of the Chocó, 1510–1753*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004.
- WILLIAMS Jeremy, *Restless Flights. The Literature of J.M.G. Le Clézio*, film documentaire, Londres, October Films & Nobel Media, 2008, 29:13.



# Une pionnière de la traçabilité éthique des produits d'origine animale : Marguerite Yourcenar

MAY CHEHAB, Université de Chypre

## Résumé

Convaincue que l'unité de l'humanité est celle d'une espèce biologique que nous ne saurions extraire de l'ensemble des formes de vie sur terre qui constitue bien plus que son « environnement », Marguerite Yourcenar tente dans son œuvre de rétablir la porosité perdue entre le monde humain et l'espèce dite animale. Ce faisant, elle instaure une sorte de « traçage éthique » remontant du produit animal fini à son origine vivante, qui s'oppose aux motifs presque exclusivement utilitaires de la traçabilité usuelle.

Ce brimborion a fait partie d'un animal qui a brouté l'herbe et bu l'eau des fleuves<sup>1</sup>

## Le souci écologique chez Marguerite Yourcenar : un engagement précoce

Chez Marguerite Yourcenar, l'inquiétude née du spectacle des dégradations ou déséquilibres infligés à la planète par celui qu'elle nomme le « prédateur-roi, le bûcheron des bêtes et l'assassin des arbres<sup>2</sup> », par ailleurs qualifié de « machine mal graissée qu'on use, qu'on jette au rebut, et qui par malheur en engendre d'autres<sup>3</sup> », remonte aux années 1940, et accompagne de près l'actualité, quand elle ne la précède pas. À propos de ses préoccupations écologiques, elle rappelle en effet à son interlocuteur Matthieu Galey « avoir été alertée avant que le problème se soit peu à peu imposé dans les journaux et les médias<sup>4</sup> ». C'est la précocité même de son engagement qui la place à l'avant-garde de la réflexion écologique, en termes temporels certes, mais encore par l'acuité de sa réflexion. Un tel exemple de cette qualité de pénétration se manifeste à travers ce que l'on pourrait qualifier de « traçage éthique », quoique le terme de « traçabilité » dont il dérive, anglicisme originaire du monde du commerce, paraisse incompatible avec toute poésie, fût-elle écologique. Comme l'indique sa suffixation, la traçabilité se définit comme une possibilité, celle d'identifier l'origine et de reconstituer le parcours d'un produit, de la production à la distribution ou, comme le slogan journalistique l'a consacré, « de la fourche à la fourchette ». Ses motifs sont encore aujourd'hui presque exclusivement utilitaires : il s'agit de remonter la filière d'un « produit » alimentaire, du début

---

1. Marguerite Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde I, Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 723.

2. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 957.

3. Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 593.

4. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, coll. « Les Interviews », 1980, p. 279.

jusqu'à la fin, dans le but de revenir à l'origine d'une contamination ou d'un danger pour la sécurité humaine.

Le contexte de la traçabilité est donc celui d'un monde où l'écosphère est transformée en anthroposphère, une transformation qui préoccupe Yourcenar au plus haut point<sup>5</sup>. À l'origine, la question écologique est essentiellement infléchie par son rapport personnel au monde naturel, depuis son enfance au château du Mont-Noir dans les Flandres françaises jusqu'à l'île des Monts-Déserts dans l'État américain du Maine qu'elle habitera de 1950 à sa mort en 1987. En ce qui concerne le monde animal en particulier, l'inspiration environnementale de Marguerite Yourcenar « paraît avoir été essentiellement issue de son rapport personnel au monde naturel, bien plus que de ses lectures<sup>6</sup> », même si ses lectures ultérieures occidentales (David Henry Thoreau, Rachel Carson) ou extrême-orientales (bouddhisme) lui ont permis de théoriser ce fond affectif et critique. Il s'y greffera, à partir des années cinquante où commence à s'attester son activisme, une écologie combattante. Pour la défense d'un environnement qu'elle comprend de manière globale, ainsi que le concevra l'écocritique<sup>7</sup>, tous les supports lui sont bons : si le souci du monde naturel émaille son œuvre littéraire, il est également manifeste dans sa correspondance, ses discours, ses entretiens accordés à la presse écrite et audio-visuelle. Vaste est donc le corpus yourcenarien des réflexions ou commentaires écologiques : il comprend, outre son œuvre romanesque, de nombreux essais consacrés à des sujets divers, d'amples entretiens<sup>8</sup>, des discours<sup>9</sup>, ainsi qu'une considérable correspondance dont cinq épais volumes ont déjà paru chez Gallimard. On ne saurait par conséquent s'étonner de l'ampleur des études consacrées au souci écologique de Marguerite Yourcenar.

Cette préoccupation ne faiblira jamais : à la fin de sa vie, en 1987, l'académicienne prononce à Québec l'allocution d'ouverture de la V<sup>e</sup> Conférence internationale de Droit constitutionnel, entièrement consacrée à l'environnement. Et perdurera jusque même au-delà de sa vie : la Fondation Marguerite Yourcenar, qui gère *post mortem* les droits issus de son œuvre, compte un nombre aussi impressionnant qu'éloquent d'associations ou d'organisations non gouvernementales bénéficiaires de ses dons.

- 
5. Tout aussi ardente est chez Yourcenar la défense des droits civiques (libertés publiques, droits des réfugiés, des minorités, etc.).
  6. Lucile Desblache, « Marguerite Yourcenar, les animaux et l'écologie », *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 2009, p. 175.
  7. Voir par exemple l'introduction de Cheryl Glofelty au volume collectif *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, qui souligne que l'écocritique englobe l'écosphère entière (Athens / Londres, University of Georgia Press, 1996, p. XIX).
  8. Entretiens publiés en volumes, ou portraits-entretiens publiés dans des périodiques (1952-1992), ou encore diffusés à la radio et à la télévision, ainsi que des films télévisés (1968-1993), notamment Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972 ; Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit. ; *Portrait d'une voix*, éd. Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002.
  9. Discours de réception à l'Académie française, prononcé en séance publique le 22 janvier 1981 ; « Si nous voulons encore sauver la terre », discours prononcé à Bailleul à l'occasion de l'inauguration de la Fondation Marguerite Yourcenar en mars 1982, repris le 30 septembre 1987 lors de la V<sup>e</sup> Conférence internationale de droit constitutionnel (Québec) et publié dans Nicole Duplé (dir.), *Le droit à la qualité de l'environnement. Un droit en devenir, un droit à définir*, Québec, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 21-33.

## L'activisme environnementaliste yourcenarien

Le discours écologiste yourcenarien ne se démarque guère, à première vue, de l'environnementalisme moderne : il naît principalement du spectacle de la dégradation de la nature par l'homme, car « dissocier l'humain de la Nature a des conséquences néfastes », comme le constate Teófilo Sanz dans sa « Lecture écocritique de Marguerite Yourcenar »<sup>10</sup>. Lorsque le critique littéraire Jean Chalon avait envoyé à l'académicienne un questionnaire où il lui était demandé le pourquoi de son « pessimisme » grandissant à partir des *Mémoires d'Hadrien*, scandalisée par la question, elle résuma ces dérèglements avec vivacité :

Votre POURQUOI me stupéfie.

1<sup>ère</sup> réponse (courte) — Ouvrez les yeux.

2<sup>ème</sup> réponse (longue) — C'est à croire qu'un jeune journaliste d'avenir (de présent aussi) n'a pas le temps de voir sous « les actualités » l'actualité véritable. La pollution de l'air, de la terre et de l'eau ; le prodigieux gaspillage et déjà la raréfaction de cette dernière ; 5 000 tonnes de mercure transférées annuellement des continents dans les océans ; 80 pour cent des lacs aux environs de Stockholm devenus mers mortes ; mer morte la Méditerranée sur une bonne partie de ses côtes ; mers mortes, ou en train de devenir telles, les grands lacs de l'Amérique du Nord ; le Rhin transformé « en plaie purulente » ; les forêts défoliées par la guerre ou saccagées par l'exploitation abusive ; des centaines d'espèces animales ou végétales anéanties ou menacées d'extinction, voilà pour le bilan planétaire<sup>11</sup>.

Le paragraphe choit sur la menace d'extinction de la flore et de la faune, à laquelle Yourcenar est particulièrement sensible, au point que la « séparation de l'homme d'avec les formes animales et végétales » figure sous la rubrique « Haines » de ses *Méditations dans un jardin*<sup>12</sup>. Plus à sa portée que l'activisme environnementaliste, l'engagement pour la défense des animaux tiendrait sans doute davantage à sa précoce affinité avec ces « humbles créatures exploitées par l'homme, et qui partagent avec lui l'aventure d'exister<sup>13</sup> ». L'empathie avec le monde animal remonte en effet à l'enfance :

J'eus une ânesse qui s'appelait Martine, comme tant d'ânesses, et son ânon prénommé Printemps qui trônait à son côté. Je me souviens moins de les avoir montés que d'avoir embrassé chaque jour la mère et le petit. Mais, en fait d'âne, j'avais déjà eu, plus petite encore, un amour à la Titania pour un grison qui promenait les enfants dans une île du bois de la Cambre à Bruxelles<sup>14</sup>. [...] j'aimais tant cet âne que j'éclatai en sanglots quand, après trois tours d'île, il fallut le quitter. [...] Je rentrai au Mont-Noir assombri par ce premier chagrin d'amour<sup>15</sup>.

---

10. Teófilo Sanz Hernández, « Une lecture écocritique de Marguerite Yourcenar », *Ecozon@ European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 1, n° 1, 2010 p. 163.

11. Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. de Joseph Brami et de Michèle Sarde avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995, lettre du 29 mars 1974, p. 421.

12. Marguerite Yourcenar, *Sources II*, texte établi et annoté par Elyane Dezon-Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999, coll. « Les Cahiers de la NRF », p. 242.

13. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 357.

14. À la suite d'un enchantement, Titania, reine des elfes dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, tombe amoureuse du premier venu à son réveil, qui sera Nick Bottom, également victime d'un sort qui l'a métamorphosé en âne.

15. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 1329.

L'empathie enfantine se transformera en conviction d'adulte. À partir des années 1950 qui la trouvent installée aux États-Unis, Yourcenar va offrir son soutien actif aux associations d'aide aux animaux. En premier lieu – faut-il s'en étonner ? – à celles vouées à la défense des ânes ou chevaux. Yourcenar cotise ainsi à l'American Fondouk, association à but non lucratif (comme elles le sont toutes) fondée en 1927 pour améliorer les conditions de vie désastreuses des ânes de Fez (Maroc) – et par voie de conséquence celles de leurs propriétaires. Elle soutient aussi l'American Horse Protection Association, vouée à la protection des chevaux sauvages et domestiques. D'un âne singulier, Marguerite Yourcenar s'élèvera par induction à tous les ânes. Et de tous les ânes à tous les animaux. Or ce mouvement n'est pas limité au monde animal. Dans le deuxième volume de sa trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du Monde*, elle précise : « La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe, l'ensemble des êtres<sup>16</sup>. » L'induction qui va de l'individu à l'espèce est le moyen par lequel Yourcenar cherche sa place dans le monde : elle s'accomplit dans une recherche des origines perdues, une traçabilité de soi, où le temps de l'espèce se substitue à celui de l'individu. Dans sa quête identitaire et généalogique, objet de sa trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du monde*, la grande chaîne des êtres où se dilue l'amont de Marguerite comprendra tout aussi bien l'homme que la bête.

Il s'agit donc bien pour Yourcenar d'un partage, et non d'un monopole de l'humain, ce dont témoigne sa ferme condamnation, en 1987<sup>17</sup>, de l'appellation « Terre des Hommes »<sup>18</sup> portée par une importante organisation non gouvernementale, qui place immédiatement son discours écologique sur une triple scène : philosophique, par la place de l'homme dans l'univers ; politique, par la pragmatique même du discours ; éthique, par les principes moraux convoqués. Car cette dénomination de terre *des hommes*, selon Yourcenar « extrêmement dangereuse »<sup>19</sup>, entérine par son génitif toute la tradition anthropocentriste et utilitariste de mainmise sur la nature pour laquelle la satisfaction des besoins humains reste le dessein essentiel. Pour Yourcenar, la terre ne saurait être considérée comme un œcoumène (*οἰκουμένη*)<sup>20</sup>, un ensemble de terres anthropisées, c'est-à-dire habitées ou exploitées par l'homme à qui elles appartiennent. Si, comme l'académicienne en est (à juste titre) convaincue, l'homme s'y croit le « prédateur-roi », c'est en usurpant de pouvoirs qui, « de quelque manière qu'on les évalue, constituent une anomalie dans l'ensemble des choses »<sup>21</sup>.

---

16. *Ibid.*, p. 974.

17. Marguerite Yourcenar, « Si nous voulons encore sauver la terre », art. cit., p. 32.

18. *Terre des Hommes* est une organisation non gouvernementale fondée en 1960 à Lausanne pour l'amélioration de la vie quotidienne des groupes d'enfants les plus vulnérables. L'anathème yourcenarien frappe la dénomination de l'ONG et non ses objectifs.

19. Marguerite Yourcenar, « Si nous voulons encore sauver la terre », art. cit., p. 32.

20. De genre non encore complètement fixé par l'usage, le mot, qui partage son étymologie avec *écologie* (*οἰκολογία*) et *économie* (*οἰκονομία*) se rencontre sous plusieurs graphies latines différentes.

21. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 957.

## Le fondement moral de l'écologie

Le monopole exercé par l'homme sur son environnement et son refus d'une porosité entre ceux qui le composent trouvent leur origine dans la grande tradition occidentale platonicienne, chrétienne et cartésienne. Celle-ci rejette l'animalité de la bête, prône le mépris du corps, et clame le matérialisme de la nature, tout en glorifiant l'exception humaine, la prouesse de la parole et de l'esprit, la spiritualité de l'humanité, l'abstraction et l'idéalisme. Marguerite Yourcenar, dénigrant la séparation du matériel et du spirituel, pourfend continûment l'« antinomie platonicienne et chrétienne de l'âme et du corps<sup>22</sup> », extrêmes qui écartèlent l'homme et l'empêchent d'accepter sa déconsidérée matérialité. L'animal est un frère ou une sœur, un *alter ego* : de ces « créatures vivantes, nos frères<sup>23</sup> » auxquels elle prête une âme<sup>24</sup>, elle dira : « notre sensibilité appartient au même règne<sup>25</sup> », allant même jusqu'à se demander s'il ne faudrait pas agir, outre pour l'« égalité totale de tous les êtres humains sans distinction de sexe et de couleur », pour l'« égalité de tous les êtres sans distinction d'espèce »<sup>26</sup>. Par son opposition à toute forme de discrimination entre les espèces, Yourcenar participe de l'antispécisme de la première heure, une théorie en éthique animale née dans les années 1970 qui défend la thèse selon laquelle l'espèce à laquelle appartient un animal ne saurait être un critère pertinent pour décider de la manière dont on doit le traiter et de la considération morale qu'on doit lui accorder. Sa position est très tôt éminemment éthique par son souci de dénoncer l'exclusion de la sphère morale et juridique dont les animaux sont l'objet.

Yourcenar militera donc, autant par de très nombreux dons à diverses associations de protection de l'animal, que surtout par sa plume et sa voix, dénonçant l'inutile cruauté des chasseurs, l'atrocité des abattoirs, la réification de l'animal. Dans le combat intellectuel qu'elle mène en faveur des bêtes, elle recourt à une arme suggestive qui vise à abattre ces « cloisons étanches<sup>27</sup> » que notre civilisation a érigées contre leur souffrance, que je qualifierais de 'traçage éthique'.

## Le traçage éthique yourcenarien

Non que ce cheminement de la pensée, à rebours pourrait-on dire, n'ait pas existé avant Yourcenar. Nourrie de culture classique, elle n'était pas sans avoir rencontré de telles inférences de la pensée dans une Grèce qui selon elle, a « accompli la plupart des expériences humaines<sup>28</sup> », ou dans sa continuité romaine. Chez Pindare, par exemple, à qui elle consacre

---

22. Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*. Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007, p. 169.

23. Marguerite Yourcenar, « Si nous voulons encore sauver la terre », *op.cit.*, p. 30.

24. Dans un court essai au titre suggestif, « Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ? » reprenant une interrogation de l'*Ecclésiaste* (3, 21), dans *Essais et mémoires*, *op. cit.*, p. 371.

25. Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 294.

26. Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, *op. cit.*, lettre du 31 décembre 1977 à Odette Schwartz, p. 581.

27. « Une civilisation à cloisons étanches » est le titre de l'un de ses essais fustigeant l'occultation de la souffrance animale (dans *Essais et mémoires*, *op. cit.*, p. 396-397).

28. Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix*, *op. cit.*, p. 124.

toute une biographie littéraire, elle rencontre une rêverie lyrique sur l'arbre dont un feu s'est nourri ou qui devint poutre soutenant une toiture :

Une image magnifique, présentée comme une énigme, s'offre au poète voyageur qui se souvient des rives de l'archipel, chevelues de forêts et hérissées de mâts.

Même si la hache coupe les rameaux du grand chêne,

Même si le fer aigu déshonore sa beauté,

L'arbre mort dans ses fruits s'atteste encore admirable, soit qu'il achève sa vie dans la flambée d'hiver, soit que, parmi les droites colonnes qui soutiennent le toit du maître, il supporte tristement les poutres dans la demeure d'un étranger<sup>29</sup>.

Chez Catulle, c'est encore le bois qui suscite une remontée inductive vers ses états antérieurs :

Avant d'être cote, il a d'abord été forêt touffue<sup>30</sup>.

Mais il s'agit là encore d'une méditation lyrique, que les adjectifs qualificatifs ou verbaux (« mort », « admirable », « touffue », « tristement ») contribuent à sentimentaliser.

Chez Yourcenar, le parti est résolument anti-lyrique. Il est également éloigné de toute colère effusive : « j'approuve l'indignation qui n'a de nos jours que trop d'occasions de s'exercer : mais je ne puis pas dire que j'approuve la colère, cette petite irruption individuelle qui disqualifie, essouffle et aveugle », dit-elle au début de son essai sur « Les Bêtes à fourrure »<sup>31</sup>. Dans son argumentation à l'ironie quelquefois mordante, nous assistons à une mobilisation de toutes ses facultés de concentration et d'imagination, de ce qu'elle a nommé sa « magie sympathique<sup>32</sup> », scrutant le moindre 'produit fini' d'origine animale dans le dessein de restituer à cette « matière première<sup>33</sup> » son statut d'être vivant qu'elle a été. Il faut en effet être doté de « double vue » pour pouvoir transcender la forme présente sous les yeux. Dans « Bêtes à fourrure », Yourcenar nous incite à discerner, derrière le chatolement d'une toison, la bête qui en a été l'origine :

Ces jeunes personnes [Yourcenar se réfère à des mannequins], que tout œil doué de double vue voit dégoutantes de sang, portent les dépouilles de créatures qui ont respiré, mangé, dormi, cherché des partenaires de jeux amoureux, aimé leurs petits, parfois jusqu'à se faire tuer pour les défendre [...].

Pis encore, nombre de ces peaux proviennent de bêtes dont la race, qui depuis des milliers d'années antédait la nôtre, va s'éteindre et disparaître, si nous n'y mettons ordre, avant que les aimables personnes qui les portent aient atteint l'âge des rides. En moins d'une génération, la matière première de ces « objets de Standing », comme on dit, et comme il ne faudrait pas dire, sera non seulement « introuvable » ou « inabordable », elle ne sera plus<sup>34</sup>.

---

29. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 1507.

30. Gaius Valerius Catullus, *Le livre de Catulle*, IV, trad. André Markowicz, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 26.

31. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 331-333.

32. Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 526.

33. L'expression se lit dans l'essai « Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ? », dans *Essais et mémoires*, op. cit., p. 371.

34. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 331-332.

Devant ces parures maculées de sang et de douleur, devant les « horribles babioles représentant des petits trolls [...] faits d'une touffe de fourrure des bêtes massacrées<sup>35</sup> », Yourcenar remonte vers les bêtes prises à la trappe ou les phoques nouveau-nés écorchés sur la banquise. Dans le cas des oiseaux, elle parvient à discerner dans les « fricassées » ou « les plumes de chapeaux » les quelque « soixante millions » de tourterelles qui « tomberont cet automne sous les coups des chasseurs », ou les « pigeons migrateurs (*passenger pigeons*) qui couvraient de leur vol le ciel des États-Unis : c'est une espèce aujourd'hui éteinte, dont il ne subsiste qu'un misérable spécimen empaillé dans un musée de la Nouvelle-Angleterre »<sup>36</sup>.

Nul doute que la technicisation actuelle du suivi des animaux sauvages n'eût emporté l'adhésion de Yourcenar, et permis un traçage plus individualisé, vers un animal précis ou portant nom comme c'est souvent le cas aujourd'hui. Avant que cette avancée technique n'ait vu le jour, Yourcenar remontait en esprit la chaîne de tel bibelot vers l'animal dont il provenait. Son traçage s'est tôt fait individuel :

Cette fillette vieille d'une heure est en tout cas déjà prise, comme dans un filet, dans les réalités de la souffrance animale et de la peine humaine ; [...] Au haut de son berceau se balance une croix d'ivoire ornée d'une tête d'angelot que par une suite de hasards presque dérisoires je possède encore. L'objet est banal : pieux bibelot qu'on a mis là parmi des nœuds de ruban presque aussi rituels, mais qu'auparavant Fernande a probablement fait bénir. L'ivoire provient d'un éléphant tué dans la forêt congolaise, dont les défenses ont été vendues à bas prix par des indigènes à quelque trafiquant belge.

Cette grande masse de vie intelligente, issue d'une dynastie qui remonte au moins jusqu'au début du Pléistocène, a abouti à cela. Ce brimborion a fait partie d'un animal qui a brouté l'herbe et bu l'eau des fleuves, qui s'est baigné dans la bonne boue tiède, qui s'est servi de cet ivoire pour combattre un rival ou essayer de parer aux attaques de l'homme, qui a flatté de sa trompe la femelle avec qui il s'accouplait<sup>37</sup>.

### Une plume au service de l'écologie

Images percutantes, dérision, oxymores, Yourcenar use de toutes les ficelles du métier pour montrer l'abjection de la mainmise par l'homme sur la nature. Dans l'extrait précité, le contraste entre la masse intelligente, personnalisée et le « brimborion » ou, pis encore, l'indéfini dépréciatif « cela », dévoile tout le processus de réification de l'animal soumis au bon plaisir et désir du consommateur, « comme une preuve de fortune ou de rang social, de succès sexuel ou de succès de carrière, ou encore comme un accessoire »<sup>38</sup> kitsch pour touristes de passage. Ailleurs, ce sera « une femme hérissée de poils de bête », qui « promènera sur soi ou clouera sur ses murs un cimetière »<sup>39</sup>, mots sur lesquels elle clôt une lettre indignée au rédacteur en chef du *Figaro littéraire*, qui avait laissé passer un article recommandant aux élégantes

---

35. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 298.

36. *Ibid.*, p. 298-299.

37. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 723.

38. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 332.

39. *Ibid.*, p. 333.

l'achat de fourrures provenant de peaux d'animaux menacés<sup>40</sup>. Ou encore, cette expression illustrant et défendant le végétarisme de Zénon, le protagoniste de *L'Œuvre au Noir* à qui il déplaisait de « digérer des agonies<sup>41</sup> ».

Yourcenar contestataire donne de la voix contre les différentes formes de l'industrie et du progrès qui exploitent les animaux et la nature, devenus objets de consommation, dénonçant ainsi le sombre avenir qui plane sur l'humanité, sur sa survivance et sur sa dignité. Car pour elle, et avant Derrida, se pose la question de la pertinence de la frontière traditionnellement tracée entre l'homme et l'animal<sup>42</sup>. Parodiant « l'animal-machine » de Descartes, elle déplore l'état des « poules-machines<sup>43</sup> » et remet en question ce que la tradition chrétienne et cartésienne définit comme l'essence de l'homme, et, par jeu de miroir, l'essence de l'animal. Dans « Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ? », Yourcenar pose que si « la bête est machine », alors « l'homme aussi », concédant à contrecœur que « c'est sans doute la crainte de blasphémer l'âme immortelle qui a empêché Descartes d'aller ouvertement plus loin dans cette hypothèse »<sup>44</sup>.

### Défendre les bêtes et réhumaniser l'homme

Remonter à l'animal, notre frère, c'est aussi se regarder dans le miroir. Il ne s'agit donc pas seulement, conformément au vœu bouddhique qu'elle forme, de sauver d'innombrables créatures vivantes d'un horrible destin d'esclavage et de mort brutale, mais encore de réhumaniser l'homme :

Je me dis souvent que si nous n'avions pas accepté, depuis des générations, de voir étouffer les animaux dans des wagons à bestiaux, ou s'y briser les pattes comme il arrive à tant de vaches ou de chevaux, envoyés à l'abattoir dans des conditions absolument inhumaines, personne, pas même les soldats chargés de les convoier, n'aurait supporté les wagons plombés des années 1940-1945<sup>45</sup>.

Telle est la finalité du traçage dans la réflexion yourcenarienne : remonter à l'animal pour lui reconnaître sa dignité, et recouvrer la nôtre en retour. Car, écrit Yourcenar, immunisé, mithridatisé par sa cruauté envers les animaux sur qui il s'est « fait la main<sup>46</sup> », l'homme cruel envers les animaux se prépare « sans le savoir aux 'Mylai' de l'avenir<sup>47</sup> ». Ce n'est qu'à la condition de pouvoir relier le « produit » animal à son origine vivante que l'homme pourra prétendre à un environnementalisme global. Dans son œuvre, Marguerite Yourcenar a systématiquement

---

40. Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., lettre du 27 février 1971 à André Brincourt, p. 376-377.

41. Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 703.

42. Marie-Louise Mallet dir. *L'Animal autobiographique*, Paris, Galilée, 1999, 576 p. ; Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), *Cahier de l'Herne : Jacques Derrida*, Paris, L'Herne, 2004.

43. Marguerite Yourcenar, *Sources II*, op. cit., p. 245.

44. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 375.

45. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 299.

46. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op. cit., p. 376.

47. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 299. Mylai est un village vietnamien dont la population fut massacrée par un détachement américain.



pratiqué cette remontée morale aux sources, substituant à la (télé)détection utilitaire une traçabilité d'ordre éthique.

## Bibliographie

- CATULLUS Gaius Valerius, *Le livre de Catulle*, IV, trad. André Markowicz, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.
- CHEHAB May, « Hommage à Yourcenar : une réflexion écologique d'avant-garde », *Σύγκριση*, n° 26, 2018, p. 3-10.
- COSSET Evelyne, « Un aspect particulier de l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar : le bestiaire », *Bulletin de la SIEY*, n° 11, 1993, p. 87-98.
- DESLACHE Lucile, « Marguerite Yourcenar et le monde animal. Éthique et esthétique de l'altérité », *Bulletin de la SIEY*, n° 18, 1997, p. 143-156.
- « Marguerite Yourcenar, les animaux et l'écologie », *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 2009, p. 172-183. [hal-02341408f](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02341408f)
- DESLACHE Lucile (dir.), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.
- FORT Pierre-Louis, « Appartenir au même règne : vies animales et humaines dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2014, p. 199-214.
- « Sans distinction d'espèce » : le temps des animaux », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 97-109.
- GHARBI Myriam, « Le rapport entre l'homme et l'animal chez Marguerite Yourcenar et Julien Green », *Bulletin de la SIEY*, n° 38, 2017, p. 57-71.
- KANT Emmanuel, *Qu'est-ce que les lumières ?* dans *Œuvres philosophiques*, t. II, *Des Prolégomènes aux écrits de 1791*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985 [1784].
- MALLET Marie-Louise (dir.), *L'Animal autobiographique*, Paris, Galilée, 1999, 576 p.
- MALLET Marie-Louise et MICHAUD Ginette (dir.), *Cahier de l'Herne : Jacques Derrida*, Paris, L'Herne, 2004.
- NAKOS Jean, « Yourcenar et la compassion envers les animaux », *Cahiers antispécistes*, n° 33, 2010, p. 1-9.
- Marguerite Yourcenar et l'écologie [anthologie]*, *Bulletin du CIDMY*, n° 2, 1990.
- PADILLA Andrea et VICENTE TORRES (dir.), *Marguerite Yourcenar y la ecología*, Bogota, Uniandes, 2007.
- ROSBOROUGH Patrick de, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.
- SANZ Teófilo Hernández, « Une lecture écocritique de Marguerite Yourcenar », *Ecozon@ European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 1, n° 1, 2010 p. 162-166.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007.
- SIMON Anne et ANNE MAIRESSE (dir.), « Facing animals/Face aux bêtes », *L'Esprit créateur*, vol. 51, n° 4, 2011.
- TORRES MARIÑO Vicente, « L'animal ou l'altérité sacrée chez Marguerite Yourcenar », dans Rémy Poignault et Vicente Torres (dir.), *Les Miroirs de l'altérité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2014, p. 199-209.
- VITALIS André et al. (dir.), *Médias, temporalités et démocratie*, Paris, Apogée/PUF, 2000.
- WAGNER Walter, *Ökologische Sensibilität und Naturerfahrung in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts : Jean Giono - Marguerite Yourcenar - Julien Gracq*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2016.
- YOURCENAR Marguerite, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, coll. « Les Interviews », 1980.
- Discours de réception à l'Académie française, prononcé en séance publique le 22 janvier 1981. A consulter sur [www.academie-francaise.fr](http://www.academie-francaise.fr)
- *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

- « Si nous voulons encore sauver la terre », dans Nicole Duplé, *Le droit à la qualité de l'environnement. Un droit en devenir, un droit à définir*, actes de la V<sup>e</sup> Conférence internationale de droit constitutionnel, Québec, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 21-33.
- *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. Joseph Brami et Michèle Sarde avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995.
- *Sources II*. Texte établi et annoté par Elyane Dezon Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1999.
- *Portrait d'une voix*, éd. Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002.
- *D'Hadrien à Zénon, Correspondance 1951-1956*, éd. Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2004.
- « Une volonté sans fléchissement ». *Correspondance 1957-1960*, éd. Joseph Brami et Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2007.
- « Persévérer dans l'être ». *Correspondance 1961-1963 (D'Hadrien à Zénon, III)*, éd. Joseph Brami et Rémy Poignault, Paris, Gallimard, 2011.
- « Le pendant des Mémoires d'Hadrien et leur entier contraire ». *Correspondance 1964-1967*, éd. Bruno Blanckeman et Rémy Poignault, préface d'Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2019.

# Camouflages littéraires : vers une expérience sensible des lieux

ALICE DESQUILBET, KEVIN EVEN, XAVIER GARNIER et RYM KHENE

Université Sorbonne Nouvelle – Collectif ZoneZadir<sup>1</sup>

## 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 depositaires 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*<sup>2</sup>. 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 menacés<sup>3</sup> – 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 Verne<sup>4</sup>,

- 
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 partirons 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 cacher<sup>5</sup> ». Échapper aux regards, devenir furtif<sup>6</sup>, 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 global<sup>7</sup>. 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 regards<sup>8</sup>, 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 volée<sup>9</sup> » 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'apparence<sup>10</sup> ». 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 savoir<sup>11</sup>.

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)<sup>12</sup>.

Le camouflage ne saurait donc se résumer à une dissimulation dans le décor, il passe par une plongée dans les profonds<sup>13</sup>. 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 distinguer<sup>14</sup> ». 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<sup>e</sup> siècle, Jules Verne imagine dans *Vingt mille lieues sous les mers*<sup>15</sup> 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 alimentaire<sup>16</sup>. 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 1997<sup>17</sup>. 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 vie<sup>18</sup> ». 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 loin<sup>19</sup>.

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 fonds : 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 poétique<sup>20</sup>. Et c'est dans cette épaisseur retrouvée du réel que le langage vient se risquer<sup>21</sup>.

### 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 spéculative<sup>22</sup> » 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 cosmiques<sup>23</sup>. »

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 profonds 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 extérieure 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 présence<sup>24</sup> ». 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*<sup>25</sup> ».

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 défendent<sup>26</sup>. 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 pâler 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 mornes<sup>27</sup>.

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 oiseau<sup>28</sup> » ou de « penser comme un rat<sup>29</sup> », 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 anglais<sup>30</sup> 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<sup>e</sup> 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 camp<sup>31</sup> ».

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'avavançait 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 chatoiement 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 gros tas de boue – mais dans le cœur de celui-ci soyez sûr qu'il est une salle dorée, où il vit dans le ravissement<sup>32</sup> ». 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.



# Le monde postcolonial de Sony Labou Tansi : entre magie et science

SARA BUEKENS, Université de Gand

## Résumé

Dans cet article, nous nous concentrerons sur *Le Commencement des douleurs* (1995) de Sony Labou Tansi, qui raconte l'histoire d'un village africain, Hondo-Noote, soumis à la violence des éléments et souffrant de nombreux cataclysmes environnementaux. Nous analyserons la façon dont Sony Labou Tansi insère un discours scientifique dans ce roman magico-réaliste afin de révéler un environnement naturel changeant et hybride et d'évoquer la coexistence d'aspects précapitalistes ou primitifs et d'éléments capitalistes et technologiques si caractéristique de la vie quotidienne de l'Afrique subsaharienne postcoloniale. Ainsi, nous étudierons comment le réalisme magique permet d'intégrer dans ce roman des éléments science-fictionnels pour montrer les destructions écologiques perçues par les indigènes comme « magiques » ou « surnaturelles » à cause de leur caractère aliénant et inexplicable.

Tout commence par un baiser. Ce baiser, que le savant Hoscarr Hana donne à la petite fille Banos Maya comme marque de gentillesse, déclenche une chaîne d'événements infortunés à Hondo-Noote. Cette ville africaine, située sur la côte ouest de l'Afrique subsaharienne, sera tourmentée par des catastrophes environnementales causées par des forces surnaturelles, auxquelles seul un mariage pourrait mettre fin. Or, le savant est trop occupé par ses expérimentations scientifiques dans l'océan Atlantique, et le report de la cérémonie ne fait qu'intensifier les cataclysmes. *Le Commencement des douleurs*, roman posthume de Sony Labou Tansi publié en 1995, s'inscrit dans le mode littéraire du réalisme magique emblématique par lequel les éléments naturels participent activement à la vie quotidienne de la ville, où les esprits continuent à vivre parmi les habitants, et où la magie devient une dimension du réel.

Dans le présent article, nous analyserons la façon dont Sony Labou Tansi mêle science et magie afin de rendre tangible la réalité quotidienne de l'Afrique subsaharienne postcoloniale. Si le réalisme magique est traditionnellement pensé comme un mode littéraire « alternatif » véhiculant des mythes indigènes et des histoires qui remontent à une tradition orale ancestrale, il intègre ici des éléments scientifiques pour montrer le caractère essentiellement réaliste – et réel – des destructions écologiques perçues par les habitants comme « magiques » ou « surnaturelles » à cause de leur caractère aliénant et inexplicable. Dans un premier temps, nous étudierons la façon dont *Le Commencement des douleurs*<sup>1</sup> joue avec les conventions traditionnelles du réalisme magique pour évoquer des désastres écologiques et réfuter ainsi toute conception de la société africaine comme sauvage et de leur environnement comme inaltéré. La deuxième partie se concentrera sur les caractéristiques sciences-fictionnelles du roman, qui permettent à l'auteur de montrer les dangers du rationalisme scienti-

---

1. Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995. NB : toutes les références dans le texte courant concernent cette édition.

fique à l'origine d'une industrialisation fulgurante et de l'exploitation du monde naturel, et qui a fait naître, voire justifié, les différentes formes du capitalisme et du colonialisme.

### Le réalisme magique comme expression d'une réalité environnementale

Le réalisme magique se définit traditionnellement comme un mode littéraire qui introduit des éléments fantastiques, surnaturels ou mythiques dans un monde réaliste. Le réel et l'irréel se côtoient dans un univers à la fois reconnaissable et étrange, juxtaposant des situations, personnages et objets ordinaires et magiques qui finissent par défamiliariser le lecteur. Transgressant différents ordres et réunissant des paires contradictoires, comme l'humain et le non humain, l'animé et l'inanimé, l'artificiel et le naturel, le réalisme magique suscite un univers essentiellement hybride<sup>2</sup>. Dans la littérature africaine subsaharienne de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, les éléments fantastiques et surnaturels relèvent souvent de mythes indigènes et d'histoires ancestrales, qui sont habituellement ancrés dans une société préindustrielle et/ou dans un environnement naturel encore sauvage et inaltéré<sup>4</sup>. Ces références à un âge d'or magique, où l'être humain vivait en harmonie avec les éléments de la nature, évoquent une existence que nous qualifierions aujourd'hui d'« écocentrique » : par des stratégies rhétoriques telles que l'anthropomorphisme et le zoomorphisme, les rythmes plus qu'humains des paysages et des éléments se révèlent au moins aussi puissants que les activités des habitants de ces lieux.

Depuis la publication du *Commencement des douleurs* en 1995, les critiques ont interprété le dynamisme du monde naturel comme l'intervention magique de puissances surnaturelles et ont cherché à expliquer des événements imprévus par le biais d'une lecture symbolique<sup>5</sup> ou allégorique, reliant magie, prophétie, mythe<sup>6</sup> et onirisme<sup>7</sup> – toute une panoplie de lectures de second degré qui ont parfois mené à des interprétations contradictoires<sup>8</sup>. Ainsi,

- 
2. Ben Holgate, *Climate and Crises. Magical Realism as Environmental Discourse*, Londres / New York, Routledge, 2019, p. 4.
  3. Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique, 2003, p. 4.
  4. Voir Vanessa Guignery, « Landscapes Within, Landscapes Without: The Forest and Other Places in Ben Okri's *The Famished Road* », *Études britanniques contemporaines*, n° 47, 2014 ; Xavier Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 65 ; Isaac Joslin, « Sony Labou Tansi : une écocritique équatoriale égalitaire », *Nouvelles Études francophones*, vol. 33, n° 1, 2018, p. 213, 219.
  5. Valérie Layraud parle d'un infléchissement symbolique dans les pièces de théâtre de Tansi, une idée que Jean-Michel Devésá applique à toute l'œuvre fictionnelle de l'auteur (Valérie Layraud citée dans Jean-Michel Devésá, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 82).
  6. Voir Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », dans Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 146.
  7. C'est également dans les « derniers récits » de Tansi que Sonia Le Moigne-Euzenot repère un « univers plus onirique, plus poétique » marqué par le brouillage permanent de « fable » et de réalité (*Sony Labou Tansi. La Subjectivation du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 15).
  8. Par exemple, pour Thierno Dia Toure, la phrase « Nous étions sidérés » (*Le Commencement des douleurs*, p. 155) renvoie d'abord à la réalité sanitaire du Congo, notamment l'épidémie de sida, alors qu'Alice Desquilbet relie l'expression au « latin sideror, qui signifie subir l'action funeste des astres » (Thierno Dia Toure, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le Cas de Rachid Boudjedra et Sony*

explique Valérie Layraud, l'œuvre de Tansi, intégrant de façon toujours plus explicite une orientation néocolonialiste, évolue « vers une seconde période, celle que nous qualifierons de "symboliste", pour laquelle les thèmes de la vie et de la mort, de l'amour et de la révolte, de l'histoire et de l'avenir se détachent du cadre proprement nationaliste pour se conjuguer au mode universel<sup>9</sup> ». Étienne-Marie Lassi voit dans les manifestations des éléments naturels « un signe avant-coureur de désordre social » et « une métaphore pour exprimer [le] désarroi »<sup>10</sup>.

Les critiques semblent ainsi partager le regard des personnages, qui eux aussi lisent les signes que le monde naturel leur adresse comme des messages cryptiques annonciateurs portant sur la vie quotidienne de la ville :

nous entendîmes un hennissement macabre venant de l'Océan. La montagne du côté de Wama-Hassa s'était mise à hurler sans désespérer, poussant une manière de barrissement entrecoupé de quintes et d'éternuements fantastiques. Puis nous avons vu et entendu les falaises de Balma-Yayos s'étirer dans un cabrement d'ardoises fracassées. Quelque chose semblait nous dire : « Si Hoscar Hana dort avec la gamine, ce monde en perdra les jambes ». [...] L'Océan nous a sommés de faire gaffe par l'avènement des congrès rouges dans la baie aux Lottes. (p. 56)

Les personnages interprètent l'agentivité de la nature comme une manifestation du surnaturel et cherchent à en expliquer les origines par des événements qui ont lieu à Hondo-Hoote.

Or, ce roman a dès le début été conçu par Tansi comme « un roman sur l'écologie », qui incite à « réfléchir sur la place que nous, les humains, laissons à la nature dans le monde où nous vivons »<sup>11</sup>. Dans l'avertissement d'une version antérieure inédite du roman, l'auteur annonce d'ailleurs que le commencement des douleurs coïncide avec la fin de l'humanité, elle-même inextricablement liée à celle du progrès<sup>12</sup>. Ainsi, il est tout à fait légitime d'identifier dans ces descriptions fantastiques des phénomènes climatiques bien réels, qui se révèlent aux personnages comme « surnaturels », car inexplicables par des moyens rationnels. On pourrait interpréter ces descriptions comme des avertissements ou messages cryptiques de Gaïa, telle que l'ont conçue James Lovelock et Bruno Latour<sup>13</sup>. En outre, pour Tansi, la magie

---

*Labou Tansi*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010, p. 136 ; Alice Desquilbet, « L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale », dans Yves Clavaron et Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Les Perséides, 2019, p. 153-165).

9. Dans son analyse de l'espace et des environnements représentés dans *Le Commencement des douleurs*, Céline Gahungu identifie « un Kongo mythique, voire mystique » constitué d'« espaces fantaisistes » (« Le Kongo de Sony Labou Tansi », *Continent manuscrits*, n° 4, 2015).
10. Étienne-Marie Lassi, « De la décolonisation à l'endo-colonisation. Territorialité, environnement et violence postcoloniale dans les romans de Sony Labou Tansi », *French Forum*, vol. 37, n° 3, p. 165, 172.
11. Sennen Andriamirado, « Sony Labou Tansi, Qu'écrivez-vous ? », *Jeune Afrique*, n° 1564-1565, 1990, p. 125.
12. Sony Labou Tansi, « Avertissement au *Commencement des douleurs* », dans *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Paris, Seuil, 2015, p. 180.
13. James Lovelock, *The Ages of Gaia : A Biography of Our Living Earth*, New York, Norton, 1995 ; Bruno Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015. Voir la définition de l'« actant » selon Latour : une entité non-humaine et même non individuelle, « qui agit ou à laquelle une activité est accordée par d'autres personnes [...]. Un actant peut littéralement être n'importe quoi, pourvu qu'on lui accorde d'être la source d'une action » – une action étant conçue comme le fait de changer un état

même réside dans l'expérience concrète et physique des éléments naturels ainsi que dans le langage qui cherche à en rendre compte :

Regardez le soleil qui scintille dans le ciel, cela ne tient-il pas d'une formidable magie ? [...] Regardons le même ciel la nuit [...] au milieu de tous ses surcroûts d'irréalités, quand la ténèbre tricote son immensité farfelue, ne touchons-nous pas du doigt de la réalité toute la férocité, toute la fougue et toute la rigueur magique du réel canonisé ? [...] Tout est magie, tout est magie, tout est magie. À commencer par les mots qui sont des fenêtres fantastiques sur le réel<sup>14</sup>.

« Magie », « irréalité », « fantastique » sont autant de caractéristiques de l'expérience quotidienne et tout à fait concrète des personnages vivant dans un monde où les réactions du monde naturel aux activités humaines sont devenues imprévisibles et difficiles à comprendre, voire à pronostiquer, même par le biais de diagrammes et simulations scientifiques : on se trouve devant « la furie de l'insaisissable » (p. 18). C'est pourquoi il faut voir dans les cataclysmes naturels décrits par Tansi dans *Le Commencement des douleurs* des phénomènes réels à apparence magique, selon la définition de Charlotte Rogers de l'« *eco-magical realism* » comme mode narratif qui « présente les phénomènes écologiques comme des événements littéralement incroyables, apparemment impossibles à croire, mais qui sont néanmoins décrits comme des occurrences concrètes<sup>15</sup> ». Les descriptions du dynamisme des éléments naturels dotés d'un pouvoir d'action ne sont ni tout à fait fabuleuses, ni une pure *mimesis* du monde extralittéraire, mais expriment de manière particulièrement réaliste la vision et l'expérience du réel des personnages « sidérés » (« personne ne voulut en croire ses yeux ni ses oreilles », p. 11) : la terre « s'époumone pour faire entendre qu'elle n'est pas heureuse de nos foutaises. La falaise ne cesse de clabauder. L'Océan brame, la montagne meugle, le ciel crie à longueur de nuit et les pierres ne cessent de bouder, lançant au firmament les boues noires de Tomsoara » (p. 90). À la façon dont Martin-Granel analyse les mécanismes de la « tropicalité » de l'œuvre tansienne, montrant que ce qui est perçu comme magique dépend largement de l'horizon d'attente de celui qui n'est pas familier de la situation décrite – « la surnature d'ici est le produit de la nature de là-bas. La magie, c'est la magie de l'Autre<sup>16</sup> » – l'apparence magique de la violence environnementale relève essentiellement de l'ignorance des habitants de Hondo-Noote. Et c'est précisément en transformant l'environnement en un agent plus qu'humain que le réalisme magique montre les forces environnementales en action telles qu'elles se présentent à l'œil du spectateur stupéfait.

---

de choses en produisant une différence (« On actor-network theory. A few clarifications », *Soziale Welt*, vol. 47, n° 4, 1996, p. 373 ; nous traduisons).

14. Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », dans Jean-Michel Devésá (dir.), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994 [1991], p. 57-58.
15. Charlotte Rogers, « Eco-Magical Realism: An Ecocritical Interpretation of the Hurricane in Gabriel García Márquez's *The Autumn of the Patriarch* », *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2020 (nous traduisons).
16. Nicolas Martin-Granel, « Le réalisme "tropical" de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ? », dans Xavier Garnier (dir.), *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 113.

Remarquons d'ailleurs que dans des entretiens et lettres non-fictionnelles Tansi relie également le concept de « magie » aux effets négatifs du capitalisme et du pillage des ressources naturelles africaines par l'Occident, à la façon dont Jennifer Wenzel a créé plus récemment le concept du « *petro-magic-realism*<sup>17</sup> » pour rendre compte des aspects à la fois magiques (l'illusion de la richesse sans travail) et violents de l'extraction pétrolière. Selon Tansi,

le développement ne peut continuer que s'il y a d'un côté des pays condamnés qui doivent pour des siècles [et] des siècles fournir les matières premières et de l'autre les pays favorisés (dont le nombre pourrait augmenter mais pas indéfiniment), consommateurs des matières premières. À moins qu'on ne change deux tiers de l'humanité en matières premières, pour la survie du développement. Sans quoi je ne vois pas comment la magie cartésienne peut inventer un nouvel ordre mondial où tous les pays auraient une chance de technocratisation à outrance comme c'est le cas pour les pays que nous disons développés<sup>18</sup>.

Dans sa « Lettre ouverte aux riches ou SOS Afrique » de 1989, Tansi parle également des « démons » de la « relation "production-consommation" » rendue possible par les « mensonges » et « perversions » de la science et de la technologie et aboutissant à un véritable « cosmocide<sup>19</sup> ». Si « la science aussi a sa magie<sup>20</sup> », elle plonge les personnages dans un monde apocalyptique.

Ainsi, il est frappant que les signes naturels suivent les activités destructrices de la société humaine, comme une force de punition, alors que dans le passé ils prévenaient (et donc protégeaient) les habitants de Hondo-Noote de dangers imminents (notamment l'invasion espagnole et l'arrivée des Portugais, p. 18-19), ce qui n'est pas sans suggérer que leur nature et leur origine, ainsi que le rapport de l'homme à la nature, ont changé : non plus un « signe avant-coureur de désordre social<sup>21</sup> », comme c'est souvent le cas dans des romans portant sur une réalité (néo-)coloniale, explique Lassi, mais les résultats concrets d'exploitations naturelles effectuées par une société africaine qui prend la maîtrise de ses propres ressources en main. Alors qu'avant le début des expérimentations scientifiques de Hoscarr Hana, la magie résidait dans le pouvoir prophétique du monde naturel – « Rien ne nous était arrivé à l'improviste, rien de fâcheux n'avait eu le cœur de nous surprendre » (p. 19) –, le surnaturel relève maintenant du caractère imprévisible des manifestations naturelles mêmes.

---

17. Jennifer Wenzel, « Petro-magic-realism : toward a political ecology of Nigerian literature », *Postcolonial Studies*, vol. 9, n° 4, 2006, p. 449-464 ; « Petro-Magic-Realism Revisited. Unimagining and Reimagining the Niger Delta », dans Ross Barrett, Daniel Worden (dir.), *Oil Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 211-225.

18. Sony Labou Tansi, « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », dans *Encre, Sueur, Salive et Sang*, op. cit. [1981], p. 61.

19. Sony Labou Tansi, « Lettre ouverte aux riches ou SOS Afrique », dans *Encre, Sueur, Salive et Sang*, op. cit. [1989], p. 124.

20. Dominique Papon, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris. Entretien avec Sony Labou Tansi », Festival international des Francophonies, 1989, [vimeo.com/133640985](https://vimeo.com/133640985).

21. Étienne-Marie Lassi, « De la décolonisation à l'endo-colonisation », art. cit., p. 165.

Comme l'explique Xavier Garnier, les cataclysmes naturels plongent la ville de Hondo-Noote dans un autre temps, marqué par « un réseau événementiel qui échappe au contrôle humain<sup>22</sup> ». Or, si la « conjonction de la matière et de l'événement<sup>23</sup> » se réalise toujours dans l'environnement naturel, qui émet des signes faisant écho aux actions humaines, elle ne s'inscrit point dans un temps ahistorique, ni ne suspend toute forme de chronologie. D'une part, la ville comme l'environnement naturel restent héritiers du passé historique – fût-ce pour certains personnages comme Nertez Pandou dans un rapport de déterminisme : « les géographies sont coupables de l'histoire qu'elles secrètent [...] sans ce torchon d'Atlantique soudé aux pierres de Hiama, sans ce troupeau d'îles semées entre Zouarta et Valtano, sans ce carré de ciel coincé entre les contreforts du mont Mangou, nous aurions été un autre peuple. Tant de déboires n'auraient pas eu le cœur de nous encercler » (p. 20-21). Le passé colonial du lieu est suggéré par les références aux « quelques essences importées d'Europe, des sapins pour la plupart » (p. 128) et aux monocultures imposées par les blancs telles que « l'agave et [le] pinot-sodabi après l'échec de l'introduction du cabernet sur les pentes du plateau des Cataractes » (p. 17). En outre, le narrateur annonce très explicitement la localisation de la ville fictionnelle, sur la côte Ouest de l'Afrique, « entre les furies de l'Atlantique et les déchaînements tentaculaires du Houango » (p. 11), ce qui a incité de nombreux chercheurs à la situer au Congo et ce qui n'est pas sans mobiliser tout un savoir historique.

D'autre part, l'ordre dans lequel les catastrophes écologiques se produisent n'est point fortuit, mais répond à une chaîne de causalités environnementales déterminée par les lois de la géologie, de la biologie et de la climatologie. Ainsi, les habitants observent un « cabrement d'ardoises fracassées » (p. 56) (causé par une explosion ?), la falaise Pietro Escobar est « soufflée » et réduite à « un tourteau de pierres fracassées au milieu duquel se dressait une brindille de basalte calcinée » (p. 90). À cela s'ajoutent les vagues gigantesques d'un tsunami (« un saut furieux de six à huit cents mètres » qui laisse voir « les nudités profondes de la baie d'Oyongo », p. 57), et l'apparition de fumées dans les falaises « crachant un brouillard rouge, compact. (Nous pensions depuis toujours que le premier retour de lesheoua le Christ se ferait par la route de Baltayonsa [...]) » (p. 61-62). Suivent un entassement d'ordures et de plastiques laissées par la marée, des inondations, des falaises effondrées, des coulées de boue dispersant des « marigots infestés de couleuvres, de sangsues, de crapauds, de ouaouarons rouges » (p. 97-99) au centre de la ville et donnant lieu à bien des interprétations fantastiques. Ensuite, l'assèchement du fleuve cause la mort de nombreuses espèces animales et une canicule mortelle : « – Je rentre de Baltayonsa, dit Ciao Zepping. Un cataclysme y est survenu : le fleuve est mort. Plus une goutte d'eau. Une suite d'ossements et de pierres exténuées. Poissons morts. Boue morte. Crabes séchés. Ça pue horriblement. La mort est venue de l'Océan. Et puis... et puis, mes aïeux... J'ai vu, debout sur une pierre, le mioche que nous avons enterré ! » (p. 121). À un autre moment, les pêcheurs observent avec désarroi des « mouettes

22. Xavier Garnier, « Logique de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », dans Mukala Kadima-Nzujji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 88.

23. *Ibid.*, p. 91.

rouges » qui viennent « mourir par milliers sur les berges de Hongara » (p. 36). Comment ne pas y voir une marée rouge causée par une pollution aux hydrocarbures ? Plus loin, le roman fait également mention d'un « lac de sang » causé par une explosion (p. 92).

Toutefois, le mythique reste bien présent dans le récit : des inscriptions prophétiques entaillées dans la pierre, des frontoglyphes creusés dans la paroi nord des menhirs annonçant un cataclysme (p. 53-54) sont des messages magiques inscrits littéralement dans le monde naturel. Comme l'explique Arlette Chemain-Degrange, maints contes des origines africains commencent par la séparation du ciel et de la terre, « condition indispensable à la naissance de l'humanité<sup>24</sup> ». Nous repérons un mouvement inverse dans *Le Commencement des douleurs*, où les cataclysmes naturels annoncent que « [l]e ciel et la terre commenceront à se recoudre » (p. 38), annonçant ainsi la fin de l'existence humaine sur une planète devenue inhospitalière. Or, contrairement à Chemain-Degrange, nous n'interprétons pas le déchaînement des éléments comme un châtiment surnaturel causé par l'attitude non-conformiste du savant Hoscar Hana, qui refuse d'accomplir le rite du mariage, mais comme des effets, voire des réactions du monde naturel aux expérimentations scientifiques de ce dernier. Prolongeant les programmes scientifiques de son oncle qui s'est donné pour mission d'inventer la pluie sur commande pour faire disparaître le désert de Nubéa, ce scientifique a envisagé le projet de faire pousser une île dans l'océan, nommée « Gaïdara » (le renvoi à la conception de la planète comme « Gaïa » y est manifeste), « Onze cents kilomètres de long. Douze cents mètres de large » (p. 77).

### La science-fiction comme reflet d'une société postcoloniale

Depuis quelques décennies, l'imaginaire culturel africain cherche à détacher le personnage corporellement et mentalement de son environnement naturel. Après une phase d'identification positive avec une nature vierge, inspirée par les religions animistes, à partir des années 1960 le « temps de la rupture<sup>25</sup> » incite à une remise en question de cette idéalisation de l'environnement naturel et attache une grande valeur au progrès. Comme le montre aussi Laura Wright<sup>26</sup>, pendant longtemps une identification métaphorique entre l'indigène et la nature sauvage a nourri le discours colonisateur, voire justifié l'exploitation à la fois des habitants et des ressources naturelles du continent africain. Depuis la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les auteurs africains ont cherché à « se débarrasser de cet ancrage naturel, cause de la pauvreté matérielle et du sous-développement économique et social<sup>27</sup> », en repoussant les stéréotypes qui avaient prohibé aux sociétés indigènes de prendre elles-mêmes le progrès en main.

24. Arlette Chemain-Degrange, « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi : *Le Commencement des douleurs* », dans Dago Gérard Lezou et Pierre N'Da (dir.), *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 70.

25. Guy Ossito Midiohouan, « Le créateur négro-africain et l'environnement : de la contemplation à l'engagement », *Mots Pluriels*, n° 11, septembre 1999.

26. Laura Wright, *Wilderness into Civilized Shapes*, Athens, University of Georgia Press, 2010, p. 7-8.

27. Jacques Binet, « L'environnement vu à travers la sensibilité des artistes africains », *Afrique contemporaine*, n° 161, 1992, p. 191.

Comme le montre Lassi<sup>28</sup>, les oppositions binaires entre soi et l'autre, nature et culture, et sujet et objet, caractéristiques du discours colonialiste, sont dépassées dans les œuvres de Tansi. Or, dans *Le Commencement des douleurs*, ce dépassement se fait de manière tout à fait originale, étant donné que c'est maintenant le monde naturel qui atteint le statut de sujet en s'humanisant.

Comme le montrent Jesús Bénito, Ana María Manzanás et Begoña Simal, les récits magico-réalistes partagent avec le postmodernisme « le rejet de l'empirisme et du rationalisme occidentaux, la dénonciation du binarisme et la préoccupation pour les frontières, le mélange et l'hybridité<sup>29</sup> ». En outre, en transgressant des oppositions binaires, les textes magico-réalistes permettent facilement de brouiller les frontières entre différentes cultures ou visions du monde. Ainsi, en réunissant dans un seul univers narratif des projets qui s'inscrivent dans une approche du monde scientifique et rationnelle et des perspectives mythiques pré-modernes, le roman de Sony Labou Tansi représente de façon particulièrement réaliste la nature hybride de la société postcoloniale congolaise, où la coexistence d'aspects précapitalistes et indigènes et d'éléments capitalistes et technologiques donne naissance à un espace urbain et un environnement naturel instables. Héritière des idées du progrès introduites par les colons, cette société se caractérise par une modernisation incomplète, par une volonté de participer à la quête d'une prospérité promise par l'industrialisation et la technologie, ainsi que par la protection d'un héritage culturel ancestral souvent désigné comme « primitif ». Comme le montre Erin James dans son analyse de *The Famished Road* de l'écrivain nigérian Ben Okri, la coïncidence de différentes temporalités, de croyances appartenant au passé et de rêves d'un futur utopique, de rites traditionnels et de modes de vie modernes, reflète une réalité tout à fait concrète, où « l'imagination et [...] l'expérience environnementales locales d'un espace et d'un temps particuliers [sont] définis par leur développement inégal<sup>30</sup> ».

La convergence de rêves technologiques et anti- ou non-modernes est suggérée au niveau narratif par la façon dont le réalisme magique permet d'entremêler des interventions mythiques et des projets scientifiques, sans qu'il y ait une rupture de perception dans la conscience du narrateur ou des personnages. L'univers ambigu qui en résulte n'a rien de magique ou d'« alternatif », mais évoque de manière tout à fait véridique la situation actuelle de villes africaines postcoloniales telles que Hondo-Noote, où « la présence colonialiste affecte encore directement la vie des gens et impose une vision nécessairement problématique de la réalité ; où l'expérience coloniale a entraîné des tensions non intégrées, des temporalités heurtées et des mélanges dysfonctionnels<sup>31</sup> ». Ainsi, le caractère magico-réaliste du roman ne se réduit pas à une opposition simpliste entre le progrès moderne et la « sauvagerie » précoloniale, mais dépeint l'environnement africain plutôt comme un site difficile à comprendre, car dynamique, palimpseste de conflits internes et externes. La description de l'architecture de la ville

28. Étienne-Marie Lassi, « De la décolonisation à l'endo-colonisation », art. cit., p. 171-172.

29. Jesús Bénito, Ana María Manzanás et Begoña Simal, *Uncertain Mirrors, Magical Realisms in US Ethnic Literatures*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009, p. 67 (nous traduisons).

30. Erin James, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2015, p. 172 (nous traduisons).

31. Jesús Bénito, Ana María Manzanás, Begoña Simal, *Uncertain Mirrors*, op. cit., p. 113 (nous traduisons).



souligne d'ailleurs cet entrelacement de tradition et de progrès, de nature et de culture, de passé et de présent, comme c'est le cas pour la maison du ploutocrate Banos Maya, « toute en bois d'ébène, décorée et sculptée suivant la tradition des gens de Wambo » mais pourvue d'une « piscine avec plongeurs et compagnie » moderne et particulièrement laide (p. 26), tout comme « l'arbre à palabres de béton, œuvre de l'architecte Claude, mélange de volutes audacieuses, de cabrements d'ogives, de projections diverses, mélange de ferraille, de cuivre et de mortier, mariage d'hier et de demain, ouvrage définitif jeté comme une aventure sur le pont des temps » (p. 14).

Alors que Lydie Moudileno observe que dans *La Vie et demie* le passage du réalisme magique à la science-fiction se fait de façon abrupte, au milieu du roman, une « irruption » qu'elle explique par l'« épuisement, voire [la] faillite du réalisme magique<sup>32</sup> », nous constatons dans *Le Commencement des douleurs* que le mode littéraire magico-réaliste<sup>33</sup> est tout à fait susceptible de s'intégrer dans le genre science-fictionnel de manière convaincante<sup>34</sup>. C'est précisément la coexistence d'éléments magiques et de progrès scientifique et technologique qui marque la « représentation de l'Afrique dans la littérature postcoloniale<sup>35</sup> » et qui saisit le syncrétisme et les paradoxes dus à la surimposition de deux systèmes de valeurs opposés, caractéristique de la société africaine des années 1990<sup>36</sup>. Comme le souligne aussi Liam Connell<sup>37</sup>, la réduction de la littérature postcoloniale au mode littéraire du réalisme magique devient problématique lorsqu'on identifie la réalité postcoloniale à une polarisation hiérarchique entre science et magie, entre Occident et Afrique. Au lieu de faire résistance à une vision trop rationnelle du monde, de fournir une « contre-présentation » du capitalisme occidental, de rechercher « des figures de sens alternatives au règne de la Marchandise globalisée<sup>38</sup> », ou d'établir « une négociation merveilleuse ou magique avec la nature<sup>39</sup> », le réalisme magique ne fait dans ce roman que traduire les effets négatifs d'un progrès déjà entamé.

---

32. Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité". La compétition des imaginaires dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans Lydie Moudileno (dir.), *Parades postcoloniales. La Fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 60.

33. Comme le montre Ben Holgate, le réalisme magique est un mode littéraire susceptible de s'intégrer dans des genres littéraires très divers (*Climate and Crises, op. cit.*, p. 15).

34. Isaac Joslin montre comment dans de nombreux romans africains « [d]es dimensions fantastiques, [d]es thèmes mystiques ou mythologiques [...] se rapprochent, dans leurs fonctions narratives, à la science-fiction » (« Futurité en francosphère : enjeux du fantastique et de la science-fiction », *Œuvres & Critiques*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 105).

35. Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité" », art. cit., p. 60.

36. Pour une discussion de ce sujet dans la littérature anglophone, voir Elsa Linguanti, Francesco Casotti et Cannen Concilio (dir.), *Coterminous Worlds: Magical Realism and Contemporary Post-Colonial Literature in English*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

37. Liam Connell, « Discarding magic realism : modernism, anthropology, and cultural practice », *ARIEL, A Review of International English Literature*, vol. 29, n° 2, 1998, p. 95-110.

38. Pierre Halen, « Introduction », dans Pierre Halen et Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 9.

39. Alice Desquilbet, *La Poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980. Vers une écopoétique*, Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2021, p. 385.

Dès les premières pages, le vocabulaire utilisé pour décrire la ville et son environnement naturel suggère que leur apparence particulière et étrange est liée aux activités humaines, aux outils qu'ils utilisent et aux savoirs scientifiques qui mènent à l'exploitation de la nature : le ciel est « vétuste couleur de fer » et l'air est « chauff[é] à mort entre d'éternelles poutres de stratonimbus » (p. 11). Les habitants de Hondo-Noote contemplant « la féerie du matin » et observent « un ciel arrogant, ensoleillé de bronze et de plomb » (p. 69-70). Lorsque plus tard « [i]l pleu[t] dru, il tomb[e] du ciel des pains d'eau solide dans un fracas de ferraille. [...] Les nuages [sont] si denses qu'une nuit des plus noires [s'est] installée, griffée par de longues fissures de feu » (p. 94), la métaphore s'est matérialisée à la suite des exploitations entamées par le savant qui « pu[e] le mazout » (p. 115). L'univers du *Commencement des douleurs* n'est ni « de l'ordre du merveilleux », ni tout à fait « gouverné [...] par une logique scientifique<sup>40</sup> », et ne cherche pas à « exprimer l'universel<sup>41</sup> » par le recours à des éléments science-fictionnels, mais rend tangibles les effets concrets de la « sorcellerie capitaliste<sup>42</sup> » qui s'est introduite dans la réalité postcoloniale de l'Afrique de l'Ouest<sup>43</sup>.

Si les habitants du village voient un lien de causalité entre le report du mariage et l'intensification des cataclysmes naturels, le lecteur comprend que ces problèmes écologiques peuvent aussi bien être causés par les expérimentations du scientifique Hoscar Hana. Suivant le regard du narrateur omniscient – paradoxalement à la première personne du pluriel –, il se rend compte de la chronologie des catastrophes en rapport avec celle des inventions techniques et scientifiques, des calculs, chiffres, thèses, postulats (p. 90-91) et des pompages (p. 101). Ainsi, la lecture des événements se fait à deux niveaux narratologiques différents, l'un – celui des autres personnages – lié à l'ignorance et résultant de l'interprétation magique d'une intervention surnaturelle – l'île artificielle est considérée comme une « chimère » dans les deux sens du mot (p. 113), le résultat d'une « sorcellerie » (p. 145) et de « quintes et [...] éternuements fantastiques » (p. 56), de démons (p. 48, 50), « On parlait d'ensorcellement, de sortilège, de malédiction, d'empoisonnement » (p. 43) –, l'autre – celui du lecteur – plus réaliste et s'inscrivant dans une ironie dramatique. Les formulations que le narrateur utilise pour décrire les calculs du scientifique, « une mer de chiffres » et « les tempêtes d'un effroyable charabia » (p. 90), assimilant un élément naturel et des produits de la logique humaine à l'aide de métaphores, ne sont pas sans ajouter à cette ironie au niveau diégétique et suggèrent en même temps un lien causal entre les expérimentations scientifiques et le déchaînement de la nature.

Aux deux interprétations des événements répondent aussi deux styles d'écriture différents : alors que les habitants de Hondo-Noote, dont le discours est rempli de mots comme « inexplicable » et « impossible » (p. 94), renvoient dans leurs explications au mythique et au

40. Lydie Moudileno, « Sortir de la "tropicalité" », art. cit., p. 73.

41. *Ibid.*, p. 79.

42. Voir Philippe Pignarre, Isabelle Stengers, *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenchantement*, Paris, La Découverte, 2005.

43. Voir Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction : Seeing with a Third Eye*, Londres / New York, Routledge, 1998.

fantastique et créent de la sorte une « fable communautaire<sup>44</sup> », proche de la tradition orale, le discours du savant est comblé de termes scientifiques et argotiques. C'est le cas lorsque le scientifique, doué en différentes disciplines, allant « de l'astrophysique aux sciences de la cellule, en passant par la frontoglyphologie, la génétique, l'astrogéologie » (p. 146), fait des expérimentations avec l'oxygène (p. 144), « compt[e] les atomes, [...] scind[e] les méridiens [...] perdu dans la jungle des epsilons, les buissons épineux des formules d'Einstein, des postulats et des corollaires de Zapata » (p. 148), convaincu que « pendules, cuves, fours, bouilloires, tubulures lui donneraient l'explication du monde » (p. 145). Or, nous repérons dans le roman aussi quelques descriptions qui tournent ses activités en dérision et traduisent donc le point de vue ignorant des autres, comme c'est le cas pour le laboratoire « où l'attendaient thèses, hypothèses et synthèses » (p. 66) et où il s'occupe à « trafiquer les formules, à coudre et découdre les lois naturelles, à tricoter et tailler les théories, à émincer et moudre les apologies, les sentences, les calembredaines, les paralogismes » (p. 145). Alors que certaines descriptions du monde naturel se présentent dans un lyrisme poétique, d'autres sont dépouillées de tout embellissement, se limitant à des données géographiques et géologiques précises : « la Rouviera répand ses quatre-vingt mille mètres cubes de limon boueux sur trois cent douze mètres de granité triangulaire » (p. 92). Il en va de même pour les descriptions de l'« île » artificielle que les machines feront germer dans l'océan et dont la naissance donnera lieu à de nouvelles croyances mythologiques : « Une fois actionnées, les pompes soumettraient les plaques sous-marines aux mêmes forces qui avaient fait jaillir les montagnes. L'île mettrait quarante-sept jours et quarante-sept nuits à sortir de l'Océan [...] déployée comme une légende au large de Wambo » (p. 101-102). De cette manière, Hondo-Noote se libérera de sa réputation de village arriéré et se débarrassera de son histoire coloniale pour rivaliser avec l'Occident dans la quête du progrès et pour trouver des solutions aux problèmes environnementaux – non pas pour les résoudre mais pour en contourner les effets : l'île fournira une « réponse pour toutes à la question de la pénurie de terres fertiles. [...] [J]'aurai inventé une terre sans histoire [...]. Ainsi, les derniers de la Terre seront les premiers, lavés du poids de l'histoire, de la crasse sédimentaire de trois mille ans de frustrations, d'humiliations, de négations parfaites – ce siècle étant fatigué. Ce siècle, je le remets sur ses socles en allant plus loin que la comédie techno-scientiste » (p. 102-103) ; « Hoscár Hana [...] sauve les Nègres de la médisance classique, du mépris où les potentats du savoir ont enfermé notre race » (p. 112). Le renversement du sort qui en résulte atteint son apogée à la fin du roman, lorsque Hoscár Hana a disparu de la scène et que son fils invente l'immunité générale permanente, mettant au chômage les médecins, infirmiers et aides-soignants privés de leurs « malades bien-aimés » (p. 152-154).

Comme l'explique Desquilbet, le trou est un symbole récurrent dans les derniers romans de Sony Labou Tansi et renvoie à la fois aux injustices causées par l'occupation coloniale, au niveau temporel (et social) – « nous à qui l'histoire avait piqué cinq siècles » (p. 11) (le début de la mondialisation et de l'esclavage au moment des premiers voyages de découverte)

---

44. Thierno Dia Toure, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence*, op. cit., p. 20.

– et au niveau matériel, référant à la spoliation de ressources naturelles et aux « prolongements capitalistes de la domination coloniale<sup>45</sup> ». *Le Trou* est également le titre d'une pièce de théâtre de Tansi, dans laquelle une roche magique, qui porte le nom révélateur « Pétrole 15<sup>46</sup> », est susceptible de mettre en mouvement de la matière morte pour générer de l'énergie. Dans *Le Commencement des douleurs*, c'est Hoscscar Hana qui aborde le sujet du « trou », au moment où il est interrogé sur le baiser qu'il a donné à la fille : « Messieurs, je vous le dis, il y aura un grand trou dans le ciel. Un grand trou juste au-dessus de Wambo. Un trou de quelques kilomètres de diamètre, un trou noir qui évoquera le charbon mort avant de virer au rouge de Hangamonda. Et la terre commencera à se cabrer et à geindre comme une femme en joie nuptiale... » (p. 13). L'intrusion dans l'intimité de la fille, ce « [b]aiser bossu fracturant les fondements du temps et de notre existence » (p. 22) se révèle donc une métaphore pour le fouillement de la terre par le scientifique, dont les projets d'exploitation sont déjà annoncés par la référence au charbon mort et par le choix du verbe « fracturer ». Et lors d'un dîner consacré à la problématique du baiser, Hoscscar Hana « parla des Chinois qui fusillaient leur progéniture. Des Franco-Allemands qui continuaient à tourmenter l'ozone. Des Anglais qui piétinaient sans scrupules la mer du Nord... » (p. 40, nous soulignons). En outre, lorsque Hoscscar Hana fouille les jupons de la fille, les habitants de Hondo-Noote détournent les yeux, et regardent la falaise de Yohani, « chair blanchâtre, ridée, déchiquetée par le passage des siècles » (p. 30-31). Comme l'explique un personnage de la pièce de théâtre *Monologue d'or et noces d'argent*, la planète est souvent associée au corps féminin : « Je parle d'une magnifique femme qui a nom "la Terre"<sup>47</sup>. » Dès le début du *Commencement des douleurs*, le monde naturel est décrit par le biais d'une terminologie référant au corps et aux vêtements féminins, comme c'est le cas pour Hondo-Noote brillant « dans ses jupons de verdure » (p. 23), alors que la fille se présente elle-même en des termes naturels : « Je suis [...] ton oiseau-trompette et ton jardin promis » (p. 41).

Si le lecteur pourrait d'abord penser que l'apocalypse annoncée sera causée par le trou dans la couche d'ozone, déjà au cœur des débats écologiques dans les années 1980, le trou présagé par le scientifique renvoie en réalité à l'île artificielle qu'il veut faire jaillir devant la côte, et qui se révèle être une plateforme pétrolière off-shore, un « trou » dans l'océan Atlantique<sup>48</sup>, « une terre vierge soulevée du fond des mers. Toute chargée d'or, de limon, de magnésium, suant d'étincelles de sel, une terre absolument neuve, vêtue de sédiments, quinquerème, caraque au ventre plein de trésors » (p. 102-113). Desquilbet observe d'ailleurs qu'une version antérieure du roman fait mention des coordonnées géographiques du trou dans le ciel, à savoir « entre le vingtième ~~quatrième~~ degré de longitude Est et quatorzième degré de latitude nord. Un grand trou noir [...] [a]vec au milieu un concentré de bulles de

45. Alice Desquilbet, *La Poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 129.

46. Sony Labou Tansi, *Le Trou*, dans *Théâtre 3*, Carnières, Lansman, 2015, p. 73.

47. Sony Labou Tansi, « Avertissement », dans *Monologue d'or et noces d'argent*, dans *Théâtre 3*, op. cit., [1992], p. 6.

48. Voir à ce sujet Arlette Chemain-Degrange, « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi », art. cit., p. 69.

carbone<sup>49</sup> », ce qui correspond à l'endroit où de nouveaux gisements de pétrole ont été découverts dans les années 1980 au large de Pointe-Noire et exploités par Elf-Congo<sup>50</sup>. Comme le souligne Desquilbet, à partir des années 1980, Sony Labou Tansi ne cesse de dénoncer l'exploitation des ressources naturelles en Afrique et ailleurs au monde, et en particulier l'extractivisme qui commence à altérer l'environnement congolais et qui s'inscrit dans « la traduction économique d'un système d'oppression politique qu'il a largement critiqué dans les années 1970<sup>51</sup> ».

Or, la plupart des habitants ne voient dans les prédictions du scientifique que des délires d'un personnage peu fiable, ce qui explique leur manque de compréhension et par là leur interprétation magique des destructions environnementales. Hoscar Hana est décrit comme un fou, ses gesticulations sont celles d'un « maniaque » (p. 12), il « caquet[te], proférant des paroles sans tête ni queue. Un exposé de débile où se mêlaient bribes de science et de propos insaisissables » (p. 12). Lorsqu'il annonce le trou, son public y voit « l'apologue d'un Hoscar Hana en transe » (p. 13), « [u]ne histoire saugrenue d'aéré, d'un pamphlet de marteau, que personne n'eut vraiment le cœur d'attendre » (p. 15), « un effroyable charabia » (p. 91). La seule personne qui prend les pronostics du savant au sérieux est Pascale Mala, personnage dont la crédibilité est également remise en question par les autres par le fait qu'elle est « atteinte de schizophrénie » (p. 15), adjectif qui pourrait également s'appliquer au caractère dualiste et ambigu de l'espace postcolonial.

À l'époque actuelle, où des désastres écologiques bouleversent fondamentalement notre conception du temps et du rythme de la planète (« le temps cesse d'être le temps », p. 60), on peut donc se demander si Hoscar Hana est un rêveur irréaliste ou un scientifique clairvoyant lorsqu'il présente ses futurs projets, manifestant une grande confiance en la science et poursuivant des réalisations techniques bouleversantes : « le jour artificiel, l'orage télécommandé, la bicyclette volante, la machine à extorquer la mémoire de l'eau, la machine à précipiter la formation du fer et du granite, la machine à trouver le temps, le procédé à tuer la canicule » (p. 154). N'oublions pas que les mesures nécessaires pour imaginer un futur sur notre planète s'annoncent toujours plus incommensurables. Comme l'explique Marius de Geus<sup>52</sup>, notre avenir se révèle tellement catastrophique que les projets politiques, sociaux et économiques auront besoin d'une grande dose d'imagination pour modifier le mode de vie productiviste qui s'est implanté dans le monde occidental depuis la Seconde Guerre mondiale et qui n'a pas épargné les pays colonisés par les puissances européennes. C'est à ce caractère fantastique des possibilités scientifiques, dont aujourd'hui nous ne pouvons pas encore

---

49. Sony Labou Tansi, « La rouge histoire d'un siècle volé », manuscrit inédit, cité dans Alice Desquilbet, *La Poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 139.

50. Rappelons que les conditions d'extraction pétrolière privilégiées dont jouit cette compagnie conduiront à la réclamation d'un audit indépendant, lors de la Conférence Nationale souveraine en 1991, pour enquêter sur les faibles revenus que le pétrole générerait pour le budget congolais. Voir à ce sujet : François-Xavier Verschave, « Congo : pétrole, dette, guerre », dans *L'Envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo-Brazza et en Angola*, Marseille, Agone, 2002, p. 13-128.

51. Alice Desquilbet, *La Poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 11.

52. Marius de Geus, *Ecologische utopieën. Ecotopia's en het milieudebat*, Utrecht, Jan van Arkel, 1996, p. 16.

imaginer les portées – mais dont la littérature nous permet d’imaginer et d’explorer déjà les formes –, que semble référer aussi Sony Labou Tansi lorsqu’il affirme qu’

[i]l y a de fortes chances que la science ou, si l’on préfère, la connaissance humaine, ne soit qu’un langage ou en tout cas une langue au même titre que le français ou le latin. Qu’on ne vienne pas me dire : scientifiquement cela n’est pas possible. Car de quelle science parler quand il peut y avoir mille et une sciences ? Puisqu’il y a des sciences qui ne sont pas encore nées. Si j’écris, c’est que j’ai toujours eu confiance en cette merveille – scientifique ou métaphysique peu importe – capable de venir chambarder les données fondamentales de l’univers<sup>53</sup>.

Or, au lieu d’explorer les possibilités de la science pour résoudre la crise environnementale, la société africaine dépeinte dans *Le Commencement des douleurs* s’arroge d’abord la maîtrise technologique de ses propres ressources naturelles, se lançant sur la voie du progrès – contrairement aux Blancs, qui dans la région « étaient restés coincés au vingtième étage du siècle de leur arrivée » (p. 25). Ce projet, qui se réalise à l’aide d’une recherche scientifique de pointe, finit par adopter les mêmes allures apocalyptiques que celui initié par l’exploitation économique occidentale. Ainsi, Sony Labou Tansi mêle discours scientifique et éléments surnaturels pour fournir, de manière tout à fait réaliste, des vues concrètes sur le monde physique, pour aborder les catastrophes écologiques qui hantent actuellement les pays subsahariens, et pour mettre le lecteur en garde contre les pièges potentiels d’un futur trop tourné vers le progrès matériel et technico-scientifique. Réactualisant sous un angle écologique la forme littéraire du réalisme magique, qui, tout comme la science-fiction, est susceptible d’imaginer d’autres mondes possibles à partir de la situation actuelle, l’auteur révèle les paradoxes inhérents de la postcolonialité tout en témoignant de sa croyance en la possibilité d’une modernité africaine en harmonie avec la dimension mystique de la nature.

## Bibliographie

- ANDRIAMIRADO Sennen, « Sony Labou Tansi, Qu’écrivez-vous ? », *Jeune Afrique*, n° 1564-1565, 1990, p. 125.
- BÉNITO Jesús, MANZANAS Ana María et SIMAL Begoña, *Uncertain Mirrors, Magical Realisms in US Ethnic Literatures*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009.
- BINET Jacques, « L’environnement vu à travers la sensibilité des artistes africains », *Afrique contemporaine*, n° 161, 1992, p. 190-196.
- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi : *Le Commencement des douleurs* », dans Dago Gérard Lezou et Pierre N'Da (dir.), *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, Presses universitaires de Limoges 2003, p. 61-81.
- CONNELL Liam, « Discarding magic realism : modernism, anthropology, and cultural practice », *ARIEL, A Review of International English Literature*, vol. 29, n° 2, 1998, p. 95-110.
- COOPER Brenda, *Magical Realism in West African Fiction : Seeing with a Third Eye*, Londres/New York, Routledge, 1998.
- DE GEUS Marius, *Ecologische utopieën. Ecotopia's en het milieudebat*, Utrecht, Jan van Arkel, 1996.

---

53. Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, Paris, Les Nouvelles Éditions africaines, 1979, p. 18.

- DESQUILBET Alice, « L'écriture de Sony Labou Tansi, un observatoire de la catastrophe mondiale », dans Yves Clavaron et Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Les Perséides, 2019, p. 153-165. À consulter sur [www.academia.edu](http://www.academia.edu)
- *La Poétique de la complémentation dans l'écriture de Sony Labou Tansi après 1980. Vers une éco-poétique*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2021. À consulter sur [tel.archives-ouvertes.fr/tel-03572181](http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03572181)
- DEVESA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- EUZENOT-LE MOIGNE Sonia, *Sony Labou Tansi. La Subjectivation du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- FARIS Wendy B., « Sheherazade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 163-190.
- « The Question of the Other : Cultural Critiques of Magical Realism », *Janus Head : Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology*, vol. 5, n° 2, 2002, p. 101-119.
- GAHUNGU Céline, « Le Kongo de Sony Labou Tansi », *Continents manuscrits*, n° 4, 2015. [doi.org/10.4000/coma.523](https://doi.org/10.4000/coma.523)
- GARNIER Xavier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GUIGNERY Vanessa, « Landscapes Within, Landscapes Without: The Forest and Other Places in Ben Okri's *The Famished Road* », *Études britanniques contemporaines*, n° 47, 2014. [doi.org/10.4000/ebc.1974](https://doi.org/10.4000/ebc.1974)
- HALEN Pierre, « Introduction », dans Pierre Halen et Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 7-11.
- GARNIER Xavier, « Logique de l'événement dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi », dans Mukala Kadima-Nzujji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 87-94.
- HOLGATE Ben, *Climate and Crises. Magical Realism as Environmental Discourse*, Londres / New York, Routledge, 2019.
- JAMES Erin, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2015.
- JOSLIN Isaac, « Sony Labou Tansi : une écocritique équatoriale égalitaire », *Nouvelles Études francophones*, vol. 33, n° 1, 2018, p. 210-225. [doi.org/10.1353/nef.2018.0014](https://doi.org/10.1353/nef.2018.0014)
- « Futurité en francosphère: enjeux du fantastique et de la science-fiction », *Œuvres & Critiques*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 101-118. [doi.org/10.2357/OeC-2019-0017](https://doi.org/10.2357/OeC-2019-0017)
- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- « On actor-network theory. A few clarifications », *Soziale Welt*, vol. 47, n° 4, 1996, p. 369-381. [www.jstor.org/stable/40878163](http://www.jstor.org/stable/40878163)
- LASSI Étienne-Marie, « De la décolonisation à l'endo-colonisation. Territorialité, environnement et violence postcoloniale dans les romans de Sony Labou Tansi », *French Forum*, vol. 37, n° 3, p. 163-180. [doi.org/10.1353/frf.2012.0032](https://doi.org/10.1353/frf.2012.0032)
- LINGUANTI Elsa, CASOTTI Francesco et CONCILIO Cannen (dir.), *Coterminous Worlds: Magical Realism and Contemporary Post-Colonial Literature in English*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- LOVELOCK James, *The Ages of Gaia : A Biography of Our Living Earth*, New York, Norton, 1995.
- MARTIN-GRANEL Nicolas, « Le réalisme "tropical" de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ? », dans Xavier Garnier (dir.), *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 105-130.
- « Une poétique de la contagion », dans Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 145-159.
- MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Le créateur négro-africain et l'environnement : de la contemplation à l'engagement », *Mots Pluriels*, n° 11, 1999. [motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1199gom.html](http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1199gom.html)
- MOUDILENO Lydie, « Sortir de la "tropicalité". La Compétition des imaginaires dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans Lydie Moudileno (dir.), *Parades postcoloniales. La Fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 57-79.

- *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique, 2003.
- PAPON Dominique, « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris. Entretien avec Sony Labou Tansi », Festival international des Francophonies, 1989, [vimeo.com/133640985](https://vimeo.com/133640985).
- PIGNARRE Philippe et STENGERS Isabelle, *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005.
- ROGERS Charlotte, « Eco-Magical Realism: An Ecocritical Interpretation of the Hurricane in Gabriel García Márquez's *The Autumn of the Patriarch* », *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2020. [doi.org/10.1093/isle/isaa111](https://doi.org/10.1093/isle/isaa111)
- TANSI Sony Labou, *Conscience de tracteur*, Paris, Les Nouvelles Éditions africaines, 1979.
- « La magie des quotidiens », dans Jean-Michel Devésá (dir.), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994 [1991], p. 57-59.
- « Brouillon de lettre aux sages-femmes d'une conscience », dans *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Paris, Seuil, 2015 [1981], p. 54-62.
- « Lettre ouverte aux riches ou SOS Afrique », dans *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Paris, Seuil, 2015 [1989], p. 124-127.
- *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.
- « Avertissement au *Commencement des douleurs* », dans *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Paris, Seuil, 2015, p. 180.
- « Avertissement », dans *Monologue d'or et noces d'argent*, dans *Théâtre 3*, Carnières, Lansman, 2015 [1992], p. 6.
- *Le Trou*, dans *Théâtre 3*, Carnières, Lansman, 2015.
- TOURE Thierno Dia, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le Cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010.
- VERSCHAVE François-Xavier, « Congo : pétrole, dette, guerre », dans *L'Envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo-Brazza et en Angola*, Marseille, Agone, 2002, p. 13-128.
- WENZEL Jennifer, « Petro-magic-realism : toward a political ecology of Nigerian literature », *Postcolonial Studies*, vol. 9, n° 4, 2006, p. 449-464.
- « Petro-Magic-Realism Revisited. Unimagining and Reimagining the Niger Delta », dans Ross Barrett, Daniel Worden (dir.), *Oil Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 211-225.
- WRIGHT Laura, *Wilderness into Civilized Shapes*, Athens, University of Georgia Press, 2010.



## Éc(h)o-textes : Man Grove et la Ville-Rhizome

JEAN-LOUIS CORNILLE, University of Cape Town

Déjà timidement présente dans les deux premiers romans de Chamoiseau, la ville est au cœur de son roman le plus connu, *Texaco* (1992), où elle se présente sous les dehors d'un troisième terme, entre « L'En-ville » et la campagne : une « mangrove urbaine ». Le quartier de Texaco, en bordure de Fort-de-France, se développa à la suite de l'éruption volcanique qui ravagea la ville de Saint-Pierre. Vingt-cinq ans séparent la parution de ce roman en 1992 de l'abandon par Chamoiseau d'un vaste projet urbain intitulé le « Grand Saint-Pierre » que l'auteur lança en 2012. Entre ces deux plans d'urbanisation qui se font écho, l'un, fictionnel, portant sur un quartier créole voué à la destruction, l'autre sur le réaménagement bien réel d'une ville autrefois dévastée par l'éveil de la Montagne Pelée, l'œuvre de Chamoiseau a mis en place un vaste réseau éco-textuel d'où la ville a provisoirement disparu : de *L'Esclave vieil homme et le molosse* (1997) à *Biblique des derniers gestes* (2002), la forêt comme la mangrove sont redevenues le chaos maléfique qu'elles étaient au départ. Cependant un nouvel imaginaire va s'imposer dans *Matière de l'absence* (2016) : en passant de la fiction au réel, on a délaissé la viscosité des marécages pour le « dur » ; non pas celui du « béton » qui s'éternise, mais, selon un tout autre imaginaire, celui de la « Pierre-monde », version concrète du « Tout-Monde » glissantien, faite de lave durcie et de ruines. Une minéralité qui se laissait déjà deviner dans le geste de lapidation qui accueillit l'urbaniste, venu inspecter les lieux insalubres avant de se muer en sauveur, ce qui lui vaudra le surnom de Christ. Du reste, l'intertexte biblique qui foisonne dans *Texaco* ne trahit-il pas une volonté de faire écho, par-delà Glissant, aux propositions de René Girard sur la violence et le sacré ? Si les thèses de ce dernier s'y laissent aisément repérer, elles n'en seront pas moins abandonnées dans *Matière de l'absence*, roman dominé par une vision plus pacifiée du monde.

### À la bibliothèque Schoelcher

Alors que la ville n'est pas une donnée évidente aux Antilles, elle a d'emblée constitué un enjeu majeur pour le romancier martiniquais Patrick Chamoiseau. Décrivant l'évolution historique de l'habitation urbaine en Martinique, il met en scène la transition entre la société plantationnaire et une organisation urbaine où la nature ne cesse en retour d'empiéter sur la ville. Cela n'est nulle part plus évident que dans son roman le plus connu, *Texaco*<sup>1</sup> (Prix Goncourt 1992), où le quartier délabré du même nom se présente sous les dehors d'un troisième terme, entre ville et campagne : tout à l'opposé de l'organisation occidentale de l'espace, il se développe transversalement, en rhizome. Lieu hybride, informel, à la fois néfaste et prometteur, le quartier de Texaco menacé de destruction au moment du récit, surplombe un ancien dépôt de la compagnie pétrolière, à la lisière de Fort-de-France, ville gagnée sur les marais qui se développa à la suite de l'éruption volcanique qui ravagea la ville de Saint-Pierre en 1902 : « Texaco n'était pas ce que les Occidentaux appellent un bidonville, mais une mangrove, une mangrove urbaine [...]. Elle ne semble appartenir ni à la terre, ni à la mer un peu comme Texaco n'est ni de la ville ni de la campagne » (*T*, p. 289), dicit l'Urbaniste venu évaluer les lieux en vue de leur destruction imminente. Il en deviendra le providentiel sauveur, suite au

---

1. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992. Désormais *T*.

récit que lui fera Marie-Sophie, la vieille habitante qu'il y rencontre. Le récit de celle-ci comporte deux volets : le premier a trait à l'errance du père, ancien esclave qui fut affranchi après avoir sauvé son maître d'une attaque marronne, et qui mènera son petit peuple de Saint-Pierre à Fort-de-France ; le second, qui commence à la naissance de Marie-Sophie, décrit l'érection des premières cases dans Texaco et le long combat pour la sauvegarde du quartier, à coups de razzia policières, de destructions et de reconstructions aléatoires.

Ce roman de la créolisation topographique précède de 25 ans l'abandon par Chamoiseau, il y a trois ans, du vaste projet urbain d'un « Grand Saint-Pierre », lancé par lui en 2012, et qui se donnait pour but de ré-imaginer la ville autrefois détruite à partir d'une poétique de la « diversalité » :

L'épanouissement humain est maintenant une question purement urbaine. L'urbanisme est donc aujourd'hui un art qui se rapproche plus du poétique que du prosaïque. Les urbanistes se retrouvent dans un vertige de réflexion et d'actions dans lequel toutes les sciences humaines sont mobilisées, mais aussi tous les symboles, toutes les mémoires, tous les patrimoines, toutes les visions, les imaginaires, les utopies, les ombres et les lumières... [...]. Et donc, aborder Saint Pierre ou Trois Ilets par une vision d'artiste me semble de l'ordre d'une petite révolution, à la fois salutaire et conforme à l'évolution du monde. Bien entendu, une fois que la vision poétique sera élaborée, les architectes, ingénieurs, programmistes et autres techniciens pourront entrer en scène. Ils auront à œuvrer non pas sur une mécanique mais sur un infini paysage<sup>2</sup>.

Une boucle semble ainsi se refermer, qui, partie de Saint-Pierre, y ramène. De ces deux plans d'urbanisation imaginaire qui se font écho, l'un, fictionnel, portant sur un quartier créole voué à la destruction, l'autre, sur le réaménagement bien réel, fût-ce sur des bases poétiques, d'une ville naguère dévastée par l'éveil de la Montagne Pelée, ne resterait-il donc guère plus, pour finir, que l'ironique équivalent d'une Ecotaxe ? Ce serait *Texaco* mis sens-dessus dessous. Et cela d'autant plus qu'entre ces deux pôles extrêmes voués à l'urbanisme, l'œuvre de Chamoiseau s'est radicalement éloignée de la ville pour se ménager un vaste réseau qu'on pourrait dire éco-centrique tant y prédomine une nature encore vierge, et qui va de *L'Esclave vieil homme et le molosse* (1997) à *L'Empreinte à Crusoé* (2012), en passant par le colossal roman *Biblique des derniers gestes* (2002)<sup>3</sup> d'où toute trace urbaine a disparu. Le héros Bodule-Jules, ancien maquisard mêlé à toutes les guerres anticoloniales, y raconte sur son lit de mort comment il a passé toute son enfance caché tantôt dans les forêts, tantôt dans les mangroves, poursuivi par un esprit maléfique, mais protégé par une bonne fée qui connaît des plantes tous les secrets : Man L'Oubliée (en réalité une sorte de *Man Grove*). À la fin, las de ses com-

---

2. Entretien de Hannes De Vriese avec Patrick Chamoiseau, « L'écriture de la nature ou le texte vivant », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012.

3. Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Désormais *B*. À ce sujet, voir notre article « J. Giono et le chant du Tout-Monde, écho-critique de la trilogie de Pan », dans lequel nous relevons les traces dans *Biblique* de la lecture par Chamoiseau de *Colline*, roman déjà « antillanisé » par Jacques Roumain dans *La montagne ensorcelée en 1930 (French Studies in Southern Africa, n° 50, 2020, p. 1-16)*.

bats, le héros se replie en ville, abattu par le spectacle lamentable des dealers et de leurs victimes qui ont envahi la commune du Lamentin : « ils étaient des centaines, agglutinés dans cette enclave de cases dépenaillées, apposées aux entrelacs de la mangrove » (B, p. 794).

Si la mangrove pour finir redevient le chaos maléfique qu'elle était au départ (chez Césaire par exemple), en même temps d'autres lieux s'ouvrent à un nouvel imaginaire, non plus végétal, mais minéral à présent. En passant de la fiction au réel (avec le projet d'aménagement de Saint-Pierre), l'auteur a délaissé les marécages et leur viscosité liquide et maternelle pour le « dur » et le compact<sup>4</sup> : un autre imaginaire va lentement s'imposer, entre Fiction et Réel, celui de la « Pierre-monde », version concrète du « Tout-Monde » glissantien<sup>5</sup> – une Pierre-Mémoire aussi dans laquelle se contracte et se résume notre caillou planétaire, faite de lave durcie, de ruines et de totems gravés, que les trois romans suivants tout juste cités laissaient déjà présager. Comment et pourquoi ce glissement s'est produit, c'est ce que je voudrais montrer ici. Cette évolution a bien été perçue par Dominique Chancé, dans un article consacré à la métaphore de la mangrove dans *Texaco* et *Biblique des derniers gestes* : alors que dans *Texaco*, la mangrove était le lieu d'une positivité ambiguë, car associée à la ville (ce que Deleuze appelle « un chaosmos »), dans *Biblique*, dissociée de l'urbain, elle n'est à la fin plus qu'un endroit retourné au chaos, servant de repère aux drogués de la ville<sup>6</sup> : avec l'En-ville qui finit par tout englober, on retombe dans l'indifférenciation totale<sup>7</sup>.

Chancé a également bien vu le besoin chez Chamoiseau d'opposer une autre métaphore à celle de la mangrove. Devant ce retour au chaos, en même temps que la mangrove se détache de l'urbain, voici que s'en isole une pierre ancestrale dont on verra qu'elle joue un rôle déjà dans *Texaco*. En elle se concentre en l'irradiant un univers purement imaginaire, construit selon d'autres logiques : il s'agira dorénavant de « trouver le deuxième monde caché dans ce monde-ci » (B, p. 581), une deuxième ville sous la cité apparente – esquisse, sur un mode visionnaire très rimbaldien, dira Samia Kassab-Charfi, d'une alternative humaine aux affres du tiers-monde où « des peuples d'enfants » errent « parmi les ordures dans des ruelles boueuses »<sup>8</sup>. En même temps que *Biblique des derniers gestes*, l'auteur fit en effet paraître un plus mince et plus confidentiel *Livret des Villes du deuxième monde*, dont on retrouve l'écho dans *Biblique*, puisqu'y apparaissent des extraits d'un « Livret des Lieux du deuxième

---

4. Après le succès de *Texaco*, l'auteur fut même sollicité pour des visites guidées du quartier : tel est le brouillage entre réel et fiction qu'entretiennent les lecteurs. Pareillement s'organise à Saint-Pierre la visite touristique des lieux défaits.

5. « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire » (Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*. Paris, Gallimard, 1997).

6. Dominique Chancé, « De la "mangrove urbaine" de *Texaco* à la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes* », *Ponti/Ponts. Langues Littératures Civilisations des pays francophones*, vol. 11, n° 201, « Centres-villes, villes et bidonvilles », p. 51.

7. Sur la « communauté indifférenciée », le nous collectif, sans division de classe (la créolité absorbant toutes les différences, y compris linguistiques), voir Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Genève, Champion, 2010, p. 150 sq.

8. Cité dans Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard/Institut français, 2013, p. 82.

monde », propagé à la manière d'un nouvel « évangile » (p. 604) par le mentor de Bodule-Jules, Déborah-Nicol : les prophètes en sont Baudelaire, Ducasse, Rimbaud (p. 604-605).

On connaît du reste la conception proprement citationnelle de l'écriture chez Chamoiseau, qui se présente comme simple « marqueur », transmetteur d'une parole déjà avancée par de plus anciens que lui, qu'ils soient conteurs créoles ou écrivains français. *Texaco* ne déroge sûrement pas à la règle, puisqu'ici aussi le récit s'encombre d'une importante matière livresque, un foisonnement de voix non seulement populaires, mais littéraires aussi. C'est ainsi que Marie-Sophie, depuis qu'employée chez des mulâtres, fréquente la bibliothèque de son patron et s'y familiarise avec Hugo, La Fontaine et Rimbaud, au prix d'une invraisemblance majeure, car non seulement elle lit, ayant hérité de quelques ouvrages, elle s'est aussi mise à écrire des bribes de son histoire qu'il reviendra au marqueur de tisser en une grande toile. Plus tard, elle mène des conversations littéraires avec un docte haïtien, féru de lettres, et grand admirateur de ses compatriotes Jacques Roumain et Jacques Stéphen Alexis : Ti-Cirique, sous le nom duquel on devine la fonction du « critique », mais exercée dans le désordre, et donc peu fiable<sup>9</sup>. Enfin lorsque Marie-Sophie ira visiter Césaire, ce sera pour le féliciter de son œuvre non de maire, mais de poète. Bâtie de bric et de broc, cette cité est décidément faite de citations d'abord (*T*, p. 390). On ne s'étonnera donc pas qu'au centre de la ville, brille ce monument colonial appelé Bibliothèque Schœlcher : et si les « notes de l'urbaniste », qui s'insèrent à une vingtaine de reprises dans le texte, y seront déposées pour finir, c'est parce que l'idée de *Texaco* vint à Chamoiseau après lecture d'un article de son ami Serge Letchimy, futur maire de Fort-de-France ici représenté sous les traits d'un Christ salvateur. Et il n'est pas jusqu'à la « mangrove urbaine » arpentée par lui qui en même temps ne fonctionne comme métaphore de l'intertextualité à l'œuvre dans ce roman. Le texte littéraire est rapport au Monde, certes, mais ce rapport est « médié », il passe par d'autres textes qui le précèdent ou l'environnent. Sous l'éco-texte se cache à vrai dire un texte à échos. Si nous y proposons d'appeler « éco-texte » ce qui dans un texte a rapport à l'environnement, nous parlons d'« écho-texte » pour désigner sa relation à d'autres textes travaillés par une même dynamique environnementale, urbaine ou non. Car les textes se font aussi écho dans cette mouvance spécifique qui a trait à l'environnement, chacun d'eux s'inscrivant dans une lignée où il reprend des bribes éco-textuelles, avant de se prêter à son tour à la réécriture par autrui. À l'organisation spatiale des plus hétéroclites du quartier délabré semble ainsi correspondre un soubassement textuel tout aussi hybride, dont finit par se dégager cependant une référence unificatrice.

### **Sous un amoncellement de pierres**

Par-delà les nombreuses références bibliographiques dont le roman est parsemé, il est en effet un livre d'une tout autre nature qui véritablement le hante – non pas en profondeur, ni superficiellement, mais pour ainsi dire transcendentale, du haut, flottant par-dessus ses

---

9. C'est-à-dire tout de travers, tel ce crabe des Antilles appelé « cirique » : de fait, Ti-Cirique s'inscrit en faux par rapport à la poétique du marqueur de parole.

énoncés : ce n'est en effet pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit du Livre des livres, du Livre premier sur lequel tout autre se fonde, l'archi-texte biblique, en d'autres mots, dissimulé ici sous la « parole architecte<sup>10</sup> » de l'urbaniste. Là-dessus, la critique n'a pas tout dit, même si tout le monde a remarqué l'organisation évangélique de *Texaco*, que le marqueur de paroles signale lui-même tout à la fin de son récit : « Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice autour de l'idée messianique d'un Christ » (p. 426). De fait, les trois parties qui constituent le roman s'intitulent « Annonciation », « Le Sermon de Marie-Sophie Laborieux » et « Résurrection »<sup>11</sup>. Même l'extrait de lettre signée Ti-Cirique sur lequel s'ouvre le livre, est dit « Epître » (p. 19). Mais surtout, le récit commence par ce qu'il faut bien appeler la lapidation de l'urbaniste, quand bien même celui-ci n'est touché que d'une seule pierre au moment d'inspecter le quartier créole condamné pour insalubrité. De cet événement inaugural, quatre versions nous sont données sur le modèle des quatre Evangiles (selon Marc, Matthieu, Luc et Jean)<sup>12</sup>: « L'arrivée du Christ selon Irénée », « selon Sonore », « selon Marie-Clémence », deux voisines de Marie-Sophie, la narratrice en chef, qui livre ensuite sa propre version des faits. S'il est appelé le Christ c'est parce que l'urbaniste finira par sauver le quartier ; mais il est pris d'abord pour l'un des « cavaliers de l'apocalypse », perçu comme un « ange destructeur », un « Fléau » (p. 36-7). Car telle est la nature ambivalente de toute victime expiatoire qu'elle peut ensuite être érigée en héros. Il importe bien sûr que nous soyons au début du récit, quand bien même celui-ci se mettra ensuite à évoluer à rebours en remuant le passé du site : c'est l'action première, celle sur laquelle s'ouvre le *bouquin*, son acte fondateur. Tout à la fin, d'ailleurs, le récit renouera avec cette entrée tout sauf glorieuse du Christ, bouclant ainsi un texte entièrement cerné par cette arrivée messianique (p. 405-415).

Du reste, qui ne reconnaîtrait dans le récit d'Irénée, pêcheur comme l'étaient les apôtres, l'épisode de la pêche miraculeuse chez Luc : « depuis trois quarts de temps, la mer n'accrochait aucune chance aux appâts [...]. Cependant son chemin, il aperçut le Christ » (p. 21) ? Et aussitôt Irénée harponne « un requin clair, un deuxième déjà noyé au ventre ouvert, puis un troisième battant la gueule qu'il fallait étourdir, puis un quatrième » (p. 23) – alors que selon Sonore, la voisine, « il n'était pas chrétien qu'un pêcheur s'intéressât aux squales » (T, p. 28) – ce sur quoi elle fit un signe de la croix. Cette arrivée est également de bon augure pour Sonore ; au moment du passage du « Christ », elle ouvre une missive de la mairie, confirmant qu'elle est enfin embauchée : « elle avait compris au moment de la lettre, qu'il n'inaugurerait pour nous aucune des plaies d'Egypte » (p. 29). Enfin, une autre voisine, Marie-Clémence, se

10. Archi-texte voulant dire ici « texte premier », « primordial ». On ne prend pas ce terme dans le sens strict où l'entendait Gérard Genette, pour qui l'architexte désigne cette nébuleuse muette qui permet de reconnaître les thèmes abstraits, fortement stéréotypés, à partir desquels le sens d'un texte particulier est construit.

11. Dans ce sens, *Biblique des derniers gestes* répond à *Texaco*, et son titre confirme rétroactivement la lecture testamentaire de *Texaco*. Les deux romans se font d'ailleurs écho, puisque dans *Biblique*, la première partie s'intitule aussi « Annonciation » ; mais elle n'est suivie d'aucune résurrection, cette fois.

12. Evangiles auxquelles font écho les quatre livres que Marie-Sophie sauva de son séjour chez son patron, Gros-Joseph (T, p. 248). Un Gros-Joseph qui, devenu fou, finira par manger ses livres (p. 240), singeant ainsi le geste d'Ezéchiel... et de Saint-Jean.

trouve à la vue du Christ « dans la situation du prophète Jean-Baptiste qui, dans l'eau du Jourdain, vit surgir le fils de la Bonne Nouvelle » (p. 31): décidément, l'auteur insiste lourdement sur la composante évangélique.

L'Ancien Testament aussi semble fortement sollicité. Sous le nom plutôt surprenant de l'ancêtre, père de Marie-Sophie dont celle-ci commence par longuement nous narrer la vie « Esternome », ne doit-on pas deviner quelque amalgame entre le livre d'*Esther*, texte deutérocanonique, et le *Deutéronome*, ou second livre de Moïse ? Le long « sermon » de la narratrice est d'ailleurs divisé en deux « tables » : l'une « autour de Saint-Pierre », l'autre « autour de Fort-de-France ». Et de même que Moïse libéra son peuple de ses chaînes, Esternome déclenche l'exode des esclaves affranchis de Saint-Pierre dévastée vers la ville nouvelle. Et comme Moïse encore, à qui il fut refusé d'entrer en terre promise, Esternome mourra avant que ne soit établi Texaco. Ce nom de l'ancêtre fut du reste judicieusement choisi (il faudrait dire construit, car il n'est nulle part répertorié), puisque ses composantes renvoient toutes deux à une mise à mort sacrificielle. Comme le dit en effet le Deutéronome : « Tu feras sortir aux portes de ta ville cet homme ou cette femme coupable de cette mauvaise action, et tu lapideras cet homme ou cette femme jusqu'à ce que mort s'ensuive [...]. Tout le peuple y mettra la main. Tu feras disparaître le mal du milieu de toi » (Deutéronome 17, 5). Quant au livre d'*Esther*, on y voit le roi Assuérus ordonner que tous les Juifs « soient radicalement exterminés [afin que] stabilité et tranquillité plénières soient désormais assurées à l'Etat » (*Esther* 3, 13). Ces recouvrements ne sont pas, on nous l'accordera, sans conséquence : ils pèsent de tout leur poids sur le sens profond du texte. Dans tout cela, ne s'agirait-il vraiment que d'une mesure superficielle d'organisation du texte, d'un simple vernis, comme le laisse entendre l'auteur, et la critique à sa suite ? On entend démontrer le contraire : *Texaco* s'ouvrant sur un geste de lapidation, l'image d'une mangrove instable et mouvante recèle en vérité le noyau dur d'un caillou. Qu'est-ce donc que cette rémanence d'un geste ancestral, qui remonte aux temps immémoriaux de la fondation du monde : lancer une pierre – et qui retentit jusque dans le nom de la mère de la narratrice et conjointe d'Esternome, Idoménée Lapidaille (p. 201) ?

Ces diverses allusions à la Bible semblent aller dans un même sens : elles renvoient à chaque fois à des actes de rivalité, de vengeance ou de persécution. On aura reconnu sans peine les thèses de René Girard sur le sacré et la violence : toute société en crise, où règne l'absence de hiérarchie, où s'estompent les différences, entraîne la violence vengeresse des rivalités mimétiques, à laquelle seul le sacrifice d'une victime émissaire peut mettre fin – un sacrifice ensuite répété rituellement, dont se nourriront les mythes anciens jusqu'à l'ultime étape de la crucifixion du Christ, qui selon Girard en constituerait le dépassement, car ici la victime est innocente : avec le Nouveau Testament disparaît l'image d'un Dieu vengeur. Jésus non seulement sauve une femme adultère de la lapidation (*Jean* 8, 1-11), mais il fut à plusieurs reprises aussi menacé d'être lapidé (*Jean* 8, 59) : cependant, il est agneau, et non pas bouc. La lapidation, précise encore Girard, étant « réservée aux êtres les plus impurs<sup>13</sup> », se perpétrait hors de l'enceinte de la ville, toute la population y participant, sans avoir à se souiller en

---

13. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 194.

touchant la victime<sup>14</sup>. Girard soutient également que si les mythologies mettent souvent en scène une violence individuelle, cette violence est toujours collective au départ<sup>15</sup>. Et l'on verra que dans *Texaco*, il s'agit bien, en dépit des apparences, d'un geste collectif ; derrière le lanceur isolé se cache une foule : « Dès l'apparition du Christ dans son champ de vision, Julot avait dû lancer la pierre que nous aurions lancée si nous avions été aussi méchants que lui » (p. 34). Des femmes, ensuite, « proposèrent d'échauder le supposé cadavre, de le fourrer dedans un sac [...], et de noyer le tout » (p. 33). C'est alors que le « lapidé » soudain respire à nouveau : on l'amène ensuite chez Marie-Sophie qui par son récit le convertira en défenseur des lieux, en bâtisseur de ville. Les mythes le confirment : pour passer du profane au sacré, il faut recourir au sacrifice. Pour fonder une ville, rien de tel qu'un meurtre : « Romulus tue Remus et la ville est fondée », rappelle Girard<sup>16</sup>. Si, dans l'antiquité, la fondation d'une ville s'accompagnait de cérémonies religieuses, c'est qu'elle correspondait à la consécration d'une divinité : Jérusalem dit sa fondation par le dieu Shalem. On se souviendra encore de l'origine de Thèbes : Cadmos ayant tué un dragon, en sème les dents ; aussitôt des hommes armés sortent de terre. Cadmos leur ayant lancé une pierre, ils s'en accusent mutuellement et finissent par s'entretuer, sauf une poignée d'entre eux, qui aident Cadmos à bâtir la ville. Œdipe, plus tard, y vaincra le Sphinx<sup>17</sup>. Quant à la ville d'Anvers, la légende veut qu'elle soit née lorsqu'un soldat romain, Silvius Brabo, tua le géant qui prélevait des droits de passage sur l'Escaut, et jeta sa main dans le fleuve : Antwerpen signifiant « jeter la main » (*hand werpen* en néerlandais).

Si nous postulons que *Texaco* est le lieu d'un dialogue en sourdine entre l'auteur et l'œuvre fortement popularisée de Girard<sup>18</sup>, notre approche n'en est pas pour autant girardienne : il s'agit plutôt de montrer comment Chamoiseau, au fait des thèses de Girard, les utilisa à des fins de fiction. J'ajouterai que l'idée d'appliquer à *Texaco* ce traitement girardien, m'est venue du simple fait que leurs deux ouvrages se côtoyaient fortuitement sur ma table de travail. Certes, nulle part Chamoiseau ne cite l'anthropologue. Mais il arrive à son « Mentô », Édouard Glissant, de citer lapidièrement *La Violence et le sacré* dans *Le Discours antillais*, comme le rappelle Marie-Christine Rochmann<sup>19</sup>. Le thème du sacrifice fondateur apparaît déjà dans les tragédies de Césaire. Chez Jacques Stéphen Alexis, chez Jacques Roumain, aussi le héros est toujours un bouc émissaire qu'il faudra sacrifier à la fin pour le bien de

---

14. René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 262.

15. *Ibid.*, p. 113.

16. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 10.

17. René Girard, *Le bouc émissaire*, op. cit., p. 126.

18. Chamoiseau n'hésite pas à invoquer des ouvrages théoriques à l'origine de certains de ses récits : un article de Gilles Deleuze sur les « îles » pour *L'Empreinte à Crusoé* ; des renvois au bouddhisme zen de Nichiren pour *Les neuf consciences du malfini*, autre roman « écologique ». Voir à ce sujet notre *Chamoiseau... fils* (Paris, Hermann, 2014).

19. Elle ajoute que dans *Mahagony*, le héros Gani, qui avait pour jumeau un serpent, est décrit comme un Christ voué au sacrifice, dont la venue est annoncée par quelque Jean-Baptiste ; et elle en conclut : « L'écrivain semble avoir voulu figurer en Gani la victime émissaire telle que René Girard l'analysait » (« Marronage et sacré dans l'œuvre d'Édouard Glissant » (dans J.-Fr. Durand (dir.), *L'écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 173-182).

la communauté : et il n'est d'ailleurs pas exclu que Chamoiseau se soit inspiré de ces deux auteurs haïtiens pour *Texaco*<sup>20</sup>, où il multiplie à son tour de telles séquences relatives à la rivalité mimétique, à la violence qui en découle. Il ne s'agit évidemment pas de mettre en doute la créativité de l'auteur : en incluant dans son récit des allusions aux romans d'auteurs « voisins » dûment cités, Chamoiseau ne ferait qu'interroger plus avant la thématique de la rivalité mimétique, en l'intégrant à la pratique même de son écriture.

L'épisode le plus marquant sur ce plan « girardien » se produit lorsque Marie-Sophie décrit la rencontre entre Esternome et sa future mère, Idoménee, dont il rencontre d'abord la sœur jumelle, Adrienne. Séparées à un jeune âge, d'emblée dépareillées en somme, ces jumelles se retrouvent plus tard, lorsqu'Idoménee<sup>21</sup>, devenue lentement aveugle, est abandonnée par la « mulâtresse collectionneuse de perroquets » qui l'avait recueillie (p. 200). Quand Esternome pénètre une première fois dans la case d'Adrienne, il croit la voir double, ne sachant comment différencier les deux sœurs. Mais alors que l'une est profondément bonne, l'autre va se muer en rivale, violente et maléfique, cherchant à rétablir la vue de sa sœur en arrachant les yeux à Esternome. Mais ce n'est que de manière hallucinatoire, sous forme de cauchemar, que sera révélé l'aspect maléfique de la jumelle : « là où la différence prolifère, sous la forme de cauchemars monstrueux, elle tend aussi à s'abolir », affirme Girard<sup>22</sup>. On retrouve ainsi, dans cette séquence, les principaux clichés sacrificiels du catalogue girardien, tels que l'animalité et la gémellité. Les sœurs sont d'ailleurs toutes deux difformes, puisqu'Adrienne, déjà dédoublée en sa sœur, se double d'un coq menaçant, qui se tient immuablement perché sur son épaule, en écho aux perroquets qui s'étaient aveuglés lorsqu'Idoménee fut abandonnée par sa maîtresse. Et tout est à l'avenant : lorsqu'Adrienne a mal au ventre, c'est sa sœur qui est enceinte (p. 232-233) ; et lorsqu'Adrienne meurt, Idoménee ne la suit dans la tombe qu'une fois trépassé le coq associé à l'autre : « le double et le monstre ne font qu'un », disait René Girard, dans *La Violence et le Sacré*<sup>23</sup>. Il semblerait bien que Chamoiseau l'ait ici suivi à la lettre. Mais ici seulement. Car la référence girardienne n'était qu'un moment épisodique, purement transitoire, mais nécessaire, dans l'œuvre chamoisienne.

---

20. Esternome est en effet nommé « gouverneur des mornes », en écho au titre dont Ti-Ciriq affuble Alexis, « Gouverneur de la rosée » (*T*, p. 357), titre qui renvoie bien sûr au roman de Roumain, tant admiré par Alexis. Que ce soit la persécution des Haïtiens à Saint-Domingue (*Compère général soleil*) ou la mise à mort d'un amoureux revenu au pays (*Gouverneurs de la rosée*), partout dans leurs romans règne une rivalité mimétique exacerbée par les conditions misérables des protagonistes. Alexis fut aussi l'auteur d'un essai « Où va le roman » (*Présence africaine*, vol. 13, n° 2, 1957, p. 81-101), dans lequel il défend la conception d'un roman antillais, proche du réalisme merveilleux, dont Chamoiseau s'éloignera plus tard.

21. Idoménee est en fait un nom masculin, désignant ce roi de Crète qui, de retour de Troie, tua son fils. Toutes les identités s'avèrent fluides, puisque dans « Esternome », il y a Esther. Quant à la combative Marie-Sophie Laborieux, elle a un nom propre qui la masculinise en même temps qu'il l'associe aux « classes laborieuses et dangereuses ». Ce brouillage de la différence sexuelle sera plus évident encore dans *Biblique*, où le mentor révolutionnaire de Bodule-Jules, Nicol Timoléon, s'avère être une femme, Déborah-Nicol, dont la sœur jumelle fut tuée à sa naissance par un zombie. Enfin, le nom même de « Bodule » ne se laisse-t-il pas renverser en « Double » ?

22. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 326.

23. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 223.



## Matière absente

Si *Texaco* commence avec l'éruption de la Pelée qui força les survivants à se replier sur ce qui n'était encore que Fort-Royal, nous voici, vingt ans plus tard, retournés à Saint-Pierre, avec ce prestigieux projet d'urbanisation auquel Chamoiseau s'est imprudemment attelé. En même temps qu'il se voit contraint d'abandonner son plan de réaménagement à grande échelle (projet de nature éminemment poétique puisque s'ancrant dans l'imaginaire), l'auteur fait paraître *La Matière de l'absence*<sup>24</sup>, qui n'a du roman que le nom, puisqu'il s'agit d'un monument funéraire en trois pièces érigé à la mémoire de sa mère, Man Ninotte. Or voici que l'auteur choisit de décrire le processus de ce deuil suivant les grandes étapes d'une éruption volcanique : « Impact » dit la catastrophe du décès maternel ; « *Ejectats* » renvoie aux souvenirs enfouis qui rejaillissent ; « Cratère » enfin raconte les funérailles. Cette matière brute de l'absence, qui dit le manque de la mère, est minérale en son essence. Mais Chamoiseau est loin de limiter sa narration à un cheminement personnel<sup>25</sup> : il remonte, par-delà l'esclavage et la colonisation, aux origines de *Sapiens*, où l'homme fut d'emblée confronté à sa disparition. Or voici le plus étrange : plus aucune trace de l'ancienne violence ne se manifeste dans ce retour à Saint-Pierre et sa matière volcanique. Tout le sacrificiel girardien, si ouvertement présent dans *Texaco*, se retrouve gommé à présent, comme si Chamoiseau avait cherché à effacer toute trace du meurtre primordial, pour lui substituer une vision pacifiée, au détour d'une anthropologie poétique pour le moins idéalisée – selon un processus de refonte qui, selon Girard, serait propre aux mythologies.

Quelques résidus n'en demeurent pas moins, qui trahissent ce geste d'effacement, comme lorsque Chamoiseau commence par mettre sur le tapis la question des revenants, zombies et autres « monstres cauchemardesques » (*MA*, p. 22-3), ou la question des vengeances par empoisonnement. Le passage suivant surtout retiendra notre attention, qui dit à la fois l'effacement de la violence et sa résurgence : « Il faut imaginer cette aube de nos humanités : l'hominidé qui soudain prend conscience qu'un de ses semblables est mort. Voilà notre toute première origine » (p. 37), dit-il : ce sur quoi se fonde notre monde. Mais que cette mort soit accidentelle ou naturelle, à aucun moment n'est reformulée la thèse fondamentale de Girard : qu'il y a eu meurtre d'un seul par la meute. Et si la question du mimétisme y est encore esquissée, c'est à présent en l'absence de toute rivalité : « Le semblable identifié se met à exister en celui qui maintenant le perçoit, et se perçoit aussi » (p. 38). Sur plusieurs pages va ainsi se développer une anthropologie souvent fantaisiste, évoquant « sacré, divin, rites d'initiation, symboles, archétypes structurants, fécondités sacrificielles, métempsychose diverses », sans que jamais n'intervienne la moindre allusion à la thèse de Girard, pourtant secrètement si sollicitée dans *Texaco*. Il n'est pas jusqu'à la question des « doubles » (p. 56) que l'auteur réussit à évoquer sans que cette fois ne surgisse l'ombre de Girard : « il suffit

24. Patrick Chamoiseau, *La Matière de l'absence*, Paris, Seuil, 2016. Désormais *MA*.

25. Le texte se présente comme une sorte de dialogue entre le narrateur et sa sœur aînée, la Baronne ; et à chaque prise de parole de sa part, le narrateur répond invariablement « Exact, je lui dis » (*MA*, p. 34, 50, 59, 114, 209, 299) : simple tic, dans lequel on ne peut s'empêcher de voir l'anagramme de *Texaco*.

de penser aux jumeaux et d'imaginer *Sapiens* en face de ces derniers : comment ne pas y voir le prodige de l'identique en étendue [...] ? Le même brusquement dissocié ? » (p. 57).

Qu'en conclure ? Que l'œuvre chamoisienne s'efforce ici d'effacer la fable originelle de *Texaco*, bâtie dans la violence ? Il est sûr que dans l'évangile post-testamentaire sur laquelle l'œuvre débouche, avec *La Matière de l'absence*, c'est Chamoiseau, devenu à son tour, sinon shaman, du moins sage et non plus rebelle<sup>26</sup>. Cette fois c'est le Christ qui renie Saint-Pierre. Ce faisant, l'auteur transforme la ville détruite en un mausolée maternel : à L'Oubliée de la Mangrove, que l'on retrouvait au centre de *Biblique des derniers gestes*, répondrait pour finir L'Appelée du Volcan : Man Ninotte. Et c'est ainsi qu'on est passé d'un magma vaseux, soupe originelle ou « source aux racines » de la mangrove, à l'image d'une ville invisible dont ne restent que les décombres rocheux. Les pierres sous lesquelles on ensevelit les cadavres ne sont-elles pas aussi celles avec lesquelles on les lapida ? Ce serait alors la même pierre dont l'habitant de Texaco menaçait le Christ, mais transmuée à présent ; elle n'est plus ici outil de lapidation, objet de violence, mais véritable pierre philosophale, investie d'une pensée minérale : « Tu es pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église ». Notons au passage que *La Matière de l'absence* a paru au Seuil, où une ancienne collection, « Pierres vives », portait cette citation de Rabelais : « Je ne bastis que pierres vives. Ce sont hommes ». Cette minéralisation vivante, rappelons-le, était déjà présente dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*<sup>27</sup>. Dans ce récit de 1997, on voit le héros s'enfuir non pas vers la côte et ses mangroves, mais vers les « grands-bois » de l'intérieur, où il manque de se noyer dans une source marécageuse (EVH, p. 79), toujours poursuivi par le molosse que le maître a lancé à sa suite. C'est au sortir de ces forêts, en descendant une ravine où il craignait « de glisser à nouveau vers la gueule d'une source », qu'il vit la « Pierre » (p. 113), énorme « bloc immémorial » (p. 115) qui lui barre la route, impossible à contourner. Comme par hasard, il s'agit déjà « d'une bombe-volcan voltigée en des temps très anciens » (*ibid.*) ; « Une roche volcanique » (p. 131). « Vivante », « Amicale » (p. 116) : tout l'opposé des mangroves ou des marais pourrissants qui menaçaient de l'engloutir. Et cette Pierre « rêve » (comme celle des aborigènes), « tout entière gravée » (p. 117), couverte de signes amérindiens. C'est la « pierre-monde ». Appuyée contre elle, le vieil homme attend l'arrivée du molosse qui a réussi à son tour à s'extirper des eaux boueuses : mais au lieu de le déchiqueter, celui-ci lui lèche la paume – devenu « hume-main ».

## Bibliographie

ALEXIS Jacques Stéphen, « Où va le roman ? », *Présence africaine*, vol. 13, n° 2, 1957, p. 81-101. [doi.org/10.3917/presa.9573.0081](https://doi.org/10.3917/presa.9573.0081)

CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

— *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

— *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

26. Sur ce point, voir notre contribution « Chamoiseau et après », dans Pierre Soubias *et al.* (dir.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2018, p. 360-374.

27. Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997. Désormais EVH.

- *La Matière de l'absence*, Paris, Seuil, 2016.
- *Les neuf consciences du malfini*, Paris, Gallimard, 2009.
- *L'Empreinte à Crusocé*, Paris, Gallimard, 2012.
- CHANCE Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Genève, Champion, 2010.
- « De la "mangrove urbaine" de *Texaco* à la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes* », *Ponti/Ponts. Langues Littératures Civilisations des pays francophones*, vol. 11, n° 201, p. 41-59. « Centres-villes, villes et bidonvilles », p. 41-59. À consulter sur [www.ledonline.it](http://www.ledonline.it)
- CORNILLE Jean-Louis, *Chamoiseau... fils*, Paris, Hermann, 2014.
- « Chamoiseau et après », dans Pierre Soubias et al. (dir.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2018, p. 360-374.
- « J. Giono et le chant du Tout-Monde, écho-critique de la trilogie de Pan », *French Studies in Southern Africa*, n° 50, 2020, p. 1-16.
- DE VRIESE Hannes, « L'écriture de la nature ou le texte vivant. Hannes De Vriese s'entretient avec Patrick Chamoiseau », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. À consulter sur [www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org](http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org)
- GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- KASSAB-CHARFI Samia, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard / Institut français, 2013.
- ROCHMANN Marie-Christine, « Marronage et sacré dans l'œuvre d'Édouard Glissant », dans J.-Fr. Durand (dir.), *L'écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 173-182. [doi.org/10.4000/books.pulm.1578](https://doi.org/10.4000/books.pulm.1578)

# Rôle et représentation de l'environnement en Indochine chez les auteurs francophones vietnamiens : entre assimilation, résistance et hybridation

AUORE NICOLAS, Université Johann Wolfgang Goethe de Francfort-sur-le-Main

## Résumé

Cet article propose d'étudier les différentes formes de manifestation et de réappropriation littéraire du motif environnemental dans les œuvres de deux auteurs francophones vietnamiens mettant en scène le retour au pays natal d'un personnage principal vietnamien. L'objectif est de montrer les enjeux idéologiques et historiques derrière la représentation littéraire du monde naturel et animal en contexte colonial ou post-colonial. L'analyse révèle en effet des stratégies ambivalentes de remise en valeur du milieu naturel et à travers celui-ci des traditions ancestrales de l'ancienne Indochine française. Ce traitement littéraire spécifique de la nature permet aux auteurs, d'une part de mettre en exergue la tension entre terre d'origine et terre d'accueil, et d'autre part, de remettre en question – de façon consciente ou inconsciente – la dichotomie entre nature et culture, qui se trouve au fondement de la pensée occidentale moderne. La convergence des approches écocritiques et postcoloniales, ainsi que la mise à contribution de la notion d'hybridité, se montrent ici particulièrement pertinentes pour dépasser cette opposition entre nature et culture, qui a permis pendant la colonisation de situer les différents peuples sur l'échelle de la civilisation.

## Introduction

Les études littéraires connaissent depuis ces trente dernières années un engouement certain pour la question environnementale et la façon dont celle-ci se manifeste en littérature, que ce soit sous la forme de thématiques, d'esthétiques ou d'éthiques environnementales présentes dans les œuvres littéraires, passées ou présentes. Cet intérêt grandissant, dans une société confrontée de plein fouet à la crise écologique, a permis l'éclosion et l'essor du nouveau domaine de recherche en littérature qu'est l'écocritique. Celle-ci a entre autres pour but de redonner une attention toute particulière au monde non-humain (naturel et animal) dans les œuvres littéraires, en décentrant le regard du chercheur et du lecteur dans une perspective non anthropocentriste. « Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, [...] ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies<sup>1</sup>. » Les objectifs poursuivis par l'écocritique semblent donc, au premier abord, très éloignés de ceux des études postcoloniales, dont les théories pionnières se sont avant tout intéressées aux rapports de force (physiques ou symboliques) entre humains, dans des contextes socio-culturels vidés de toute substance naturelle<sup>2</sup>.

- 
1. Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader, Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 18.
  2. Frantz Fanon dans *Peaux noires masques blancs* (1952) et Albert Memmi dans *Portrait du colonisé, suivi du portrait du colonisateur* (1957) sont tous deux considérés comme des penseurs pionniers des études

Pourtant l'écocritique semble combler un déficit des études postcoloniales en redonnant une place fondamentale au rôle du milieu naturel en contexte colonial, tandis qu'une approche postcoloniale montre que l'histoire des rapports entre l'homme et le monde non-humain n'est pas seulement à appréhender dans la diachronie, ou dans une dynamique évolutive homogène, mais bien plus dans la synchronie, autrement dit dans l'analyse des différentes façons de comprendre le monde naturel et d'interagir avec lui à une époque donnée. « The task of postcolonial criticism, in this context, is to explore 'how different cultural understandings of society and nature' – understandings necessarily inflected by ongoing experiences of colonialism [...] – have been deployed in specific historical moments by writers in the making of their art'<sup>3</sup> » Le contexte colonial met en effet particulièrement bien en exergue le rôle herméneutique de l'humain sur son environnement ainsi que la pluralité d'interprétations du monde naturel et animal présentes dans une même société. Étudier cette pluralité permet non seulement de remettre en cause l'hégémonie de la compréhension occidentale du monde à l'époque coloniale, mais aussi de donner à l'écocritique une dimension plus globale, transnationale et interculturelle, qui répondrait à la critique parfois formulée à son encontre d'un certain ethnocentrisme<sup>4</sup>.

Favoriser une double approche écocritique et postcoloniale<sup>5</sup> permet enfin de mesurer l'importance du motif environnemental au temps de la colonisation et de comprendre l'influence culturelle, politique et idéologique que la représentation de la nature a pu exercer. La pensée moderne occidentale, reposant sur l'idée de séparation entre nature et culture, a créé à partir de cette dichotomie une partition imaginaire du monde entre hommes civilisés et non (ou moins) civilisés ; les uns étant censés être plus proches de la culture et les autres plus proches de la nature. « Ce binarisme – culture et nature – est l'un des motifs les plus récurrents et les plus importants du discours orientaliste, puisque la culture est associée aux civilisations européennes, et la nature aux populations dites primitives<sup>6</sup>. » À l'aune de ce constat et dans le but de remettre en question cette distinction ontologique, nous nous pencherons dans cet article sur les systèmes de représentation de la nature en contexte colonial et post-colonial, plus particulièrement sur ceux mis en œuvre par des écrivains francophones, pouvant porter un potentiel contre-discours face au discours occidental dominant.

---

postcoloniales et ont d'abord commencé à étudier les rapports de domination coloniale sous l'angle psychologique et comportemental.

3. Anthony Vital, *Toward an African Ecocriticism*, 2008, cité dans Graham Huggan et Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism, op. cit.*, p. 15.
4. Ce domaine de recherche s'est particulièrement développé dans le monde anglo-saxon dans les années 1990 puis a commencé à s'épanouir en Europe, mais il reste jusque-là dans une sphère d'influence occidentale.
5. Ce croisement des approches théoriques commence à connaître un certain succès sous le nom d'écocritique postcoloniale comme le montre l'ouvrage pionnier en la matière de Graham Huggan et Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism : Literature, Animals, Environment*, Abingdon, Routledge, 2010.
6. Ching Selao, *Le Roman vietnamien francophone, orientalisme, occidentalisme et hybridité*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 38.

Notre choix pour le corpus de cet article s'est porté sur une partie peu connue de la littérature francophone, celle se rattachant à l'ancienne Indochine française<sup>7</sup>, et plus précisément sur la littérature vietnamienne francophone<sup>8</sup>. Alors que « L'Indochine fournit le plus important contingent d'auteurs de langue française, dépassant celui du Maghreb et de l'Afrique noire réunis<sup>9</sup> » à l'époque coloniale, la grande majorité de ces auteurs est malheureusement tombée dans l'oubli<sup>10</sup>. Nous nous intéresserons à deux grands représentants de la littérature vietnamienne francophone à travers les romans *Frères de sang* (1947) de Pham Van Ky et *Le Fils de la baleine* (1956) de Cung Giu Nguyễn, ces deux romans ayant en commun de traiter d'un scénario typique de la littérature francophone : celui du retour d'un personnage principal dans son pays d'origine après un séjour en France. Nous comparerons la trajectoire de Môm dans *Le Fils de la baleine*, qui échoue après un naufrage sur les rives d'un village de pêcheurs du Sud du Vietnam en ayant perdu la mémoire ; et celle du narrateur de *Frères de Sang*, qui rentre après une dizaine d'années passées en France dans son village natal pour revoir son ami d'enfance Lê Tâm, devenu aveugle après un accident et ayant suivi une voie spirituelle complètement opposée à la sienne. Ces scénarios se prêtent particulièrement bien à l'exacerbation des caractéristiques naturelles et culturelles de l'Indochine, puisque les protagonistes sont confrontés à un même sentiment de choc et de déracinement causé par cet environnement familier et étranger en même temps, qu'ils retrouvent et qui les conduit à s'interroger sur les croyances et pratiques traditionnelles villageoises.

Les romans, respectivement publiés au lendemain de la Guerre d'Indochine (1946-1954) et à son commencement, illustrent le topos du déchirement entre civilisation occidentale et vietnamienne, vécu intensément pendant cette période de trouble par les auteurs eux-mêmes. Ceux-ci se trouvent « dans l'impossibilité de trouver une position qui les satisfasse dans le chaos du champ politique du Vietnam de l'époque [...]»<sup>11</sup>, car ils incarnent la volonté d'une minorité intellectuelle de leur pays de trouver un équilibre à mi-chemin entre le monde occidental et extrême-oriental, rejetant la rupture totale voulue par les forces communistes révolutionnaires d'un côté, mais désirant l'indépendance de l'autre. Or, cette position d'entre-deux s'observe particulièrement bien à travers l'analyse du motif environnemental dans leurs œuvres, puisque le rapport presque organique des personnages principaux avec leur terre d'origine semble refléter en miroir leur conflit intérieur et nourrir leur réflexion critique. Nous verrons donc comment ces deux auteurs réinvestissent le monde non-humain au niveau littéraire, pour exprimer tantôt une résistance symbolique à la domination culturelle,

- 
7. L'Indochine française (1887-1946), dont la conquête commença en 1858 avec la prise de Saïgon, se constituait de l'actuel Vietnam, Cambodge et Laos.
  8. Nous limitons le corpus aux auteurs vietnamiens francophones pour des raisons évidentes d'exhaustivité dans cet article, mais aussi parce qu'il existe très peu de littérature francophone du Laos et du Cambodge.
  9. Pierre Montagnon, *L'Indochine française, 1858-1954*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2019 [2004], p. 210.
  10. L'oubli ou tout du moins l'occultation de la littérature vietnamienne francophone dans les recherches francophones s'explique en partie par la perte d'influence de la France (et de la langue française) dans la sphère indochinoise, celle-ci ayant été remplacée par la double influence de la Chine et des États-Unis pendant la Guerre froide.
  11. Giang-Huong Nguyễn, *La Littérature vietnamienne francophone (1913-1986)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 63

tantôt une critique des traditions ancestrales et une aspiration au changement. Leur position souvent ambivalente les fait osciller entre assimilation et rejet et révèle finalement une pensée hybride singulière.

### La mise en valeur de l'environnement naturel en Indochine

Afin de nous intéresser à la particularité de l'utilisation du motif environnemental par les auteurs francophones vietnamiens, il convient de rappeler le rôle essentiel des lieux d'énonciation dans les littératures francophones. Jean-Marc Moura souligne la conscience aiguë des auteurs francophones par rapport aux lieux qu'ils déploient dans leurs œuvres et auxquels ils s'identifient : « L'œuvre francophone construit souvent d'une manière insistante son espace d'énonciation : c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou post-coloniales<sup>12</sup>. » C'est pour cette raison que « La critique postcoloniale étudie la manière dont chaque auteur, chaque œuvre gère son rapport à son "lieu" et l'investit selon un mode spécifique<sup>13</sup>. » Concernant les auteurs de notre corpus, on remarque d'emblée la distinction classique effectuée entre terre d'accueil (ou d'exil) et terre d'origine, incarnée d'un côté par la métropole française et la ville de Paris, et de l'autre côté par un environnement rural et villageois où se situerait le domaine familial. Cette opposition révèle la dualité établie entre sociétés urbaines et sociétés rurales, qui vient se superposer à la dichotomie mentionnée plus haut entre hommes de culture et hommes de nature, en l'accentuant. Les romans étudiés donnent plus spécifiquement à observer les particularités du lieu d'énonciation que représente l'Indochine rurale, lieu d'origine des auteurs, en mettant en évidence ses particularismes naturels mais aussi coutumiers selon les régions évoquées, comme « le Vent du Nord qui hâtait la croissance des céréales<sup>14</sup> ». Ce processus participe à la construction discursive d'une identité et d'une altérité, qui repose sur une compréhension du monde environnant différente de la pensée occidentale. Or, cette différenciation donne aussi souvent lieu à une distanciation critique, si ce n'est à un repli géographique symbolique et stratégique de la part des auteurs sur le lieu des origines :

Les paysages typiques et les rites traditionnels jouent un rôle décisif dans la définition de l'espace énonciatif qu'est le village. L'invariabilité de la nature, le caractère répétitif et intact des coutumes servent à fixer l'espace. Toutes les valeurs héritées, traditionnelles ou coutumières, et les récits fondateurs, ont pour rôle de constituer et de mettre en exergue la culture propre au peuple et de la distinguer de la culture importée par la colonisation<sup>15</sup>.

Le rapport spécifique du sujet vietnamien à son environnement, souvent compris dans le rapport à la terre des ancêtres, se révèle être un élément particulièrement fort d'identification, tantôt revendiqué comme facteur d'identité, tantôt rejeté par les auteurs à travers leurs

---

12. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019 [1999], p. 165.

13. *Ibid.*, p. 70.

14. Pham Van Ky, *Frères de sang*, Paris, Seuil, 1947, p. 28. Désormais FS.

15. Giang-Huong Nguyễn, *La Littérature vietnamienne francophone*, op. cit., p. 182.

personnages. Giang-Huong Nguyễn parle dans son ouvrage sur la littérature vietnamienne francophone d'un « rapport particulier entre espace et identité » (*FS*, p. 173), tandis que Marianne Halloran-Bessy démontre dans son article sur les métaphores spatiales dans *Frères de Sang* le rôle essentiel de la terre dans la construction identitaire du narrateur :

The Confucian values antagonizing the narrator are also illustrated by the traditional significance of the earth. The father notes : « Notre talent vient des plis du sol des ancêtres, » thus establishing a link between identity and the land [...] Hence, crucial to identity, in a traditional sense, is this connection to earth and land. The narrator feels he does not belong because his stay in a foreign land has hindered this traditional link to the earth<sup>16</sup>.

Marianne Halloran-Bessy précise cependant que ce rapport fort entre terre natale et identité est particulièrement présent dans la tradition vietnamienne influencée par le confucianisme chinois, marquant une différence avec la pensée occidentale. Ces différentes façons de penser la nature, de la représenter et de se situer par rapport à elle, sont aussi évoquées par Pham Van Ky à travers la voix du narrateur dans *Frères de sang*, qui s'interroge sur le traitement de la nature dans les mondes artistiques occidentaux et extrême-orientaux :

Je venais de saisir la nature comme un esthète de mon pays, moins par l'observation sensible (manière occidentale par excellence) que par une analyse et un classement (manière asiatique) en m'aidant de représentations idéographiques, en décomposant pour recomposer après. Je devais cette révélation à Claudel qui avait tenté, dans *Connaissance de l'Est*, une adaptation de notre esthétique. (*FS*, p. 97)

L'auteur fait ici une nette distinction entre la façon occidentale et extrême-orientale de percevoir la nature d'un point de vue esthétique, qu'il essaie de définir, voire de classer. Ce faisant, il introduit une réflexion sur ces différences et témoigne de l'importance du rapport à la nature dans le processus d'identification ou la construction d'une identité dans les romans des auteurs vietnamiens francophones étudiés. On peut dès lors se demander si ceux-ci utilisent et peut-être valorisent à escient ce thème dans un souci de réaffirmation d'une culture et d'une identité vietnamiennes propres. La focalisation sur la nature, sur les liens de l'homme avec la nature et les pratiques qui en découlent, laisse en effet deviner un choix stratégique relevant d'une démarche classique des auteurs francophones, cherchant à affirmer une identité nationale à travers la redécouverte et revalorisation d'une culture traditionnelle et folklorique. « L'espace d'énonciation des romans vietnamiens francophones est constitué comme un espace identitaire en ce qu'il se définit comme la terre des ancêtres par une insistance sur les rites et les coutumes traditionnelles<sup>17</sup>. » Tout porte à croire que la mise en valeur littéraire de la nature indochinoise s'inscrit dans une volonté consciente des auteurs francophones vietnamiens de montrer et de faire exister cette nature et les traditions folkloriques qui lui sont rattachées aux yeux du public français. « La mention et la description du lieu d'origine

---

16. Marianne Halloran-Bessy, « Spatial Metaphors and Identity Formation in Pham Van Ky's "Frères de sang" », *The French Review*, vol. 82, n° 4, 2009, p. 766.

17. Giang-Huong Nguyễn, *La Littérature vietnamienne francophone*, op. cit., p. 178.



peuvent être comprises comme garantes de son existence même<sup>18</sup>. » Bien plus qu'une simple mention, les descriptions du lieu d'origine sont généralement richement détaillées et oscillent entre exotisme et volonté de transmission de connaissances objectives sur le milieu naturel et les traditions du Vietnam.

Quand tu auras respiré suffisamment l'odeur des varechs et des algues, fait la connaissance de tous les courants marins, étudié les habitudes des poissons, les caprices de crustacés, quand tu te seras fait écorcher les doigts par les hameçons de toutes les tailles, blesser par les huîtres et les rochers, quand ta peau aura transpiré de l'eau de mer et quand ta poitrine se sera remplie du vent du large, alors les poissons viendront à toi<sup>19</sup>.

Cette description de l'apprentissage de la pêche dans *Le Fils de la baleine*, construite sous forme d'accumulation, mêle par exemple lyrisme et données scientifiques. De nombreux détails ethnographiques présents dans les œuvres de Pham Van Ky et Cung Giu Nguyễn permettent ainsi de proposer une alternative aux écrits coloniaux, voire à la propagande coloniale, pour remettre en cause le « caractère inexact et réducteur de la littérature coloniale par rapport à la réalité de la terre et de la société coloniale<sup>20</sup>. » Dans ce sens, la valorisation du motif environnemental dans les œuvres francophones vietnamiennes s'accompagne d'une portée subversive cherchant à lutter contre la disparition potentielle d'une culture et d'une nature propres au Vietnam face à l'hégémonie physique, culturelle et symbolique de la France en Indochine. Les auteurs francophones vietnamiens mobilisent leur position « de l'intérieur » pour proposer, si ce n'est un contre-discours, au moins un discours complémentaire au discours occidental dominant et un autre regard sur la nature en Indochine.

Cependant on peut aussi percevoir une autre dimension subversive dans cette insistance à mettre en avant des mœurs et traditions vietnamiennes reposant sur une interprétation et utilisation différente de la nature. Pham Van Ky et Cung Giu Nguyễn, ayant tous les deux baigné dans la culture occidentale, posent en effet un regard très critique sur l'existence de certaines coutumes et croyances vietnamiennes intimement liées au monde naturel environnant, qu'ils perçoivent comme des obstacles à la modernisation du pays. C'est par exemple le cas pour certaines pratiques liées au culte de la baleine décrites par Cung Giu Nguyễn dans son roman. Le personnage principal Mồ, recueilli par un village de pêcheurs vietnamiens après un naufrage et devenu amnésique, trouve un jour le cadavre d'une baleine échouée sur la plage. Cet animal est vénéré et considéré comme le dieu des océans par les habitants du village et Mồ, ayant découvert le cétacé, est proclamé fils de la baleine, ce qui est censé lui procurer chance et richesse. Cela ne lui apporte cependant que malheur et humiliation et lui révèle la profonde hypocrisie des villageois et de leurs croyances.

- Et bien ! Mồ, tu seras le fils de la baleine.

---

18. *Ibid.*, p. 135.

19. Cung Giu Nguyễn, *Le Fils de la baleine*, Paris, éditions de La Frémillierie, 2019 [1956], p. 96. Désormais *FB*.

20. Giang-Huong Nguyễn, *La Littérature vietnamienne francophone*, *op. cit.*, p. 104.

- Je ne comprends pas, monsieur, protesta le jeune homme. Moi, fils de ce poisson pourri. Vous êtes bien bon, vous ! Ce n'est pas parce que je suis considéré ici comme orphelin, que je n'ai pas de situation au village, que vous êtes en droit de me bafouer de la sorte.

Le maître ne laissa pas Mô poursuivre. Il s'avança et lui lança une gifle en plein visage.

- As-tu fini de blasphémer, vaurien ? (FB, p. 74)

L'injustice de la situation est soulignée par la gifle que reçoit Mô à cause de sa méconnaissance des traditions. Mô, constamment rejeté et marginalisé par les villageois pendant tout le roman, finira par fuir le village après avoir pillé le temple (qui dissimulait un butin caché par le maître des cérémonies), geste ultime de profanation et de rejet des traditions villageoises. Le scénario développé par Cung Giu Nguyễn a l'ingéniosité de faire du personnage de Mô, ne disposant d'aucun souvenir et donc d'aucun préjugé ni d'aucune croyance, un symbole d'objectivité, si ce n'est de naïveté et d'innocence. Il représente une page vierge qui s'écrit au fur et à mesure de ses expériences et de son apprentissage des traditions dans le village. Or, sa bienveillance première se transforme en incompréhension, désespoir puis rage, après s'être heurté à plusieurs reprises à la rigidité de certaines traditions injustes. Le jeune homme tente par exemple vainement de donner une sépulture à un ancien notable du village ayant été banni sur une île pour avoir émis des idées progressistes, car il ne peut comprendre le décalage entre les funérailles accordées à une baleine et la décision de laisser pourrir la dépouille du vétéran : « Ce que vous faites à un cétacé, pourquoi le refusez-vous à un homme ? » (FB, p. 240). La rupture radicale entre Mô et le village à la fin du roman laisse finalement entrevoir la sévérité de la critique exprimée par l'auteur à l'encontre du conservatisme de certaines traditions.

Ainsi la remise en valeur de la nature doublée d'une attention particulière portée aux traditions n'a donc pas nécessairement une fonction de dénonciation ou de résistance symbolique à l'hégémonie culturelle française, mais tend parfois au contraire à prôner une modernisation du pays sur le modèle occidental. La présentation d'une approche différente du monde non-humain par les auteurs vietnamiens francophones met donc en exergue leur position ambivalente, entre rejet et assimilation de la culture française. Comme l'explique Alain Guillemin dans un article sur Cung Giu Nguyễn, la littérature francophone vietnamienne « a été le véhicule d'une critique moderniste des aspects oppresseurs de la société traditionnelle vietnamienne, et simultanément d'une mise en valeur de la culture du Viêt Nam<sup>21</sup>. »

### Utilisations et variations du motif environnemental

Ce traitement littéraire de la nature incarne donc un enjeu au cœur même des rapports de force entre tradition vietnamienne et modernité occidentale et semble être un point de cristallisation de ce conflit. Les romans de notre corpus présentent différentes formes de manifestations littéraires du monde non-humain que s'approprient les auteurs et qui donnent lieu à ce que nous appellerons dans cet article une 'réappropriation naturelle', calquée sur le principe de réappropriation culturelle. On observe trois niveaux ou modes de cette réappropriation

---

21. Alain Guillemin, « Cung Giu Nguyễn où l'homme des deux rives », *Moussons*, n° 24, « Les passeurs », 2014.

tion : le premier mode se situe au niveau macro, c'est la nature considérée comme cadre général et englobant de l'action dans le roman. Il correspond à la compréhension classique du terme d'environnement comme celle de nature environnante. Le deuxième mode se situe au niveau micro, c'est celui des éléments naturels pris séparément et sortis d'un ensemble pour être interprétés dans un but particulier. Ils sont souvent utilisés et réinvestis dans le contexte de pratiques et croyances traditionnelles. Le troisième mode se situe enfin au niveau textuel et stylistique dans le roman, les auteurs pouvant également s'approprier la nature vietnamienne en développant à partir de celle-ci une esthétique propre. Quand c'est le cas, ceux-ci ont généralement recours à une profusion de personnifications, de métaphores et d'aphorismes ; mais aussi à l'introduction de chants, contes et légendes. Le premier mode nous amène donc à appréhender la nature comme lieu, comme contexte ou cadre ; le second mode fait de la nature un élément inhérent à une culture, à un mode de vie et de pensée ; tandis que le troisième fait d'elle un élément constitutif d'une esthétique et d'un langage propres aux auteurs francophones vietnamiens analysés dans cet article.

Concernant la nature comme lieu de l'action, Nguyễn Giang-Huong souligne la tendance des auteurs francophones vietnamiens – également observée chez Pham Van Ky et Cung Giu Nguyen – à choisir le village comme cadre de leur roman (pour peu que l'action se déroule en Indochine et non en France). Ce choix du contexte rural marque *de facto* une plus grande immersion des personnages dans la nature et cette proximité facilite les descriptions de paysages (« Les lotus rouges fanés avaient exhalé leur dernier désir de fleur. » *FS*, p. 95) ou de phénomènes naturels propres au Vietnam : « Durant une semaine, la mousson du Nord-Est avait soufflé avec rage sur la côte. Des pluies interminables avaient inondé le village. » (*FB*, p. 139). À travers le milieu naturel comme cadre de vie privilégié du village, les auteurs montrent également la dépendance et la vulnérabilité des villageois aux conditions naturelles qui les entourent, ce qui s'incarne dans des pratiques agricoles et vivrières décrites en détail (pêche ou riziculture), mais aussi dans des mœurs et traditions vénérant la nature. Ils illustrent donc l'idée d'une certaine interdépendance et osmose entre monde humain et monde non-humain<sup>22</sup>, dans une tendance tout à fait contraire à la pensée coloniale, mettant elle en œuvre une exploitation prédatrice des ressources<sup>23</sup> au détriment de la notion d'équilibre naturel. Le cadre rural et villageois semble donc idéal pour mettre en valeur les traditions ancestrales et leur application quotidienne, mais il revêt une fonction ambivalente puisqu'il peut tout aussi bien représenter un lieu de refuge et de sécurité, qu'un lieu d'emprisonnement, figé dans un certain archaïsme et traditionalisme intemporel. Le village présente en effet un aspect géographiquement délimité, coupé du monde extérieur, pouvant d'un côté le préserver de tout contact nuisible avec d'autres cultures et modes de pensée, et de l'autre le priver également de toute perspective d'évolution et de progrès : « the village becomes a symbol of the

---

22. Certains textes pionniers pour la pensée écocritique, tels que *Le Contrat naturel* de Michel Serres, tentent de remettre à jour ce lien d'interdépendance entre l'homme et la terre et d'introduire la notion de statut juridique égal pour cette dernière : « En fait, la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions, et cela suffit à faire un contrat. Chacun des partenaires en symbiose doit donc, de droit, à l'autre la vie sous peine de mort. » (Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2020 [1990], p. 90).

23. L'Indochine a été réputée pour la culture intensive de l'hévéa et la production massive de caoutchouc.

individual's alienations from tradition<sup>24</sup>. » Le personnage de Lê Tâm dans *Frères de sang*, incarnant le respect de la tradition et d'une pensée taoïste, exprime cette futilité à vouloir sortir des limites du village : « Ici, dans notre pays, on dépasse rarement les limites du village. On va du mirador à la maison communale, de la maison communale à l'étang. Mais entre eux, toute la longueur de son destin à celui du prochain, toute la largeur de la vie à la mort. » (FS, p. 65).

Au-delà du cadre villageois, le rapport à la nature des personnages décrits dans les romans détermine une façon de penser et de s'approprier le monde non-humain. Les auteurs présentent tout un système de valeurs et de codes de la société reposant sur l'interprétation de certains éléments naturels, principalement les cinq éléments fondamentaux autour desquels s'organise toute la vie traditionnelle vietnamienne : le métal, l'eau, le bois, le feu et la terre. « Les cinq éléments se retrouvent à la fois dans les êtres vivants et dans la Nature. Il existe tout un système 'quinnaire' de correspondances entre les organes, les éléments, les saisons, les points cardinaux et les planètes<sup>25</sup>. » Ce système de compréhension du monde est particulièrement présent à travers la profusion de fêtes et pratiques traditionnelles décrites dans *Frères de sang* et *Le Fils de la baleine* ; comme la fête du Têt<sup>26</sup>, le culte des âmes errantes, les cérémonies de mariage et de funérailles, mais aussi les rites locaux propres au village. Le roman de Cung Giu Nguyễn s'ouvre par exemple sur un jour de double cérémonie : la fête du village qui marque l'ouverture de la saison de la pêche et le mariage de la fille de l'armateur Trân. Bien que la date du mariage ait été fixée par le maître des cultes du village d'après une interprétation du calendrier lunaire, l'armateur Trân tente tout de même d'interpréter les signes de la nature pour juger de ce qu'ils présagent.

Pour une cérémonie, le soleil se leva mal. L'armateur Trân poussa un soupir et quitta la véranda d'où il interrogeait l'horizon brumeux. [...] « Pourquoi le maître des cultes a-t-il choisi un pareil jour pour la fête du village ? Et pourquoi ai-je suivi ses conseils en acceptant ce même jour pour le mariage de ma fille ? Y a-t-il une erreur du calendrier ou une malheureuse interprétation du maître ? » (FB, p. 9)

Le monde animal, reposant dans la culture vietnamienne sur les douze animaux du Zodiaque<sup>27</sup>, donne également lieu à un usage symbolique et à des significations spécifiques intégrées au langage courant, quand le narrateur de *Frères de sang* emploie par exemple l'expression « l'heure du Cheval » (FS, p. 28) pour désigner midi. Son ami d'enfance Lê Tâm observe quant à lui un régime strictement végétarien découlant de sa croyance bouddhiste en la réincarnation et le conduisant à respecter toute vie animale au même titre que la vie

24. Nathalie Huynh Chau Nguyễn, *Vietnamese Voices : Gender and Cultural Identities in the Vietnamese Francophone Novel*, DeKalb : Southeast Asia Publications, Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University, 2003, cité dans Marianne Halloran-Bessy, « Spatial Metaphors and Identity Formation », art. cit., p. 765.

25. Pierre Huard et Maurice Durand, *Connaissance du Viêt-Nam*, Paris, Imprimerie nationale / Hanoi, École française d'Extrême-Orient, 1954, p. 64.

26. La fête du Têt correspond au nouvel an chinois.

27. Le Zodiaque est le cycle animal duodécimal en astrologie et se constitue du rat, du buffle, du tigre, du chat, du dragon, du serpent, du cheval, de la chèvre, du singe, du coq, du chien et du porc.

humaine. Lê Tâm, profondément imprégné de culture taoïste et incarnant le respect de la tradition dans le roman, représente le personnage dont la perception du monde est la plus influencée par le monde non-humain, qui détermine pour lui les notions mêmes de temps et d'espace : « Il n'avait connu de mécanique que l'accomplissement du destin de l'homme et le cours des saisons. De vitesse, que celle du jour qui poursuit la nuit. L'Occident n'avait été pour lui qu'un continent où le soleil se couche. » (FS, p. 18) La façon de s'exprimer de ce personnage reflète également une influence du monde non-humain non seulement dans la pensée, mais aussi dans le langage marqué par de nombreux aphorismes et métaphores inspirés de la nature : « La moralité est dans l'air que nous respirons. Elle mûrit et tombera. Il n'y a qu'à attendre froidement. » (FS, p. 41). Pham Van Ky développe à travers le langage de Lê Tâm, mais aussi à travers la voix du narrateur, un style fortement empreint d'une esthétique symbolique de la nature car ce dernier, « dans l'espoir de se "réconcilier avec le village" ou avec sa culture, [...] cherche à déchiffrer les symboles qu'il lit dans le monde qui l'entoure pour comprendre l'essence des valeurs morales<sup>28</sup>. » On retrouve également un recours récurrent à la personnification de la nature chez les deux auteurs (« Le vent devint perfide. » FB, p. 241 ; « Et le vent me tenta encore : "Tu viens ?" » FS, p. 75) et l'écriture de Pham Van Ky est particulièrement marquée par un style métaphorique. Celui-ci n'est pas sans rappeler par moment un certain réalisme magique (typique des littératures issues de la colonisation<sup>29</sup>), avec une esthétisation de la nature culminant à la fin du roman, quand Lê Tâm tente agonisant de retourner à sa case et semble se faire appeler et happer par une nature environnante personnifiée, voire diabolisée, l'encourageant à ne faire qu'un avec elle dans un 'retour à la terre'.

Et le sang marqua le sentier avec de petits cailloux rouges.

Les rizières riaient sous le vent, de leur rire moiré de vague qui déferle, d'un bout à l'autre, gagnant les épis les plus secrets. L'un d'eux dit :

- Lê Tâm, déjà je suis en toi, comme toi, en moi. Je nourrirai et tu nourriras ainsi, par mon intermédiaire.

Et le vent, à son tour, dit :

- Ce qui te reste de vie, c'est un peu de moi : ton haleine courte, ton regard interminable, ta pensée éteinte... (FS, p. 195)

Aux personnifications de la nature s'ajoute une tendance des auteurs à vouloir reproduire une tradition orale qui marque l'esthétique de leurs œuvres. Ceux-ci mettent en exergue un folklore lié à la terre et aux pratiques villageoises quotidiennes, en introduisant par exemple des chants traditionnels et récits fondateurs. Ils mentionnent par exemple tous deux la légende de l'homme immortel qui pêchait sans hameçon. Cung Giu Nguyễn l'évoque à travers la voix d'un pêcheur anonyme : « Les vieux te raconteront l'histoire de cet immortel qui pêchait avec une ligne sans appât ni hameçon. » (FB, p. 96) ; et Pham Van Ky à travers le personnage de Lê Tâm, qui pratique lui-même cette pêche dans une quête de spiritualité : « Il détacha la canne de bambou royal, souleva hors de l'eau la ligne au bout de laquelle pendait un hameçon droit,

28. Giang-Huong Nguyễn, *La Littérature vietnamienne francophone, op. cit.*, p. 128.

29. Jean-Marc Moura montre dans son œuvre *Littératures francophones et théorie postcoloniale* la tendance des auteurs francophones à avoir recours au réalisme magique qui permet de « retire[r] l'œuvre de l'espace herméneutique occidental pour suggérer une particularité locale intraduisible » (*op. cit.*, p. 185).

sans cran d'arrêt » (FS, p. 95). Ils insèrent également des chants populaires, décrivant respectivement dans *Frères de sang* le déroulement du travail agricole réglé sur les cycles des saisons et dans *Le Fils de la baleine* le dévouement au culte de la Baleine, censé peser sur les aléas climatiques des conditions de la pêche.

- Le premier mois est consacré aux réjouissances...
- O-hé !
- Au second, on sème haricots et on plante patates...
- O-hé !
- Au troisième, on les cueille et sèche à la maison... on fait des semis de riz dans les petites rizières... (FS, p. 34)

*Voici la tradition : c'est un génie d'une puissance surnaturelle et efficace,  
Qui vient au secours dans les moments critiques [...]  
Et tend sa main protectrice pour ramener la barque rencontrant des vent contraires... (FB, p. 87)*

À travers ces moyens stylistiques et rhétoriques, ces ajouts d'éléments d'oralité dans le texte, les auteurs de notre corpus développent tout un imaginaire et une esthétique spécifiques, reposant sur le fait que « Le Vietnamien traditionnel [...] considère [...] que [...] un rapport constant lie le comportement du Macrocosme et du Microcosme. Il considère comme normal que l'homme puisse faire entendre sa voix aux animaux, aux choses et à toutes les forces occultes qui sont répandues dans la Nature<sup>30</sup>. » Ils se réapproprient donc le motif environnemental de différentes façons et à plusieurs niveaux, en insistant sur son rôle comme cadre de vie, mais aussi comme élément constitutif d'une culture traditionnelle, et d'un mode de pensée et d'expression.

### **Les concepts d'hybridité et de nature-culture**

L'analyse du traitement littéraire de la nature et du monde animal a montré que les auteurs vietnamiens francophones étudiés dans cet article déploient une stratégie de mise en valeur spécifique de l'environnement lié à leur terre d'origine qui se décline à travers différentes formes de réappropriations naturelles dans le texte. Ces réappropriations révèlent cependant une certaine ambiguïté entre la volonté de remettre en valeur l'existence de traditions caractérisées par leur lien fort avec la nature, et la critique du conservatisme de ces mêmes traditions. Malgré cette ambivalence, il n'en demeure pas moins que leur démarche témoigne d'une résistance symbolique et comporte un certain potentiel subversif, puisque Pham Van Ky et Cun Giu Nguyễn proposent un contre-modèle à la vision occidentale du monde non-humain, dans laquelle

la science moderne [...] en « désacralisant » la Nature, en dépouillant le monde extérieur de sa part dans la vie spirituelle de l'homme, a fait de celui-ci un simple objet offert à sa curiosité et docile à ses fins.

---

30. Pierre Huard et Maurice Durand, *Connaissance du Viêt-Nam*, op. cit., p. 63.

Ainsi l'occidental a fini par se placer tout à fait en dehors du Monde, parce qu'il n'a plus aucune solidarité avec une « matière » qu'il ne connaît guère que pour lui imposer sa volonté<sup>31</sup>.

Cette tendance occidentale à se désolidariser de la nature correspond à la distinction ontologique entre nature et culture évoquée plus haut, qui se trouve au fondement de la pensée coloniale. Pham Van Ky et de Cung Giu Nguyễn, en resacralisant la nature et en montrant la dépendance de l'homme par rapport à son environnement, semblent s'opposer à l'approche occidentale binaire du monde. Leur insistance permanente sur des mœurs et cultures locales en lien avec la nature, sur une compréhension différente du monde non-humain, met en exergue non seulement l'existence, mais aussi la richesse et la valeur d'une culture (ou tradition) ancrée dans la nature, ce que Bruno Latour appelle une « nature-culture<sup>32</sup> ». Les auteurs de notre corpus se font ainsi les représentants indirects de la pensée de Bruno Latour, qui tente de déconstruire cette dichotomie entre nature et culture perçue comme pilier de la modernité, dans le courant d'une pensée écocritique naissante<sup>33</sup>. Celui-ci dénonce l'invention d'une discontinuité temporelle et d'un 'passage à la modernité' n'ayant en fait jamais eu lieu. Cette rupture temporelle imaginaire entre pré-modernité, modernité et même postmodernité, permettrait de distinguer sur l'échelle temporelle et civilisationnelle, les sociétés dites « primitives » des sociétés modernes, dans la même logique que celle de la colonisation, qui distingue les hommes civilisés des sauvages : « nous ne sommes pas des sauvages, nul anthropologue ne nous étudie de cette façon, et il est justement impossible de faire sur nos natures-cultures ce qu'il est possible de faire ailleurs, chez les autres. Pourquoi ? Parce que nous sommes modernes<sup>34</sup>. » Philippe Descola, s'inscrivant dans le même courant de pensée critique de l'idée de modernité, passe quant à lui par l'anthropologie et l'étude de la tribu des Achuar en Amazonie pour montrer l'existence de sociétés dont les systèmes de pensées et les pratiques ne reposent pas sur une discontinuité entre le monde humain et le monde non-humain.

[...] l'analyse des interactions entre les habitants du monde ne peut plus se cantonner au seul secteur des institutions régissant la vie des hommes, comme si ce que l'on décrétait extérieur à eux n'était qu'un conglomérat anémique d'objets en attente de sens et d'utilité. Bien des sociétés dites « primitives » nous invitent à un tel dépassement, elles qui n'ont jamais songé que les frontières de l'humanité s'arrêtaient aux portes de l'espèce humaine, elles qui n'hésitent pas à inviter dans le concert de leur vie sociale les plus modestes plantes, les plus insignifiants des animaux<sup>35</sup>.

---

31. *Ibid.*, p. 63.

32. Le concept de « nature-culture » a été développé par Bruno Latour qui tente de montrer les relations de réseaux qui relient ce que nous appelons la nature et la culture, faisant d'elles non pas des objets distincts, comme nous l'a appris la pensée moderne, mais des objets intrinsèquement hybrides (*Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997 [1991]).

33. Les théoriciens français de l'écocritique, telle Stéphanie Posthumus, s'appuient sur les œuvres de Bruno Latour, Michel Serres ou encore Félix Guattari pour développer la spécificité d'une pensée écocritique française.

34. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, *op. cit.*, p. 16.

35. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 18.

La démarche de Pham Van Ky et Cung Giu Nguyễn concernant la nature dans leurs œuvres littéraires semble finalement assez similaire à celle suivie par Philippe Descola, mais appliquée dans le cadre romanesque et à des sociétés traditionnelles vietnamiennes. En démontrant l'irréductibilité de la nature dans la culture et tradition vietnamienne, ils se font inconsciemment les médiateurs de cette idée de « nature-culture ». Ils dénoncent ainsi l'effet essentialisant et arbitrairement hiérarchisant de l'opposition entre nature et culture – civilisés et non civilisés – amenée par l'Occident et soi-disant gage d'une pensée moderne. Leur objectif est de sortir la société vietnamienne de la condition de société primitive, ou tout du moins de société figée dans son développement civilisationnel, dans laquelle l'imaginaire collectif occidental l'a cantonnée. Sans être avares de critiques à l'égard des sociétés traditionnalistes, ils aspirent tout de même à travers leurs écrits à la reconnaissance de sociétés construites différemment, intégrant la nature à la culture, se faisant une autre idée du temps et de l'espace, de la vérité et de la connaissance. Le narrateur de *Frères de sang* évoque de façon poétique ces différentes approches du monde, ces différentes interactions entre nature et culture selon les sociétés :

Je me faufilai entre les bananiers du jardin. Il y a des siècles, leurs feuilles servaient de parchemin aux paroles de Bouddha. La Vérité alors se moquait de la matière sur laquelle elle était transcrite. La pierre, la durée, étaient l'apanage de l'Occident. L'Asie écrivait sur l'éphémère. Mais ce qu'elle avait édicté demeurait dans les cœurs et se transmettait oralement de saint à bonze, de bonze à peuple. Le peuple y ajoutait ses rimes et le chant s'élevait. (FS, p. 36)

Dans cet exemple on perçoit très bien la valeur intrinsèque que l'auteur donne à cette pratique vietnamienne. Celui-ci ne rejette donc pas en bloc les traditions et ne prône pas non plus une modernisation totale de la société vietnamienne sur le modèle occidental. Les auteurs francophones vietnamiens de notre corpus se trouvent « à mi-chemin entre l'éloge de la terre natale et l'hostilité envers les traditions<sup>36</sup> », mais ils ne sont pas pour autant confrontés à un choix inéluctable, entre un radical retour traditionnaliste ou une complète assimilation à la française. Ils ne tombent pas dans le piège d'un choix cornélien entre le monde de la culture et le monde de la nature et opposent à cela le modèle hybride d'une « nature-culture ». La réflexion du narrateur dans *Frères de sang* illustre très bien ce dépassement du déchirement identitaire entre deux mondes : « Littérature, ce conflit "aigu" entre deux hémisphères. Je me portais très bien, moi qui en étais la résultante. Ne m'étais-je pas fait autant à l'Orient qu'à l'Occident ? Étais-je écartelé, et une moitié de moi s'était-elle détachée de l'autre ? » (FS, p. 99).

Le protagoniste semble finalement trouver une certaine paix et satisfaction dans cette situation d'entre-deux, qui n'est pas sans rappeler les espaces interstitiels ou le *third space* théorisé par Homi Bhabha : « Ces espaces interstitiels offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de

---

36. Giang-Huong Nguyễn, *La Littérature vietnamienne francophone, op. cit.*, p. 187.



société<sup>37</sup>. » Or, c'est à partir de ces espaces interstitiels que Bhabha fait l'éminente démonstration de l'émergence d'une 'hybridité culturelle' propre aux situations coloniales et postcoloniales et constituante d'une *agency*<sup>38</sup>. Les auteurs analysés dans cet article font finalement l'éloge de cette hybridité et encouragent une transformation de la société qui se construirait à partir d'éléments traditionnels, tout en se nourrissant d'éléments nouveaux provenant d'autres (natures-)cultures occidentales. La vision qu'ils proposent est donc bien une vision hybride de la société, celle d'une nature-culture qui se développerait en réseaux – ainsi que Bruno Latour l'entend – et non par rupture épistémologique, évitant ainsi l'écueil de la classification et hiérarchisation des sociétés.

« En puissance », le monde moderne est une invention totale et irréversible qui rompt avec le passé, de même que « en puissance » les Révolutions françaises ou bolchéviques sont les accoucheuses d'un nouveau monde. « En réseaux », le monde moderne, comme les révolutions, ne permet guère que des allongements de pratiques, des accélérations dans la circulation des connaissances, une extension des sociétés, un accroissement du nombre d'actants, de nombreux aménagements d'anciennes croyances<sup>39</sup>.

En parallèle de la notion de nature-culture, Latour développe l'idée d'une prolifération d'objets hybrides, qui seraient en fait tous constitués de nature et de culture mêlées. Il dénonce l'illusion de la modernité, qui reposerait sur un travail constant de purification de ces objets hybrides, dans le but de leur redonner une consistance purement naturelle ou culturelle et de maintenir le fragile édifice du monde moderne. Or, ce travail de purification est également celui qui s'opère pendant la colonisation, pour maintenir la frontière entre monde civilisé et non civilisé. Ces objets hybrides ne sont pas non plus sans rappeler le concept d'hybridité culturelle de Bhabha et mènent à une imbrication possible des théories écocritiques et postcoloniales autour de la notion d'hybridité.

Cependant Bhabha perçoit l'hybridité par l'intermédiaire d'un *third space*, qui se développe à partir du contexte colonial et donc dans la logique diachronique de la colonisation et décolonisation, alors que Bruno Latour perçoit l'hybridité comme l'état originel et intemporel du monde, restant inchangé, malgré ce que nous a appris la pensée moderne. L'hybridité d'une « nature-culture » comme état constitutif et fondamental du monde dans lequel nous vivons déborderait donc la temporalité de la colonisation, la précédant et lui succédant en même temps. Bruno Latour tente ainsi de sortir du découpage temporel des notions de culture et de nature en période prémoderne, moderne et postmoderne, tandis que Homi Bhabha s'ancre très fortement dans ces catégories temporelles pour développer sa théorie, comme en témoigne son chapitre sur « Comment la nouveauté pénètre le monde : l'espace postmoderne, le temps postcolonial et l'épreuve de la traduction culturelle<sup>40</sup>. » Autrement dit, tandis

37. Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite biblio Payot », 2019 [*The location of culture*, 1994], p. 32.

38. Le mot *agency* est parfois traduit en français par « agentivité » et désigne la capacité d'agir sur le monde environnant en le façonnant.

39. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, op. cit., p. 70.

40. Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 367.

que pour Bhabha, l'hybridité culturelle est une production de la colonisation, pour Latour, la colonisation est une production de la pensée moderne et un résultat du travail de purification des objets hybrides. À cet égard, le recours à la théorie de Latour nous paraît riche de perspectives pour proposer une nouvelle façon pertinente de déconstruire le discours colonial en y apportant un regard écocritique.

## Conclusion

Nous avons démontré dans cet article l'enjeu particulier dont fait l'objet la représentation du monde non-humain dans les romans *Frères de sang* et *Le Fils de la baleine*. Cet enjeu est celui d'une réappropriation du motif naturel (et animal) par les auteurs pour en faire à la fois un objet de résistance symbolique contre l'oppression physique et culturelle de la France, et un objet de dénonciation contre certaines pratiques traditionnelles obscurantistes du Vietnam. Les auteurs illustrent ainsi cette position typique d'entre-deux des écrivains francophones qui, sur le plan politique, traduit un désir indéniable de décolonisation, mais aussi de sauvegarde d'une culture ancestrale fortement liée à la nature, tout en lui enlevant certains traits conservateurs et en lui ajoutant des éléments gagnés au contact de l'Occident. Il est intéressant de remarquer que cette position modérée et progressiste des auteurs francophones vietnamiens est exactement la raison de leur double marginalisation littéraire et éditoriale ; étant ignorés d'une part par les écrivains nationalistes révolutionnaires vietnamiens, pour qui ils ne sont pas assez nationalistes (d'autant plus qu'ils ont choisi d'écrire en français), et d'autre part par le centre littéraire français de métropole, pour qui ils ne sont pas assez français<sup>41</sup>. Les auteurs français n'ignorent cependant pas l'Indochine et certains se réemparent tout autant que les auteurs vietnamiens du motif environnemental indochinois dans leurs œuvres, tels André Malraux dans *La Voie royale* à travers la forêt cambodgienne menaçante et hostile (« Devant lui la forêt terrestre, l'ennemi, comme un poing serré<sup>42</sup>. ») ou Marguerite Duras dans *Un Barrage contre le Pacifique* à travers les plaines infertiles et désolées du Sud de l'Indochine, mais surtout à travers la mer se dressant comme un obstacle insurmontable à l'implantation des colons (« la mer était montée comme d'habitude à l'assaut de la plaine<sup>43</sup>. »)

L'attention particulière portée au milieu naturel semble en général omniprésente dans les œuvres romanesques portant sur l'ancienne Indochine, qu'elles soient écrites par des auteurs français ou vietnamiens francophones, mais le traitement littéraire de la nature soulève différentes problématiques et approches chez les uns et chez les autres, puisque pour les auteurs français il est principalement question de se confronter à l'existence (ou au risque) de l'exotisme en littérature française et de se situer par rapport à celui-ci<sup>44</sup>. Les auteurs

---

41. Pham Van Quang propose à ce sujet une analyse éclairante des trajectoires éditoriales de la littérature vietnamienne francophone, qui pourrait permettre d'en mesurer l'impact, dans son ouvrage sur *L'institution de la littérature vietnamienne francophone* (Paris, Publibook, 2013).

42. André Malraux, *La Voie royale*, Paris, Grasset, 2019 [1930], p. 69.

43. Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 2020 [1950], p. 57.

44. Une comparaison entre auteurs français et francophones vietnamiens sur le traitement littéraire de la nature indochinoise dans leurs œuvres dépasserait de loin le cadre de ce numéro dédié aux littératures franco-

francophones vietnamiens de notre corpus valorisent quant à eux particulièrement l'environnement naturel indochinois, car celui-ci représente leur lieu d'origine et constitue un facteur fort d'identification. Ils privilégient pour cela le cadre plus rural ou « naturel » du village pour l'action de leur roman et intègrent une abondance d'éléments naturels (ou animaliers) dans les descriptions des cultures et traditions locales, ainsi que dans les codes référentiels langagiers du roman, dans leur style et esthétique. Tous ces procédés littéraires de réinvestissement du motif environnemental conduisent les auteurs – de façon consciente ou inconsciente – à affirmer le modèle d'une société intimement liée à la nature incarnant par conséquent un modèle alternatif à une société occidentale vidée de toute naturalité. La société villageoise telle que décrite par les auteurs prend finalement la forme d'une « nature-culture » hybride (plutôt que celle d'une société primitive) qui remet ainsi en cause la séparation ontologique moderne entre nature et culture, sur laquelle repose l'idée même de colonisation.

Cet exemple de littérature francophone vietnamienne montre que la remise en question fondamentale de cette dichotomie se retrouve donc tant au cœur du projet écocritique que des réflexions postcoloniales, rendant leur rencontre et leur association inévitables. C'est la notion d'hybridité qui a permis dans cet article leur rapprochement et en même temps leur différenciation. Les auteurs de notre corpus montrent que les sociétés qu'ils décrivent n'évoluent pas d'une unité naturelle vers une hybridité culturelle, mais partent d'une hybridité originelle mêlant nature et culture et évoluent vers un enrichissement ou une extension par réseaux de cette même hybridité immanente et transcendante, dans une stricte continuité temporelle. La résistance littéraire spontanée de ces auteurs francophones vietnamiens à travers leur réappropriation du motif environnemental, face au choix irrémédiable entre nature et culture – terre d'origine et terre d'accueil – que semble leur imposer la modernité, permet donc d'entrevoir un chemin possible vers une certaine hybridité, qui semble, finalement, avoir toujours existé.

## Bibliographie

- BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite biblio Payot », 2019 [*The location of culture*, 1994].
- CUNG Giu Nguyễn, *Le Fils de la baleine*, Paris, éditions de La Frémillierie, 2019 [1956].
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.
- DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 2020 [1950].
- GLOTFELTY Cheryll et FROMM Harold (dir.), *The Ecocriticism Reader, Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.
- GUILLEMIN Alain, « Cung Giu Nguyễn où l'homme des deux rives », *Moussons*, n° 24, « Les passeurs », 2014. [doi.org/10.4000/moussons.3088](https://doi.org/10.4000/moussons.3088)
- HALLORAN-BESSY Marianne, « Spatial Metaphors and Identity Formation in Pham Van Ky's "Frères de sang" », *The French Review*, vol. 82, n° 4, 2009, p. 762-772. [www.jstor.org/stable/25481694](http://www.jstor.org/stable/25481694)

---

phones, mais fait l'objet d'un autre article en cours de publication et d'une thèse de doctorat en cours de réalisation.

- HUARD Pierre et DURAND Maurice, *Connaissance du Viêt-Nam*, Paris, Imprimerie nationale / Hanoi, École française d'Extrême-Orient, 1954.
- HUGGAN Graham et TIFFIN Helen (dir.), *Postcolonial Ecocriticism : Literature, Animals, Environment*, Abingdon, Routledge, 2010.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997 [1991].
- MALRAUX André, *La Voie royale*, Paris, Grasset, 2019 [1930].
- MONTAGNON Pierre, *L'Indochine française, 1858-1954*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2019 [2004].
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019 [1999].
- NGUYEN Giang-Huong, *La Littérature vietnamienne francophone (1913-1986)*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- PHAM Van Ky, *Frères de sang*, Paris, Seuil, 1947.
- PHAM Van Quang, *L'institution de la littérature vietnamienne francophone*, Paris, Publibook, 2013.
- SELAO Ching, *Le Roman vietnamien francophone, orientalisme, occidentalisme et hybridité*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.
- SERRES Michel, *Le Contrat naturel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2020 [1990].

# De la sismopoétique de Nina Bouraoui : La « pensée du tremblement » face aux fractures identitaires dans *Le jour du séisme* (1999)

ALEXANDRA GUEYDAN-TUREK, Swarthmore College

## Résumé

Au prisme de la « pensée du tremblement » d'Édouard Glissant, laquelle promeut une vision productive du chaos reposant sur un modèle relationnel, cet article se propose d'examiner l'esthétique du tremblement telle qu'elle se déploie dans *Le jour du séisme* de Nina Bouraoui. En s'appuyant sur l'évocation du séisme d'El Asnam de 1980, l'autrice franco-algérienne convoque d'autres lieux et temporalités tout aussi traumatiques. À la suite du cataclysme, l'identité de la narratrice, sa mémoire et son enracinement dans la terre natale apparaissent illusoire. Les ondes de choc se propagent au récit : l'écriture sismique fait alors table rase de la fixité et de l'homogénéité pour privilégier des agencements textuels instables et un mode de connaissance relationnel aux apparences désordonnées et incontrôlables. Nous examinerons en quoi la précarité ontologique qui découle de la catastrophe naturelle engendre, pour la narratrice, de nouvelles modalités d'habiter le monde et de se concevoir en tant que sujet, tout en offrant une vision éthique de l'écriture. La 'sismopoétique' bouraouienne ainsi définie se veut à la fois ekphrasis et stratégie conceptuelle pour repenser la fragilité de l'existence du sujet postcolonial et sa relation précaire à la nature, ainsi que pour échapper aux emmurements identitaires, qu'ils soient fondés sur des concepts nationaux, genrés, ou religieux.

Ma terre tremble le 10 octobre 1980. Sa démission est de soixante secondes. Son onde longue en cercles croissants et détruit cent kilomètres de rayons, une distance de feu et de tranchées. L'épicentre des ruptures loge sous ma ville, Alger. Sa force annule le silence et les lois de la gravité. Ma terre se transforme. Elle est en éclats. Elle s'ouvre et se referme sur les corps. [...] Sa violence achève les beaux jours. C'est un drame national. Ma terre devient fragile et mouvementée. J'épouse ses variations<sup>1</sup>.

C'est sur ces mots que débute *Le jour du séisme* de l'autrice franco-algérienne phare Nina Bouraoui. Paru en 1999, ce court récit textualise en l'espace d'une centaine de pages la violence du tremblement de terre survenu à El Asnam (Wilaya de Chlef) le 10 octobre 1980. D'une magnitude de 7,3 sur l'échelle de Richter, ce séisme fut le plus destructeur en Algérie depuis la fin de la colonisation. Loin d'offrir à proprement parler une reconstitution littéraire de l'événement, le texte met en abyme l'expérience intime de l'autrice alors enfant, expérience au jour de laquelle le séisme devient objet de méditation. Le séisme qui « défait l'enfance » (p. 33) va se propager, et faire jaillir d'autres souvenirs de jeunesse déstabilisants qui vont prolonger, tels de multiples répliques sismiques, la secousse inaugurale.

Œuvre considérée comme mineure, mais charnière au sein de la production romanesque bouraouienne<sup>2</sup>, *Le jour du séisme* a rarement fait l'objet d'analyses. Comme l'a établi

- 
1. Nina Bouraoui, *Le jour du séisme*, Alger, Barzakh, 2006 [1999], p. 9. Toutes les citations dans cet article référeront à cette édition.
  2. Aujourd'hui, le corpus inclut les œuvres suivantes : *La Voyeuse interdite* (1991) [prix du Livre Inter], *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Âge blessé* (1998), *Le jour du séisme* (1999), *Garçon manqué* (2000)

Yahia Ouahmed, de par son entreprise hautement référentielle, ce récit annonce la transition du registre fictionnel des romans de jeunesse à une écriture de soi<sup>3</sup>. Et c'est au prisme des questions qui dominent le cycle autofictionnel qui lui succède – à savoir l'identité fracturée d'une part, et d'autre part, le genre et la sexualité – que les critiques ont abordé jusqu'à présent ce récit. *Le jour du séisme* s'est ainsi vu analyser par Beatrice Ivey et Laurence Enjolras comme une « métaphore de l'ébranlement que quiconque subit sans (s')y être préparé la mutation de son être profond<sup>4</sup> », un miroir du déchirement identitaire entre les deux rives de la Méditerranée, et d'une sexualité non normée<sup>5</sup>. Toute en reconnaissant la valeur de tels propos, cette étude part du principe que le séisme ne peut être réduit au rôle de métaphore et de prétexte d'écriture ; à l'inverse, je souligne la portée plus signifiante du séisme comme objet de méditations ontologique et poétique, permettant de repenser la relation précaire de la narratrice – et à travers elle du sujet postcolonial – à la nature, et à la pratique scripturale elle-même.

Dans cet article, nous soutenons que Nina Bouraoui offre une vision importante et profondément renouvelée du temps de crise qu'incarne le séisme. S'il est évident que Bouraoui n'entreprend pas à proprement parler un questionnement environnemental ou sociétal sur le 'coût' du désastre, elle n'en entame pas moins dans cette oeuvre une réflexion sur le lien entre la nature et l'évolution de son être. La nature du tremblement de terre, rendue sensible par une écriture poétique mimétique du séisme, ce que nous nommons la 'sismo-poétique', permet de formuler de nouveaux modes humains et non-humains d'être. Le récit met en avant la séparation aléatoire de ces catégories, interrogeant ainsi la frontière ténue entre le désastre écologique et le rôle de la topographie déstabilisée qui en résulte dans l'émergence du sujet.

Une telle relecture du *Jour du séisme* permet de mettre en avant le caractère polymorphe du séisme, qui le rend particulièrement délicat à appréhender. Certes dysphorique dans la destruction qu'il engendre, il se révèle aussi producteur d'un sens renouvelé. Une telle lecture s'inscrit dans la lignée des travaux d'Édouard Glissant qui a recours au concept de « pensée du tremblement » pour redonner sens au vécu du sujet archipélique face aux raz-de-marée, explosions volcaniques et autres catastrophes naturelles qui dévastent les Caraïbes. S'interrogeant sur les façons d'appréhender la relation de l'être au monde lorsqu'il se trouve

---

[prix Renaudot], *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises pensées* (2005), *Avant les hommes* (2007), *Appelez-moi par mon prénom* (2008), *Nos baisers sont des adieux* (2010), *Sauvage* (2011), *Standard* (2014), *Beaux rivages* (2016), *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2019) [prix Femina], *Otages* (2020) [prix Anaïs Nin], *Satisfaction* (2021).

3. Karima Yahia Ouahmed, « De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui », *Synergies Algérie*, n° 7, 2009, p. 224-225. Ouahmed attribue la cause de cette rupture identitaire au traumatisme causé par le départ inattendu d'Algérie, pendant l'adolescence de l'écrivaine.
4. Laurence Enjolras, « L'habit ne vêt pas la nonne », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 12, n° 1, 2008, p. 20.
5. Selon Beatrice Ivey, *Le jour du séisme* constituerait « une allégorie de l'aliénation » de la narratrice face à son identité algérienne, alors que pour Laurence Enjolras, le séisme métaphorise une identité post-queer. Voir Beatrice Ivey, « Remembering Disaster and Ecologies of Affect in Nina Bouraoui's *Le jour du séisme* (1999) and Nathacha Appanah's *Le Dernier Frère* (2007) », *Modern & Contemporary France*, vol. 29, n° 2, 2021, p. 182 ; Laurence Enjolras, « L'habit ne vêt pas la nonne », art. cit., p. 18.

en équilibre précaire, Glissant propose une vision productive du chaos. Au prisme de la pensée glissantienne, cet article se propose d'examiner l'esthétique du tremblement, telle qu'elle se déploie dans *Le jour du séisme* de Nina Bouraoui : loin de tout catastrophisme, le tremblement de terre entraîne chez Bouraoui, tout comme chez Glissant, un double renouvellement identitaire et scriptural. Identitaire, tout d'abord, car à la suite du cataclysme, les repères préalables de la narratrice, sa mémoire et son enracinement dans la terre natale apparaissent illusoire. En partant de l'évocation du tremblement de terre survenu à El Asnam, le récit va convoquer d'autres lieux et temporalités tout aussi traumatiques, et les souvenirs des uns et des autres vont se confondre. Et pourtant, cette instabilité se révèle profondément fertile pour l'évolution de son être ; c'est, en effet, à travers le séisme que la narratrice se voit obligée de tisser de nouveaux liens aux êtres et au monde qui l'entourent, selon un modèle relationnel opposé à la logique de l'identité unique<sup>6</sup>. Scriptural, ensuite, car les ondes de choc du séisme se propagent à la facture du récit : les épisodes intimes et fictionnels se télescopent, l'oralité rentre en friction avec l'écriture, la trame narrative se fragmente au profit d'agencements momentanés. L'écriture qui surgit de la faille sismique fait table rase de la fixité et de l'homogénéité pour privilégier un mode de connaissance poétique aux apparences désordonnées et incontrôlables. Et la violence qui en résulte ne peut laisser le lecteur – devenu co-créateur – indemne.

Nous examinerons ainsi en quoi la précarité ontologique qui ressort face à la catastrophe naturelle donne naissance à de nouvelles modalités de la subjectivité selon une vision transversale, et offre une nouvelle éthique d'écriture. La 'sismopoétique' bouraouienne ainsi définie se veut à la fois ekphrasis et stratégie conceptuelle pour repenser la fragilité de l'existence du sujet (postcolonial) et sa relation à la nature, et pour échapper aux emmurements identitaires, qu'ils soient fondés sur des concepts nationaux, genrés, ou religieux.

### Comment habiter un monde en ruines ?

La destruction territoriale que met en scène *Le jour du séisme* souligne le caractère éphémère de l'environnement social contemporain. « Le séisme déplace les montagnes, brise les barrages, détourne les voies ferrées, supérieur au métal, et au ciment construit. Il assèche les oueds. Il noie les plaines » (p. 54). La catastrophe naturelle, revisitée à travers la métaphore guerrière, prend des allures de révolution, et mobilise une *dialectique* de violence et de contre-violence, proche du rapport entre sujet dominant et sujet dominé lors du processus de décolonisation : « C'est une guerre contre les hommes : une révolte, de la nature » (p. 60). Face à la secousse sismique, les ouvrages humains ayant modifié l'espace se voient anéantis, faisant certes de l'Algérie une zone sinistrée, mais aussi un territoire se libérant de toute subjugation. Le tremblement de terre va ainsi réorganiser non seulement les frontières topographiques arbitraires (barrages et voies ferrées), mais aussi les frontières entre les divers

---

6. Il s'agit là de deux modèles identitaires préalablement conceptualisés par Glissant à travers les notions d'identité-racine et d'identité-relation. Si la première se fonde sur les principes d'unicité, d'homogénéité, d'origine et de territoire, la seconde est façonnée par la pluralité, l'hétérogénéité, l'expérience multiple et l'errance. (voir Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 157-158).

éléments naturels (eau/terre), comme le souligne le travail oxymorique du passage susmentionné [assécher/oueds ; noyer/plaines]. Ce faisant, le texte ne se contente pas de proclamer l'impossibilité de contrôler la nature. Il se joue aussi de la dialectique de l'anthropocène selon laquelle l'activité humaine informe les divers changements récents de la formation géologique de la planète Terre (on pense entre autres au dérèglement climatique). Certes, Bouraoui adhère à cette nouvelle vision de l'anthropocène et révoque la conception moderne qui sépare la Nature du sujet humaniste transcendant, simple arrière-plan de l'activité humaine, quand elle fait aussi état de la continuité entre l'Homme et son environnement. Pour reprendre les propos de Brian Massumi, son texte offre une certaine « épaisseur ambiante<sup>7</sup> » [*an ambient thickness*] à la catastrophe naturelle. Cependant, elle place au cœur de sa vision du monde la dépendance ontologique de l'humain face à la Nature, la place centrale de la terre et du territoire dans le processus de subjectivation de la narratrice, et de la dépendance de cette dernière vis-à-vis de son environnement.

Ce réalignement de l'Homme et de la Nature est visible dès l'ouverture du récit qui convoque l'image de la catastrophe naturelle : « Ma terre se transforme. Elle est en éclats. Elle s'ouvre et se referme sur les corps. [...] Sa violence achève les beaux jours. C'est un drame national. [...] Je suis marquée, à jamais. Je viens d'un autre pays, un lieu modifié. J'obéis à un ravisseur. Je deviens étrangère » (p. 9). D'emblée, la narratrice fait appel à la dynamique du désastre telle que l'évoque Mark Anderson dans *Disaster Writing* : « Le désastre par définition est conçu comme une rupture ou une inversion de l'ordre normal des choses ; les désastres naturels dénotent ainsi le moment de disjonction où la nature renverse ce que nous concevons comme l'ordre naturel de la domination humaine<sup>8</sup>. » Perçu comme le surgissement du chaos, le séisme traduit une rupture violente avec les normes – celles d'un paysage rationnel, régimenté par l'entreprise humaine, et auquel on aspirerait à revenir dans un 'après' de l'événement. Un tel bouleversement, poursuit Anderson, laisse des marques indélébiles non seulement sur la vie matérielle du sujet, les lieux qui l'entourent, mais aussi sur son être au monde : « La métaphore de la terre ferme, omniprésente dans la construction de l'identité et de la vision du monde du sujet, se voit brusquement détruite par le tremblement de terre<sup>9</sup> ». Autrement dit, la catastrophe entraîne une rupture ontologique chez la narratrice<sup>10</sup>.

Le ressenti de l'événement sismique va ainsi se traduire par le sentiment de perte, et l'évocation de ce qui fut avant le jour fatidique du tremblement de terre et qui n'est plus : « Je

---

7. Brian Massumi discute ici du rôle central des attentats du 11 septembre comme événement déclencheur d'une nouvelle conception de la relation entre le sujet et son environnement (« The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat », dans Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 62).

8. Ma traduction du texte original : « Disaster by definition is conceived as a rupture or inversion of the normal order of things; natural disaster denotes that moment of disjuncture when nature topples what we see as the natural order of human dominance » (Mark Anderson, *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011, p. 1).

9. Ma traduction du texte original : « The metaphorical solidity of the earth, ubiquitous in the construction of identity and worldview, is uprooted abruptly by the earthquake » (*Ibid.*, p. 1).

10. La critique s'accorde sur le fait que ce séisme qui entraîne le déracinement ontologique fait écho au départ inattendu de l'autrice et sa famille de l'Algérie pour la France, à l'âge de 14 ans, et de la dépossession de la terre d'origine à laquelle ce déménagement en France a abouti.



perds ma place, essentielle. Je perds mes marques, des fréquentations. Je perds l'Orangerie, la rotonde des quatre bancs, les glycines, les préaux ouverts sous les sept bâtiments unis en arc de cercle, la Résidence » (p. 23). L'ampleur de la perte se mesure ici à la nostalgie ressentie après la disparition, nostalgie qui se trouve exprimée à travers les figures de l'anaphore, de l'énumération et de l'accumulation. Pour autant, cette dépossession de l'origine ne mène pas nécessairement à la quête de nouvelles attaches par la narratrice. Au contraire, cette dépossession de l'origine, si douloureuse soit-elle, peut se lire comme un affranchissement des repères géographiques et appartenances culturelles : « Je perds l'origine. La terre disparaît avec mes secrets. J'entre en mouvements étrangers. Je commence la vie » (p. 23-24). De plus, face à cette double perte – de repères géographiques et ontologiques –, le microcosme du récit fonctionne comme une archive des paysages disparus : « Je vais vers le souvenir [...] Je parcours une autre géographie, lisse et inchangée, les jardins de Blida, la forêt de Baïnem, les gorges de La Chiffa. Je trace. Je reconstruis. Je cherche mon enfance sous les pierres » (p. 24). La fonction mémorielle du récit permet ainsi de contrer le phénomène destructeur du séisme en prolongeant l'existence des espaces de l'enfance dans le présent de l'écriture. Face au déchirement de la terre et à la disparition des lieux qu'elle entraîne, la fin du récit proclame ainsi la mémoire comme « un lieu permanent » où rien ne tombe ni ne disparaît : « Ce lieu, unique, porte ma terre sans séisme » (p. 96).

L'écriture se fait archéologie ; elle sauve ainsi des ruines et de l'oubli en mettant en mots un monde englouti et en l'incorporant à une géographie intime. Toutefois, si le geste scriptural permet *a priori* de préserver ces paysages de l'enfance du désastre écologique et du passage du temps, la présence de certains éléments vient remettre en question cette entreprise. Ainsi, la référence aux ruines romaines de Tipasa, à la suite du passage susmentionné (p. 25), témoigne du fait que le sauvetage du souvenir qu'opère la mémoire demeure quelque peu illusoire. En effet, le passage d'une mini-séquence à l'autre, d'un lieu à l'autre et d'une temporalité à l'autre, invite non seulement à construire un parallèle entre les lieux de l'enfance et les ruines, mais inscrit les premiers dans la finitude qu'évoquent les derniers, et annonce qu'ils seront bientôt appelés à les rejoindre.

Cette référence au paysage de Tipasa permet aussi de distinguer la perception post-coloniale de la nature chez Bouraoui. Dans son étude de l'imaginaire géographique colonial en Algérie, Seth Graebner évoque le fait que la nostalgie pour les cultures latines disparues est constante dans les productions culturelles françaises de la première moitié du *xx<sup>e</sup>* siècle sur l'Algérie. Graebner démontre qu'à travers le motif littéraire des ruines de Tipasa et de Cherchell, c'est l'image d'une 'Afrique latine' qui est convoquée<sup>11</sup>. Celles-ci font l'objet d'une instrumentalisation pour justifier la conquête de l'Algérie par la France « où les colons français seraient les héritiers directs de leurs ancêtres romains<sup>12</sup> ». Forte des vestiges de sa colonie romaine, de la stèle érigée en hommage à Camus ou encore de la station balnéaire réalisée

11. Seth Graebner, *History's Place : Nostalgia and the City in French Algerian Literature*, Lexington, Lexington Books, 2007, p. 1-2.

12. Ma traduction du texte original : « where French *colons* inherited directly from Roman ancestors » (*Ibid.*, p. 28).

par l'architecte Ferdinand Pouillon, Tipasa est ensuite devenue un signifiant à part entière de l'identité pied-noir et continue à figurer aujourd'hui parmi les éléments essentiels de la post-mémoire de cette communauté<sup>13</sup>. Or, *Le jour du séisme* s'éloigne radicalement des topoï auxquels ce site donne souvent cours dans l'imaginaire géographique (post)colonial. Chez Bouraoui, en effet, les arènes, colonnades et temples demeurent vides de vie (et de sens) jusqu'à ce que le vent vienne animer le paysage : « Le vent vrille sous les pierres. Il repeuple et restitue. On crie. On échange. [...] Le vent ressuscite la foule » (p. 25). C'est le son du vent s'engouffrant dans les passages et le mouvement qu'il crée en soulevant les poussières au sol qui animent le paysage et qui conjurent, dans un second temps, l'apparition d'une foule. Le monument culturel avec ses connotations idéologiques s'efface ici au profit d'un site dans lequel règne la nature, déclencheuse et médiatrice de vie et d'échanges. Une telle osmose entre les ruines et le vent souligne la précarité des divisions et des hiérarchies épistémologiques établies sur lesquelles repose notre compréhension du monde postcolonial.

Le texte de Bouraoui nous propose aussi un regard renouvelé sur notre relation avec le monde naturel en mettant en scène la double détérioration, à la fois écologique et subjective, qui résulte de la secousse sismique. Cette coïncidence, convoquée d'emblée par le possessif « Ma terre tremble » (p. 9, 11) sur lequel commence le récit, est évoquée tout au long de l'oeuvre dans l'alternance d'images qui suggèrent l'érosion des frontières entre le sujet et les paysages qui l'entourent : « Ma terre tremble. Elle est vivante et incarnée. Elle gémit » (p. 11). À la personnification de la terre qui prend corps répond le corps de la narratrice qui se voit marqué par la nature qui la change : « Ma vie tient par la mer, les montagnes et le désert. Je suis façonnée. J'appartiens à la nature » (p. 15) ; « Ma terre est atteinte. [...] Elle est, touchée. Je suis, traversée. Ma terre est mon corps. Je deviens incomplète » (p. 81). Les structures parallèles pour décrire la terre et la narratrice ainsi que la porosité des registres pour qualifier l'humain et le non-humain soulignent une redéfinition des contours traditionnels du sujet humain, dont le développement ontologique va s'inscrire dans un continuum avec la nature qui l'altère. La narratrice advient au sein des territoires naturels, en relation avec eux et à travers eux. Tout comme elle parcourt le paysage, la nature la traverse, et c'est l'instabilité de ces espaces naturels dans le contexte du séisme qui permet à la protagoniste de se transformer. De sorte que, pour revenir aux propos de Mark Anderson, si la catastrophe naturelle instaure une rupture ontologique chez la narratrice, celle-ci est loin de se réduire à une simple parenthèse ; il n'y a pas d'après' auquel on puisse aspirer, aucun paysage stable, rationnel, et régimenté par l'entreprise humaine ne persiste. Consciente de cet état de fait, c'est au cœur de cette fracture, en rapport avec cette instabilité des éléments naturels, que la narratrice doit donc advenir et se constituer en tant que sujet.

---

13. Amy L. Hubbell, « (Re)turning to Ruins: Pied-Noir Visual Returns to Algeria », *Modern & Contemporary France*, vol. 19, n° 2, 2011, p. 147-161.

### « Mon corps qui contient son corps » : l'écosystème du tremblement

Si la narratrice du *Jour du séisme* semble se dissoudre dans son environnement, elle ne correspond pas pour autant à ce personnage que Stéphanie Posthumus nomme, en s'appuyant sur les travaux d'Alain Suberchicot, le « non-sujet environnemental », soit un personnage « sans substance » qui ferait preuve d'un « déficit identitaire » du fait d'un récit qui placerait au premier plan la nature, et ce au détriment de la profondeur de sa psyché et de sa relation aux autres<sup>14</sup>. En effet, si la narratrice et la terre sinistrée se dissolvent l'un dans l'autre, c'est en réalité pour « penser "transversalement" les interactions entre l'écosystème, le social et l'individu<sup>15</sup> ».

Ce faisant, le processus de subjectivation à l'œuvre chez Bouraoui fait écho à l'écophilosophie environnementale de Félix Guattari selon laquelle le sujet se construit dans ses multiples interactions aux trois écologies qui l'entourent (sociales, mentales et environnementales) et qu'il contribue en retour à constituer<sup>16</sup>. La vision de Guattari implique une transformation de notre regard sur le monde qui révoque l'opposition traditionnelle entre sujet et objet pour privilégier l'interdépendance. Cette nouvelle perception du Moi exige, en effet, la revalorisation des liens qui nous attachent à l'environnement et à notre société, soit la nécessité d'une nouvelle « écologie mentale » dans laquelle le processus de subjectivation se détache de la réalisation autocentrée du Moi pour s'inscrire dans un relationnalisme constitutif.

Bien que le récit commence *in medias res* sur l'instant et le lieu du séisme comme épïcéntré, il relie ensuite rapidement la catastrophe naturelle à d'autres moments de l'enfance qui font écho au séisme initial, et figurent autant d'ondes sismiques qui se propagent à travers la terre. C'est ainsi que le récit des soixante secondes que dure la secousse sismique vient à réunir divers épisodes tout aussi traumatiques tels la circoncision d'un enfant, une scène de noyade, ou encore une tentative d'agression (p. 19-20, 35, 27-29). Ces scènes qui constituent des détours vers d'autres lieux et d'autres moments, se télescopent. Ce faisant, elles ne cessent de remettre en question la possibilité même d'une géographie et d'une temporalité stables. En outre, ces épisodes interrogent la relation à l'autre et ses limites. Par exemple, la peur que déclenchent les premières secousses sismiques amène la narratrice à se remémorer la circoncision de son meilleur ami Arslan quelques années auparavant, cérémonie au cours de laquelle elle s'était sentie tout aussi démunie. Jusqu'alors complices, les enfants se voient séparés par ce rite qui marque le corps du jeune garçon comme étant celui d'un homme et qui est vécu comme « un acte d'exclusion » (p. 20). À travers le souvenir de la circoncision, la narratrice dénonce le rite initiatique qui sépare à jamais les corps sexués dans la religion musulmane, et qui assigne un genre stable au corps de l'enfant ; elle promeut en creux une identité genrée plus fluide que l'on retrouvera par la suite dans *Garçon manqué* (2000) et *Mes mauvaises pensées* (2005). Au final, on perçoit le rejet de l'identité genrée,

14. Stéphanie Posthumus, « Écrocritique et 'ecrocriticism'. Repenser le personnage écologique », *Figura*, vol. 26, 2014, p. 26.

15. *Ibid.*, p. 31.

16. *Ibid.*, p. 24-25.

sexuée et normée dans le renversement ultime de la scène : bien que ce soit Arslan qui subit l'opération, c'est la narratrice qui finira par saigner (du nez) pour Arslan pendant la cérémonie. Tout se passe comme si son corps prenait la place de celui de son ami.

De la même manière, quand elle le sauve plus tard de la noyade, la focalisation interne adoptée par le récit tend à confondre le « je » de la narratrice avec Arslan :

Arslan se noie sous la boue fraîche et épaisse, un torrent. La terre défigure. Elle prend son visage, ses cheveux, ses jambes nues. Arslan perd sa voix. Il devient invalide. Je reçois la première violence de la terre, sa puissance, ma défection. Je lutte. Je risque. Je plonge. J'étouffe. (p. 35)

La lutte évoquée à la fin du passage correspondrait-elle au sauvetage que la narratrice entreprend de son ami, ou bien la narratrice vient-elle ici se substituer à la voix d'Arslan frôlant la mort ? Le lecteur ne peut ni ne doit choisir. Après qu'Arslan a perdu sa voix, le « je » se fait le relais de l'expérience d'autrui tout en restant distinct. Ainsi, lorsque la narratrice revient sur cet épisode, elle dit : « Je porte sa mort, frôlée, entre mes mains. [...] mon corps qui contient son corps un jour menacé » (p. 56-57). Et, malgré le fait que l'épisode initial de la noyade mette en scène de pseudo-disparitions – celle du corps d'Arslan recouvert de boue et de la « défection » de la narratrice –, on entraperçoit ici l'affirmation d'une intimité des corps et d'une symbiose des subjectivités sans tomber dans l'utopie bienheureuse.

Au final, si la narratrice se définit en relation avec ceux qui l'entourent et à travers eux, cette relation n'est pas sans conflit. On apprend ainsi qu'Arslan respectera la vision binaire genrée de l'espace public, délaissant Nina : « Arslan rejette mon corps qui contient son corps un jour menacé. Il se fuit par moi. [...] Il apprend à être un homme » (p. 57). Ainsi, en dépit de la vision dichotomique d'une société fracturée où le « je » s'inscrirait en porte-à-faux des autres personnages, un brouillage narratif s'opère au prisme de la mémoire et vient mêler les voix, les expériences et les corps jusqu'à parfois les confondre<sup>17</sup>. Loin du dire narcissique, le récit autofictionnel de Bouraoui offre un espace de récréation du « je » à travers son rapport aux autres, et ce même quand ces autres ne sont présents qu'en creux. C'est une vision qui promeut la mobilité et l'incertitude aux antipodes d'une culture algérienne vue comme patriarcale et opprimante. La trame narrative dans *Le jour du séisme* se dérobe donc afin de laisser place à l'incertitude et au multiple. Cela fait justement trembler, vaciller et sans cesse renouvelle non seulement la fiction, mais aussi la vision du lecteur sur le modèle d'une terre qui part en éclats.

À la suite de la lecture critique de Beatrice Ivey, on peut même s'accorder à dire que le réseau relationnel et temporel éclaté vient réfracter plus largement les maux postcoloniaux.

---

17. Cet effet se voit démultiplié lorsqu'on lit ce récit à l'aune du reste de l'œuvre bouraouienne. Ainsi, le roman autobiographique publié un an après *Le jour du séisme* fait état d'un épisode similaire où Nina sauve Paola plutôt qu'Arslan de la noyade, après s'être souvenue de la manière dont son père avait tenté en vain de sauver un jeune homme de la noyade (*Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000, p. 36). Nina, témoin de l'incident, raconte alors : « Cet homme est mort. Je ne l'oublierai jamais. Chaque homme croisé portera son image, une image fantôme qui rompt l'enfance » (p. 14). D'une œuvre à l'autre, l'inversion des genres dans cet épisode souligne combien l'expérience sensible de la nature occupe une place primordiale et permet de relier les personnages les uns aux autres.

La catastrophe naturelle traduirait dans le champs du naturel et de l'universel d'autres violences historiques et sociétales. C'est ainsi que, comme le démontre Ivey<sup>18</sup>, le tremblement de terre de 1980 présage la guerre civile algérienne qui opposera, pendant les années 1990, les islamistes et le gouvernement dirigé par des militaires : « Le séisme est une guerre. [...] Dieu est une urgence. La rue est une rumeur. Ses voix, une population, forcent l'effroi. La rue est faite d'un seul cri, une terreur » (p. 46). Cette image évoque ainsi tout autant l'angoisse de la population qui se réfugie dans la rue lors de la secousse sismique, que la peur élicitée par les attaques arbitraires lancées contre la population civile par les groupes islamistes armés. En l'occurrence, la parution de cette oeuvre en 1999 vient actualiser à l'esprit du lecteur initié la métaphore du terrorisme qui ravage l'Algérie pendant la décennie noire. Dans la même perspective, l'apparition du champ lexical de la guerre où les enfants sont appelés à devenir « maquisards » (p. 56) remet en mémoire dans le contexte algérien le legs traumatique du conflit colonial et, en particulier, de la guerre d'Algérie. Celle-ci continue à présider aux relations entre la France et son ancienne colonie et, dans le cas qui nous intéresse, à la construction identitaire de la narratrice franco-algérienne.

Penser la fracture sismique en termes de relationnel, d'échanges aléatoires et inopinés nous rapproche des réflexions menées par Édouard Glissant. En réponse aux séismes, cyclones et raz-de-marée qui ravagent régulièrement les Caraïbes, Glissant conceptualise le nouveau paradigme éco-esthétique de la « pensée du tremblement ». Loin de se laisser aller au catastrophisme, Glissant note que quand la terre tremble et secoue, le sujet s'éveille et son être au monde se voit ébranlé, déplacé. En d'autres termes, la « crise » écologique devient fructueuse. Glissant définit ainsi le concept de « pensée du tremblement » dans *La Cohée du Lamentin*:

une pensée du tremblement, qui ne s'élanche pas d'une seule et impétueuse volée dans une seule et impérieuse direction, elle éclate sur tous les horizons, *dans tous les sens*, ce qui est l'argument topique du tremblement. Elle distrait et dérive les impositions des pensées de système.

Le Monde tremble, se créolise, c'est-à-dire se multiplie, mêlant ses forêts et ses mers, ses déserts et ses banquises, tous menacés, changeant et échangeant ses coutumes et ses cultures<sup>19</sup>.

Épousant les soubresauts physiologiques et historiques du monde, la pensée du tremblement se donne comme une approche fluide qui s'oppose aux dogmatismes et autres systèmes de pensée rigides. Elle peut surgir de partout et s'inscrit dans l'incertitude et le transitoire. En d'autres termes, plus qu'une poétique concrète qui découle du chaos écologique du monde, le tremblement constitue « un mode de connaissance opératoire », ce que Hugues Azérad nomme « la force créatrice et destructrice qui révèle les structures invisibles et invite à les

---

18. Beatrice Ivey, « Remembering Disaster and Ecologies of Affect in Nina Bouraoui's *Le jour du séisme* (1999) and Natacha Appanah's *Le dernier frère* (2007) », *Modern and Contemporary France*, vol. 29, n° 2, 2021, p. 188. Par ailleurs, dans *Garçon manqué*, Bouraoui revient sur l'omniprésence de la guerre d'Algérie dans son oeuvre : « Parce que la guerre d'Algérie ne s'est jamais arrêtée. Elle s'est transformée. Elle s'est déplacée. Et elle continue. » (*op. cit.*, p. 101).

19. Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 75.

ausculter<sup>20</sup> ». Et Glissant d'ajouter plus loin que la pensée sismique ouvre l'identité sur l'échange avec l'autre : « le tremblement est la qualité même de ce qui s'oppose à la brutale univoque raide pensée du *moi hormis l'autre*<sup>21</sup> ». Loin de réduire le séisme à un prétexte d'écriture, Glissant rend compte du pouvoir ambigu de l'image du séisme et du tremblement en tant que dynamique relationnelle et mode de connaissance du monde. Les affinités qu'entretient Bouraoui avec la pensée glissantienne deviennent dès lors apparentes. Mais si un tel cadre théorique souligne les enjeux ontologiques du roman de Bouraoui, il nous oblige aussi à nous interroger sur les enjeux poétiques du travail minutieux de stylisation dont le récit fait l'objet, ce chaos apparent de l'écriture qui épouse le bouleversement du monde.

### Écrire le tremblement

Cherchant à mettre à jour le paradoxe au cœur de la démarche glissantienne, Hugues Azérad souligne combien l'encre coulée chez Glissant vient à épouser les secousses de la terre, les mouvements de la nature : « À chaque moment l'artiste risque d'effacer le tremblement sous la fixité, mais que, lorsqu'il échappe à ce risque, la fixité formelle est d'autant plus belle que le tremblement par-dessous anime la vie d'une matière<sup>22</sup> ». Bien que l'écriture couchée sur la page soit *a priori* tributaire de l'ordre des mots, et relève ainsi d'un système qui fixe, le récit du séisme réussit à textualiser les tremblements du monde « dans une forme qui n'en occulte pas pour autant l'énergie chaotique<sup>23</sup> ». Cet élément stylistique semble aussi présent dans l'écriture bouraouienne. La structure narrative prend ainsi la forme d'un tremblement : l'ordre des blocs de textes poétiques qui composent le récit est sans logique apparente et délaisse la forme conventionnelle arborescente du récit pour privilégier la fracture et le morcellement<sup>24</sup>. La répétition d'amorces en début de paragraphes, comme « Ma terre tremble » et « Ma terre revient » (p. 9, 11, 46, 98-99), mime sur la page la secousse sismique et revêt l'écriture d'une qualité incantatoire, voire obsessionnelle.

Au-delà de la faille de la structure narrative, le style même retient des caractéristiques qui sont propres à la violence sismique : comme le conceptualise Marie-Denise Shelton dans son *Éloge du séisme*, l'écriture sismique se définit comme « un exercice scriptural qui est libéré des précautions du langage historique et normatif<sup>25</sup> ». Dans *Le jour du séisme*, ceci se

---

20. Hugues Azérad, « À rebours des systèmes : esthétiques du chaos-monde et de la chaosmose chez Édouard Glissant et Félix Guattari », *Irish Journal of French Studies*, vol. 17, 2017, p. 119.

21. *Ibid.*, p. 76.

22. Édouard Glissant, *Esthétiques du pire*, cité dans Hugues Azérad, « À rebours des systèmes », art.cit., p. 120.

23. *Ibid.*, 119.

24. En cela, l'écriture de Nina Bouraoui rejoint la pratique de l'écriture fragmentaire. Si les écritures fragmentaires adoptent différentes modalités et ont des finalités diverses – de l'impossibilité du récit qui tend vers le silence à la parole plurielle –, Pierre Garrigues signale qu'elles s'accordent sur le refus de toute forme pure au profit d'une structure combinatoire. L'écriture du fragment se veut, sous la plume de Garrigues, le refus d'une pensée systématique, voire une exigence éthique (Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « esthétique », 1995, p. 9-22).

25. Dans son analyse de romans francophones traitant du séisme, Shelton établit que le traitement de ce motif donne lieu à un rejet des conventions et à un renouvellement esthétique qui s'étendent du domaine de la langue à celui du genre (Marie-Denise Shelton, *Éloge du séisme*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 23).

traduit par une structure phrastique tremblante et saccadée qui met en avant une parole sporadique, anaphorique et entrecoupée de blancs. Ceux-ci sont exploités pour créer des effets de discontinuités, le texte étant d'une longueur inégale d'une page à l'autre, ce qui engendre une lecture aux rythmes variés. À cela s'ajoute la disposition typographique inhabituelle qui nous arrête dans notre lecture. Assurément, les enjeux d'une telle écriture dépassent amplement le domaine de « l'exercice scriptural » auquel le limite Shelton, pour faire dialoguer le champ esthétique avec les réalités écologiques et le processus de subjectivation de l'individu. On reconnaîtra ici l'importance du concept d'écopoétique qui nous permet de déceler de nouvelles modalités pour la narratrice (et l'autrice derrière le masque de cette dernière) de prendre conscience d'elle-même et d'être-au-monde aux antipodes du paradigme cartésien accordant la primauté au sujet pensant qui, par le biais de progrès techniques et scientifiques, maîtriserait la nature.

Revenons sur l'un des nombreux passages où le rapport entre l'environnement et le sujet apparaît comme poreux : « Elle [ma terre] est, touchée. Je suis, traversée » (p. 81). La structure parallèle établit un rapport étroit entre le sujet et la nature, la narratrice et le séisme, alors que la construction agrammaticale du fait de l'utilisation inattendue de la virgule souligne combien ce rapport s'inscrit dans une potentialité. En effet, la présence de la virgule entraîne ici un dédoublement du sens en ce qu'elle convoque à la fois 1) le « Elle est/ je suis » qui postule l'existence incontestable du sujet et de la terre, sa naissance à la langue, 2) la structure attributive « Elle est touchée/ Je suis traversée » qui invoque une qualité marquée du sujet et 3) la voix passive « Elle est touchée (par)/ Je suis traversée (par) » qui met en relation le sujet subissant l'action avec son agent (un autre qui demeure ici diffus) et qui restitue la fiction ontologique comme foncièrement inscrite dans la relation au monde. De fait, l'énoncé affirme l'existence primordiale du sujet, le qualifie, tout en soulignant que ces qualités reposent aussi sur l'appréhension d'autrui, de ses croyances et de son monde, autrement dit de son 'écosystème'. Il souligne le devenir de la terre faite chair, le devenir d'un écosystème-monde. L'être s'inscrit ainsi essentiellement dans le devenir, soit le passage d'un état à un autre, et ce au contact de l'autre qu'il soit homme ou nature : « Quitter l'Algérie est un acte violent. [...] C'est se détourner de soi. C'est se rendre à l'errance. Quitter c'est chercher, à jamais. [...] / Quitter sa terre. / Quitter sa définition » (p. 90). De sorte que l'écriture poétique de ce contexte « dépass[e] la simple ambition descriptive<sup>26</sup> », rejoignant ainsi les enjeux de l'écopoétique, soit un travail sur la perception qui s'effectue à travers le prisme linguistique et esthétique, et ce afin d'amener le lecteur à « voir différemment » et à « reconnaître les normes et les valeurs qui façonnent son environnement »<sup>27</sup>.

L'écriture sismique ou la sismopoétique comme nous l'avons nommée, se voit parfois mise en scène de façon plus directe. On la retrouve ainsi explicitement mentionnée à la suite

---

26. Pierre Schoentjes, « Littérature et environnement : écrire la nature », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 128. Voir aussi pour une définition plus détaillée *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.

27. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie et politique*, vol. 31, n° 2, 2008, p. 22.

de l'épisode où Arslan frôle la noyade, lorsque la narratrice dédie une page entière à l'enterrement symbolique du garçon qui, s'il survit à l'événement, quittera néanmoins la narratrice par la suite quand il immigrera en France : « Je ne dis pas. Ma parole blanche couvre Arslan. La mort, frôlée, prend possession. [...] Je renverse la terre. Je deviens sa fille et son ennemie » (p. 36). À la forme contractée de la phrase répondent les multiples métaphores (celle de la parole comme terre qui ensevelit, celle de la narratrice-séisme, ou encore celle du séisme comme génitrice), ainsi que les relations oxymoriques de la narratrice avec le séisme considéré comme une figure à la fois bienveillante (maternelle) et hostile. Un premier constat s'impose : l'écriture qui doit témoigner de la survivance d'Arslan existe dans une certaine tensionnalité. Le témoignage court en effet le risque de se transformer en une pulsion mortifère ; il peut enterrer Arslan et le faire disparaître sous les mots, et ce bien que ce premier mouvement scriptural soit contrebalancé dans un second temps par la vivacité de la « parole ». Tout l'enjeu du passage réside donc dans la tension entre le « dire », la parole qui fait revivre l'événement et l'« écrire », le récit qui tente de retransmettre et de fixer cette parole, et la fracture entre l'un et l'autre révèle l'incapacité à dire juste.

Bouraoui n'en cherche pas moins à écrire au plus près du séisme, en adoptant une pratique écomimétique, soit un style qui opère une symbiose avec le (dés)ordre naturel dont il essaie de capturer l'essence, ce que Bouraoui nomme au sein de son texte « [l]a parole blanche ». L'autrice reviendra à plusieurs reprises dans *Mes mauvaises pensées* (2005) sur ce procédé dont la blancheur évoque certes « l'écriture blanche » de Roland Barthes, mais qui n'a pas grand chose en commun avec cette dernière telle que Barthes l'a définie<sup>28</sup>. Dans l'un des nombreux commentaires métalittéraires de ce roman autofictionnel, Bouraoui compare la pratique scripturale à un processus organique. Elle explique ainsi : « je pense à mon cerveau, à ses matières molles, aux milliers de ramifications qui me font écrire, qui me font douter ; j'ai peur d'altérer ce mécanisme-là, *la main libre*, la main qui raconte.<sup>29</sup> ». Assurément, la métaphore organique offre la vision d'une écriture qui, à l'image des neurones, répond aux stimuli sensoriels pour les retransmettre sur la page, et ce au profit du lecteur. L'autrice dans « [s]on rôle buvard » (p. 29) enregistre alors ce qui l'entoure, ce qu'elle voit, ce qu'elle ressent, « c'est [s]a façon d'habiter l'existence » (p. 79), quitte à ce que cette écriture mène à l'incohérence et au chaos ; mais cette ouverture aux phénomènes physiques, à leur jaillissement au sein de la matière textuelle, n'est pas sans courir en permanence le risque de tomber dans l'excès, et mener à l'absence complète de sens, voire à la perte de toute parole. Bouraoui continue ainsi son commentaire métatextuel : « J'ai peur de tout perdre, j'ai peur de placer

---

28. Le lyrisme de l'écriture bouraouienne situe la 'parole blanche' en opposition à la notion d' 'écriture blanche', telle que l'a définie Roland Barthes. Chez Barthes, cette notion renvoie en effet aux pratiques minimalistes qui consistent à tenter d'épurer la langue, de restituer au plus près du réel, en se défaisant de tout écran stylistique, et ce pour aspirer à une certaine neutralité de la langue. Cette écriture, pour reprendre les propos de Barthes, se caractérise par le « style de l'absence qui est presque une absence idéale du style » (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 60).

29. Nina Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 21-22.



mon sujet sans mon verbe, j'ai peur de déstructurer mon langage<sup>30</sup> ». C'est dans cette dynamique tensionnelle qu'intervient l'acte de lecture.

### Pour une lecture anti-spectaculaire

S'interrogeant sur les enjeux de ce récit au sein de la progression du corpus romanesque de Bouraoui, Karima Yahia Ouahmed souligne combien *Le jour du séisme* interpelle constamment ses lecteurs qui sont invités à la co-crédation du sens, plutôt qu'au simple déchiffrement d'indices textuels : « Les paragraphes de ce texte qui suspendent à chaque fois l'histoire et qui laissent au lecteur le soin de l'imaginer et de la relancer, ne participent-ils pas de cet enjeu<sup>31</sup> ? » Ainsi, selon Ouahmed, ce récit institue « une nouvelle approche dans l'écriture » – et la lecture –, de par sa forme et son contenu : « sa configuration narrative, explique-t-elle, [...] montre la symbolique du seuil et de la transition [...], [il] s'y révèle une véritable crise de l'écriture et de l'identité du sujet.<sup>32</sup> » L'écriture sismique fondamentalement labile et polymorphe interroge donc la nature de la création littéraire, son pouvoir de représentation de la crise (intime et écologique) et ses limites. De par la multiplicité sémantique et les tensions qu'elle génère, cette écriture sismique se place dans le champ de l'indécidable ; bardée d'images contradictoires, elle fait perdre pied au lecteur et ne peut laisser ce dernier indifférent. Assurément, elle l'interpelle dans la possibilité même de l'acte interprétatif.

Ainsi, pour revenir sur un phénomène abordé au préalable, lorsque la ponctuation décalée interrompt la lecture, elle ne rend pas pour autant l'énoncé illisible ; loin d'indiquer la béance sémantique, c'est au trop plein de sens que s'ouvre le texte. C'est alors au lecteur que revient de suppléer le sens. L'acte d'écriture sismique de Bouraoui appelle ainsi en réponse un acte de lecture engagée et compensatoire. Cette lecture se voit régie par une conduite qui s'apparente davantage à un engagement avec le texte qu'à une réception passive de ce dernier. Il me semble que cette étroite relation entre écriture, lecture et œuvre sied particulièrement bien à la sismopoétique qui nous invite à renoncer à nos certitudes faciles par rapport à la nature, par rapport au monde, et qui nous engage dans une réflexion ouverte sur notre propre position relativement à cette nature et à ce monde. Autrement dit, l'écriture sismique s'accompagne chez Bouraoui d'une certaine éthique.

Ce faisant, *Le jour du séisme* s'oppose aux pratiques littéraires et artistiques qui mettent en scène un « imaginaire du désastre » dans lequel la destruction du monde est au cœur de l'intrigue, et qui s'inscrivent dans le registre du spectaculaire. Dérivé du terme spectacle, le 'spectaculaire' se différencie de sa source étymologique par l'excès de ce qui s'offre au regard, soit ce « [q]ui frappe la vue, l'imagination par son caractère remarquable, les émotions » ([Trésor de la langue française](#)). Cet excès, s'il peut être exploité pour attirer l'attention du spectateur-lecteur sur un événement saillant, n'en demeure pas moins dangereux en ce qu'il se prête au dispositif de la surenchère. Comme le suggère André Gardies : « le

30. Nina Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, op. cit., p. 22.

31. Karima Yahia Ouahmed, « Les Liens d(e)ans l'écriture à "l'intersexion" de la double origine dans l'œuvre de Nina Bouraoui », Thèse de doctorat, Université Les Frères Mentouri-Constantine, 2016, p. 180.

32. Ibid.

spectaculaire doit remplir le contrat du 'Jamais vu', doit aussi en imposer au spectateur<sup>33</sup> ». Cette double surenchère représentationnelle et affective vise à contenter le spectateur-lecteur et participe paradoxalement à la banalisation des images de la destruction du monde. Dès les années 1980, Élisabeth Guibert Sledziewski nous mettait en garde contre ce type de production culturelle qui promeut un certain sensationnalisme écologique :

La catastrophe est dans nos têtes et le fatal scénario est devenu un lieu commun. Celui où chacun se retrouve dès que tombe une mauvaise nouvelle, ou dès qu'un repas trop lourd empêche de dormir. Rien de plus banal, aussi, que d'aller taquiner la bombe dans les salles obscures où *Dies irae* se dit *The Day after*? Parler de la destruction du monde, comme horreur et comme désir, confesser que notre présence au monde ne parle que de cela.<sup>34</sup>

Un tel traitement artistique de la catastrophe permet certes à la production culturelle d'être facilement consommable – et c'est sûrement là ce qui fait la popularité de ce registre dans les productions cinématographiques hollywoodiennes –, mais cette facilité d'accès se fait souvent au détriment d'une véritable entreprise d'intellection et de la réflexion éthique qui en découle. À l'inverse, *Le jour du séisme* dérange et bouscule les idées reçues de la crise (naturelle et intime) en confrontant le lecteur à de nouvelles logiques, l'encourageant à transgresser les frontières établies entre humain/non-humain, et ainsi à (re)découvrir de nouvelles références éthiques, comme a pu le faire Bouraoui avant lui.

La sismopoétique bouraouienne se donne au final comme une véritable stratégie conceptuelle pour repenser la fragilité de l'être en situation de crise. Cependant, Nina Bouraoui étant une autrice franco-algérienne, dont les oeuvres parues en France font d'ailleurs ces dernières années l'objet d'une politique de réédition en Algérie<sup>35</sup>, on serait en droit de s'attendre à ce que cette question recoupe plus ouvertement celle du postcolonial. S'il est vrai que, comme nous l'avons démontré, Bouraoui dénonce indirectement les exclusions auxquelles est sujette la société algérienne, et ce sur la base de catégories identitaires genrées et religieuses (cf. les épisodes avec Arslan), et que ces thèmes se retrouvent dans nombre de ses romans, *Le jour du séisme* aspire néanmoins à dépasser toute frontière identitaire exclusive. Les fractures historiques et culturelles rejaillissent de façon inopinée dans ce récit, mais elles illustrent ici moins un marqueur des maux (post)coloniaux, qu'une façon pour la narratrice d'habiter le monde, travaillé par la mobilité, l'instabilité et la tension.

De ce fait, il est temps de reconnaître que cette oeuvre dépasse amplement les seules logiques nationales et identitaires qui président souvent à sa lecture. Aussi, notre propre étude de ce récit au prisme de la « pensée du tremblement » et de la sismopoétique, ainsi que

---

33. André Gardies, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997, p. 124.

34. Élisabeth Guibert Sledziewski, « Théorie de la catastrophe », *Europe*, vol. 64, n° 686, 1986, p. 32. Cité dans Étienne-Marie Lassi, « De la catastrophe naturelle à la fiction littéraire », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 33, n° 1, 2018, p. 194.

35. Depuis le milieu des années 2000, la maison d'édition algéroise Barzakh dédie une partie de son catalogue à la réédition et à la coédition d'oeuvres considérées comme appartenant à la littérature algérienne. Au sein de ce catalogue, Bouraoui figure ainsi aux côtés d'autrices telles Maïssa Bey et de Kaouter Adimi.

son inscription au sein de ce dossier de la revue *Relief* dédié à l'écopoétique vise à illustrer ces dynamiques de changement qui travaillent les littératures issues des espaces francophones, et le décloisonnement des pratiques qui aujourd'hui les caractérisent. On terminera ainsi sur les propos de l'autrice qui, lors d'un entretien en 2008, proclamait combien l'écriture était pour elle la seule évidence territoriale : « L'écriture est une évidence un territoire qui m'a permise de trouver ma place dans le monde en dépit de ces zones noires, je n'imagine pas mon existence sans elle<sup>36</sup>. »

## Bibliographie

- ANDERSON Mark, *Disaster Writing : The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011.
- AZERAD Hugues, « À rebours des systèmes : esthétiques du chaos-monde et de la chaomose chez Édouard Glissant et Félix Guattari », *Irish Journal of French Studies*, vol. 17, 2017, p. 95-124. [doi.org/10.7173/164913317822236138](https://doi.org/10.7173/164913317822236138)
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie et politique*, vol. 31, n° 2, 2008, p. 15-28.
- BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.
- *Le jour du séisme*, Alger, Barzakh, 2006 [1999].
- *Mes mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [2005].
- DELOUGHREY Elizabeth, DIDUR Jill et CARRIGAN Anthony (dir.), *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*, New York, Routledge, 2015.
- ELKAÏM Kerenn, « Nina Bouraoui », *Le Vif Weekend*, 3 octobre 2008, [weekend.levif.be](https://weekend.levif.be), consulté le 6 novembre 2021.
- ENJOLRAS Laurence, « L'habit ne vêt pas la nonne », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 12, n° 1, 2008, p.17-25. [doi.org/10.1080/17409290701792986](https://doi.org/10.1080/17409290701792986)
- GARDIES André, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du Gritec », 1997, p. 124.
- GARRIGUES Pierre, *Poétiques du fragment*, Klincksieck, coll. « esthétique », 1995.
- GLISSANT Édouard, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.
- *Esthétiques du pire*, Paris, Lienart, 2011.
- *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GRAEBNER Seth, *History's Place : Nostalgia and the City in French Algerian Literature*, Lexington, Lexington Books, 2007.
- GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Éditions Lignes, IMEC, coll. « Archives de la pensée critique », 2013.
- GUIBERT SLEDZIEWSKI Élisabeth, « Théorie de la catastrophe », *Europe*, vol. 64, n° 686, juin 1986, p. 32–39.
- HUBBELL Amy L., « (Re)turning to Ruins : Pied-Noir Visual Returns to Algeria », *Modern & Contemporary France*, vol. 19, n° 2, 2011, p. 147-161. [doi.org/10.1080/09639489.2011.565162](https://doi.org/10.1080/09639489.2011.565162)
- IVEY Beatrice. « Remembering Disaster and Ecologies of Affect in Nina Bouraoui's *Le jour du séisme* (1999) and Nathacha Appanah's *Le dernier frère* (2007) », *Modern & Contemporary France*, vol. 29, n° 2, 2021, p.179-192. [doi.org/10.1080/09639489.2021.1888904](https://doi.org/10.1080/09639489.2021.1888904)

---

36. Kerenn Elkaïm, « Nina Bouraoui », *Le Vif Weekend*, 3 octobre 2008, [weekend.levif.be](https://weekend.levif.be), consulté le 6 novembre 2021.

- « Affect, postmemory and gender in Nina Bouraoui's *Sauvage* and *Garçon manqué* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 21, n° 3-4, 2018, p. 325-345. [doi.org/10.1386/ijfs.21.3-4.325\\_1](https://doi.org/10.1386/ijfs.21.3-4.325_1)
- LASSI Étienne-Marie, « De la catastrophe naturelle à la fiction littéraire », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 33, n° 1, 2018, p. 193-209.
- MASSUMI Brian, « The Future Birth of the Affective Fact : The Political Ontology of Threat », dans Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 52-70, [doi.org/10.1215/9780822393047-002](https://doi.org/10.1215/9780822393047-002)
- MONTALBANO Sylvain, « Nina Bouraoui, martyr(s) de l'écho : de la blessure à une nouvelle sexualité par l'affect », *Études littéraires*, vol. 46, n° 2, p. 147-162. [doi.org/10.7202/1037707ar](https://doi.org/10.7202/1037707ar)
- MONTEBELLO Pierre, « Précarité ontologique et consistance des êtres », *Alter*, vol. 27, 2019. [doi.org/10.4000/alter.1918](https://doi.org/10.4000/alter.1918)
- OUAHMED Karima Yahia, « De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui », *Synergies Algérie*, n° 7, 2009, p.221-229.
- « Les Liens d(e)ans l'écriture à "l'intersexion" de la double origine dans l'œuvre de Nina Bouraoui », Thèse de doctorat, Université Les Frères Mentouri-Constantine, 2016.
- POSTHUMUS Stéphanie « Écocritique et 'ecocriticism'. Repenser le personnage écologique », *Figura*, vol.26, 2014, p. 15-33.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu, Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- « Littérature et environnement : écrire la nature », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 128.
- SHELTON Marie-Denise, *Éloge du séisme*, Paris, L'Harmattan, 2021.

# La représentation interculturelle du désastre nucléaire entre appropriation et écart : deux exemples luxembourgeois

SEBASTIAN THILTGES, Université du Luxembourg

## Résumé

Dans la littérature luxembourgeoise, les centrales nucléaires font partie de l'imaginaire littéraire dès la fin des années 1970. Cet imaginaire est alimenté par l'opposition à deux projets de centrales sur la Moselle et porte la trace, au fil des décennies, des accidents nucléaires qui ont marqué la récente histoire de l'humanité. À partir de ce contexte, la présente contribution cherche dans un premier temps à mettre au jour les multiples liens entre l'écologie et le nucléaire, et corollairement entre les deux champs de recherche qui, dans le cadre des études littéraires et culturelles, en étudient les représentations : l'*ecocriticism* et le *nuclear criticism*. En se fondant sur les problématiques communes à ces dernières (temporalité, géographie et subjectivité), l'analyse de deux œuvres littéraires francophones publiées au Luxembourg explore deux manières paraissant diamétralement opposées de décrire la dimension interculturelle de la catastrophe nucléaire, l'une imaginant l'appropriation culturelle construite sur la relocalisation géographique, l'autre mettant en exergue l'écart entre l'événement et sa perception.

L'art met à nu ce que le discours tente de négocier, comme s'il s'agissait de sauver quelques arbres alors que c'est du rapport de l'humanité à son propre destin qu'il s'agit. Car on ne peut se prétendre « écologiste » en maintenant un suréquipement énergétique nucléaire et en multipliant les centrales [...]¹.

En ce début d'année 2022, la Commission européenne entend qualifier le nucléaire d'énergie de « transition² », lui attribuant ce faisant un 'label vert', sous prétexte de son émission moindre en CO<sub>2</sub>, promesse de respect des objectifs climatiques. Cette révision taxinomique montre la porosité des frontières entre écologie et nucléaire, que la guerre en Ukraine est venue accentuer de manière tragique. D'une part, les attaques des centrales nucléaires de Tchernobyl et de Zaporijjia, respectivement en février et en mars 2022, montrent que l'occupation de centrales civiles sert à des fins de pression militaire. D'autre part, le conflit international engendré par l'invasion russe a vu l'apparition de concepts tels que « guerre énergétique » voire « écologie de guerre » qui font de la réduction de l'approvisionnement et de la consommation en ressources naturelles, argument jusque-là écologique, un moyen de faire pression sur un État belligérant.

L'impact écologique du nucléaire est en effet multiple, allant de l'exploitation des ressources nécessaires pour la production et la consommation d'énergie, en passant par les émissions, jusqu'aux dangers sanitaires (pour les vivants humains et non humains) et

- 
1. Françoise Collin, « Introduction », *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42, *L'Imaginaire du nucléaire*, 1989, p. 9.
  2. Représentation en France de la Commission européenne, « Taxinomie de l'UE : la Commission entame des consultations auprès d'experts sur un acte délégué complémentaire couvrant certaines activités dans les secteurs du nucléaire », [france.representation.ec.europa.eu](https://france.representation.ec.europa.eu), consulté le 24 janvier 2022.

environnementaux (pour les vivants et les non vivants) causés par les déchets radioactifs, voire par un possible accident ; possibilité indissociable de l'avancée technologique moderne<sup>3</sup>. La maîtrise humaine de l'énergie nucléaire peut ainsi être considérée comme un marqueur du début de l'Anthropocène<sup>4</sup>. Elle en est, sinon une caractéristique définitoire, du moins une composante essentielle dans les deux acceptions du terme qualifiant cette nouvelle époque géologique : l'une désignant, au sens restreint, la transformation de la planète grâce à la technologie humaine<sup>5</sup> ; l'autre signifiant plus largement une époque qui impose une redéfinition des modes de vie en relation avec l'environnement et les non humains, une redécouverte de l'« écologie relationnelle » que décrit notamment Sophie Houdart en se référant à Eduardo Kohn et à Baptiste Morizot, au sein de laquelle la radioactivité est venue « com- plique[r], [...] grossir ou densifier » le « vivre-avec<sup>6</sup> ».

### Les centrales nucléaires dans la littérature luxembourgeoise

Hormis ces données physiques et géologiques, le lien entre écologie et nucléaire est également historique, faisant apparaître le projet de la Commission européenne comme un revirement étonnant, tant le mouvement antinucléaire a été un fer de lance de l'écologie politique. Le contexte luxembourgeois et, au-delà de ses frontières, grand-régional est exemplaire du développement international de la préoccupation environnementale dans les sociétés occidentales dès les années 1970<sup>7</sup>. Au Luxembourg, l'historien Michel Pauly situe ainsi la naissance de l'écologie politique en 1978, année de parution d'un cahier intitulé *Mouvement écologique*<sup>8</sup>. Si leurs racines idéologiques sont très diverses, les groupes et partis 'verts' qui se créent dans les années 1970 et 1980 bénéficient de l'engagement citoyen et de la structura-

- 
3. Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Stuttgart, S. Fischer Verlage, coll. « Wissenschaft », 2014, p. 422-423. Voir aussi Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Francfort sur le Main, Edition Suhrkamp, coll. « SV », 2015 [1986].
  4. *Trinity*, premier test atomique à grande échelle, a lieu en 1945. Les essais nucléaires et les retombées radioactives afférentes culminent en 1965. Voir Daniel Cordle, « Climate Criticism and Nuclear Criticism », dans Adeline Johns-Putra (dir.), *Climate and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge critical concepts », 2019, p. 281.
  5. Au sujet du lien entre technologie et fin du monde, voir Ingo Reuter, *Weltuntergänge. Vom Sinn der Endzeit-Erzählungen*, Stuttgart, Reclam Verlag, coll. « Reclams Universal-Bibliothek », 2020, p. 33.
  6. Sophie Houdart, « Fukushima, l'expérience en partage », *Critique*, vol. 1, n° 860-861, 2019, p. 83. Les références citées sont : Eduardo Kohn, *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] ; Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016. L'expression « vivre-avec » est de Donna Haraway, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Durham / Londres, Duke University Press, coll. « Experimental Futures », 2016.
  7. Voir Sébastien Thiltges et Christiane Solte-Gresser (dir.), *Écologie culturelle et cultures écologiques dans la Grande Région*, International, Peter Lang, coll. « Studies in Literature, Culture, and the Environment », 2020.
  8. *Mouvement écologique. Iddiën fir eng nei Gesellschaft*, Luxembourg, Rapid Press, 1978. Le nom est repris par une a.s.b.l. qui défend aujourd'hui encore les intérêts de la nature : Mouvement écologique, [www.meco.lu](http://www.meco.lu), consulté le 24 janvier 2022. Voir Michel Pauly, « Die grün-alternative Bewegung », dans Martin Gerges (dir.), *Mémorial 1989. La Société luxembourgeoise de 1839 à 1989, Les publications mosellanes*, vol. 28, Esch-sur-Alzette, Editpress/Ed. Schortgen, 1989, p. 90-92.

tion voire de l'institutionnalisation du mouvement antinucléaire. Observable dans tous les pays développant le nucléaire civil, ces idées et activités se dirigent, au Luxembourg, principalement à l'encontre de deux projets de centrales sur la Moselle, dans un rayon de 10km, conçus au début des années 1970 : la centrale française de Cattenom, dont le premier réacteur entre en activité en 1986, et le projet d'une centrale luxembourgeoise, finalement avorté, à Remerschen<sup>9</sup>.

Il faut d'emblée souligner la dimension transfrontalière et internationale, tant de la conception et de l'exploitation des centrales nucléaires que des multiples formes d'opposition à celles-ci<sup>10</sup>. L'exemple d'une centrale nucléaire luxembourgeoise montre que l'argument de l'autonomie énergétique d'une nation est un leurre politique : le projet tient en grande partie sur les épaules de l'exploitant allemand RWE et le Luxembourg aurait été incapable de gérer indépendamment le fonctionnement de la structure (approvisionnement des combustibles et gestion des déchets notamment). À l'autre bord, l'opposition aux centrales se définit également par son caractère transfrontalier et international. L'installation de centrales le long des frontières (Gravelines, Chooz, Cattenom, Fessenheim) est généralement mal perçue par les populations et autorités avoisinantes. Dans le contexte de Cattenom, le mouvement prend une ampleur internationale, avec des situations inédites, comme la fermeture de la frontière française empêchant des protestataires de rejoindre une manifestation antinucléaire à Thionville<sup>11</sup>. Ces tensions véhiculent des représentations (inter-)culturelles : la presse luxembourgeoise abonde par exemple de caricatures représentant le 'petit Luxembourg' incapable de lutter contre la surpuissance politique, industrielle et culturelle du grand voisin français<sup>12</sup>.

Dans ce contexte, la littérature luxembourgeoise, alors en pleine quête de légitimité<sup>13</sup>, s'invite sur la scène sociale et politique. Les premiers écrits littéraires qui abordent le motif de la centrale sont des textes ouvertement antinucléaires. Ils contiennent des références précises et s'ancrent dans le vécu quotidien, comme pour documenter l'inébranlable développement des projets industriels<sup>14</sup>. Ils se caractérisent aussi par une grande hétérogénéité thématique et poétique, pouvant contenir aussi bien des invectives aux pouvoirs économique et politique, jugés anti-démocratiques, des témoignages scientifiques, que des visions

- 
9. Le projet d'une centrale nucléaire luxembourgeoise anime les débats publics dès 1973 : « Atommeiler an der Mosel ? », *Revue. Letzeburger Illustre'ert*, n° 2, 13 janvier 1973. Pour une chronologie détaillée, voir Monique Mathieu, « Die Schatten der Kühltürme », dans Robert Kieffer, Romain Kohn et Marianne Trausch (dir.), *Letzebuenger Almanach vum Joerhonnert 1900-1999*, Luxembourg, Binsfeld, 1999, p. 498-500 ; Dan Michels, « Eine beachtliche Kontinuität. Über 40 Jahre Atom-Widerstand in Luxemburg », *Forum*, n° 347, 2015, p. 39-42 ; Sascha Pulli, *Das gescheiterte Jahrhundertprojekt. Die Geschichte der Atomzentrale in Remerschen von 1973-1979*, Luxembourg, Fondation Lydie Schmit, 2020.
  10. Natalie Pohl, « Catte-NON. Atomprotest in der Saar-Lor-Lux-Region », *Forum*, n° 323, 2012, p. 53.
  11. *Ibid.*, p. 52-53.
  12. Voir Roger Leiner et Guy Rewenig (dir.), *Cartoons Contra Cattenom*, Luxembourg, Ed. Oeko-Fonds, 1986.
  13. Voir Fabienne Gilbertz, *Wortproduzenten : literarische und ökonomische Professionalisierung im Luxemburger Literatursystem der 1960er und 1970er Jahre*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, coll. « Beiträge zur neueren Literaturgeschichte », 2019.
  14. Jos Jacquemoth, « Cattenom, Sonntagnachmittag », *d'Letzeburger Land*, n° 26, 1<sup>er</sup> juillet 1983, p. 13 ; Nico Graf, « Opération Thionville morte », *Ins Auge fassen*, Luxembourg, Guy Binsfeld, 1981, p. 81.

crépules du désastre nucléaire<sup>15</sup>. Certains textes dénoncent le caractère mortifère du nucléaire, tout en dévoilant métapoétiquement les poèmes comme autant de voix de Cassandre qui prévoient la catastrophe tout en demeurant inaudibles<sup>16</sup> : plus que de remplir une fonction pragmatique de prévention, la littérature cherche alors à mettre en mots les dimensions les plus subjectives, tant au niveau individuel que collectif, de l'ère nucléaire, et de s'affirmer comme contre-discours aux récits officiels et à ses silences organisés.

Face à ce trait parfois désabusé de l'expression poétique, d'autres choisissent de rire de leurs préoccupations et de faire entendre leurs voix en chansons. Dans la tradition des *Protestlieder*, des textes sont récités à l'occasion de manifestations contestataires, comme *Dem Fiischen säi Fest* [La fête du renardeau], organisé par le mouvement politique *Wiert iech !* en 1979, ou publiés par exemple dans la revue antinucléaire *Atomix* éditée par la *Biergerinitiativ Museldall* opposée au projet de centrale à Remerschen. Dans la même veine, des textes satiriques, de *Kabarett*, dénoncent avec raillerie les multiples méfaits de l'énergie nucléaire, allant de la quête de profit aux inégalités sociales ainsi créées<sup>17</sup>. La production poétique luxembourgeoise ayant toujours été majoritairement francophone, les poèmes de ces années s'inscrivent clairement dans la lignée de la poésie engagée française du xx<sup>e</sup> siècle, tandis que les chansons et textes satiriques, formes essentiellement orales, s'expriment de manière significative en luxembourgeois, langue qui, selon l'écrivain Guy Rewenig, ne doit pas se réduire à un espace refuge de tendances conservatrices et nostalgiques, mais au contraire endosser un engagement social et politique, à l'instar de la résistance dialectale du francique face à la langue française et au pouvoir centralisé<sup>18</sup>.

Au fil des décennies, le motif de la centrale nucléaire devient une pierre importante de l'imaginaire littéraire au Luxembourg, comme en atteste la présence du motif dans des œuvres qui ne thématisent pas ostensiblement le nucléaire. Le but n'est dès lors plus de s'engager littérairement contre les centrales, mais plutôt de montrer leur impact culturel, psychologique et sociologique sur les populations en habitant les zones limitrophes. Le motif se révèle alors d'une part métonymique : les textes littéraires tissent des liens entre des motifs, thèmes, sujets et discours parfois très différents<sup>19</sup>. Ainsi, la catastrophe nucléaire interroge

15. Jeannot Scheer (alias Phil Sarca), *Uranium plutonium delirium*, Caen, Bidard Maisongrande, 1977.

16. Christian Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2012, coll. « Réflexions faites », p. 103. Voir par exemple René Welter, *Le Bonheur barbelé*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976, p. 50-51 : « oui / je sais bien / qu'un poème ne peut rien / contre une centrale nucléaire / et pourtant / un poème qui brise le silence / qui parle des chaînes et des chars / des profits de la guerre / et des centrales nucléaires / vaut mieux que la bouche fermée / de la majorité silencieuse / complice et commis des injustices ».

17. Par exemple Jhemp Hoscheit, « Wa' bei Cattenom », *Lut aus Spott un*, Esch-sur-Alzette, Bëschzeck, 1983, p. 71.

18. Guy Rewenig, « Festung und Waffe : die Heimatsprache. Über den Zusammenhang von Sprache und Identität », *Forum*, n° 58, septembre 1982, p. 19-22. Au sujet du francique, voir Fernand Fehlen, « Le francique de Moselle », dans Georg Kremnitz (dir.), *Histoire sociale des langues de France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 411-425.

19. Hubert Zapf qualifie cette fonction du littéraire comme « reintegrative interdiscourse » (*Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*, Londres / New York, Bloomsbury, coll. « Environmental Cultures », 2016, p. 114-115).



aussi le travail de l'écriture, ce dont témoigne le recueil poétique et artistique *Mars* d'Hélène Tyrtoff, sur lequel porte l'analyse ci-dessous. D'autre part, l'accident nucléaire acquiert une dimension métaphorique quand il renvoie à une catastrophe plus globale, comme le réchauffement climatique ou l'effondrement des écosystèmes, autres événements à très grandes échelles spatiales et temporelles, aux conséquences multidimensionnelles (sanitaires, environnementales, économiques, sociologiques, psychologiques, culturelles<sup>20</sup>...) qui obligent les humains à repenser leur interdépendance avec l'environnement<sup>21</sup>. Mon hypothèse est que le second texte analysé, le roman *Luxembourg Zone rouge* de Pierre Decock, s'inscrit dans cette démarche. Les deux textes de mon corpus montrent par ailleurs que la littérature s'inscrivant dans un champ littéraire local réagit continuellement à l'histoire mondiale étant donné que l'explosion de la centrale nucléaire de Fukushima-Daiichi a relancé les préoccupations liées aux centrales nucléaires et, partant, les publications littéraires consacrées à ce sujet.

### Les cadres théoriques des *nuclear criticism* et *ecocriticism*

Préalablement à l'analyse du corpus, la présentation des cadres théoriques conceptualisant l'écologie et le nucléaire dans les domaines littéraire et culturel permet elle aussi de penser les liens entre l'écologie et le nucléaire. Dans *Les Écofictions*, Christian Chelebourg met en relation directe le scénario d'une guerre nucléaire mondiale avec le « nouveau destin tragique [offert] à la planète<sup>22</sup> » par les prévisions concernant le réchauffement climatique. Quant au sentiment de crise définissant l'ère moderne<sup>23</sup>, le récit d'anticipation de l'apocalypse nucléaire préfigure ainsi les récits de fin du monde liés à la crise climatique globale. Cette perspective culturelle, qui étudie les (grands) récits que l'on s'imagine et se raconte, notamment par le biais de la science-fiction, vient donc historiciser le rapport entre le nucléaire et l'écologie dans ses représentations de la catastrophe.

Cette précision est nécessaire pour décrire au niveau théorique les relations entre les deux champs de recherche que sont le *nuclear criticism* et l'*ecocriticism*<sup>24</sup>. Les travaux synthétiques présentant l'*ecocriticism* étant nombreux<sup>25</sup>, je me concentrerai sur la présentation du

20. « L'accident de Tchernobyl nous a brutalement confrontés non seulement aux morts atroces mais aussi à la mort de la culture. Les rennes de Laponie, essentiels à l'économie, sont contaminés par la radioactivité nucléaire. Avec leur disparition c'est une culture vieille de mille ans qui s'éteint. » (Melinda Jo Guttman, « Préface », *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42, *L'Imaginaire du nucléaire*, 1989, p. 15).

21. Sébastien Thiltges, « Nuclear Incidents as Metaphors for Ecocatastrophe in Anticipatory Fiction from Luxembourg », dans Helena Duffy et Katarina Leppänen (dir.), *Narratives of the Impending Ecocatastrophe and Sustainable Futures*, Manchester, Manchester University Press, à paraître 2022.

22. Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op. cit., p. 7.

23. Voir le chapitre « Modernes Krisenempfinden » dans Peter Podrez, *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischem Diskurs*, Stuttgart, ibidem Verlag, 2011, p. 56-96.

24. Il est possible aussi de considérer ces rapports plus largement dans le contexte de l'*energy criticism*. Voir Matús Misík et Nada Kujundzic (dir.), *Energy Humanities. Current State and Future Directions*, Cham, Springer, 2020.

25. J'utilise le terme anglais *ecocriticism* d'abord pour une raison historique étant donné que ce champ de recherche est né dans le domaine anglophone, tout comme le *nuclear criticism*. Ma comparaison porte donc essentiellement sur leurs postulats initiaux. Au fil de leur développement international, les cadres

*nuclear criticism* ainsi que sur ses rapports avec l'*ecocriticism*. En 1984 paraît, dans la revue de théorie critique *Diacritics*, un numéro portant sur le *nuclear criticism* que l'introduction programmatique définit à la fois comme un nouveau sujet (« topic ») et champ (« field ») de recherche, dans la double lignée de la théorie critique et des *cultural studies*<sup>26</sup>. Dans le contexte paradoxal des années 1980, période de déclin de la Guerre froide, mais d'un avivement des discours belliqueux sous la présidence Reagan, entraînant la diffusion massive d'une « angoisse nucléaire » dans les médias occidentaux<sup>27</sup>, le *nuclear criticism* veut étudier l'impact culturel du nucléaire dans sa dimension scientifique, énergétique et militaire<sup>28</sup>. Méthodologiquement, cette étude porte d'abord sur l'analyse de textes littéraires (ainsi que d'autres formes d'expression esthétique) et leurs représentations du nucléaire afin de « dévoiler les formes cachées de nos peurs<sup>29</sup> ». Or, fidèle à la théorie critique comme à la dimension activiste des *cultural studies*, le *nuclear criticism* porte aussi sur des textes non-fictionnels pour montrer que les discours politiques ou médiatiques « sont façonnés par des hypothèses littéraires ou critiques dont les implications sont souvent voire systématiquement ignorées<sup>30</sup>. » Paul Williams précise que « l'étude littéraire des textes non littéraires apporte "une contribution significative à la continuité de la vie humaine" en s'efforçant de démystifier et de déconstruire les textes et discours de sécurité nationale qui nous maintiennent sous l'emprise de la divinité nucléaire<sup>31</sup> ».

---

théoriques et les visées de ces recherches évoluant, d'autres appellations sont apparues, comme « écocritique » (voir notamment Stéphanie Posthumus, « État des lieux de la pensée écocritique française », *Ecozon@*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 148-154) ou « écopoétique » (voir notamment Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, vol. 2, n° 36, 2008, p. 15-28 ; Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2015).

26. « critical theory ought to be making a more important contribution to the public discussion of nuclear issues » (« Proposal for a Diacritics Colloquium on Nuclear Criticism », *Diacritics*, vol. 14, n° 2, 1984, p. 2-3). Selon Ken Ruthven, ce texte introductif, « proto-manifeste du *nuclear criticism* », est vraisemblablement écrit par Richard Klein (Ken Ruthven, *Nuclear Criticism*, Londres, University College London Press, 1993, p. 14-15). Voir aussi particulièrement la contribution de Jacques Derrida, « No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) », trad. Catherine Porter et Philip Lewis, *Diacritics*, vol. 14, n° 2, 1984, p. 30.
27. « Consequently, the first half of the 1980s represented a high-point of nuclear anxiety, with the idea that human life would be eradicated by nuclear war circulating through Western media more widely than before » (Paul Williams, « Nuclear Criticism », dans Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts et Sherryl Vint (dir.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres / New York, Routledge, 2009, p. 250).
28. « [The] common object they address is the cultural consequences of nuclear science. » (Ken Ruthven, *Nuclear Criticism*, *op. cit.*, p. 6).
29. « for the purpose of uncovering the unknown shapes of our unconscious nuclear fears » ([Richard Klein], « Proposal for a Diacritics Colloquium on Nuclear Criticism », *art. cit.*, p. 2).
30. « aims to show how the terms of the current nuclear discussion are being shaped by literary or critical assumptions whose implications are often, perhaps systematically ignored. » (*Ibid.*) Voir aussi Ken Ruthven, *Nuclear Criticism*, *op. cit.*, p. 70.
31. « literary study of nonliterary texts makes "a significant contribution to the continuity of human life" by working to demystify and deconstruct those national security texts and discourses that keep us in thrall to the nuclear deity. » (Paul Williams, « Nuclear Criticism », *art. cit.*, p. 247). Williams cite ici Daniel L. Zins, « Exploding the Canon : nuclear criticism in the English department », *PLL : Papers on Language and Literature*, n° 26, vol. 1, p. 36.

Notons qu'en France, comparable à celle de l'*ecocriticism*, la (faible) réception du *nuclear criticism* se concentre davantage sur les domaines de l'art et de l'imaginaire. En 1989, dans un numéro des *Cahiers du GRIF* (Groupe de recherche et d'information féministes) consacré à « l'imaginaire du nucléaire », Françoise Collin décrit l'aspect novateur de l'imaginaire nucléaire :

L'art nucléaire est lié à l'imaginaire de la destruction, et plus précisément de la destruction qui pourrait être celle du genre humain lui-même. Il est à ce titre éminemment contemporain. Sans doute toute l'histoire de l'humanité est-elle accompagnée par la hantise de la « fin du monde » qui s'est cristallisée sur divers fléaux, depuis la peste jusqu'au sida. Mais comme le fait justement remarquer Peter Schwenger, ces fléaux étaient jusqu'ici liés à une fatalité externe, divine ou naturelle. Aujourd'hui, ce qui fait trembler l'imagination et la pensée, c'est le pouvoir qu'a l'homme de procéder à sa propre extermination<sup>32</sup>.

Avec la disparition de l'URSS, l'avènement d'autres instabilités et d'événements terroristes, l'imaginaire nucléaire lié à la Guerre froide paraît « démodé<sup>33</sup> », entraînant une « amnésie institutionnelle<sup>34</sup> » du *nuclear criticism*. Le tournant du millénaire assiste alors à ce que Christopher Daley nomme une « indétermination apocalyptique » ou une « fragmentation des peurs apocalyptiques », prenant pour preuve des fictions post-apocalyptiques qui ne révèlent jamais les origines de la catastrophe<sup>35</sup>.

Dans ce contexte, la nouvelle menace globale qui domine de plus en plus l'imaginaire apocalyptique est celle que l'on qualifie de crise écologique ou climatique. Subséquemment, les orientations théoriques évoluent, certains considérant que l'*ecocriticism* a remplacé le *nuclear criticism*<sup>36</sup> ; d'autres que, du fait de leurs nombreux points communs (potentialité de détruire toute vie terrestre, interrelations entre écosystèmes, échelles spatiales et temporelles au-delà de l'humain, « modernité étrange<sup>37</sup> », importance de la technologie, engagement et activisme, notion du sublime ...), l'*ecocriticism* ou le *climate criticism* englobent le *nuclear*

---

32. Françoise Collin, « Introduction », art. cit., p. 7.

33. « Atomkrieg – eine Bedrohung außer Mode » (Ingo Reuter, *Weltuntergänge*, op. cit., p. 53).

34. « institutional amnesia » (Ken Ruthven, *Nuclear Criticism*, op. cit., p. 10).

35. « Furthermore, with the all-encompassing prospect of nuclear war between superpowers markedly diminished, the 1990s and 2000s saw the emergence of a fragmented terrain of apocalyptic anxieties. As Ann Larabee notes when discussing the nineties ; “the apocalypse has been shifting to the more subtle forms of viral invasion, global warming, sperm count loss from pollution hazards, and the like” (Ann Larabee, *Decade of Disaster*, Urbana / Chicago, Illinois University Press, 2000, p. 153). Add to this the threat of terrorism following the attacks of September 11th 2001 and the nuclear referent soon becomes just one concern in a burgeoning array of apocalyptic scenarios. The removal of the omnipotent vision of all-out nuclear war has led to apocalyptic indeterminacy which finds its most prominent contemporary articulation in Cormac McCarthy's *The Road* (2006), where the cause of catastrophe is never fully uncovered [...]. » (Christopher Daley, « On Nuclear Criticism », *Alluvium*, vol. 1, n° 2, 2012).

36. « Ecocriticism – literary and cultural studies' engagement with environmentalism – has appeared since nuclear criticism's disappearance, and is institutionally established in crucial forms that eluded nuclear criticism [...]. » (Paul Williams, « Nuclear Criticism », op. cit., p. 253).

37. « uncanny modernity » (Joseph Masco, *The Nuclear Borderlands : the Manhattan Project in Post-Cold War New Mexico*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2006, empl. 660 [éd. Kindle]).

*criticism*<sup>38</sup>. Selon Daniel Cordle, l'apport théorique du *nuclear criticism* duquel bénéficient les études littéraires et culturelles portant sur l'environnement et le climat est le suivant :

En ouvrant trois problématiques clés – géographies nucléaires, temporalités nucléaires et subjectivités nucléaires – le *nuclear criticism* met en lumière l'interdépendance du global et du local, la signification du temps profond et la façon dont les humains sont produits par leurs interactions avec la technologie et la nature<sup>39</sup>.

Étant donné que les textes de Pierre Decock et d'Hélène Tyrtoff décrivent le temps immédiat et moyen de l'après-catastrophe naturelle et/ou nucléaire, leurs intrigues tiennent dans le cadre d'une vie humaine, faisant apparaître la « temporalité nucléaire » au-delà de l'humain moins pertinente pour ce corpus. En revanche, la dimension culturelle – et interculturelle, si elle met en scène des relations entre plusieurs cultures – de leur représentation de l'accident nucléaire peut être étudiée à partir de la « géographie » et de la « subjectivité nucléaires ».

### Écrire la catastrophe au Luxembourg

L'approche culturelle des textes littéraires<sup>40</sup> cherche à relever et à étudier les structures narratives et symboliques qui influencent les représentations d'événements pourtant perçus comme inédits, comme une guerre nucléaire ou l'effondrement des écosystèmes<sup>41</sup>. En témoignent par exemple les expressions « apocalypse nucléaire » ou « holocauste nucléaire » qui imaginent cette catastrophe à partir de références textuelles (la Bible) et historiques (la Shoah). Plus un texte s'ancre dans un contexte local – que ce soit à travers des références diégétiques à un cadre particulier ou sociologiquement à travers l'inscription plus ou moins affichée dans un champ littéraire –, plus cette caractéristique semble évidente. C'est pourquoi les caricatures luxembourgeoises évoquées plus haut mettent volontiers l'accent sur la petite taille du pays, trait d'auto-représentation qui caractérise l'opposition aux grandes puissances nationales voisines ou aux géants énergétiques.

Or, cette dimension culturelle locale doit être considérée dans ces ouvertures interculturelles pour différentes raisons. Premièrement, les textes circulent au-delà des frontières nationales voire linguistiques, et les imaginaires qu'ils véhiculent se transforment en fonction de leurs réceptions plurielles<sup>42</sup>. Dans le contexte de la littérature mondiale, les petites

---

38. « Nuclear literature might usefully therefore be considered a special subcategory of climate fiction. » (Daniel Cordle, « Climate Criticism and Nuclear Criticism », *op. cit.*, p. 282).

39. « Opening up three key problematics – nuclear geographies, nuclear temporalities, and nuclear subjectivities – nuclear criticism brings into focus the interdependence of global and local, the significance of deep time, and how humans are produced by their interactions with technology and nature. » (*Ibid.*)

40. J'inscris mes lectures principalement dans le cadre d'une « kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft ». Voir Ansgar Nünning et Roy Sommer (dir.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft : Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004.

41. « cultural analysis can make a significant contribution to risk theory by foregrounding how new risk perceptions are shaped by already existing cultural tropes and narrative templates. » (Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination and the Global*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 13).

42. Voir David Damrosch, *What is World Literature ?*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2003.

littératures se révèlent particulièrement fécondes quand il s'agit d'étudier toutes formes d'hybridations ou autres phénomènes de transferts et d'échanges culturels<sup>43</sup>. D'ailleurs, l'expression « littérature luxembourgeoise » ne désigne pas un ensemble de textes écrits en luxembourgeois, la littérature du Luxembourg s'exprimant en plusieurs langues, ni la production littéraire de personnes ayant la nationalité luxembourgeoise, mais, plus largement, tous les écrits produits et réceptionnés au sein du champ culturel du Luxembourg, de la part d'écrivaines et d'auteurs « engagés dans le champ littéraire local<sup>44</sup> ». Deuxièmement, l'étude de l'écologie littéraire prend en considération à la fois le contexte économique mondial ainsi que la portée globale de phénomènes tels que le changement climatique, l'effondrement de la biodiversité ou encore les différents types de pollutions<sup>45</sup>. Il s'agit dès lors d'étudier, concernant la thématique ou plus largement la portée écologique de l'écriture et de la lecture, la manière dont les textes et leur circulation mettent en exergue ou au contraire occultent les relations entre le local et le global. Finalement, l'accident ou la catastrophe, par essence imprévus et extraordinaires, ébranlent les frontières qu'un groupe humain s'est construites et imaginées, comme l'explique Peter Utz au sujet du cas suisse :

Toute catastrophe perce les frontières à l'intérieur desquelles une culture s'est installée, l'ouvrant ainsi sur le monde. Au moment où se produit la catastrophe, le petit État est amené à se considérer comme faisant partie d'un ensemble plus grand. Ce n'est pas seulement la soi-disant « mondialisation » ainsi que tous les problèmes économiques et écologiques transfrontaliers qui l'ont rendu conscient de cela. [...] Les catastrophes nous obligent à mettre en relation le local et l'universel, le proche et le lointain, le partiel et le total<sup>46</sup>.

Hormis leur motif commun de la centrale nucléaire qui explose, les deux textes constituant mon corpus paraissent très différents, tant formellement que dans leur manière de décrire l'événement. Le premier sur lequel porte mon analyse est le roman francophone *Luxembourg Zone rouge* publié en 2019 par l'écrivain belgo-luxembourgeois Pierre Decock<sup>47</sup>. Le roman imagine un accident majeur à la centrale nucléaire française de « Mortange » située à quelques kilomètres de la frontière luxembourgeoise. S'il s'agit d'un lieu fictif, dont le toponyme fort symbolique se construit à partir de la base « mort » et du suffixe « -ange », commun à de nombreuses villes du bassin minier de cette région (Hayange, Dudelange...), on relie

---

43. Jeanne E. Glesener, « On Small Literatures and their Location in World Literature : a case study of Luxembourgish Literature », *Interlitteraria*, n° 17, 2012, p. 75-92.

44. *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois*, [www.autorenlexikon.lu](http://www.autorenlexikon.lu), consulté le 26 janvier 2022.

45. Ursula K. Heise, « Globality, Difference, and the International Turn in Ecocriticism », *PMLA*, vol. 128, n° 3, 2013, p. 636-643.

46. « Katastrophe reißt ein Loch in jene Grenze, innerhalb denen sich eine Kultur einrichtet, und öffnet sie dadurch zur Welt. Der Kleinstaat sieht sich im Moment der Katastrophe als Teil eines größeren Ganzen. Nicht erst die sogenannte "Globalisierung" mitsamt allen grenzüberschreitenden ökonomischen und ökologischen Problemen macht ihm dies bewusst. [...] Die Katastrophen zwingen dazu, das Lokale und das Universelle, das Nahe und das Ferne, das Partielle und das Totale in ein Verhältnis zu setzen. » (Peter Utz, *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 25).

47. Pascal Seil, « Pierre Decock », *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois*, [www.autorenlexikon.lu](http://www.autorenlexikon.lu), consulté le 26 janvier 2022.

aisément le lieu littéraire au référent qu'est la centrale de Cattenom, d'autant plus que le livre fournit des indications univoques<sup>48</sup>. Le protagoniste du roman, au nom typiquement luxembourgeois, Mike Olinger, est âgé d'une vingtaine d'années, comme le suggèrent ses souvenirs de la « grande catastrophe » (LZR, p. 9) qui a eu lieu quinze années auparavant, alors qu'il était encore en maternelle. Comme de nombreux Luxembourgeois, Mike et sa famille, hormis son père qui décède des suites de l'exposition aux radiations, vivent dans un camp de réfugiés dans la Marne : « Le pays lulu [argot pour "luxembourgeois"] en terre étrangère. Une réserve d'Indiens où nous sommes parqués, généreusement hébergés par un État français pris de remords. » (*Ibid.*) À cause d'une promesse faite au chevet de son père, Mike entreprend un long voyage à travers le Luxembourg, devenu zone contaminée, à la recherche de son village natal et de son ancien domicile familial, où il déniche des documents secrets prouvant la responsabilité du gouvernement français. Le trajet pédestre de Mike structure le roman dont la plupart des chapitres portent comme titres les noms des villes que traverse le protagoniste ainsi que le nombre d'habitants avant l'évacuation (p. ex. « Differdange – 25.000 habitants », p. 19), contrastant ainsi avec la description des territoires abandonnés.

L'intérêt principal de ce roman est la relocalisation du désastre nucléaire dans le contexte géographique et culturel de l'auteur et de ses lecteurs. En résulte la mise en garde que les risques liés au nucléaire concernent tout le monde. Elle est clairement affichée par le roman, que ce soit dans une épigraphe de l'auteur – « Les événements relatés dans ce roman sont imaginaires. L'industrie française du nucléaire est persuadée que jamais ils ne surviendront. L'auteur se contente de l'espérer » – ou dans le récit du narrateur :

Quand je pense que tout cela aurait pu être évité. Si les responsables n'étaient pas restés sourds aux nombreuses mises en garde et s'ils avaient tiré les enseignements des catastrophes de Tchernobyl et de Fukushima. Les signes annonciateurs pourtant avaient été nombreux. (p. 97)

La relocalisation fictionnelle des catastrophes de Tchernobyl et de Fukushima transforme la fonction mémorielle de la littérature en fonction préventive : en plus de la remémoration des catastrophes passées, la littérature anticipe le sort réservé à d'autres populations. D'un point de vue pragmatique, on imagine facilement un engagement affectif exacerbé de la part de lecteurs et lectrices confrontés à un scénario catastrophe touchant leur cadre quotidien, mais cet argument de l'identification est tout autant mis à mal par les théories portant sur l'interculturalité littéraire qui suggèrent que le plaisir de la lecture littéraire réside aussi dans la participation cognitive et émotionnelle à des histoires éloignées subjectivement et culturellement<sup>49</sup>. La notion de « géographie nucléaire » telle que la conçoit Daniel Cordle se révèle dès lors importante :

48. Pierre Decock, *Luxembourg Zone rouge*, Esch-sur-Sûre, Op der Lay, 2019, p. 97. Désormais LZR.

49. Voir par exemple Andrea Leskovec, *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, coll. « Germanistik kompakt », 2011. Ces recherches ont notamment influencé la didactique littéraire définissant les fonctions de la littérature, à l'instar de Werner Wintersteiner, *Transkulturelle literarische Bildung : Die Poetik der Verschiedenheit in der literaturdidaktischen Praxis*, Innsbruck, Studien Verlag, coll. « ide-extra », 2006.

Les géographies nucléaires, comme les géographies climatiques, sont des systèmes complexes qui cartographient les relations locales et mondiales en tant que relations dynamiques. [...] S'il est tentant de penser à la redistribution des agents nucléaires en termes simplement physiques (explosions, retombées et conditions météorologiques), il existe également des systèmes industriels, infrastructurels, économiques, sociaux, politiques et culturels qui font circuler les matières nucléaires et les discours à leur sujet autour de la planète<sup>50</sup>.

En imaginant l'explosion de Mortange/Cattenom, le roman de Decock inscrit donc le Luxembourg dans la tragique histoire mondiale des catastrophes nucléaires, tout en mettant au jour les particularités culturelles propres au territoire et à sa population. Celles-ci sont de prime abord valorisées grâce à l'attachement affectif qui lie le protagoniste à sa terre natale (qu'il ne connaît pourtant quasiment pas) et qui prend des proportions religieuses : « Normal qu'à mon âge je tienne à revoir mon pays natal. Ou du moins ce qu'il en reste. Un pèlerinage en quelque sorte. » (*LZR*, p. 10) Le roman illustre ainsi « l'expérience de perte de patrie ou de chez-soi (*Heimatverlust*) qui accompagne et structure l'imaginaire apocalyptique<sup>51</sup>. » De plus, pour préparer son voyage, Mike se dote d'un guide touristique du Luxembourg afin d'arpenter le pays : « Le Luxembourg du début des années 2000. Un document historique, une pièce de musée, une vue idyllique et colorée où les petites villes et modestes villages alternent avec les champs et forêts... que reste-t-il de ce charmant pays ? » (p. 12) Le roman confronte ainsi systématiquement les représentations culturelles du Grand-Duché aux paysages post-apocalyptiques qu'observe le protagoniste, comme ces deux descriptions de Luxembourg ville :

Mais voilà déjà Luxembourg. Une riche cité qui fut en son temps la capitale de mon pays natal. Une ville faite de ponts, de parcs et de vallées, où les morceaux d'histoire, anciens fortins ou murailles centenaires voisinent avec les immeubles modernes. La lecture de mon guide touristique me laisse rêveur. À l'époque, plusieurs centaines de milliers de personnes y vivaient et travaillaient. [...] Un avenir radieux s'annonçait pour tout ce petit monde. Des prévisions de croissance qui suscitaient la jalousie des États voisins et une insolente prospérité dont profitait toute la grande région. Mais en quelques heures tout cela a été réduit à néant.

Et quinze ans plus tard, me voici longeant cette ville qui se désagrège lentement. La végétation a tout envahi. Des buissons, des arbres, certains de près de dix mètres ont surgi de terre... une vraie forêt couvre la cité. (p. 28)

En insistant sur l'ancienne puissance économique du petit pays, le roman met en scène la menace qui selon Bruno Latour plane sur les sociétés industrialisées dans le contexte de crise environnementale, à savoir la possible perte de territoire à laquelle furent, dans l'histoire humaine, confrontés les peuples colonisés<sup>52</sup>. La métaphore de la réserve indienne citée plus

---

50. « Nuclear geographies, like climate geographies, are complex systems that map local and global into dynamic relationships. [...] While it is tempting to think of the redistribution of nuclear agents in terms simply of the physics of explosions, fallout, and weather, there are also industrial, infrastructural, economic, social, political, and cultural systems that move nuclear materials and discourse about them around the planet. » (Daniel Cordle, « Climate Criticism and Nuclear Criticism », *op. cit.*, p. 290).

51. Matthew Carey, « L'apocalypse au pluriel. Quand chaque monde a sa fin (introduction) », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 71, 2019, *Apocalypses*, p. 20.

52. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017, p. 16-18.

haut, qui reprend la description récurrente du Luxembourg comme territoire indigène voire insulaire<sup>53</sup>, vient corroborer cette interprétation. La catastrophe nucléaire véhicule ainsi des angoisses partagées avec d'autres scénarios apocalyptiques, comme la perte du sol, que ce soit à cause d'un affrontement armé ou du changement climatique. Plus que d'imaginer l'événement dans un autre contexte local, la relocalisation que propose Pierre Decock, qui est également l'auteur de nombreux polars régionaux<sup>54</sup>, va de pair avec une appropriation, au sens neutre d'un « laisser advenir en propre<sup>55</sup> », qui met en exergue la dimension culturelle de l'événement.

Hélène Tyrtoff, poétesse française ayant résidé et publié au Luxembourg<sup>56</sup>, choisit une tout autre stratégie, qui paraît diamétralement opposée, en privilégiant de mettre en avant la distance au lieu de ramener l'événement à soi. Le recueil de poèmes (accompagnés d'illustrations de l'auteure) *Mars* paraît en 2014, trois ans après la catastrophe de Fukushima. Tyrtoff y décrit le tsunami puis l'explosion de la centrale nucléaire tels qu'ils sont vécus à partir de l'Europe, c'est-à-dire par le biais des images médiatiques :

Un clic et l'image s'affiche plein écran. Une route brune entre des monceaux de débris, pans de murs, de toits

Qui n'a vu cette image depuis mars 2011. Fukushima... et l'histoire se déroule, la côte nord-est du Japon dévastée par tremblement de terre, tsunami et accident nucléaire majeur.

Sur la route brune, une femme penchée sur les décombres, les tonnes de gravats.

Le monde entier la regarde, reconnaît la figure, jeune femme désolée, belle debout dans les ruines, si seule sous nos yeux que la couverture quitterait presque ses épaules, qui seraient nues, comme son visage, vivant fragile, son regard tente mais passe-t-il l'horizon, dos écrasé<sup>57</sup>

On reconnaît dans ces descriptions poétiques la célèbre photographie officiellement appelée « La Pleureuse d'Ishinomaki » ou « La Madone des décombres<sup>58</sup> ». Le recueil se compose de descriptions, à partir des images documentant les événements à destination des yeux du monde entier (« Photos, vidéos, inondent la toile » [*M*, p. 10]). Des longues descriptions en prose poétique (p. 27, 36) relatent d'abord le séisme puis le tsunami, qui ont détruit la terre, tué ses habitants humains et non humains, ensuite l'explosion de la centrale :

---

53. Voir par exemple Claude Frisoni, *Lettre d'amour au peuple qui ne connaissait pas le verbe aimer*, Luxembourg, Guy Binsfeld, 2015.

54. Au sujet de la comparaison de l'écriture de polars régionaux et de fiction d'anticipation dans le contexte luxembourgeois, voir le compte rendu de Jeff Schinker, « Irradiations. *Luxembourg Zone rouge* de Pierre Decock », *Tageblatt*, 14 mai 2020, p. 13.

55. Françoise Dastur, *Heidegger et la pensée à venir*, Paris, Vrin, coll. « Librairie philosophique », 2011, cité par Véronique Castellotti, *Pour une didactique de l'appropriation, diversité, compréhension, relation*, Paris, Les Editions Didier, 2017, p. 43.

56. Nicole Sahl, « Hélène Tyrtoff », *Dictionnaire des auteurs luxembourgeois*, [www.autorenlexikon.lu](http://www.autorenlexikon.lu), consulté le 26 janvier 2022.

57. Hélène Tyrtoff, *Mars*, Differdange, Phi, 2014, p. 7-8. Désormais *M*.

58. « La Pleureuse d'Ishinomaki », [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org), consulté le 26 janvier 2022. Voir Ian De Toffoli, « Corps dessous : Hélène Tyrtoff, d'une image de l'autre », *Livres / Bücher*, mai-juin 2014, p. 9.



Déflagration. Coque de béton soufflée par pression d'hydrogène issu de réacteur surchauffé. Des six unités de la centrale de Fukushima-Daiichi, quatre explosent. Le réacteur numéro trois provoque l'explosion la plus forte, qui s'entend jusqu'à quarante kilomètres.

Le corium, hautement radioactif, magma du cœur fondu, de la masse de combustibles et de débris divers, s'enfoncera inexorablement dans le sol. (p. 56)

À Fukushima, la catastrophe naturelle a provoqué l'accident nucléaire, mais leur description poétique les relie tout autant sur les plans de la perception sensible et esthétique des images visionnées et remémorées. Les nombreuses descriptions de l'environnement radioactif « sublime<sup>59</sup> » expriment une incommensurabilité originairement réservée au cadre naturel. Qualifier ainsi un désastre anthropique montre la manière dont des situations inédites sont décrites grâce à des images et des récits culturellement construits. Dans le poème suivant, le sublime naturel se confond alors avec le sublime atomique, tout comme l'objet représenté – le paysage – se confond avec sa représentation – le tableau et l'écran :

La senteur est puissante, les nuages saturés, la vapeur se ramasse, se condense, mais rien, toujours un cran avant le soulagement.

Gris le pinceau perce la toile

Écorces noires, détrempées. La pluie goutte sous les branches, se divise, compas d'aiguille, chute en fouillis. Colle et tremble un insecte.

Poser le pied pas à pas entre les flaques à bout de distance.

La forêt luit, un tremblement, anamorphoses de verts, jaunes, souveraine étrangeté de phosphore dans mes yeux qui savent. Plus la situation s'aggrave plus elle devient irréelle. Il suffira de rester là et regarder les vagues des saisons dans leur splendeur gigantesque. (p. 61)

L'originalité de *Mars* réside aussi dans la manière dont se greffe, à la description d'une incommensurabilité plurielle – incommensurabilité de la catastrophe naturelle, de l'accident nucléaire, mais aussi causée par la distance médiatique –, un récit intime d'adultère imaginé par l'auteure :

Séismes, question d'échelle. Et secousses, répliques, dommages collatéraux, effets secondaires à court comme à long terme.

Une femme dans les ruines, les tonnes de gravats.

La couverture glisse sur ses épaules.

Penchée sur les décombres, elle cherche son mari pudiquement enseveli dans le corps de sa maîtresse. Cruelle discrétion. Tu n'auras plus rien d'eux, mais dans le glas de ta poitrine, lui est à jamais enfoui en elle, leur sexe intact.

Tu l'entends, elle gémit, une note vierge, inconnue, le la d'où tirer la gamme de sa voix jusqu'aux fréquences obscènes. (p. 11-12)

Le bouleversement intérieur reflète ainsi le tremblement terrestre, les larmes la vague destructrice, le chagrin enfoui les imperceptibles mais mortelles radiations. Dans un mélange

---

59. L'emprunt au sublime pour décrire les explosions atomiques est présent dès les tout premiers témoignages militaires des essais nucléaires. Voir Ken Ruthven, *Nuclear Criticism*, op. cit., p. 32. Au sujet du sublime nucléaire en général, voir Frances Ferguson, « The Nuclear Sublime », *Diacritics*, vol. 14, n° 2, 1984, p. 4-10.

volontairement dérangent d'esthétisme et de voyeurisme, le recueil part dès lors à la recherche d'une intensité capable de faire écho au caractère inénarrable de la catastrophe, dans une vaine tentative de réduire les écarts (culturels, géographiques, médiatiques, mais aussi cognitifs et affectifs) entre les événements et leur perception. Son échec est signifié par la déstructuration progressive de la forme syntaxique et de la langue poétique, « une écriture qui devient au fil des pages de plus en plus torturée jusqu'à une quasi-illisibilité<sup>60</sup> » :

hantement ahon lames et sons sifflés haut sous feuilles aphones  
ciel voilé noir ma cornée encornée d'elle et lui  
où la paupière pour ma nuit (p. 71)

Le recueil ne se contente pas de brouiller les frontières géographiques ni culturelles : la notion même de sujet humain est problématisée, rejoignant les « subjectivités nucléaires » de Cordle : « Au même titre que les géographies et les temporalités nucléaires et climatiques perturbent notre sens du lieu et du temps, les subjectivités nucléaires et climatiques perturbent notre sens de l'humain. Les fictions nucléaires postulent souvent littéralement des post-humains<sup>61</sup>. » En effet, chez Tyrtoff, la déconstruction du sujet se fait d'abord à travers un brouillage des frontières entre corps<sup>62</sup> et environnement, entre humain et animal, ainsi qu'entre vivant et non vivant :

Chaos, sillonné de pelleteuses, hélicoptères, véhicules tout-terrain. Il faut déblayer, trier, secourir.  
Et dégager les corps, les restes, à la pelle, à la main. Lister, compter, identifier. Entreposer, incinérer.  
Les crématoriums n'y suffisent plus, on brûle parfois les corps en plein champ ou sur les restes des maisons utilisées comme combustible.  
Les cimetières sont noyés dans les débris. Des voitures et des bateaux s'encastrent dans les tombes.

La vallée se vide. Ce qui reste des récoltes séchera sur pied. Le bétail mugit affamé assoiffé.  
Colonisation du territoire, du vivant, par césium 134 et 137, iode 131, plutonium, zirconium, tritium, strontium, MOX... (p. 9, 80)

Enfin, c'est la dissolution des frontières entre biographies réelles et destins inventés, par le biais de la subjectivité de la poétesse, qui remplit le vide de l'anonymat des personnes aperçues sur les écrans, déconstruisant et reconstruisant ainsi les sujets humains.

---

60. Lore Bacon, « Catastrophe », *d'Letzebuenger Land*, 18 juillet 2014, [www.land.lu](http://www.land.lu), consulté le 12 janvier 2022.

61. « Just as nuclear and climate geographies and temporalities unsettle our sense of place and time, so nuclear and climate subjectivities unsettle our sense of the human. Nuclear fictions often posit literal post-humans. » (Daniel Cordle, « Climate Criticism and Nuclear Criticism », *op. cit.*, p. 295).

62. Je n'ai, à ce sujet, pas le temps de développer l'aspect féministe du recueil, pourtant très présent et qui constitue également un aspect important du *nuclear criticism* : au sujet du nucléaire phallocratique, voir Ken Ruthven, *Nuclear Criticism*, *op. cit.*, p. 62-63 et au sujet des multiples dichotomisations portées par l'imaginaire nucléaire, voir Barbara Freeman, « Amour post-moderne et désir nucléaire », *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42, *L'Imaginaire du nucléaire*, 1989, p. 129-139.

## Conclusion

La comparaison de ces deux textes que seule leur thématique commune semble relier invite à interroger les différences et particularités des formes littéraires dans leur représentation de la catastrophe – sans pour autant proposer une théorie des genres à partir de deux exemples isolés. Là où la prose romanesque, au travers de la description narrativisée, tente de cerner l'étrangeté de l'environnement radioactif, le vers et la prose poétiques inventent des histoires tout en refusant le récit et expriment ce faisant la sidération face aux spectacles contemplés. Dans une perspective culturelle, l'étude de la représentation littéraire de la catastrophe a pourtant dévoilé un point commun important : s'inscrivant éditorialement dans le petit champ littéraire luxembourgeois, les deux œuvres mettent en avant le point de vue singulier, ancré dans un contexte précis, à partir duquel sont perçues et imaginées les catastrophes ayant ébranlé l'histoire moderne. Deux stratégies apparemment très différentes sont mises en œuvre pour combler l'écart temporel entre histoire et futur, pour articuler les échelles locale et globale, et pour représenter les différences culturelles entre les populations touchées par la catastrophe et le regard de celles et ceux qui s'imaginent dans de telles situations : si le roman de Pierre Decock transpose l'événement dans un cadre familial, le recueil poétique d'Hélène Tyrtoff laisse béant un écart que l'écriture exacerbe plutôt que comble. Malgré ces deux approches différentes, les visées demeurent les mêmes : individus et collectivités sont représentés face aux désastres écologiques et nucléaires comme des êtres liés à d'autres destins et cultures, confrontés à des événements qui révèlent leurs identités emmêlées avec leur environnement naturel et technologique.

## Bibliographie

- BACON Lore, « Catastrophe », *d'Letzebuurger Land*, 18 juillet 2014, [www.land.lu](http://www.land.lu), consulté le 12 janvier 2022.
- BECK Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Francfort sur le Main, Edition Suhrkamp, coll. « SV », 2015 [1986].
- BLANC Nathalie, CHARTIER Denis, PUGHE Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, vol. 2, n° 36, 2008, p. 15-28.
- CAREY Matthew, « L'apocalypse au pluriel. Quand chaque monde a sa fin (introduction) », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 71, 2019, *Apocalypses*, p. 6-25.
- CASTELLOTTI Véronique, *Pour une didactique de l'appropriation, diversité, compréhension, relation*, Paris, Didier, 2017.
- CHELEBOURG Christian, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012.
- COLLIN Françoise, « Introduction », *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42, *L'Imaginaire du nucléaire*, 1989, p. 7-10. [www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1989\\_num\\_41\\_1\\_1795](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1989_num_41_1_1795)
- CORDLE Daniel, « Climate Criticism and Nuclear Criticism », dans Adeline Johns-Putra (dir.), *Climate and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge critical concepts », 2019, p. 281-297.
- DALEY Christopher, « On Nuclear Criticism », *Alluvium*, vol. 1, n° 2, 2012. [dx.doi.org/10.7766/alluvium.v1.2.04](https://doi.org/10.7766/alluvium.v1.2.04)
- DAMROSCH David, *What is World Literature ?*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2003.
- DASTUR Françoise, *Heidegger et la pensée à venir*, Paris, Vrin, coll. « Librairie philosophique », 2011.
- DE TOFFOLI Ian, « Corps dissous : Hélène Tyrtoff, d'une image de l'autre », *Livres / Bücher*, mai-juin 2014, p. 9.
- DECOCK Pierre, *Luxembourg Zone rouge*, Esch-sur-Sûre, Op der Lay, 2019.

- DERRIDA Jacques, « No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) », trad. Catherine Porter et Philip Lewis, *Diacritics*, vol. 14, n° 2, 1984, p. 20-31.
- Dictionnaire des auteurs luxembourgeois*, Centre national de littérature, s.d. À consulter sur [www.autorenlexikon.lu](http://www.autorenlexikon.lu)
- FEHLEN Fernand, « Le francique de Moselle », dans Georg Kremnitz (dir.), *Histoire sociale des langues de France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 411-425.
- FERGUSON Frances, « The Nuclear Sublime », *Diacritics*, vol. 14, n° 2, 1984, p. 4-10.
- FREEMAN Barbara, « Amour post-moderne et désir nucléaire », *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42, *L'Imaginaire du nucléaire*, 1989, p. 129-139. [doi.org/10.3406/grif.1989.1811](https://doi.org/10.3406/grif.1989.1811)
- FRISONI Claude, *Lettre d'amour au peuple qui ne connaissait pas le verbe aimer*, Luxembourg, Guy Binsfeld, 2015.
- GILBERTZ Fabienne, *Wortproduzenten : literarische und ökonomische Professionalisierung im Luxemburger Literatursystem der 1960er und 1970er Jahre*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, coll. « Beiträge zur neueren Literaturgeschichte », 2019.
- GLESENER Jeanne E., « On Small Literatures and their Location in World Literature : a case study of Luxembourgish Literature », *Interlitteraria*, n° 17, 2012, p. 75-92.
- GRAF Nico, *Ins Auge fassen*, Luxembourg, Guy Binsfeld, 1981.
- GUTTMAN Melinda Jo, « Préface », *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42, *L'Imaginaire du nucléaire*, 1989, p. 11-22. [www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1989\\_num\\_41\\_1\\_1795](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1989_num_41_1_1795)
- HARAWAY Donna, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Durham / Londres, Duke University Press, coll. « Experimental Futures », 2016.
- HEISE Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination and the Global*, New York, Oxford University Press, 2008.
- « Globality, Difference, and the International Turn in Ecocriticism », *PMLA*, vol. 128, n° 3, 2013, p. 636-643. [www.jstor.org/stable/23489300](http://www.jstor.org/stable/23489300)
- HORN Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Stuttgart, S. Fischer Verlage, coll. « Wissenschaft », 2014.
- HOSCHEIT Jhemp, « Wa' bei Cattenom », *Lut aus Spott un*, Esch-sur-Alzette, Bëschzeck, 1983.
- HOUDART Sophie, « Fukushima, l'expérience en partage », *Critique*, n° 860-861, vol. 1, 2019, p. 70-86. [doi.org/10.3917/criti.860.0070](https://doi.org/10.3917/criti.860.0070)
- JACQUEMOTH Jos, « Cattenom, Sonntagnachmittag », *d'Letzeburger Land*, n° 26, 1<sup>er</sup> juillet 1983, p. 13.
- [KLEIN Richard], « Proposal for a Diacritics Colloquium on Nuclear Criticism », *Diacritics*, vol. 14, n° 2, 1984, p. 2-3.
- 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].
- LARABEE Ann, *Decade of Disaster*, Urbana / Chicago, Illinois University Press, 2000.
- LATOUR Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
- LEINER Roger et Rewenig Guy (dir.), *Cartoons Contra Cattenom*, Luxembourg, Ed. Oeko-Fonds, 1986.
- LESKOVEC Andrea, *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, coll. « Germanistik kompakt », 2011.
- MASCO Joseph, *The Nuclear Borderlands : the Manhattan Project in Post-Cold War New Mexico*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2006.
- MATHIEU Monique, « Die Schatten der Kühltürme », dans Robert Kieffer, Romain Kohn et Marianne Trausch (dir.), *Lëtzebuurger Almanach vum Joerhonnert 1900-1999*, Luxembourg, Binsfeld, 1999, p. 498-500.
- MICHELS Dan, « Eine beachtliche Kontinuität. Über 40 Jahre Atom-Widerstand in Luxemburg », *Forum*, n° 347, 2015, p. 39-42.
- MISÍK Matús et KUJUNDZIC Nada (dir.), *Energy Humanities. Current State and Future Directions*, Cham, Springer, 2020.
- MORIZOT Baptiste, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016.
- Mouvement écologique. Iddiën fir eng nei Gesellschaft*, Luxembourg, Rapid Press, 1978.

- NÜNNING Ansgar et Sommer Roy (dir.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft : Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004.
- PAULY Michel, « Die grün-alternative Bewegung », dans Martin Gerges (dir.), *Mémorial 1989. La Société luxembourgeoise de 1839 à 1989, Les publications mosellanes*, vol. 28, Esch-sur-Alzette, Editpress / Schortgen, 1989, p. 90-92.
- PODREZ Peter, *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischem Diskurs*, Stuttgart, ibidem Verlag, 2011.
- POHL Natalie, « Catte-NON. Atomprotest in der Saar-Lor-Lux-Region », *Forum*, n° 323, 2012, p. 53.
- POSTHUMUS Stéphanie, « État des lieux de la pensée écocritique française », *Ecozon@*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 148-154.
- PULLI Sascha, *Das gescheiterte Jahrhundertprojekt. Die Geschichte der Atomzentrale in Remerschen von 1973-1979*, Luxembourg, Fondation Lydie Schmit, 2020.
- REUTER Ingo, *Weltuntergänge. Vom Sinn der Endzeit-Erzählungen*, Stuttgart, Reclam Verlag, coll. « Reclams Universal-Bibliothek », 2020.
- REWENIG Guy, « Festung und Waffe : die Heimatsprache. Über den Zusammenhang von Sprache und Identität », *Forum*, n° 58, septembre 1982, p. 19-22.
- RUTHVEN Ken, *Nuclear Criticism*, Londres, University College London Press, 1993.
- SCHEER Jeannot (alias Phil Sarca), *Uranium plutonium delirium*, Caen, Bidard Maisongrande, 1977.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2015.
- SCHINKER Jeff, « Irradiations. Luxembourg Zone rouge de Pierre Decock », *Tageblatt*, 14 mai 2020, p. 13.
- THILTGES Sébastien et SOLTE-GRESSER Christiane (dir.), *Écologie culturelle et cultures écologiques dans la Grande Région*, International, Peter Lang, coll. « Studies in Literature, Culture, and the Environment », 2020.
- THILTGES Sébastien, « Nuclear Incidents as Metaphors for Ecocatastrophe in Anticipatory Fiction from Luxembourg », dans Helena Duffy et Katarina Leppänen (dir.), *Narratives of the Impending Ecocatastrophe and Sustainable Futures*, Manchester, Manchester University Press, à paraître 2022.
- TYRTOFF Hélène, *Mars*, Differdange, Phi, 2014.
- UTZ Peter, *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- WELTER René, *Le Bonheur barbelé*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.
- WILLIAMS Paul, « Nuclear Criticism », dans Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts et Sherryl Vint (dir.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres / New York, Routledge, 2009, p. 246-255.
- WINTERSTEINER Werner, *Transkulturelle literarische Bildung : Die Poetik der Verschiedenheit in der literaturdidaktischen Praxis*, Innsbruck, Studien Verlag, colle. « ide-extra », 2006.
- ZAPF Hubert, *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*, Londres / New York, Bloomsbury, coll. « Environmental Cultures », 2016.
- ZINS Daniel L., « Exploding the Canon : nuclear criticism in the English department », *PLL : Papers on Language and Literature*, n° 26, vol. 1, p. 13-40.

# Traduire l'écophilosophie<sup>1</sup>

EMILY APTER, New York University

Traduit par HELENE QUINIOU

## Résumé

Le terme « écophilosophie » – un mot-valise qui rassemble les mots écologie et philosophie – a été inventé par l'alpiniste-philosophe Arne Næss en 1973, puis revisité à sa façon idiosyncratique par Félix Guattari dans *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?*, un recueil posthume d'essais et d'entretiens de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Pour Guattari, l'écophilosophie était un concept critique destiné à contrecarrer la tendance des mouvements écologiques de son temps à faire de la défense des espèces une sorte d'*identity politics* aisément récupérable à des fins conservatrices. Un « intraduisible » philosophique à bien des égards, le terme écophilosophie était pourtant absent du *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles* (2004) dirigé par Barbara Cassin. En explorant les potentialités de ce terme aussi bien dans ses usages passés que dans ses applications futures, cet article analyse l'écophilosophie comme un concept politique crucial, en particulier dans ses rapports de convergence et de divergence avec le concept de « planétarité » développé par Gayatri Chakravorty Spivak. Même si l'écophilosophie guattarienne est tournée vers la micropolitique là où la planétarité spivakienne intervient dans un champ éthique, toutes deux reposent sur une praxis traductionnelle qui favorise l'émergence de nouvelles manières de concevoir (et de nommer) le nomos, le cosmos, l'agentivité, l'altérité et la forme-valeur. En conclusion, l'article imagine des entrées possibles pour le terme d'écophilosophie dans une nouvelle génération de dictionnaires qui vise à dissocier la justice environnementale des épistémologies coloniales et des vocabulaires monolingues du climat.

Depuis que Ngũgĩ wa Thiong'o a lancé le mot d'ordre « décoloniser l'esprit » dans son livre pionnier de 1986, la théorie critique, la pédagogie, les technologies de l'information, l'économie mondialisée, le droit, la théologie, la biopolitique, l'anthropologie des non-humains et les humanités tout entières ont eu à cœur de s'atteler à la tâche de décoloniser leur langage eurocentré<sup>2</sup>. Dans ce contexte, la théorie de la traduction est devenue une forme de travail des concepts qui remet en cause le privilège néocolonial des langues dominantes, incarné dans le statut préférentiel accordé à l'anglais des ONG, encore appelé le Globish, comme *lingua franca* des droits humains, du droit international et de la protection de l'environnement.

En m'inspirant du glossaire des humanités environnementales et des sciences des matériaux, mais aussi des théories politiques du cosmopolitisme et du cosmos indigène ainsi que de la notion d'écophilosophie élaborée par Félix Guattari pour désigner des habitats politiques à la fois écologiques et cognitifs, je voudrais souligner la place des écologies linguistiques au sein

- 
1. Cet article est la traduction d'une conférence prononcée à la Maison Française de New York University le 3 mars 2022.
  2. Ngũgĩ wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, trad. Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique, 2011 [*Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature*, 1986].

de l'écologie générale de la « nature » et des théories de la coexistence planétaire<sup>3</sup>. Ce faisceau de préoccupations plaide pour une approche à la fois *intralinguale*, c'est-à-dire au sein même de l'anglais (ou plutôt des anglais), afin de mettre au point de nouveaux vocabulaires pour décrire la vie et les modes d'être sur Terre ; et *interlinguale*, c'est-à-dire cette fois entre langues conventionnelles et « mondes conceptuels indigènes<sup>4</sup> ». L'intraduisible – dont les principaux symptômes sont la métraduction, la nécessité de retraduire sans cesse, et ce que j'ai appelé une « intransigeance sémiotique engagée<sup>5</sup> » – doit s'entendre non pas tant comme un obstacle à la communication, mais comme une opacité de résistance. Par ce terme, j'entends une résistance à tous les régimes sémantiques d'équivalence forcée autant qu'à l'expansion prédatrice du tourisme, de l'industrie culturelle et de toutes les visions du monde monolithiques sous-tendues par une économie capitaliste de production de plus-value. Il me semble que c'est ce que le principal théoricien de la conscience archipélagique, Édouard Glissant, avait en tête lorsqu'il revendiquait le « droit à l'opacité » dans son livre *Poétique de la relation* (1990). « L'opaque n'est pas l'obscur [...] Il est le non-réductible », ajoutait-il, au sens de ce qui ne peut pas se « comprendre », s'enfermer, s'approprier<sup>6</sup>.

L'idée d'utiliser l'intraduisible comme méthode critique dans les sciences humaines m'est apparue pour la première fois quand que je travaillais à l'édition anglophone du *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, publié en France en 2004 sous la direction de la philosophe Barbara Cassin<sup>7</sup>. L'ouvrage, que dans une volonté d'ouverture sur les langues et les manières de philosopher non-européennes notre équipe a traduit sous le titre *Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon*, étudie les concepts philosophiques à travers l'histoire de leurs traductions<sup>8</sup>. Le plus important, pour Cassin, c'est la performance des intraduisibles. Dans l'ensemble de l'œuvre qu'elle a consacrée aux pré-socratiques et aux sophistes, elle utilise le terme d'intraduisible pour désigner l'instabilité du sens et le rôle du non-sens dans la construction de la signification. Elle souligne la dimension performative de la sophistique comme art de « faire en disant » au sens d'Austin, et elle identifie une temporalité spécifique de la traduction fondée sur la prémisse selon laquelle la traduction est un travail éternellement renouvelé et par essence incomplet. Malgré une volonté affichée de démocratiser la philosophie en cartographiant un champ noétique incluant des langues autres que le grec, l'allemand, le français et l'anglais, le *Vocabulaire* avait échoué à

- 
3. On trouve un exemple contemporain de cette approche écosophique dans « How to Know About Oil: Energy Epistemologies and Political Futures » d'Imre Szeman (*Journal of Canadian Studies*, vol. 37, n° 3, 2013, p. 145-168). Pour une analyse intéressante de la notion d'« oil modernity » et du discours sur les ressources, voir Adriana Johnson, « An Excess of Visibility, a Scarcity of Water », *Discourse*, vol. 43, n° 2, 2021, p. 189.
  4. Voir Eduardo Viveiros de Castro, *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
  5. Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso, 2013, p. 34. Pour une analyse exhaustive de mon concept d'intraduisible, voir David Damrosch, *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, Princeton, Princeton University Press, 2020, p. 177-181.
  6. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 204-205.
  7. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.
  8. Barbara Cassin, Emily Apter, Jacques Lezra et Michael Wood (dir.), *Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

mettre en œuvre cette ambition initiale proprement mondiale. Financé par l'Union Européenne, il mettait principalement à l'honneur les langues europhones. En excluant les langues vernaculaires et indigènes, les dialectes et les créoles, le *Vocabulaire* s'était privé de l'occasion de donner à l'analyse critique de l'impérialisme une épaisseur linguistique et d'établir un diagnostic des dégâts causés par l'épistémicide qui sévit en philosophie et, de façon plus générale, dans le domaine de la circulation des idées entre le Sud Global et le Nord Global. Même si les traductions ultérieures du *Vocabulaire* en arabe, en portugais brésilien et dans plusieurs langues africaines ont en partie remédié à ce manque, c'est grâce à des projets tels que *Words in Motion*, un « lexique mondial » dirigé en 2009 par Anna Lowenhaupt Tsing et Carol Gluck, que le travail théorique à partir des intraduisibles non-européens a fait jusqu'ici ses meilleures avancées. Pour ne citer qu'un exemple, la contribution de Tsing porte sur le terme indonésien *masyarakat adat*, dont une traduction approximative pourrait être « communauté indigène<sup>9</sup> ». Elle y retrace la façon dont *adat*, un dérivé de l'arabe signifiant « ce qui ne se laisse pas encadrer par le droit », s'est trouvé remanié dans l'Indonésie coloniale et nationaliste de façon à désigner le droit autochtone et l'esprit de la culture indigène. Ce faisant, elle formule une thèse audacieuse : d'après elle,

Indonesian debates over 'adat' helped forge the forms of cultural nationalism that inspired North American minorities, including Native Americans, in the 1960s. Such cultural nationalism gives a heady charge to the possibilities for indigenous organizing that took off in the 1970s<sup>10</sup>.

*Changing Theory: Concepts from the Global South*, un recueil d'essais sous la direction de Dilip Menon, constitue lui aussi une contribution importante à l'entreprise de philosopher en langues non-européennes. Les mots-concepts (*keywords*) qu'il mobilise empruntent à l'héritage intellectuel et artistique inaccompli des tricontinentales : les mouvements de solidarité afro-asiatiques nés dans le sillage des décolonisations, la conférence de Bandung, la conscience archipélagique conceptualisée par Glissant et les « épistémologies du Sud » élaborées, entre autres, par les théoriciens latino-américains Bonaventura de Sousa Santos, Enrique Dussel, Anibal Quijano et Walter Dignolo.

Revisiter le *Dictionnaire des intraduisibles* dans la perspective d'une réorientation décoloniale de la théorie de la traduction et des sciences humaines nécessiterait de nouvelles incursions dans ces domaines clés de la pensée critique que sont le changement climatique et la justice planétaire. Manquaient à l'appel, en particulier, le mot « vert » comme synonyme de durabilité, ou encore le syntagme « pertes et préjudices » (associé au Mécanisme international de Varsovie créé en 2013, un faux-nez juridique sans pouvoir de coercition pour la responsabilité et l'indemnisation des dommages causés par le changement climatique). Quant à la terminologie critique plus récente — *slow violence*, collapsologie, extractivisme, *overburden*, toxicité, précarité climatique, déni climatique, écocide, planticide, Eurocène,

9. Anna Lowenhaupt Tsing, « Works in Motion », dans Carol Gluck et Anna Lowenhaupt Tsing (dir.), *Words in Motion. Toward a Global Lexicon*, Durham, Duke University Press, 2009, p. 20.

10. Anna Lowenhaupt Tsing, « *Adat/Indigenous : Indigeneity in Motion* », dans Carol Gluck et Anna Lowenhaupt Tsing (dir.), *Words in Motion, op. cit.*, p. 43.



Anthropocène, Capitalocène –, ou bien elle n'était pas encore en circulation, ou bien on ne lui avait pas encore reconnu de portée philosophique<sup>11</sup>. Le vocabulaire latourien de Gaia restait à inventer<sup>12</sup>. Le mot « écologie » était absent lui aussi, bien que Raymond Williams eût déjà signalé son histoire complexe d'intraduisible en l'incluant dans la réédition de ses fameux *Keywords* en 1983<sup>13</sup>. *Ecology*, y apprenait-on, était un emprunt récent de l'allemand *ökologie*, lui-même formé sur le grec *oikos* (foyer). Le biologiste allemand Ernst Haeckel inventa ce mot dans les années 1870 pour décrire les relations entre plantes et animaux, et celles des espèces animales et végétales avec leur habitat extérieur. Williams évoque une série de dérivés auxquels *ecology* a donné naissance – *ecotone*, *ecotype*, *ecospecies*, *ecocrisis*, *ecocatastrophe*, *ecopolitics* et *ecoactivist*. Si certains d'entre eux sont tombés en désuétude, la liste en tant que telle montre que les écologies linguistiques ont une vie propre et des formes de dissémination semblables aux trajectoires migratoires des espèces et des micro-organismes au sein d'écosystèmes naturels complexes.

Que trouve-t-on dans le *Vocabulaire* ? Une entrée dédiée au mot grec *oikeiôsis* (« appropriation » en français, *concliatio* en Latin, qui inclut le sens de « ce à quoi la nature nous a originellement appropriés, attachés, conciliés »), et une autre sur le terme apparenté *oikonomia* (économie) contenant des considérations sur son sens patristique et vaguement écologique de « modèle pour la gestion et l'administration humaine de l'espace mondain par ceux qui s'en reconnaissent les intendants<sup>14</sup> ». Sous l'entrée « Welt » rédigée par Pascal David, un encadré de Barbara Cassin sur le terme *kosmos* et la cosmologie héraclitienne souligne la dimension esthétique de l'ordre du monde dans la pensée grecque ancienne. L'*Histoire naturelle générale et théorie du ciel* de Kant ne figure dans aucune des entrées consacrées aux concepts kantien. *Terre et mer. Un point de vue sur l'histoire mondiale* de Carl Schmitt n'y est mentionné que de manière oblique. Dans une brève entrée « Nature », Pascal David analyse

- 
11. Attentif à la prolifération des termes en « -cène » et conscient du potentiel que représente le fait de « philosopher en langues » pour l'éco-théorie, Philip John Usher relève l'absence de terme relatif à l'anthropocène dans le *Dictionary of Untranslatables*. Mais il suggère aussitôt qu'il faudrait « détraduire » l'*anthropos* dans l'anthropocène comme « Âge de l'homme », au motif qu'il s'agit d'un « mauvais étymon » irrémédiablement lié à l'anthropologie et à l'anthropocentrisme, leur obsession pour l'espèce, leur altérisation des humains non occidentaux et leur exclusion du non-humain des politiques de la nature (« Untranslating the Anthropocene », *Diacritics*, vol. 44, n° 3, 2016, p. 57, 60, 63). Voir aussi Eileen Crist, « On the Poverty of Our Nomenclature », *Environmental Humanities*, vol. 3, n° 1, p. 129-147.
  12. Les figures du féminin océanique, revisitées dans des formules telles que « mer de données » ou « océan numérique », sont omniprésentes et éminemment genrées. Sara Pourciau cite la Gaia de Latour au côté des sirènes de Friedrich Kittler, de la Pandora de Bernard Stiegler et du *devenir-femme* de Gilles Deleuze comme exemples de ces mythèmes genrés éculés (« On the Digital Ocean », *Critical Inquiry*, vol. 48, n° 2, 2022, p. 238). Nombre d'entre eux ont imprégné les théories de l'écologie, en particulier à l'apogée du structuralisme. Je pense en particulier à l'engouement de Michel Serres pour Nausicaa, la déesse de l'eau, dans *Le Contrat naturel* (Paris, François Bourin, 1990) et dans *Le Mal propre : polluer pour s'approprié ?* (Paris, Le Pommier, coll. « Manifestes », 2008).
  13. Raymond Williams a introduit le mot *ecology* à la faveur de la réédition des *Keywords* en 1983, insistant sur son histoire liée à la traduction. Parmi les dérivés d'*ecology*, Williams mentionne *ecotone*, *ecotype*, *ecospecies*, *ecocrisis*, *ecocatastrophe*, *ecopolitics* et *ecoactivist*, comme pour rassembler les écologies linguistiques sous un même paradigme végétal et cosmologique de systèmes de vie interdépendants (« Ecology », dans *Keywords*, Londres, Flamingo, 1983, p. 110-111).
  14. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, op. cit., p. 871, 874.

le mot latin *natura* comme une traduction du grec *phusis*. Il se concentre sur la traduction heideggérienne du mot *phusis* par *Aufgang* (éclosion, épanouissement), par *Aufgehen* (s'épanouir, apparaître), par *Geschlecht* (génération, lignée, race, espèce), et par la phrase « das Grundwort des anfänglichen Denkens » (la parole avec laquelle pointe l'aurore de la pensée matutinale)<sup>15</sup>. Enfin, un court encadré « Umwelt » signale l'écart entre son sens d'« environnement » mis à la mode par l'écologie et la signification intentionnelle que lui donne Heidegger, renvoyant à « la significativité du monde pour autant que nous sommes "de mèche" avec lui dans le commerce quotidien de l'étant »<sup>16</sup>.

Ce peu de place accordée à la thématique « philosophie et nature » échouait à faire droit à l'éco-philosophie, réduite dans la tradition continentale au vitalisme nietzschéen, aux écrits d'André Gorz sur l'écologie politique dans les années 1970 (réédités dans les recueils *Écologie et Politique* et *Ecologica*), et à l'*écosophie*, c'est-à-dire la thèse d'un tournant, dans le domaine de la théorie, vers l'éthique planétaire, l'écocide et la traduction de différents ordres de matérialité dont la linguistique et la poétique<sup>17</sup>.

Le terme « écosophie » a été inventé en 1973 par l'alpiniste-philosophe Arne Næss dans le cadre de son ambitieux programme d'« écologie profonde » (*deep ecology*)<sup>18</sup>. Il apparaît dans le sous-titre d'une revue canadienne, *The Trumpeter. Journal of Ecosophy*, fondée par l'un de ses disciples en 1983 et qui a encore pignon sur rue aujourd'hui. Næss apposa sa signature à son concept-maître en l'appelant « Ecosophy T », où T signifiait à la fois *Tvergastein*, son refuge de montagne, et son passe-temps favori le *tolkning*, une expression norvégienne signifiant traduire et interpréter, qu'il avait mise au cœur de sa conceptualisation du Soi écologique (avec un S majuscule). Ce Soi écologique aux vastes capacités d'identification était inspiré de la non-violence gandhienne, du bouddhisme Mahayana, du panthéisme spinoziste et du concept norvégien de *friluftsliv*, qui signifie « vie à l'air libre »<sup>19</sup>.

Mal reconnue par la discipline philosophique elle-même, l'écosophie implique une pratique de la philosophie qui remet en cause les branches classiques constituées par la logique, l'éthique, la métaphysique, l'épistémologie et l'esthétique. Là où la tradition analytique encore dominante aux États-Unis continue de parler un langage adapté au paradigme

15. *Ibid.*, p. 854.

16. *Ibid.*, p. 1395.

17. Voir André Gorz, *Écologie et Politique*, Paris, Seuil, 1978 ; *Ecologica*, Paris, Galilée, 2008. Voir aussi Christophe Fourel et Clara Ruault (dir.), « *Écologie et Révolution* », *pacifier l'existence. André Gorz/Herbert Marcuse : un Dialogue Critique*, Paris, Les Petits Matins, 2022.

18. « By an *ecosophy* I mean a philosophy of ecological harmony or equilibrium. A philosophy as a kind of *sofia* (or) wisdom, is openly normative, it contains *both* norms, rules, postulates, value priority announcements *and* hypotheses concerning the state of affairs in our universe. Wisdom is policy wisdom, prescription, not only scientific description and prediction. The details of an *ecosophy* will show many variations due to significant differences concerning not only the 'facts' of pollution, resources, population, etc. but also value priorities. » (Arne Næss « The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary », *Inquiry*, vol. 16, n° 1-4, 1973, p. 99).

19. Alan Drengson, « Ecophilosophy, Ecosophy and the Deep Ecology Movement : An Overview », [www.ecospherics.net](http://www.ecospherics.net), 1999. Une version antérieure de cet article a paru sous le titre « An Ecophilosophy Approach, the Deep Ecology Movement, and Diverse Ecosophies », dans *The Trumpeter: Journal of Ecosophy*, vol. 14, n° 3, 1997, p. 110-111.

de l'intelligence artificielle (celui de la preuve, des probabilités, du calcul rationnel et de la « conscience étendue », selon la terminologie du neurologue Antonio Damasio), l'écosophie théorise la distribution de l'agentivité, la responsabilité à distance et les « Univers de virtualité » adéquats à une métaphysique de la matière et aux matérialités de l'extractivisme<sup>20</sup>. Elle emprunte à la fois à la théorie des « flux instables » caractéristique des travaux de Michel Serres, Gilles Deleuze et Luce Irigaray dans les années 1970 et à l'« instabilité ontologique des écosystèmes » qui caractérisait l'éco-constructivisme, tout en se projetant, selon Frédéric Neyrat, dans l'hypothèse futuriste d'« un champ relationnel, intensif, de vie et de non-vie » multi-espèces<sup>21</sup>. Adaptée aux besoins du présent, l'écosophie condamne l'ordre temporel anthropocénique décrit par Kathryn Yusoff comme une « géo-logique de l'existence qui, en pillant et en détraquant la planète et ses structures temporelles, construit un avenir résolument irrationnel et non réfléchi<sup>22</sup> ». Elle renvoie à des formes de *poiesis* inspirées de la *Naturphilosophie*, d'une pastorale menaçante et d'une technoscience dystopique. Elle est aussi, de plus en plus, un champ d'études à part entière, une praxis transdisciplinaire qui rassemble les travaux de Gregory Bateson, de Sylvia Wynter, d'Édouard Glissant, de Bruno Latour, d'Isabelle Stengers, de Gayatri Chakravorty Spivak, d'Achille Mbembe, de Kathryn Yusoff, de Dipesh Chakravarty, de Rosalind Morris, de Karen Barad, d'Anna Lowenhaupt Tsing, de Denise Ferreira da Silva, d'Elisabeth Povinelli, de Gilles Clément, d'Emmanuele Coccia et, bien sûr, de Félix Guattari, dont les livres *Chaosmose*, *Les trois écologies* et *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, écrits dans le contexte de la catastrophe de Tchernobyl, de l'épidémie du sida et de la première Guerre du Golfe, ont commencé à paraître peu avant sa mort en 1992.

C'est à Guattari que la théorie actuelle doit certains des usages les plus audacieux et créatifs du terme d'écosophie. Il a commencé à le déployer dans un contexte local pour contrecarrer la tendance des mouvements écologiques français de son époque à faire de la défense des espèces une sorte d'*identity politics* de la nature trop facilement récupérable par la droite politique et par un certain vitalisme romantique<sup>23</sup>. Dans les années 1990, Guattari voyait la société comme une collection d'individus atomisés renfermés sur eux-mêmes, aliénés par l'« homogenèse capitalistique », infantilisés par les médias de masse et déchirés par les conflits interethniques. L'anarcho-anticapitalisme, la révolution moléculaire et la schizo-analyse qu'avec Gilles Deleuze il avait cherché à insuffler à la politique et à la théorie dans le sillage de Mai 68 (dans *L'Anti-Œdipe* et dans *Mille plateaux*), avaient subi le vent froid des « années d'hiver » de la réaction post-socialiste et néolibérale en France. L'écosophie, dès lors, est née de l'isolement d'une gauche incapable de mobiliser contre l'accélérationisme et d'endiguer le sentiment qu'« une nouvelle industrie écologique [était] en train de faire sa

20. Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

21. Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme*, Paris, Seuil, 2016, p. 10, 12, 25.

22. Kathryn Yusoff, « Epochal Aesthetics : Affectual Infrastructures of the Anthropocene », [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com), mars 2017.

23. Félix Guattari, « Vertige de l'immanence », dans *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes / IMEC, 2013, p. 325-326.

place au sein des autres marches capitalistiques<sup>24</sup> ». Comme il l'écrivait dans un chapitre de *Chaosmose* sur « l'objet écosophique » :

Les configurations géopolitiques se modifient à grande allure tandis que les Univers de la technologie, de la biologie, de l'assistance par ordinateur, de la télématique et des médias déstabilisent chaque jour davantage nos coordonnées mentales. La misère du tiers monde, le cancer démographique, la croissance monstrueuse et la dégradation des tissus urbains, la destruction insidieuse de la biosphère par les pollutions, l'incapacité du système actuel à recomposer une économie sociale adaptée aux nouvelles données technologiques : tout devrait concourir à mobiliser les esprits, les sensibilités et les volontés. Au contraire, l'accélération d'une histoire, qui nous entraîne peut-être vers des abîmes, est masquée par l'imagerie sensationnaliste, et en réalité banalisante et infantilisante, que les médias confectionnent à partir de l'actualité<sup>25</sup>.

À John Johnston qui lui demandait en 1992 des précisions sur son usage du terme « écosophie » dans *Les Trois Écologies*, Guattari répondit en invoquant le pouvoir radical propre aux « espèces incorporelles » de former des alliances avec des espèces matérielles, végétales et animales. Rejetant l'idée anthropocentrique d'un humain naturel, il imaginait des croisements hétéro-génétiques entre embranchements existentiels et machiniques : transhumains, trans-espèces et trans-ontologiques. À bien des égards, l'écosophie peut être considérée comme le précurseur de toutes sortes de théories « trans » telles que le matérialisme spéculatif, l'ontologie plate, la matière vibratoire et la « métaphysique de la guérilla » rassemblées sous l'appellation « Ontologie Orientée (vers l') Objet » (*Object Oriented Ontology*). Ce qui distingue l'écosophie de ces mouvements théoriques plus tardifs, c'est son ethos militant et son insistance sur les stratégies d'intervention micro-politiques. Ces interventions étaient

---

24. Félix Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 171. Guattari n'a eu de cesse de prendre ses distances vis-à-vis des Verts, le parti écologiste français, mais aussi de Génération Écologie, une formation regroupant les différentes tendances écologistes non rattachées aux Verts. Dans « Praxis éco », il prend soin de préciser que ce ne sont pas les militants apparaissant dans les médias qui le dérangent, mais le fait que la politique de parti consume l'énergie politique dans des querelles de chapelle intestines. Pour faire émerger des solidarités transversales capables de mettre en œuvre une écopraxis militante, Guattari fait l'éloge du travail de terrain, de l'ancrage dans les questions locales et les problèmes du quotidien, depuis les écologies mentales (la distribution des investissements libidinaux, la gestion du stress et ce qu'il appelle les « mécanismes névrotiques ») jusqu'aux écologies sociales comme la garde des enfants, l'éducation et la création d'entreprise. L'écopraxis est un ensemble d'interventions infrastructurelles (« microsociales ») mobilisées contre le racisme institutionnel, la misogynie, la xénophobie, l'incarcération de masse, la précarité sociale et la discrimination contre tous ceux qui désirent vivre selon une « logique multivalente » (*Qu'est-ce que l'écosophie?*, *op. cit.*, p. 555, 560, 561).

25. *Ibid.*, p. 165. *Les trois écologies* s'ouvre sur une version remaniée de ce passage : « La planète Terre connaît une période d'intenses transformations technico-scientifiques en contrepartie desquelles se trouvent engendrés des phénomènes de déséquilibres écologiques menaçant, à terme, s'il n'y est porté remède, l'implantation de la vie sur sa surface. Parallèlement à ces bouleversements, les modes de vie humains, individuels et collectifs, évoluent dans le sens d'une progressive détérioration. Les réseaux de parenté tendent à être réduits au minimum, la vie domestique est gangrénée par la consommation mass-médiatique, la vie conjugale et familiale se trouve fréquemment 'ossifiée' par une sorte de standardisation des comportements, les relations de voisinage sont généralement réduites à leur plus pauvre expression [...] C'est le rapport de la subjectivité avec son extériorité – qu'elle soit sociale, animale, végétale, cosmique – qui se trouve ainsi compromise dans une sorte de mouvement général d'implosion et d'infantilisation régressive. L'altérité tend à perdre toute aspérité ». (Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 11-12).

guidées par la figure d'une « micromécanique » qui, dans *L'Anti-Œdipe*, explorait les « constellations déterritorialisées » du préconscient à la recherche d'éléments moléculaires (des « zones de présence » se soustrayant à l'empire des « agrégats molaires »), et révélait les potentialités des individus comme « machines désirantes »<sup>26</sup>.

Au sujet de la micro-politique, Guattari était sur la même ligne que Foucault, dont il partageait l'intérêt pour le pouvoir moléculaire ainsi que l'engagement en faveur de la psychiatrie institutionnelle, les pratiques médico-légales, et les régimes de soin<sup>27</sup>. La « micro-physique du pouvoir » foucauldienne (enracinée dans un modèle biopolitique d'organisation sociale et de hiérarchie discursive) a inspiré à Guattari sa « micro-politique du désir », où le désir est entendu comme « tout ce qui existe antérieurement à l'opposition entre le sujet et l'objet, avant la représentation et la production »<sup>28</sup>. Dans *Nouveaux espaces de liberté*, co-écrit avec Toni Negri, Guattari décrivait la micro-politique comme un communisme de l'habitat mis en œuvre par « le déploiement de processus de singularisation, d'auto-organisation, [et] d'auto-valorisation<sup>29</sup> », et incarné dans des communautés expérimentales capables de « s'organiser sans l'aide d'aucun idéal transcendant ou concept déterminé », mais aussi de produire « des connections transversales qui recréent l'existence à mesure que sont effectivement vécues les singularités des rencontres réelles »<sup>30</sup>. Ce qui est remarquable ici, ce n'est pas seulement le lien entre habitat et communisme (un terme devenu controversé au milieu des années 1980 alors que la France prenait un tournant droitier), mais aussi l'insistance de Guattari sur l'expérience vécue, un vocabulaire phénoménologique inhabituel chez lui sauf à se souvenir de sa pratique clinique avec des patients psychotiques à La Borde et de son engagement militant au sein de collectifs de psychiatrie radicale<sup>31</sup>.

Dans une interview datée de 1990 (« Au-delà du retour à zéro ») et rééditée dans *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?*, Negri pointait le risque que la micropolitique ne retire à l'événement révolutionnaire sa force et sa possibilité même. L'accent mis sur le mouvement

26. Voir François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007. La référence à la « micromécanique » apparaît dans *L'Anti-Œdipe* (Paris, Minit, 1972, p. 404).

27. Shigeru Taga, « Foucault et Guattari au croisement de la théorie du micro-pouvoir et de la psychothérapie institutionnelle », dans Hervé Oulc'hen (dir.), *Usages de Foucault*, Paris, PUF, 2014. Guattari évoque ses liens avec Foucault dans *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

28. « everything that exists before the opposition between subject and object, before representation and production. » (Félix Guattari, « A Liberation of Desire », entretien avec George Stambolian, dans George Stambolian et Elaine Marks (dir.), *Homosexualities of French Literature*, dir. Stambolian et Elaine Marks, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 57).

29. Félix Guattari et Toni Negri, *Les Nouveaux espaces de liberté*, Paris, Dominique Bedou, 1985, p. 17.

30. « stand up for themselves without a transcendent ideal or determinate concept »; « transversal connections that recreate existence as the singularities of real encounters are actually lived. » (Stephen Zagala, « Aesthetics : A Place I've Never Seen », dans Brian Massumi (dir.), *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*, Londres, Routledge, 2002, p. 38). Je constate l'absence dans ce recueil du terme d'« écophilosophie », lequel pourrait pourtant prétendre figurer en bonne place parmi les philosophèmes « *thought-shocking* ».

31. Andrew Goffey, introduction, dans Félix Guattari, *Schizoanalytic Cartographies*, trad. Andrew Goffey, Londres, Bloomsbury, 2013 [*Cartographies schizoanalytiques*, 1989], p. xix. Sur les sources de l'engagement politique de Guattari dans la psychothérapie institutionnelle, voir Camille Robcis, « Félix Guattari, La Borde, and the Search for Anti-oedipal Politics » dans *Disalienation. Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France*, Chicago, University of Chicago Press, 2021, p. 74-106.

incessant, les subjectivités proliférantes et les épistémologies non-généalogiques menaçaient de déboucher sur une ontologie bancale de surfaces en mouvement et sur un « âge informatique planétaire » indifférent à l'histoire<sup>32</sup>. Comment les procès de subjectivation, se demandait Negri, peuvent-ils construire une nouvelle figure de la *Lebenswelt* dans laquelle il soit possible de s'orienter et de lutter ? Comment intervenir dans une structure événementielle schizoïde, comment cerner la forme du pouvoir constituant ? Guattari lui rétorquait que l'événement repose sur la croyance en un « don de Dieu » qui réduit la vie à une finitude transcendentalisée. C'est dans ce contexte qu'il consacre l'écosophie comme le nom d'un processus et comme une « cartographie » à la jonction entre l'écologie environnementale et l'écologie mentale<sup>33</sup>.

En écurant le vocabulaire usé de l'environnementalisme par son jargon distinctif – flux, chaosmose, informatique, coexistence terrestre, déterritorialisation –, Guattari a réinventé la philosophie pour un anthropocène à l'agonie, pour une époque marquée non par des événements singuliers, des révolutions, ou encore des concepts politiques prêt à l'emploi, mais par le bouleversement des climats et des habitats vivables.

À bien des égards, Guattari anticipe l'entreprise de Bruno Latour dans *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique* pour redéfinir la politique comme un problème de réadaptation à une Terre non plus bipolaire (gauche/droite, jacobin/fédéraliste) mais transphérique, au sens de trans-ontologique<sup>34</sup>. Même si Latour ne fait pas directement référence à l'écosophie, il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer qu'en étendant le domaine de l'écologie aux multiplicités ontologiques et à une esthétique transmédiatique, Guattari a préparé la réflexion latourienne sur l'éthique planétaire. Cela apparaît d'autant plus clairement dans les textes d'intervention de Guattari où le terme d'écosophie trouve ses applications les plus audacieuses et les plus expérimentales. Dans *Vers une écosophie*, il évoquait le besoin de redonner à l'humanité

le sens des responsabilités, non seulement à l'égard de sa propre survie, mais également de l'avenir de toute vie sur cette planète, celle des espèces animales et végétales, comme celle des espèces incorporées, telles que la musique, les arts, le cinéma, le rapport au temps, l'amour et la compassion pour autrui, le sentiment de fusion au sein du cosmos<sup>35</sup>.

Dans son analyse du travail de David Wojnarowicz, l'écosophie devient une manière de décrire le « rendez-vous avec la mort » de l'artiste, l'amenant à écrire avec le sida comme si c'était un code, un matériau vivant que l'on pouvait mobiliser contre la passivité délétère de la société à l'égard du VIH. Dans une recension des *Technologies de l'intelligence* de Pierre Lévy, l'écosophie devient synonyme d'« écologie cognitive », transformant l'« écologie de l'esprit » de Gregory Bateson en une sorte de biome où convergent affects, fantasmes et processus de pensée machiniques. Pour Bateson, l'écosophie ne consistait « pas tant à réfléchir

32. Félix Guattari et Toni Negri, « Au-delà du retour à zéro », dans *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, op. cit., p. 292.

33. *Ibid.*, p. 299, 301.

34. Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

35. Félix Guattari, « Vers une écosophie », dans *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, op. cit., p. 60.



à l'écologie qu'à *faire* la pensée écologique<sup>36</sup> ». Dans une phrase qu'on pourrait croire tout droit sortie du lexique schizo-analytique de Guattari, il ironisait : « You forget that the eco-mental system called Lake Erie is part of your wider eco-mental system – and that if Lake Erie is driven insane, its insanity is incorporated in the larger system of your thought and experience<sup>37</sup>. » Nul doute que l'écologie de l'esprit de Bateson a joué un rôle prépondérant dans l'abandon par Guattari du symbolique œdipien et dans la réorientation de son énergie théorique vers les modalités transhumaines de la pensée planétaire<sup>38</sup>.

Bien sûr, l'écophilosophie pour Guattari ne s'est jamais conjuguée au singulier. Ici l'écophilosophie est synonyme de spéciation subjective par hybridation ; là de nomadisme urbain et de réponses affectives à des « attracteurs étranges » dans nos villes<sup>39</sup>. En tant qu'écologie de l'esprit, l'écophilosophie s'identifie à la masse dense de l'expérience psychique et de la mémoire aléatoire, qui tend à disparaître dans les théories structurales de l'événement. Elle explore le monde phénoménal pour produire ce que Guattari appelait les « vertiges de l'immanence ». Ces vertiges sont indissociables d'un pouvoir des mots à se rendre disponibles pour l'action politique, brisant l'inertie de l'environnement et de l'habitus mental. Si les écrits de Guattari peuvent parfois sembler répétitifs et tourner en boucle, si l'on peut aussi lui reprocher de sous-estimer l'impact du capitalisme racial sur l'écopolitique mondiale, ses philosophèmes écophilosophiques ne sont pourtant pas sans intérêt pour le travail des concepts contemporains sur la justice climatique. Car une fois revisités, ils révèlent des modes de subjectivation sous-théorisés dans les politiques contemporaines de la planéarité.

De ce point de vue, il est intéressant de lire l'écophilosophie guattarienne en contrepoint de la planéarité spivakienne, terme qui a fait son entrée dans le *Dictionary of Untranslatables* à la demande expresse de ses directeurs d'édition. Dans son entrée, Spivak critique les prémisses du discours environnementaliste occidental, fondé sur la raison et l'universalisme occidentaux<sup>40</sup>. Elle propose la planéarité en tant que « mode d'altérité » mettant en relation dialectique l'« animisme aborigène » et « les mythologies blanches de la science post-rationnelle »<sup>41</sup>. Spivak rappelle que dans *Death of a Discipline*, elle avait affirmé que la planète « fait

36. « this second form of ecosophy is not so much thinking *about* ecology but *does* ecological thinking ». Rick Dolphijn, « Ecosophy », dans Rosi Braidotti et Maria Hlavajova (dir.), *Posthuman Glossary*, Londres, Bloomsbury, 2018, p. 131.

37. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972, cité dans Rick Dolphijn, « Ecosophy », art. cit., p. 131.

38. Sur cette question, voir le chapitre de François Dosse, « Guattari entre action culturelle et écologie », dans *Gilles Deleuze et Félix Guattari*, op. cit., p. 449-465.

39. Voir « Pratiques écophilosophiques et restauration de la cite subjective », dans Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?*, op. cit., p. 53.

40. Voir par exemple Jennifer Gabrys, qui lit les écrits de Spivak sur la planéarité avec *On Being Human as Praxis* de Sylvia Wynter (2015). Dans un geste écophilosophique, Gabrys propose une « dialogique pratique » de la planéarité tournée vers des modèles d'habitat plurimodal (au-delà de l'État-nation et des structures de domination). Du point de vue de Gabrys, le « devenir-planétaire des médias » brouille la frontière tracée par les sciences environnementales entre la planète conçue comme « un composite de systèmes biotiques, terrestres, océaniques et atmosphériques à grande échelle » et « les médias en tant que moyens d'enregistrement élémentaires » (« Becoming Planetary », [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com), octobre 2018).

41. « If we think planet-thought in this mode of alterity, the thinking opens up to embrace an inexhaustible taxonomy of such names, including but not identical with the whole range of human universals : aboriginal animism as well as the spectral white mythology of post-rational science. » (Gayatri Chakravorty Spivak,

partie de l'espèce de l'altérité, elle appartient à un autre système ; et pourtant nous l'habitons, en locataires<sup>42</sup> ». La planétarité de Spivak – qui tout comme Guattari considère la langue comme une écologie – est « à crédit » ; non pas le genre de crédit capitaliste qui exige du prêteur des intérêts et lui impose une attitude morale de débiteur, mais le crédit des emprunts linguistiques qui croisent les fuseaux horaires et les configurations culturelles pré- et post-coloniales. Analysant dans un autre contexte le mot bengali *hok* comme un emprunt formé à partir de l'arabe *haq* or *al-haqq* (terme qui connote la vérité, la justice sociale, la droiture et l'intégrité, et qui souvent dans le Coran tient lieu du nom d'Allah), Spivak retombe sur la planétarité via un saut de traduction. *Haq*, affirme-t-elle, contient le sens d'une « responsabilité structurelle para-individuelle » avec laquelle nous naissons – autrement dit notre être vérifiable, à condition d'entendre par « responsabilité » la traduction approximative d'une « position structurale » associée à un droit acquis à la naissance. C'est cet espace approximatif, ce « sens pas tout à fait anglais de mon *haq* » qui a inspiré l'invention d'un nouveau paradigme de « criticalité globale » (*global criticality*) – la planétarité –, terme fondé sur « un sentiment précapitaliste de responsabilité envers la planète » et qui échappe à « toute téléologie rationnellement justifiable »<sup>43</sup>. « Permettez-moi d'avancer que la "planète" est, comme c'est peut-être toujours le cas, une catachrèse pour faire de la responsabilité collective un droit<sup>44</sup>. » Spivak incite la théorie écosophique à faire l'expérience de pensée qui consiste à concevoir la responsabilité comme un droit et le para-individuel comme une forme politique pré-capitaliste. Pensés ensemble, ils modifient à la fois le partage des droits et la façon dont ils s'exercent. Qui plus est, l'extension osée de Spivak à partir de « mon *haq* » porte en germe une nouvelle conception des « droits pluriels », en particulier si l'on tient compte du transfert « magnétique » en arabe entre *haqq* (vérité / justice) et *qanûn* (droit / système de lois)<sup>45</sup>. Elle ouvre aussi de nouvelles possibilités pour penser les « droits environnementaux ». Comme l'a observé Ali Benmakhlouf, l'autorité et l'autonomie de la nature dans les doctrines anglophones du droit naturel et de la loi naturelle se trouvent singulièrement élargies dès lors qu'elles se trouvent déterritorialisées en langue arabe :

---

« Planetarity », dans Barbara Cassin, Emily Apter, Jacques Lezra et Michael Wood (dir.), *Dictionary of Untranslatables*, op. cit., p. 1223). Dans son livre *Planetary Longings*, Marie Louise Pratt, prenant la planétarité de Spivak comme point de départ, introduit le dispositif d'un *planetarized indigeneity* (Durham, Duke University Press, 2022, p. 107-116).

42. « The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan. » (Gayatri Chakravorty Spivak, « Planetarity », art. cit.).
43. « not quite English sense of my *haq* »; « a precapitalist feeling of responsibility for the planet [that eludes] a rationally justifiable teleology. » (Gayatri Chakravorty Spivak, « Imperative to Re-imagine the Planet », dans *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard, Harvard University Press, 2012, p. 341).
44. « You will indulge me if I say that the "planet" is, here, as perhaps always, a catachresis for inscribing collective responsibility as right. » (*Ibid.*).
45. Ali Benmakhlouf, manuscrit non publié d'une conférence sur la traduction des termes juridiques et des normes légales dans l'édition arabe du *Vocabulaire européen des philosophies*. Cette conférence a été prononcée au printemps 2019 dans le cadre de mon séminaire « Théoriser en intraduisibles » à New York University. Je remercie Ali d'avoir partagé avec moi ce travail en cours.



Le « droit naturel » et la « loi naturelle », ces formules que l'on trouve dans l'œuvre de Locke, renvoient respectivement aux droits établis par Dieu et à une loi qui précède l'ordre civil. L'adjectif « naturel » se comprend aisément. Mais parler du « droit de la nature », ou encore d'une « loi de la nature », comme le fait Hobbes, laisse entendre que la « nature », comme substantif désignant un ensemble de faits naturels, a des droits propres, ou s'incarne dans un ensemble de lois, ce qui se comprend difficilement, ou du moins paraît étrange à concevoir. L'arabe permet de parler des droits de l'environnement plutôt que des droits de la nature<sup>46</sup>.

Partie d'un emprunt à l'arabe *haq* pour élaborer une théorie de la justice orientée vers les « droits de l'environnement plutôt que ceux de la nature », la planétarité spivakienne acquiert une valeur écosophique en tant qu'écologie traductive. Cette écologie met en œuvre une philologie politique qui traverse les langues européennes et non-européennes, et qui évolue au gré d'épisodes de métraduction, de retraduction et de lignes de fuite sémantiques (des sauts conceptuels). Guattari associait l'écosophie à une modélisation cinétique semblable, à la jonction entre trois écologies (environnementale, sociale et mentale) et articulé selon quatre dimensions : le flux, la rétroaction cybernétique, l'autopoïèse et le procès. Même si l'écosophie guattarienne est tournée vers la micropolitique là où la planétarité spivakienne s'occupe d'éthique, toutes deux ont recours à un *sophia* imbué d'*écoc*, qui a trait à des formes de savoir multiples, à des sites cognitifs mobiles et à des « subjectivités sans sujet » émaillant des zones d'urgence environnementale et de violence lente.

C'est selon cet axe écosophie/planétarité que pourrait être imaginé un *Lexique du changement climatique* ou un *Dictionnaire de la justice climatique*. La plateforme numérique interactive *Feral Atlas : The More-than-Human Anthropocene* (où l'adjectif *feral*, dans le sens de *wild*, désigne l'impact planétaire dévastateur des infrastructures industrielles échappant au contrôle humain) pourrait en fournir un modèle. Dirigé par Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena et Feifei Zhou avec la collaboration de centaines de spécialistes, l'*Atlas* représente sans doute l'effort le plus ambitieux à ce jour pour élaborer un lexique de la justice climatique<sup>47</sup>. Présenté à la Biennale d'Istanbul en 2018, c'est un objet de recherche dynamique, transgenre, qui tient tout à la fois du glossaire, du navigateur cartographique et de l'exercice de chorégraphie transmédiatique mobilisant poésie, cinéma, art, architecture, cartes et bibliographie académique. Cette relationalité entre médias, qui mime les mutations imprévisibles des systèmes complexes dans le processus d'accumulation et de décomposition, est mise au service d'une cartographie des impacts anthropogéniques sur la biodiversité. Parmi les écosystèmes qui s'immiscent tels des mondes magiques dystopiques via les mots-concepts qui leur servent d'entrée, on trouve les aérosols et les panaches de pollution dans l'Océan Pacifique, les brouillards toxiques logés dans les vallées industrielles qui provoquent des spasmes d'asphyxie (« asthme toxique »), ou encore la subsidence exercée sur la croûte terrestre par « l'eau fantôme » pompée par les aménagements hydrauliques. L'*Atlas* met en avant une concordance à la fois verbal et visuel de l'écocide, dans lequel les

46. *Ibid.*

47. Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena et Feifei Zhou (dir.), *Feral Atlas. The More-than-Human Anthropocene*, Stanford, Stanford University Press, 2021. À consulter sur [feralatlans.org](http://feralatlans.org).

termes techniques pour désigner la destruction environnementale et la violence faite au biome font signe vers un glossaire de ce que Natasha Myers appelle des « intuitions moléculaires<sup>48</sup> » où la micropolitique de la matière joue un rôle central.

À cette micro-échelle, on pourrait proposer une entrée « air » qui s'ouvrirait sur la critique de « l'oubli de l'air » chez Heidegger par Luce Irigaray<sup>49</sup> et qui se poursuivrait par le poème « P comme puissance » d'Alain Damasio, où la politique s'inhalait littéralement, les bourrasques pleines de graines et de germes infusant chacune de nos inspirations<sup>50</sup>. Damasio cite le Comité Invisible : « Le monde ne nous environne pas, il nous traverse. Ce que nous habitons nous habite », non de forme, mais de force<sup>51</sup>.

Un autre axe transversal analyserait la cosmopolitique comme un réseau de processus réciproques, codépendants et interpassifs<sup>52</sup> sur le modèle de la planosphère végétale d'Emanuele Coccia. « Nous ne serons jamais matériellement séparés de la matière du monde<sup>53</sup> », écrivait-il dans *La vie des plantes*. Pour Coccia, les plantes modifient le milieu cosmique autant qu'elles sont modifiées par lui, et tous les êtres qui habitent la Terre sont des matières coproductives. L'incapacité à prendre en compte cet état de fait, observe-t-il ailleurs, amène les nations à considérer le climat comme un donné pré-politique, dont on pourrait disposer à volonté, et non comme le seuil au-delà duquel il n'y a plus de politique possible. Pour Latour comme pour Coccia, la politique doit se réorienter vers une justice planétaire ayant pour ambition de réguler à nouveaux frais le commun, et de reconnaître le droit des micro-organismes à exister ainsi que le droit du sol à ne pas être spolié. Même si cette cosmopolitique de la terre et de l'atmosphère n'a pas grand-chose à voir avec l'ethos radical de la révolution moléculaire guattarienne, elle fait néanmoins le relais entre le « moment philosophique » de 68 et le « moment écosophique » actuel via l'appel aux matérialités immanentes des affaires terrestres.

La postérité, ou la « sur-vie » (*afterlife*), de l'écosophie guattarienne se décèle dans une multitude de pratiques esthétiques et de formes de travail conceptuel conçues de

---

48. Natasha Myers, *Rendering Life Molecular : Models, Modelers, and Excitable Matter*, Durham, Duke University Press, 2015, cité dans Helen Pritchard, Jara Rocha et Femke Snelling, « Figurations of Timely Extraction », *Media Theory*, vol. 4, n° 2, 2020, p. 171.

49. Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1982.

50. Le premier roman de Damasio, *La Zone du dehors*, imaginait déjà un espace politique semblable à la ZAD. Dans ce roman de science-fiction situé en 2084, les enseignements de Foucault, Guattari et Deleuze prennent la forme parodique d'un programme dystopique de ré-formation subjective. Le roman décrit une bande de marginaux qui prennent leur revanche sur la société de contrôle en devenant les survivants du désastre écologique dont ils ont hérité, une friche toxique et rouillée. Les habitants de la « radzone », un « peuple sans carte », répondent aux noms de « radzonards, ras-de-la-zone, zoneux, radiopassifs, rats des tôles, grisés, fondus, ratons, radards, radieux... une liste plus longue encore que pour dire argent ! ». Ils développent leurs forces vitales en composant avec l'air vicié, les microbes et la terre radioactive de la redzone (Alain Damasio, *La Zone du dehors*, Clamart, La Volte, 2007 [1999], p. 122). Voir aussi *La Horde du Contrevent*, Clamart, La Volte, 2004.

51. Alain Damasio, « P pour puissance – Abécédaire sur la zad de Notre-Dame-des-Landes », [www.youtube.com](http://www.youtube.com), 12 décembre 2016.

52. Voir Robert Pfaller, *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

53. Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2016, p. 54-55.

manière transversale. Elle ouvre la voie aux usages de l'« écocide », un mot-concept appliqué par Vishwas Satgar à « la destruction à vaste échelle par la main de l'homme de la nature humaine et non-humaine et des systèmes socio-écologiques », produit de « l'enchevêtrement des relations naturelles et sociales au sein des modes de relation impérialistes »<sup>54</sup>. Elle jette une lumière originale sur la ZAD, un acronyme pour « zone à défendre », ce terrain squatté par les opposants à l'aéroport à Notre-Dame-des-Landes et transformé en zone de vie collective et d'horticulture militante. Une entrée adjacente rendrait aussi compte du terme *zomia*, proposé par Willem van Schendel et élaboré par James C. Scott pour désigner des régions forestières situées en altitude et à la frontière de plusieurs États-nations<sup>55</sup>. Toto Abhijan et Pujita Guha ont mis le terme au cœur de leur « Curriculum forestier », mû par « une pensée écosophique enracinée dans les cosmologies de la ceinture forestière qui connecte l'Asie du Sud et l'Asie du Sud-Est ». « La *zomia* », écrivent-ils, « a été investie par ceux qui résistent à la mainmise étatique et qui ont fondé des liens de parenté avec les marais, le feuillage, les moustiques et les fantômes de la forêt pour se soustraire à l'État et ses agents »<sup>56</sup>.

*Zomia* est un néologisme, un intraduisible en ce sens qu'aucun terme comparable ne lui pré-existe. Mais dans d'autres cas de figure, il faudrait avoir recours à la transplantation de racines familières et reconnaître la qualité de traductions à ces mots ou syntagmes, une fois extraits de leur usage conventionnel. Prenons par exemple *borehole* (« trou de sonde »), un terme qui décrit le fait de forer un trou dans le sol et qui prend des connotations de violence sexuelle dès lors qu'on l'applique aux « ouvertures forcées dans des formations de matière » ou à l'objectif de rendre l'extraction et le stockage des ressources « toujours disponibles » (terme qui connote l'asservissement sexuel)<sup>57</sup>. Un argot plus ouvertement genré colore le sens de « toxicité », qui tend de plus en plus à dénoter un cadre de vie et de travail hostile. Promu « mot de l'année » par les Dictionnaires Oxford en 2018 – après avoir éliminé ses concurrents *gaslighting* (manipulation psychologique), *incel* (célibataire involontaire) et *teclash* (un retour de bâton contre un géant des technologies)<sup>58</sup> –, la signification du terme « toxique » oscille entre l'avertissement et le diagnostic d'un dommage<sup>59</sup>. D'abord utilisé pour

54. Vishwas Satgar, « The Other Side of Ecocide », [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com), juillet 2021.

55. James C. Scott, *The Art of Not Being Governed. An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 15-25.

56. « an ecosophical mode of thinking rooted in the cosmologies of [...] the forested belt that connects South and Southeast Asia »; « *Zomia* has been used by those resisting state control, making kin with the swamps, leaves, mosquitos, ghosts of the forest to ward off the state and its agents. » (Abhijan Gupta et Pujita Guha, *Forest Curriculum : Introduction*, New Delhi et Bangkok, Note curatoriale non publiée, 2018. Je remercie Abhijan de m'avoir autorisée à la citer.)

57. Helen Pritchard, Jara Rocha et Femke Sneltling, « Figurations of Timely Extraction », art. cit., p. 177.

58. Jennifer Scheussler, « "Toxic" is Oxford's Word of the Year. No, We're not Gaslighting You », *The New York Times*, 14 novembre 2018.

59. Comme l'observe Lauren Oyler, « despite its scary – and even real – implications, "toxic" works more as a comfort than a warning. If I blame my boyfriend's toxic jealousy for the failure of my relationship, I can avoid acknowledging the difficult constellation of issues that contributed to our downfall – my tendency to flirt with other men in front of him was not my fault, but an inevitably infected response to his behavior. The use of such a convenient pop-psychology framework to diagnose political problems allows us to emphasize a clear, if worryingly permeable, boundary between good and bad, clean and tainted, harmed and harmful. By pointing out what external influences are poisoning us, we can avoid acknowledging the characteri-

qualifier telle substance chimique dangereuse, une décharge à ciel ouvert, la pollution de l'eau et des sols, les pluies acides, la contamination des aliments et les « substances néfastes pour l'organisme » (oxydants, drogues), il a évolué vers des emplois métaphoriques dans des expressions comme « environnement social toxique », « actifs toxiques » (régulièrement blanchis par le biais de donations philanthropiques à des musées, des universités et des hôpitaux), *toxic waste* comme synonyme de *hate speech* (incitation à la haine raciale), « données toxiques », « personnalité toxique » ou encore « masculinité toxique » – terme qui recouvre à la fois la misogynie, le machisme, l'emprise, l'entitlement (le fait de se croire tout permis), masculin et la masculinité tout court<sup>60</sup>. Il a même été appliqué par la professeure de littérature Anahid Nersessian à une qualité lyrique d'« intensité envers les choses » susceptible de dériver vers des « habitudes de dévotion » parfois toxiques comme le harcèlement ou l'impulsion à contrôler<sup>61</sup>. Le mot « toxique » vient du grec τοξον – *toxicon pharmakon* – qui signifie arc ou arme. Par substitution de la partie pour le tout, le poison appliqué à la pointe de la flèche induit une contraction mentale entre arme et toxine, entre privilège phallique et pointe empoisonnée<sup>62</sup>. Dès lors, l'antidote (le signal d'alarme) devient synonyme d'« alerte à la toxicité », laquelle sera activée de façon à garantir un espace sûr (*safe*) car rendu étanche aux abus de pouvoir, aux assignations de genre et à toutes les atteintes à la dignité de la personne.

« Toxique », pourrait-on dire, est un cas exemplaire de traduction intralinguale entendue comme une forme de paléonymie (terme qui désigne l'attribution de nouveaux usages à des mots anciens) et comme une pratique des « mots en mouvement », en l'occurrence depuis l'épidémiologie des sols et du climat vers le domaine de la sexualité et de la prédation en contexte social. Aux États-Unis aujourd'hui, *safe climate* peut aussi bien faire référence à des mesures de protection contre le harcèlement sexuel et la discrimination de genre qu'à la

---

zation's most unsettling truth: If so much around us is and has always been toxic, then we're definitely sick, too. » (« When did everything get so 'toxic' ? » *The New York Times*, 2 octobre 2018).

60. Citons en particulier les mouvements de protestations organisés au musée Guggenheim par le groupe Sackler Pain fondé par Nan Goldin pour dénoncer les donations faites à la fondation par Purdue Pharma, une société appartenant à la famille Sackler et responsable (avec d'autres grandes sociétés pharmaceutiques) de l'épidémie mondiale d'addiction aux opiacés. Des actions similaires ont été organisées par Decolonize This Place contre l'un des trustees du Whitney Museum, Warren Kanders, un homme d'affaires dont l'entreprise Safariland fabrique des munitions antiémeutes utilisées à Standing Rock, à Baltimore, à Ferguson, à Gaza et à la frontière entre les États-Unis et le Mexique. Ces actions directes visent à décourager les institutions de cautionner le *white-washing* philanthropique. La réponse institutionnelle a souvent consisté à opposer une logique d'« insécurité » (en l'occurrence, la « fragilité » financière des économies muséales) à une autre (le risque artistique). Ainsi quand le directeur du Whitney, Adam Weinberg, a répondu à l'inquiétude de ses employés en décembre 2018 par une lettre vantant « a culture that is unique and vibrant – but also precious and fragile. » Le Whitney, écrivait-il, était « a safe space for unsafe ideas » (je souligne). Zachary Small, « A Closer Look into the Whitney Museum's Board », [hyperallergic.com](http://hyperallergic.com), 7 mai 2019.
61. Anahid Nersessian, *The Calamity Form : On Poetry and Social Life*, Chicago, University of Chicago Press, 2020, p. 135.
62. Dans *Philosophy for Spiders. On the Low Theory of Kathy Acker*, MacKenzie Wark écrit : « These days, people talk about toxic masculinity. Toxin, from *toxion*, neuter of *toxikos*, archery. *Toxion pharmakon*: poison arrows. *Pharmakon*: poison and cure. Only it's more of an algorithm than an ambiguity. A procedure. A beginning; an end. An injected drug and its drugging. The male body is penetrated by the arrow of masculinity, a concept, but a non-transitive concept, in that it refuses to be penetrated as it is the one that penetrates. » (Durham, Duke University Press, 2021, p. 29).

qualité de l'air et à la protection des paysages contre la montée des eaux, l'érosion des sols, les feux de forêt et la sécheresse. Inversement, une fois extraites de leur contexte strictement scientifique, les « dioxines » (ou l'acide 2,4,5-T selon la terminologie de la Dow Chemical Company) peuvent acquérir des pouvoirs métaphoriques. Retraçant l'histoire mondiale des dommages causés par Dow Chemical, Jennifer Wenzel rapproche le roman d'Indra Sinha sur la catastrophe de Bhopal, *Animal's People*, de l'agent orange et de l'épidémie de silicose aiguë déclenchée par le creusement du Hawks Nest Tunnel en Virginie<sup>63</sup>.

Le parcours transnational des substances cancérogènes – qui connecte des nations, des ethnicités, des classes et des langues parfois très éloignées – fournit selon Wenzel le modèle d'une nouvelle littérature comparée sensible au « sublime toxique » et à la dynamique écocidaire de l'« esthétique extractiviste »<sup>64</sup>. Appliquée aux formes littéraires, l'écophilosophie engendre de nouvelles formes de *poiesis* bien différentes de l'écocritique conventionnelle développée par Timothy Clark dans *Ecocriticism on the Edge : The Anthropocene as a Threshold Concept*. Ce livre par ailleurs important propose à mon avis une lecture trop « verte » des poètes de la nature Gary Snyder et Henry Lawson, un romancier australien du début du xx<sup>e</sup> siècle dont les paysages capturent les ravages causés à l'intérieur du pays par la sécheresse<sup>65</sup>. Non seulement l'écophilosophie va plus loin que l'écocritique, mais elle la rend superflue car, contrairement à elle, elle ne se définit pas par des thèmes. Elle est plus proche, de mon point de vue, de la traduction, y compris de la traduction transmédiatique, qui mêle différents registres d'expression et de matérialité sans déférence particulière à un modèle linguistique universel<sup>66</sup>.

La sur-traduction radicale que John Kinsella a donnée du poème en prose d'Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, en offre un excellent exemple. Kinsella, un éco-activiste australien représentant du courant écopoétique que Joyelle McSweeney a qualifié de « nécro-pastoral<sup>67</sup> », avait déjà repris la forme classique de l'écologue dans son adaptation de *La Nouvelle Arcadie*, le roman pastoral en prose de Sir Philip Sydney. Dans de nombreux textes poétiques,

---

63. Jennifer Wenzel, *The Disposition of Nature. Environmental Crisis and World Literature*, New York, Fordham University Press, 2020, p. 46.

64. *Ibid.*, p. 252.

65. Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge : The Anthropocene as a Threshold Concept*, Londres, Bloomsbury, 2015, p. 49.

66. Je ne conteste pas l'importance de l'écocritique, qui a occupé une place historiquement centrale dans les humanités environnementales et la théorie postcoloniale. Sangeeta Ray compare l'écocritique à l'écophilosophie guattarienne et reprend les réflexions de Ramachandra Guha sur l'importance d'une analyse de l'impact écologique de la pauvreté et du néo-impérialisme pour une écophilosophie postcoloniale (« Towards a Planetary Reading of Postcolonial and American Imaginative Eco-Graphies », dans Ali Behdad et Dominic Thomas (dir.), *A Companion to Comparative Literature*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011, p. 426-427).

67. Claudia Rankine donne au terme « nécro-pastoral » utilisé par Joyelle McSweeney le sens plus spécifique d'« enclosure raciale ». McSweeney écrit : « The Necropastoral is a political-aesthetic zone in which the fact of mankind's depredations cannot be separated from an experience of 'nature' which is poisoned, mutated, aberrant, spectacular, full of ill effects and affects. The Necropastoral is a non-rational zone, anachronistic, it often looks backwards and does not subscribe to Cartesian coordinates or Enlightenment notions of rationality and linearity, cause and effect. It does not subscribe to humanism but is interested in non-human modalities, like those of bugs, viruses, weeds and mold » (« What is the Necropastoral ? », 2011, cité dans Claudia Rankine, *Just Us : An American Conversation*, Minneapolis, Graywolf Press, 2020, p. 88-89).

Kinsella s'est employé à revisiter des tropes empruntés à la poésie du paysage romantique, à la *Naturphilosophie* et aux incursions rurales des historiens des sociétés afin de mettre au point un vocabulaire de lutte contre la spirale délétère de l'extinction de masse à l'échelle planétaire. Mais dans son adaptation de la traduction « littérale » d'*Une Saison en enfer* par Delmore Schwartz dans les années 1930 (*A Season in Hell*), Kinsella allait un cran plus loin. Dénonçant « la fin de partie imposée à la vie sur Terre par des gouvernements, des entreprises et des individus rapaces » et « l'exploitation de la ruralité à des fins d'extraction de richesse industrielle »<sup>68</sup>, il s'emparait de la traduction comme d'un dispositif de décolonialité et d'écologie<sup>69</sup>. « J'ai voulu écrire un texte résolument décolonial, conscient de son passif colonial et de ses propres contradictions (et contre-indications)<sup>70</sup> », écrivait-il dans une préface à sa traduction. Court-circuitant les clichés « déclinistes » adossés, comme l'a décrit Ursula Heise, au récit d'une évolution téléologique depuis l'émerveillement du sentiment du sublime jusqu'à la prémonition d'une destruction certaine, le travail de traduction de Kinsella s'efforce de « rendre le hurlement de l'original et [de] le réorienter vers un genre différent d'iconoclasme »<sup>71</sup>.

Écrit dans l'après-coup de la violente rupture de Rimbaud avec Paul Verlaine et sous l'influence de l'absinthe et de l'opium, *Une Saison en enfer* met en scène une puissance satanique que Kinsella lie au destin de l'anthropocène à l'agonie. Dans sa traduction libre, il rend l'hallucination rimbaldienne inspirée de Coleridge, celle d'un monde au ciel taché de feu et de boue, par une « visionary abjection arising from the mixing of solids and liquids of red & black ». Sous l'effet d'une « high-grade heroin », et en partie rendu aveugle par « earth-eating light », le Jésus de Kinsella marche « on lakes of boiling plastic... the polypropylene emerald curve of the corporate waves gathers his light in its powerhousecrypt, his brown locks tattered ». Dans la frénésie de ces « corporate waves », nous faisons l'expérience de « the toxic splurge of damnation », mais aussi de quelque chose de similaire à ce qu'Alain Badiou décri-

---

68. « the *endgaming* of life on earth by rapacious governments, companies, and individuals »; « the exploitation of rurality for industrial wealth-building » (John Kinsella, « Translator's Note », dans « From Aftering Delmore Schwartz's *A Season in Hell* [Rimbaud] translation », *New England Review*, vol. 41, n° 3, 2020, s.p.

69. Sur la double fracture coloniale et environnementale, voir Malcolm Ferdinand, qui définit l'« habiter colonial » comme une forme d'« altéricide », c'est-à-dire de « refus de la possibilité d'habiter la Terre en présence d'un autre, d'une personne qui soit différente d'un moi par ses apparences, ses appartenances ou ses croyances » (*Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019, p. 62). Voir aussi Elizabeth DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene* (Durham, Duke University Press, 2019), qui s'intéresse à la façon dont les technologies militaires et l'implantation des sites d'essais nucléaires en terres indigènes ont historiquement renforcé la convergence entre colonialité et impact environnemental.

70. « I have tried [...] to create a consciously decolonising text, [...] aware of its own colonial antecedents and contradictions (and contra-indications). » (John Kinsella, « Translator's Note », art. cit.)

71. « to take the "howl" of the original, and re-orientate it into a different kind of iconoclasm » (*Ibid.*). Voir Ursula K. Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago, University of Chicago Press, 2016, p. 7. Étrangement, alors même qu'elle dessine une cartographie subtile des genres écopolitiques (telles l'épique et la comédie dans les récits de conservation), et malgré sa volonté affirmée de porter attention aux « significations culturelles », Heise fait de la signification un traitement monolingue, comme si les langues particulières dans lesquelles s'écrit le sens n'avaient pas d'effet sur son interprétation.



vait, à propos de l'« amour désespéré » des *Illuminations* de Rimbaud, comme une dissolution des intensités dans « les eaux glacées du calcul égoïste<sup>72</sup> ».

Les images rimbaldiennes d'un ciel en feu et de richesses flambant à la lumière des éclairs semblent avoir anticipé l'apocalypse postindustrielle documentée par l'écopoïesis de Kinsella. Le narrateur est un anarchiste et un révolutionnaire ; il se présente lui-même comme un esclave Noir qui dénonce devant une cour de justice absente les ravages de l'oppression coloniale, de la suprématie blanche et de la destruction de l'environnement par l'extractivisme. Kinsella ne recherche pas l'hyperbole, il laisse seulement percevoir dans cette voix narrative l'urgence actuelle et un optimisme cruel. « I daily watch the illegal timber milling operation, using logs from mine sits in The Hills as part of a symbiosis of extraction – debranching unbarking treating chopping – in which red saps runs over the oilstained soil below the mill.] Bonanza, I'd bellow out with my failed irony<sup>73</sup>. ».

Faisant fond sur l'effet de discordance de l'anachronisme, la traduction de Kinsella transforme les divagations contestataires et dyspeptiques de Rimbaud en attaques anti-système contre le capitalisme de connivence et l'extractivisme racial. Là où Delmore Schwartz rendait littéralement le « Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d'un mur rongé par le soleil » du poème de Rimbaud par « I, leprous, seated myself on broken pots and nettles, at the foot of a wall devoured by the sun », Kinsella sur-traduit : « Bodyrot of the Age, parked on trashed cell-phones, tentacles of circuitry slowly (de)composed by the sun<sup>74</sup> ». Dans la version de Kinsella, les prisonniers incarcérés à perpétuité et les bandes errantes de saisonniers désœuvrés du poème de Rimbaud deviennent des « milliardaires who swan through the foyers of goldleaf hotels glittering their smiles over the land they spoliage, [oblivious to] the poisoned agri-workers ». Co-constitutives de l'injustice planétaire, l'accumulation primitive et l'exploitation des ressources par la technique sont constamment mises en avant.

L'hyper-traduction de Kinsella fait ressortir la pulsion capitaliste écocidaire déjà bien présente dans l'original de Rimbaud. Composé en 1873, l'année où le roi belge Leopold II fit éditer son portrait sur la monnaie du Congo (dont il venait de faire une colonie pénale et un immense camp de travail à ciel ouvert) mais aussi l'année de la « panique de 1873 », une crise financière mondiale précipitée par l'industrialisation massive de l'agriculture, le développement non contrôlé des marchés de capitaux et la multiplication des faillites bancaires et des grèves dans les chemins de fer, *Une Saison en enfer* s'entrecroise avec l'histoire de Kinsella, celle de la décolonialité et de la grande désintégration de l'Anthropocène dans le Capitalocène. Le recueil de poèmes en prose de Rimbaud préfigure aussi la pièce de théâtre d'Aimé Césaire, *Une Saison au Congo*, écrite en 1966 en réaction à l'assassinat politique du leader congolais Patrice Lumumba et dont le titre est une référence explicite à *Une Saison en enfer*.

---

72. Alain Badiou, *L'immanence des vérités. Séminaire d'Alain Badiou (2012-2013)*. À consulter sur [www.entretemps.asso.fr](http://www.entretemps.asso.fr).

73. John Kinsella, « *From Aftering Delmore Schwartz's A Season in Hell [Rimbaud] translation* », art. cit., p. 32-33.

74. *Ibid.*, p. 30.

Dans Kinsella comme dans Césaire, on trouve l'écophilosophie à l'œuvre non pas sous forme de thème ou de topos, mais en tant que pratique critique de traduction qui télescope les mondes politiques et temporels, et comme projet de transmutation de la destruction humaine et environnementale en langue vivante.

## Bibliographie

- APTER Emily, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso, 2013.
- BADIOU Alain, *L'immanence des vérités. Séminaire d'Alain Badiou (2012-2013)*. À consulter sur [www.entretemps.asso.fr](http://www.entretemps.asso.fr)
- CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.
- CASSIN Barbara, APTER Emily, LEZRA Jacques et WOOD Michael (dir.), *Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- CRIST Eileen, « On the Poverty of Our Nomenclature », *Environmental Humanities*, vol. 3, n° 1, p. 129-147.
- CLARK Timothy, *Ecocriticism on the Edge : The Anthropocene as a Threshold Concept*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- COCCIA Emanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2016.
- DAMASIO Alain, *La Zone du dehors*, Clamart, La Volte, 2007 [1999].
- *La Horde du Contrevent*, Clamart, La Volte, 2004.
- « P pour puissance – Abécédaire sur la zad de Notre-Dame-des-Landes », [www.youtube.com](http://www.youtube.com), 12 décembre 2016.
- DAMROSCH David, *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, Princeton, Princeton University Press, 2020.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DELOUGHREY Elizabeth, *Allegories of the Anthropocene*, Durham, Duke University Press, 2019.
- DOLPHIJN Rick, « Ecosophy », dans Rosi Braidotti et Maria Hlavajova (dir.), *Posthuman Glossary*, Londres, Bloomsbury, 2018, p. 129-131.
- DOSSE François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007.
- DRENGSON Alan, « An Ecophilosophy Approach, the Deep Ecology Movement, and Diverse Ecosophies », *The Trumpeter: Journal of Ecosophy*, vol. 14, n° 3, 1997, p. 110-111.
- « Ecophilosophy, Ecosophy and the Deep Ecology Movement : An Overview », [www.ecospherics.net](http://www.ecospherics.net), 1999.
- FERDINAND Malcolm, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.
- FOUREL Christophe et RUVAULT Clara (dir.), « *Écologie et Révolution* », *pacifier l'existence. André Gorz/Herbert Marcuse : un Dialogue Critique*, Paris, Les Petits Matins, 2022.
- GABRYS Jennifer, « Becoming Planetary », [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com), octobre 2018.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GORZ André, *Écologie et Politique*, Paris, Seuil, 1978.
- *Écologica*, Paris, Galilée, 2008.
- GUATTARI Félix, « A Liberation of Desire », entretien avec George Stambolian, dans George Stambolian et Elaine Marks (dir.), *Homosexualities of French Literature*, dir. Stambolian et Elaine Marks, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 56-69.
- *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.
- *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?*, Paris, Lignes/IMEC, 2013.
- *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- *Schizoanalytic Cartographies*, trad. Andrew Goffey, Londres, Bloomsbury, 2013 [*Cartographies schizoanalytiques*, 1989]
- GUATTARI Félix et NEGRI Toni, *Les Nouveaux espaces de liberté*, Paris, Dominique Bedou, 1985.



- GUPTA Abhijan et GUHA Pujita, *Forest Curriculum : Introduction*, New Delhi et Bangkok, Note curatoriale non publiée, 2018.
- HEISE Ursula K., *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- KINSELLA John, « From Aftering Delmore Schwartz's *A Season in Hell* [Rimbaud] translation », *New England Review*, vol. 41, n° 3, 2020, p. 115-122. [muse.jhu.edu/article/765488](https://muse.jhu.edu/article/765488)
- LATOUR Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
- IRIGARAY Luce, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1982.
- JOHNSON Adriana, « An Excess of Visibility, a Scarcity of Water », *Discourse*, vol. 43, n° 2, 2021, p. 189-215. [muse.jhu.edu/article/794608](https://muse.jhu.edu/article/794608)
- NAESS Arne, « The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary », *Inquiry*, vol. 16, n° 1-4, 1973, p. 95-100. [doi.org/10.1080/00201747308601682](https://doi.org/10.1080/00201747308601682)
- NERSESSIAN Anahid, *The Calamity Form : On Poetry and Social Life*, Chicago, University of Chicago Press, 2020.
- NEYRAT Frédéric, *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme*, Paris, Seuil, 2016.
- NGUGI WA THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, trad. Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique, 2011 [*Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature*, 1986].
- OULC'HEN Hervé (dir.), *Usages de Foucault*, Paris, PUF, 2014.
- OYLER Lauren, « When did everything get so 'toxic'? » *The New York Times*, 2 octobre 2018. À consulter sur [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)
- PFALLER Robert, *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- POURCIAU Sara, « On the Digital Ocean », *Critical Inquiry*, vol. 48, n° 2, 2022, p. 233-261. [doi.org/10.1086/717319](https://doi.org/10.1086/717319)
- PRATT Marie Louise, *Planetary Longings*, Durham, Duke University Press, 2022.
- PRITCHARD Helen, ROCHA Jara et SNELTING Femke, « Figurations of Timely Extraction », *Media Theory*, vol. 4, n° 2, 2020, p. 159-188.
- RANKINE Claudia, *Just Us : An American Conversation*, Minneapolis, Graywolf Press, 2020.
- RAY Sangeeta, « Towards a Planetary Reading of Postcolonial and American Imaginative Eco-Graphies », dans Ali Behdad et Dominic Thomas (dir.), *A Companion to Comparative Literature*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011, p. 421-436. [doi.org/10.1002/9781444342789.ch26](https://doi.org/10.1002/9781444342789.ch26)
- ROBCIS Camille, « Félix Guattari, La Borde, and the Search for Anti-oedipal Politics » dans *Disalienation. Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France*, Chicago, University of Chicago Press, 2021, p. 74-106.
- SATGAR Vishwas, « The Other Side of Ecocide », [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com), juillet 2021.
- SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed. An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, New Haven, Yale University Press, 2009
- SERRES Michel, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.
- *Le Mal propre : polluer pour s'approprier ?*, Paris, Le Pommier, coll. « Manifestes », 2008.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard, Harvard University Press, 2012.
- SCHEUSSLER Jennifer, « "Toxic" is Oxford's Word of the Year. No, We're not Gaslighting You », *The New York Times*, 14 novembre 2018. À consulter sur [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)
- SMALL Zachary, « A Closer Look into the Whitney Museum's Board », [hyperallergic.com](http://hyperallergic.com), 7 mai 2019.
- SZEMAN Imre, « How to Know About Oil : Energy Epistemologies and Political Futures », *Journal of Canadian Studies*, vol. 37, n° 3, 2013, p. 145-168. [www.muse.jhu.edu/article/542312](https://www.muse.jhu.edu/article/542312)
- TSING Anna Lowenhaupt, « Works in Motion », dans Carol Gluck et Anna Lowenhaupt Tsing (dir.), *Words in Motion. Toward a Global Lexicon*, Durham, Duke University Press, 2009, p. 11-20.
- « *Adat/Indigenous : Indigeneity in Motion* », dans Carol Gluck et Anna Lowenhaupt Tsing (dir.), *Words in Motion. Toward a Global Lexicon*, Durham, Duke University Press, 2009, p. 40-66.
- TSING Anna Lowenhaupt, DEGER Jennifer, KELEMAN SAXENA Alder et ZHOU Feifei (dir.), *Feral Atlas. The More-Than-Human Anthropocene*, Stanford, Stanford University Press, 2021. À consulter sur [feralatlus.org](http://feralatlus.org)
- USHER Philip John, « Untranslating the Anthropocene », *Diacritics*, vol. 44, n° 3, 2016, p. 56-77.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *The Relative Native : Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

- YUSOFF Kathryn, « Epochal Aesthetics: Affectual Infrastructures of the Anthropocene », [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com), mars 2017.
- WARK MacKenzie, *Philosophy for Spiders. On the Low Theory of Kathy Acker*, Durham, Duke University Press, 2021.
- WENZEL Jennifer, *The Disposition of Nature. Environmental Crisis and World Literature*, New York, Fordham University Press, 2020.
- WILLIAMS Raymond, « Ecology », dans *Keywords*, Londres, Flamingo, 1983, p. 110-111.
- ZAGALA Stephen, « Aesthetics : A Place I've Never Seen », dans Brian Massumi (dir.), *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*, Londres, Routledge, 2002.

# La naissance de l'écologi(sm)e

## Entretien avec Patrick Matagne

AUDE JEANNEROD, Université Catholique de Lyon

### Résumé

Ouverte au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans le champ scientifique, la problématique écologique des relations entre les êtres vivants et leur environnement rejoint des préoccupations philosophiques, littéraires, artistiques, historiques et patrimoniales. Elles reflètent la complexité des conceptions relatives à la place et au rôle de l'homme dans la nature. Aux racines de l'écologie et de l'écologisme se trouvent notamment la question de la protection des animaux et celle des paysages. Docteur en épistémologie et histoire des sciences, Patrick Matagne (Université de Poitiers) s'intéresse à l'histoire de l'écologie et des pratiques naturalistes, aux enjeux de l'éducation à l'environnement et au développement durable.

*Aude Jeannerod (AJ) – En 1999, vous avez publié un ouvrage intitulé Aux origines de l'écologie, les naturalistes en France (1800-1914), puis en 2009, vous avez consacré un livre, La Naissance de l'écologie, aux travaux pionniers du botaniste danois Eugenius Warming (1841-1924). Est-ce à dire que, selon vous, l'écologie émerge en Europe grâce aux sciences naturelles du XIX<sup>e</sup> siècle ?*

Patrick Matagne (PM) – Au XIX<sup>e</sup> siècle, les naturalistes partent à la conquête des montagnes, facilitée par l'extension du chemin de fer, et publient leurs comptes rendus d'excursions dans les bulletins des sociétés savantes. Ils reviennent avec des brassées de plantes conservées en herbier, et avec des réflexions sur les causes de leur distribution géographique (latitudinale et altitudinale). Cette approche causale est encadrée par un programme de recherche ouvert au début du siècle par le grand naturaliste, physicien et géographe Alexander von Humboldt qui écrit en 1807 que la géographie des plantes est « cette science qui considère les végétaux sous les rapports de leur association locale dans les différents climats<sup>1</sup> ». Cette mise en relation des plantes avec leur environnement, dans une perspective causale, est une problématique écologique. De nombreux botanistes et phytogéographes vont explorer et développer cette voie, les auteurs les plus remarquables étant, au XIX<sup>e</sup> siècle, issus de l'aire culturelle germanique au sens large. Leurs travaux donneront lieu à une synthèse et à un programme de recherche en écologie végétale, dans un traité publié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le botaniste danois Eugenius Warming, fondé sur une approche physiologique des paysages végétaux<sup>2</sup>. Au cours de la période se développent donc d'abord des recherches scientifiques pré-

---

1. Alexander von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris, Schoell, 1807, p. 14.

2. Eugenius Warming, *Plantensamfund. Grundtræk af den økologiske Plantegeografi*, Copenhague, P. G. Philipsens Forlag, 1895 ; Eugenius Warming, *Lehrbuch der ökologischen Pflanzengeographie, eine Einführung in die Kenntniss der Pflanzenvereine*, trad. Emil Knoblauch, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1896 ; Eugenius Warming avec Martin Vahl, *Oecology of plants. An introduction to the study of plant-communities*, éd. par P. Groom et I. Bayley Balfour, Oxford, Clarendon Press, 1909.

écologiques, c'est-à-dire avant l'invention du mot *écologie* en 1866, puis proto-écologiques, entre 1866 et la naissance de l'écologie végétale à la fin des années 1890<sup>3</sup>.



FIG. 1. Gustave Doré, *Paysage de Montagne*, vers 1870.  
Musée des Beaux-Arts de Nancy.

AJ – *Et dans la société, comment se répand le souci écologique de protection de la flore et de préservation des paysages ?*

PM – L'alpinisme et le pyrénéisme connaissent un engouement dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle chez les nobles et les gens de lettres, qui retrouvent le goût pour la campagne, après l'avoir délaissée pour la capitale des Lumières. On s'extasie devant les tableaux pittoresques de la nature. Un nouveau « sentiment de la nature » se réfère à Jean-Jacques Rousseau<sup>4</sup>. Bernardin de Saint-Pierre, qui aime à se promener à la campagne avec Rousseau, découvre avec émotion la richesse de l'architecture de la montagne et s'abandonne au sentiment qui, mieux que la

---

3. Cette périodisation est reprise de Pascal Acot, historien de l'écologie.

4. Daniel Mornet, *Du sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, Paris, Hachette, 1907.

raison, peut nous faire découvrir les lois naturelles. Hippolyte Taine, dans *Voyage aux Pyrénées*, découvre la « physionomie expressive<sup>5</sup> » de la montagne qui, chez Hugo, devient colossale, voire effrayante. Celui-ci voit dans les Alpes « une ville d'obélisques, de cippes, de colonnes et de pyramides, une cité de temples et de sépulcres, un palais bâti par des fées pour des âmes et des esprits<sup>6</sup> ». Yves Luginbühl, qui travaille notamment sur l'histoire des paysages européens, note que « l'utilisation de la métaphore dans le langage paysagiste participe en effet de la créativité de l'écrivain ou du poète de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du XIX<sup>e</sup> siècle qui, dans leur vision de la nature, cherchent à reconstruire, avec leur savoir, des phénomènes naturels, et avec leurs discours, des paysages suscitant l'émotion<sup>7</sup> ».

*AJ – Le paysage naturel est donc assimilé à un patrimoine architectural, au moment même où naît le souci de préserver les monuments historiques français. Quelles sont les premières mesures mises en place pour protéger les paysages ?*

PM – En France, la volonté de légiférer en matière de paysage se manifeste dès les années 1820. Elle est portée par Paul-Louis Courier, Prosper Mérimée – premier inspecteur général des monuments historiques –, Victor Hugo, le Comte de Montalembert, et par un mouvement associatif puissant. Elle est aussi impliquée, sous la Troisième République, dans le débat sur les domaines qui relèvent de l'État. Les régionalistes cherchent à valoriser leur patrimoine culturel et naturel local – et les pouvoirs locaux –, ils protestent contre l'État centralisateur. Hugo et Mérimée, au contraire, sont favorables à la mise en place d'un appareil législatif protégeant le patrimoine national collectif<sup>8</sup>.

Par ailleurs, le Club Alpin (1874), la Société des amis des arbres (1894), la Société pour la protection des paysages (1901,) et le Touring Club (1890, 80 000 adhérents au début du XX<sup>e</sup> siècle) promeuvent le sport de plein air, la préservation des sites pittoresques et la connaissance de la montagne sous tous ses aspects, y compris floristique et faunistique. Ce mouvement associatif marque l'esprit de la première loi sur la protection des « sites et monuments naturels de caractère artistique » du 21 avril 1906. Elle renforce la notion de patrimoine historique d'une loi précédente (du 30 mars 1887). Sur la base de critères esthétiques, on classe des arbres, des rochers, des cascades, sources, ruisseaux ou fontaines, des grottes et des sommets, mais aussi du patrimoine historique et archéologique (cimetières, églises, moulins, ponts, ruines, etc.)<sup>9</sup>. On relève un intérêt pour les sites dans lesquels la ruine, le vestige archéologique se mêlent à des éléments végétaux, des arbres notamment. C'est le cas, par exemple, du Camp celtique de Bierre (Orne) classé en 1908 ou celui d'Affrique en Meurthe-et-Moselle (qualifié improprement de camp romain au XVIII<sup>e</sup> siècle).

5. Hippolyte Taine, *Voyage aux Pyrénées*, Paris, Hachette, 1913 [1858], p. 110.

6. Victor Hugo, « Fragment d'un voyage aux Alpes » [1825], dans *En voyage*, t. II, Paris, Ollendorf, 1910, p. 12.

7. Yves Luginbühl, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 232.

8. *Ibid.*, p. 259.

9. Laure Koupaliantz, « Des sites pittoresques aux sites patrimoniaux remarquables », *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 153, 2018.

Cependant, on déplore la difficulté d'interprétation de critères subjectifs tels que la limitation du droit d'abuser au nom des souvenirs et de l'esthétique<sup>10</sup>. Les travaux du premier Congrès international pour la protection des paysages, organisé à Paris du 17 au 20 octobre 1909, en montrent bien les limites. Face à la rapidité des progrès techniques, on dénonce la destruction des paysages par l'agriculture et l'industrie, le vandalisme de ceux qui pillent la nature, l'excessive pression touristique, notamment en montagne, les abus des affiches-réclames. La Société pour la protection des paysages dénonce ces abus pour des raisons esthétiques et pointe les coupables : « une pâte, un biberon, un corset, un caraco, sont-ils à ce point augustes et sacrés pour s'imposer, se rabâcher aux regards d'un peuple, parce que leur riche impresario a les moyens de se payer, à n'importe quel prix, la mutilation d'un point de vue et l'outrage d'un site ?<sup>11</sup> »

*AJ – Le XIX<sup>e</sup> siècle voit également la formation des grands empires coloniaux européens. Quel est le rôle des espaces colonisés dans la construction des catégories modernes de paysage et de protection de la nature ?*

PM – La découverte de paysages inconnus – antérieure au XIX<sup>e</sup> siècle – où l'action humaine n'a pas encore laissé son empreinte, sinon celle du « sauvage » soumis aux lois de la nature, renouvelle la pensée paysagiste. Le cas de l'île Maurice, conquise et administrée successivement par le Portugal, la Hollande, la France et la Grande-Bretagne, illustre l'émergence d'une pensée protectionniste. Sous l'administration française, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'île fait l'objet de la mise en place d'un appareil législatif qui vise à la protéger de la déforestation, à réglementer les rejets de polluants dans l'eau, à limiter la pêche. Une forme d'écologie coloniale, inspirée des idées de Humboldt et de la nécessité de gérer durablement les ressources naturelles, qui passe par une protection des paysages, inspire les Anglais aux Antilles, aux Caraïbes puis en Inde, notamment avec la Compagnie anglaise des Indes Orientales<sup>12</sup>.

L'exotisme des paysages tropicaux fait son entrée dans les jardins botaniques, aux fins de recherche et de loisirs. Ainsi, le jardin de Buitenzorg dans les Indes néerlandaises (aujourd'hui Bogor, Java), devient au XIX<sup>e</sup> siècle l'élément principal d'un centre scientifique de première importance. Il regroupe les espèces difficiles d'accès, étudiées et envoyées aux grands jardins d'Europe. Les jardins botaniques et zoologiques européens accueillent des espèces exotiques, pour le plaisir des chercheurs et des promeneurs. Les serres chauffées mettent en scène des paysages tropicaux. Cultivées en pleine terre, les plantes font l'objet de tentatives d'acclimatation, voire de naturalisation, avec des succès mitigés. Lamas, antilopes

---

10. Les législations suisse, belge et allemande sont réputées plus efficaces. Voir Patrick Matagne, « The Politics of Conservation in France in the 19th Century », *Environment and History*, vol. 4, n° 3, 1998, p. 359-367.

11. *Bulletin de la Société pour la protection des paysages*, n° 51, 15 février 1912, p. 9.

12. Richard Grove, *Les Îles du Paradis. L'invention de l'écologie aux colonies 1660-1854*, Paris, La Découverte, 2013, coll. « Futurs antérieurs », 2013.

ou kangourous sont exposés aux regards des citadins, dans des paysages hybrides mêlant l'exotisme de ces animaux étranges à des végétaux tempérés.

*AJ – Parallèlement aux politiques de préservation de la nature inanimée, la protection des animaux se met en place. Quels en sont les principaux jalons ?*

PM – La protection des animaux domestiques est encadrée par loi Grammont depuis 1850. Il est désormais possible de punir d'amende et d'emprisonnement ceux qui exercent publiquement et abusivement de mauvais traitements à des animaux, encore très visibles en ville et dans les campagnes. Par exemple, le 7 octobre 1897, on enregistre qu'un garçon boucher, qui menait une vache à l'abattoir en la rouant de coups de bâtons, tombe sous le coup de la loi Grammont. En juillet 1897, sur 31 affaires portées à la connaissance de la Société protectrice des animaux, 5 font l'objet d'une contravention ; sur 80 en août et septembre de la même année, 12 contraventions sont dressées. En ville, les chevaux sont particulièrement exposés aux mauvais traitements<sup>13</sup>.

C'est le spectacle de ces pratiques qui est condamné. Le législateur n'entre pas encore dans les abattoirs. Une nouvelle classe bourgeoise citadine, qui craint les violences de masse – notamment après 1848 – se donne pour mission d'éduquer le peuple à ne plus s'adonner à des sports cruels, d'épargner aux enfants le spectacle de mauvais traitements infligés aux animaux. Comme le montre Maurice Agulhon, en évitant de donner à voir – notamment aux enfants – des actes violents contre les animaux domestiques, on espère lutter contre celle des humains entre eux<sup>14</sup>.

On dénonce aussi des pratiques qui relèvent du divertissement, comme les courses de taureau à l'espagnole qui ont leurs adeptes, dans la France du Sud-Ouest en particulier, et même au plus haut niveau. Le couple impérial goûte les corridas pendant ses vacances à Biarritz, de même que des amateurs parisiens d'exotisme violent, comme Théophile Gautier qui écrit au sujet de la tauromachie : « nous trouvons que ce spectacle est noble, héroïque, et digne d'un peuple vaillant<sup>15</sup> ». La Société protectrice des animaux s'insurge : « civilisation, droit, justice, sont violés par les courses de taureaux à l'espagnole qu'autorisent les maires<sup>16</sup> ». Les attelages de chiens sont dénoncés par la même société (3500 membres au début du xx<sup>e</sup> siècle) et ses représentantes locales, qui parviennent à les interdire progressivement par arrêtés préfectoraux (Calvados en 1852, vingt-cinq départements en 1895).

---

13. *Bulletin de la Société protectrice des animaux*, octobre 1897, p. 332 et p. 336.

14. Maurice Agulhon, *Le sang des bêtes : le problème de la protection des animaux en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Histoire vagabonde, 1988, p. 258.

15. Théophile Gautier, *La tauromachie*, dans *La peau de tigre*, Paris, Michel Levy Frères, 1866 [1852], p. 361.

16. *Bulletin de la Société protectrice des animaux*, octobre 1897, p. 315.



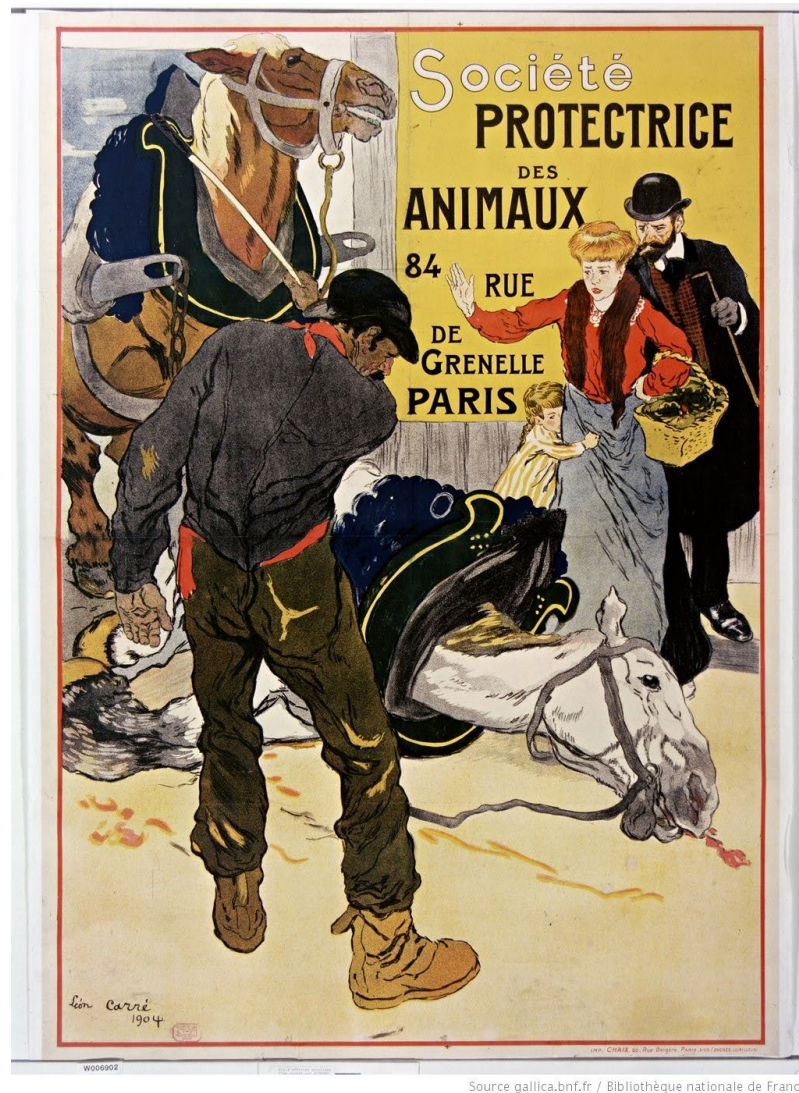


FIG. 2. Léon Carré, *Affiche pour la Société protectrice des animaux*, 1904.  
Source : [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr).

AJ – *Il s’agit donc moins de prendre en compte la souffrance animale que de veiller à l’ordre public... Et qu’en est-il des animaux sauvages ?*

PM – Il est difficile de lutter contre une pratique traditionnelle telle que la chasse aux oiseaux. Certes, c’est pour certains un loisir, mais dans le monde rural une source non négligeable de protéines et de revenus. La loi de 1844 qui vise à réguler la chasse, très en retrait par rapport à celles des pays germanophones et anglophones, sera peu appliquée. D’ailleurs, c’est d’un zoologiste et ornithologue prussien, Constantin Wilhelm Lambert Gloger, que viendra l’initiative de solliciter la Société zoologique d’acclimatation et la Société protectrice des animaux sur la question de la sauvegarde des oiseaux, dans les années 1850. À quoi bon protéger les oiseaux migrateurs venus de l’Est de l’Europe, si c’est pour les réserver aux chasseurs français ? Des congrès (Paris en 1867, Zurich en 1869, Vienne en 1884) influent sur l’adoption d’une convention internationale pour la protection des oiseaux utiles à l’agriculture, en 1902.



Sa traduction dans la loi française l'année suivante donne lieu à une application très mesurée<sup>17</sup>. La question de la protection des animaux sauvages pose celle de leur caractère nuisible ou utile :

Gardez-vous bien de troubler les familles  
Qui vont éclore au bois, dans les buissons ;  
Au bord du nid, dans les vertes charmilles,  
Laissez l'oiseau répéter ses chansons !  
Ce petit œuf, mignon prodige,  
Renferme l'artiste emplumé  
Qui près de nous chante et voltige  
Tout le jour dans l'air embaumé.  
Si parfois le pauvret nous pille  
Réfléchissez qu'assurément  
Il gagne en tuant la chenille  
Au moins quelques grains de froment<sup>18</sup>.

Cet extrait d'un poème, repris du *Journal d'agriculture pratique*, est publié en 1884 par une société d'agriculture de Province. Le « pauvret » entre en concurrence avec l'agriculteur en prélevant sa part de la récolte, mais il lui rend des services, que l'on qualifierait aujourd'hui d'écologiques, car il est insectivore. La question fait débat au sein des agriculteurs éclairés et des agronomes, entre ceux qui estiment que ces oiseaux sont de précieux auxiliaires de l'agriculture en détruisant les insectes nuisibles et ceux qui rappellent qu'ils s'attaquent indistinctement à tous les insectes, même ceux qui sont utiles : ils sont entomovores, pas entomologistes !

Le naturaliste suisse d'origine allemande August Christophe Carl Vogt réhabilite la plupart des insectivores identifiés dans nos régions tempérées (oiseaux, chauve-souris, taupes, crapauds, musaraignes, etc.), dans un ouvrage traduit en français, *Leçons sur les animaux utiles et nuisibles, les bêtes calomniées et mal jugées* (1867). L'historien Rémi Luglia a montré qu'en France, la sensibilisation des naturalistes à la protection de la nature n'émerge qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. On peut même avancer l'hypothèse qu'ils contribuent à épuiser certaines espèces. Ils considèrent que leurs prélèvements sont légitimes, car ils servent la science. N'est-il pas nécessaire à Raymond Rollinat de disséquer 790 alouettes des champs pour analyser le contenu de leur estomac<sup>20</sup> ? Ainsi, la distinction, évolutive, entre animaux utiles ou nuisibles pose la question des relations entre le vivant humain et le vivant non humain, le second étant au service du premier.

---

17. Valérie Chansigaud, « L'origine de la protection des oiseaux en France », dans Charles-François Mathis et Jean-François Mouhot (dir.), *Une protection de l'environnement à la française ? (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 210-222.

18. *Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Indre-et-Loire*, 1884, p. 330.

19. Rémi Luglia, *Des savants pour protéger la nature, la Société d'acclimatation (1854-1960)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

20. Cité par Rémi Luglia, « Le cheminement des naturalistes vers la protection de la nature en France (milieu du XIX<sup>e</sup> - milieu du XX<sup>e</sup> siècle) », *Revue Scientifique Bourgogne-Nature*, n° 20, 2014, p. 207.

AJ – Mais alors, à cette époque où les préoccupations écologiques sont naissantes, quelle est la place faite à l'homme dans cette nature à préserver ? Fait-il partie de cet écosystème, ou est-il considéré comme un corps étranger qui en menace l'équilibre ?

PM – Dans le contexte français du XIX<sup>e</sup> siècle, une première conception peut être qualifiée de naturaliste. Les naturalistes tendent à exclure le vivant humain de leurs recherches. La nature est, pour eux, tout ce dont l'homme est absent. Dans une perspective écologique, leurs études des interactions entre les animaux et les végétaux et avec leur environnement intègrent rarement le facteur humain, sinon comme perturbateur. Les concepts écologiques de *climax* – le terme est proposé dans les années 1880 par le botaniste finlandais Ragnar Hult – et d'écosystème, formulé dans les années 1940, sont porteurs de cette vision d'une humanité destinée à perturber les équilibres.

Dans un autre registre et avec d'autres intentions, dans ses *Carnets de voyage*, Taine voit la nature comme indépendante et parfaite. Ainsi, dans le Perche, « la vieille poésie de la nature vierge subsiste encore à demi ; l'homme n'a pas dévoré toute la forêt primitive ». En Bretagne, rien n'est plus plaisant que « la végétation libre [...]. La lourde abondance de la récolte utile paraît grossière à côté de ces finesses de la nature sauvage »<sup>21</sup>. Dans des romans qui connaissent un immense succès, *Le dernier des Mohicans* et *La prairie*, James Fenimore Cooper exalte une nature sauvage, territoire à conquérir.

Mais cette nature est dégradée du fait des activités humaines. En Allemagne des géographes dénoncent la *Raubwirtschaft* (« économie destructrice »). Dans *Anthropogéographie* (1891), Friedrich Ratzel se réfère à un équilibre ancien qui aurait été rompu. L'industrialisation, plus précoce et plus forte qu'en France, a des effets visibles sur l'environnement, notamment la déforestation, la pollution de l'air et de l'eau, la destruction des paysages<sup>22</sup>. Cette conception d'une humanité destructrice et mauvaise qui conquiert, dévore ou corrompt la nature, est qualifiée d'« impérialiste » par l'historien de l'écologie Donald Worster.

Les vastes espaces nord-américains inspirent une pensée qui marque profondément la pensée écologiste contemporaine, identifiée à la *wilderness* (« naturalité »), à l'origine d'un mouvement « préservationniste » associé à l'écrivain naturaliste John Muir, qui contribue à sauver la vallée de Yosemite (Sierra Nevada) et fonde le Sierra Club, une association écologiste très active. Le *Wilderness Act* (loi fédérale de 1964) garde l'esprit des origines en préservant les lieux « où la terre et sa communauté de vie ne sont point entravés par l'homme, où l'homme lui-même n'est qu'un visiteur de passage ». Cette pensée donne lieu à la création d'aires protégées, avec des servitudes écologiques qui visent à limiter ou à exclure toute activité humaine.

---

21. Hippolyte Taine, *Carnets de voyage. Notes sur la province (1863-1865)*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1897, p. 188, p. 201.

22. Voir Patrick Matagne, « L'anthropogéographie allemande : un courant fondateur de l'écologie ? », *Annales de Géographie*, vol. 101, n° 565, 1992, p. 325-331 et « Géographie-écologie. Occasions manquées et opportunités », dans Denis Chartier (dir.), *Manifeste pour une géographie environnementale. Géographie, écologie, politique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016, p. 125-140.

AJ – Face à cette première conception « naturaliste », quelle serait la seconde ?

PM – La deuxième conception est « conservationniste ». Elle tente de concilier protection et utilisation de la nature, cette dernière étant légitime. En ce sens, préservation et conservation peuvent entrer en conflit, sur la question des usages de la nature. Par exemple, le corps de professionnels formés à l'école forestière de Nancy est mû par des intérêts scientifiques et économiques. Sur la base de mesures effectuées dans des départements français (Meurthe-et-Moselle, Oise, Allier) et dans l'arboretum des Barres (Loiret), grâce à des travaux conduits en Allemagne, Autriche, Russie et dans les colonies depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, on sait que la forêt joue un rôle de premier plan dans la circulation de l'eau grâce à l'évapotranspiration, dans la régulation du climat local (on mesure des températures plus basses que dans les prairies alentour) et la protection des sols (système racinaire, coupe-vent). À partir de 1860, l'administration forestière a pour mission de contribuer au reboisement des montagnes et d'exploiter rationnellement la forêt. Cette approche conservationniste est promue aux USA à la même époque par le diplomate et philosophe George Perkins Marsh qui, dans *Man and Nature* (1864), plaide pour une meilleure économie dans la gestion des terres forestières.

Forestiers et agronomes français se rejoignent autour de la restauration d'un mythique équilibre agro-sylvo-pastoral que l'on estime mieux respecté en Angleterre et en Allemagne. Les idées de Ratzel marquent Charles Flahault, professeur à l'université de Montpellier, qui développe au début du XX<sup>e</sup> siècle un programme de géographie botanique écologique. Il exhorte, sans succès, les botanistes à « lutter contre la *Raubwirtschaft* au nom de l'ordre de la nature<sup>23</sup> ». Il met ses principes en application dans le massif de l'Aigoual, écologiquement dégradé et économiquement ruiné par l'excès du pâturage et par l'industrie. Il crée, avec le forestier Auguste Fabre, un arboretum et le jardin botanique de l'Hort-de-Dieu. Le Mont Aigoual est aujourd'hui un des massifs du Parc National des Cévennes. Les visées de Flahault, comme celles des forestiers reboiseurs, sont conservationnistes, car il s'agit de restaurer un écosystème montagnard aux fins d'une exploitation durable. Comme le géographe Elisée Reclus<sup>24</sup>, Flahault n'est pas opposé au progrès, car la science et la technique peuvent apporter des solutions pour restaurer l'environnement. En ce sens, Flahault est un écologue et un écologiste. Quant à Reclus, il ne sépare pas les questions écologiques, économiques et sociales.

C'est aussi ce qui anime la mission scientifique officiellement confiée au zoologiste prussien Karl Möbius dans les années 1870. Il doit rechercher les causes de l'épuisement des bancs d'huîtres du Schleswig-Holstein, territoire repris au Danemark après la seconde Guerre des Duchés en 1864. Pour résoudre ce problème, il innove en considérant qu'il ne faut pas limiter l'étude aux populations d'huîtres, mais identifier l'ensemble de la communauté vivante avec laquelle elles sont en relation. Il la désigne sous le terme de *biocœnose* (1877), devenu un des concepts fondateurs de l'écosystème, avec celui de biotope.

23. Discours de Charles Flahault, *Actes du Congrès des sociétés savantes de Montpellier*, 1908, p. 44.

24. Elisée Reclus, *Histoire d'un ruisseau*, suivi de *Histoire d'une montagne*, Paris, Arthaud poche, 2017 [1869 ; 1876].

AJ – *Toutefois, ces deux conceptions, naturaliste et conservacionniste, ne semblent envisager le rapport de l'homme à la nature que sous la forme d'un antagonisme, plus ou moins atténué. Le rêve d'un âge d'or, d'une humanité en communion avec le monde non humain est-il, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, irrémédiablement perdu ?*

PM – Non, une troisième conception est celle que Donald Worster qualifie d'« arcadienne ». Elle développe l'idée que l'humanité peut vivre en harmonie avec la nature comme, paraît-il, les bergers du Péloponnèse dans la Grèce Antique – un mythe remobilisé à la Renaissance et par les romantiques. Ce courant de pensée donne lieu, au XIX<sup>e</sup> siècle, à des projets de création de cités-jardins, sur le modèle anglais, réactivant le mythe de l'Éden, objectivement en décalage avec la révolution industrielle qui se produit en France, après l'Allemagne et l'Angleterre. Par ses créations, l'humanité peut améliorer celle de Dieu.

Un courant philosophique nord-américain, le transcendantalisme, inspiré par le poète et philosophe Ralph Waldo Emerson, développe cette vision religieuse de la nature, fondée sur la croyance en l'unité du monde et de Dieu. Henry David Thoreau, ami d'Emerson, dans *Walden ou la vie dans les bois* (1854), raconte son expérience de cette communion avec la nature, une forme de sobriété heureuse, au cours de deux années de solitude dans une cabane faite de ses mains, sur les rives de l'étang de Walden (Massachusetts).

AJ – *Vous disiez à propos de Charles Flahault qu'il était « un écologue et un écologiste ». Quelle différence faites-vous entre les deux termes ? ou entre écologie et écologisme ?*

PM – Le néologisme *écologie* est inventé en 1866 et défini comme « la science des relations de l'organisme avec l'environnement, comprenant, au sens large, toutes les conditions d'existence<sup>25</sup> ». Mobilisé à la toute fin du siècle, l'usage du mot se répand au XX<sup>e</sup> siècle, d'abord dans un sens scientifique<sup>26</sup>. Et depuis le début des années 1980 on dispose officiellement en français du terme « écologue », afin de distinguer les pratiques et l'expertise des scientifiques de celles des citoyens qui, « écologistes », militent pour la protection de la nature et de l'environnement<sup>27</sup>.

Jean-Dominique Lebreton, directeur de recherche au CNRS, et Philippe Lebreton, professeur honoraire à l'Université Claude Bernard, se souviennent que dans les années 1970 « le monde académique se tenait alors très majoritairement à distance de tout militantisme, au point qu'il n'était possible d'aborder les thèmes de recherche qui relèvent de préoccupations environnementales que très marginalement et très prudemment<sup>28</sup> ». Pourtant dès les années 1960, aux USA et en France, portée par de grandes figures dont la légitimité

---

25. Ernst Haeckel, *Général Morphologie der Organismen*, Reimer, Berlin, vol. 1, 1866, note p. 8.

26. Il fait son entrée dans le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* en 1938.

27. *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1983. Les raisons pour lesquelles la langue anglaise ne dispose que du mot *ecologist* ne seront pas évoquées ici.

28. Jean-Dominique Lebreton et Philippe Lebreton, « Entre écologie et écologisme », Société Française d'Écologie et d'Évolution, 15 février 2019.

scientifique ne peut être mise en doute, l'écologie fait son entrée dans le champ du politique<sup>29</sup>. Aujourd'hui enfin, les urgences environnementales, notamment climatiques, rendent caduque la séparation des expertises scientifiques et des enjeux sociétaux en matière d'écologie.

*AJ – Est-ce ce rapprochement entre écologie et écologisme qui se traduit dans les mouvements contemporains cherchant à « faire parler » la nature à travers son observation scientifique, comme les auditions du parlement de Loire qui allient l'étude de l'écosystème fluvial et la revendication d'une personnalité juridique pour celui-ci ?*

PM – Au début des années 1970, le juriste américain Christopher Stone demande si les arbres peuvent plaider. Cette question, alors perçue comme provocatrice, marque le point de départ d'un mouvement qui vise à changer les règles des procès impliquant des enjeux environnementaux<sup>30</sup>. Des éléments de nature peuvent-ils avoir une personnalité juridique ? Cette question initialement considérée comme anecdotique, voire ridicule, est désormais légitime face à la dégradation des écosystèmes et de la biodiversité du fait des activités humaines.

Le processus de création d'un parlement de Loire s'inscrit dans ce mouvement. Il est structuré par des auditions publiques qui ouvrent un dialogue entre une commission interdisciplinaire et des usagers de la Loire<sup>31</sup>. Il vise à une reconnaissance juridique d'une entité non-humaine avec sa faune et sa flore, ses composants matériels (bancs de sable, masses d'eau) et immatériels (patrimoine, paysage). Ces mouvements contemporains rendent caduques les frontières entre écologie et écologisme, en mobilisant notamment les champs philosophiques et juridiques et en s'inscrivant dans des démarches participatives, qui entendent « faire parler » la nature.

## Ouvrages cités

ACOT Pascal, *Histoire de l'écologie*, Paris, PUF, 1988.

AGULHON Maurice, *Le sang des bêtes : le problème de la protection des animaux en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Histoire vagabonde, 1988.

BERALDI Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, Pau, Les amis du livre pyrénéen, 1977 [1898].

CARSON Rachel, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962.

CHANSIGAUD Valérie, *Des hommes et des oiseaux. Une histoire de la protection des oiseaux*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2012.

---

29. Voir Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962 ; Barry Commoner, *Science and Survival*, New York, Viking Press, 1966 ; Paul R. Ehrlich, *The Population Bomb*, New York, Ballantine Books, 1968 ; René Dumont, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1962 ; Jean Dorst, *Avant que Nature meure*, Neuchâtel / Paris, Delachaux et Niestlé, 1965.

30. Voir Christopher Stone, *Les arbres doivent-ils pouvoir plaider ? Vers la reconnaissance de droits juridiques aux objets naturels*, Paris, Le Passager clandestin, 2018 [1972] et Marie-Angèle Hermitte, « La nature, sujet de droit ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 66, n° 1, 2011, p. 173-212.

31. Voir [polau.org/incubations/les-auditions-du-parlement-de-loire](http://polau.org/incubations/les-auditions-du-parlement-de-loire), consulté le 15 avril 2022.

- « L'origine de la protection des oiseaux en France », dans Charles-François Mathis et Jean-François Mouhot (dir.), *Une protection de l'environnement à la française ? (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 210-222.
- COMMONER Barry, *Science and Survival*, New York, Viking Press, 1966.
- DORST Jean, *Avant que Nature meure*, Neuchâtel / Paris, Delachaux et Niestlé, 1965.
- DUMONT René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1962.
- EHRlich Paul R., *The Population Bomb*, New York, Ballantine Books, 1968.
- GAUTIER Théophile, *La tauromachie*, dans *La peau de tigre*, Michel Levy Frères, 1866 [1852].
- GROVE Richard, *Les Îles du Paradis. L'invention de l'écologie aux colonies 1660-1854*, Paris, La Découverte, coll. « Futurs antérieurs », 2013 [1995].
- HAECKEL Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen*, Reimer, Berlin, 1866.
- HERMITTE Marie-Angèle, « La nature, sujet de droit ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 66, n° 1, 2011, p. 173-212.
- HUGO Victor, « Fragment d'un voyage aux Alpes » [1825], dans *En voyage*, t. II, Paris, Ollendorf, 1910, p. 3-14.
- HUMBOLDT Alexander von, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris, Schoell, 1807.
- KOUPALIANZ Laure, « Des sites pittoresques aux sites patrimoniaux remarquables », *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 153, 2018. [doi.org/10.4000/nda.4605](https://doi.org/10.4000/nda.4605)
- LEBRETON Jean-Dominique et Lebreton Philippe, « Entre écologie et écologisme », *Société Française d'Écologie et d'Évolution*, 15 février 2019. À consulter sur [www.sfecologie.org](http://www.sfecologie.org)
- LUGINBUHL Yves, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Lyon, La Manufacture, 1989.
- LUGLIA Rémi, *Des savants pour protéger la nature, la Société d'acclimatation (1854-1960)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012
- « Le cheminement des naturalistes vers la protection de la nature en France (milieu du XIX<sup>e</sup> – milieu du XX<sup>e</sup> siècle) », *Revue Scientifique Bourgogne-Nature*, n° 20, 2014, p. 203-214.
- MATAGNE Patrick, « L'anthropogéographie allemande : un courant fondateur de l'écologie ? », *Annales de Géographie*, t. 101, n°565, 1992, p. 325-331.
- « The Politics of Conservation in France in the 19<sup>th</sup> Century », *Environment and History*, vol. 4, n° 3, 1998, p. 359-367.
- « Géographie-écologie. Occasions manquées et opportunités », dans Denis Chartier (dir.), *Manifeste pour une géographie environnementale. Géographie, écologie, politique*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2016, p. 125-140.
- MORNET Daniel, *Du sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, Paris, Hachette, 1907.
- PUYOT Jean-Yves, *Aménagement forestier et enjeux scientifiques en France, de 1820 à 1940*, Thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1996.
- RECLUS Elisée, *Histoire d'un ruisseau*, suivi de *Histoire d'une montagne*, Paris, Arthaud poche, 2017 [1869 ; 1876].
- STONE Christopher, *Les arbres doivent-ils pouvoir plaider ? Vers la reconnaissance de droits juridiques aux objets naturels*, Paris, Le Passager clandestin, 2018 [1972].
- TAINÉ Hippolyte, *Voyage aux Pyrénées*, Paris, Hachette, 1913 [1858].
- *Carnets de voyage. Notes sur la province (1863-1865)*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1897.
- WARMING Eugenius, *Plantensamfund. Grundtræk af den økologiske Plantegeografi*, Copenhagen, P.G. Philipsen Forlag, 1895.
- *Lehrbuch der ökologischen Pflanzengeographie, eine Einführung in die Kenntniss der Pflanzenvereine*, trad. Emil Knoblauch, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1896.
- WARMING Eugenius avec VAHL Martin, *Oecology of plants. An introduction to the study of plant-communities*, éd. Par P. Groom et I. Bayley Balfour, Oxford, Clarendon Press, 1909.

## Bibliographie des travaux de Patrick Matagne

### Ouvrages

- Éduquer à la biodiversité pour un développement durable. Réflexions et expérimentations*, Paris, L'Harmattan, coll. « Biologie, écologie, agronomie », 2012.
- La Naissance de l'écologie*, Paris, Ellipses, coll. « Histoire des sciences », 2009.
- Comprendre l'écologie et son histoire : les origines, les fondateurs et l'évolution d'une science*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « La bibliothèque du naturaliste », 2002.
- Aux origines de l'écologie, les naturalistes en France (1800-1914)*, Paris, CTHS, 1999.
- Les mécanismes de diffusion de l'écologie en France de la Révolution française à la première guerre mondiale*, Ville-neuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

### Direction d'ouvrages

- (Avec Fabien Grumiaux), *Le Développement durable sous le regard des sciences et de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009 (2 vols.).
- Le Développement durable en questions*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Les Effets du développement durable*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Les Enjeux du développement durable*, Paris, L'Harmattan, 2005.

### Participation à des ouvrages collectifs

- « Géographie-écologie. Occasions manquées et opportunités », dans Denis Chartier (dir.), *Manifeste pour une géographie environnementale. Géographie, écologie, politique*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2016, p. 125-140.
- « Les niveaux d'organisation : enjeux épistémologiques pour l'ingénierie écologique », dans F. Rey, F. Gosselin, A. Doré (dir.), *Ingénierie écologique. Action par et/ou pour le vivant ?*, Versailles, Quae, coll. « Synthèses », 2014, p. 59-71.
- « Naissance de l'écologie » et « L'écosystème : une notion qui pose problème », dans Jean-Jacques Kupiec (dir.), *La vie, et alors ? Débats passionnés d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Belin, coll. « Pour la science », 2013, p. 345-388.
- (Avec Sophie Boutillier), « Economic Theories, Environmental Issues and History of Thought », dans Blandine Laperche, Nadine Levratto et Dimitri Uzunidis (dir.), *Crisis, Innovation and Sustainable Development*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2012, p. 139-162.
- « The French Tradition in Ecology: 1820-1950 », dans Astrid Schwarz et Kurt Jax (dir.), *Ecology Revisited. Reflecting on Concepts, Advancing Science*, Dordrecht / New York, Springer, 2011, p. 287-306.
- « Appropriation/désappropriation. Les enjeux éducatifs liés au développement durable », dans Bruno Villalba (dir.), *Appropriations du développement durable. Émergences, diffusions, traductions*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 169-186.
- « Les politiques publiques de l'environnement en France », dans Blandine Laperche, Anne-Marie Crétiéneau et Dimitri Uzunidis (dir.), *Développement durable : pour une nouvelle économie*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 231-248.
- « L'éducation à l'environnement : conceptions et représentations », dans Marc Galochet, Jérôme Longuépée, Valérie Morel, Olivier Petit (dir.), *L'Environnement : discours et pratiques interdisciplinaires*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Géographie », 2008, p. 207-219.
- « Les naturalistes amateurs et leurs réseaux (1880-1914) ou comment occuper le "terrain", construire une identité collective et produire un savoir universel », dans Florian Charvolin, André Micoud, Lynn K. Nyhart (dir.), *Des sciences citoyennes ? La question de l'amateur dans les sciences naturalistes*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2007, p. 111-121.
- « Les espèces sociales et leur milieu, ou l'écologie sociale de Balzac », dans Philippe Dufour et Nicole Mozet (dir.), *Balzac géographe : territoires*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Balzac », 2004, p. 33-37.

- « La demande sociale en matière d'écologie et l'éducation à l'éco-citoyenneté », dans Hubert Vincent (dir.), *Citoyen du monde. Enjeux, responsabilités, concepts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 205-213.
- « La montagne, une autre nature », dans Jean-Claude Pont et Jan Lacki (dir.), *Une cordée originale. Histoire des relations entre science et montagne*, Genève, Georg éditeur, 2000, p. 406-416.
- « L'homme et l'environnement », dans Andrée Corvol (dir.), *Les sources de l'histoire de l'environnement. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 71-83.
- « Alexander von Humboldt » et « Augustin-Pyramus de Candolle », dans Jean-Claude Polet (dir.), *Patrimoine Littéraire Européen, Anthologie en langue française*, vol. 11a, Bruxelles, De Boeck, 1999, p. 86-95 ; p. 483-489.
- « Des jardins écoles aux jardins écologiques », dans Jean-Louis Fischer (dir.), *Le Jardin entre sciences et représentation*, Paris, CTHS, 1999, p. 307-315.
- « The Taxonomy and Nomenclature of Plant Groups », dans Pascal Acot (dir.), *The European Origins of Scientific Ecology (1800-1901)*, Paris / Amsterdam, Édition des Archives Contemporaines / Gordon & Breach, 1998, p. 427-519.
- « Écologie » et « Classification en biologie », dans Madeleine Ambrière (dir.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, PUF, 1997, p. 367-368 ; p. 348-350.
- « Les naturalistes français, le transformisme lamarckien et l'écologie », dans Goulven Laurent (dir.), *Jean-Baptiste Lamarck, 1744-1829*, Paris, CTHS, 1997, p. 599-610.
- « Du fixisme au transformisme, une nouvelle représentation du monde », *Cahiers Diderot*, n° 9, 1998, *Censures et interdits*, p. 45-52.
- « La protection des paysages en France au XIX<sup>e</sup> siècle : réflexion sur la législation du pittoresque et sur l'origine de l'écologisme », dans Daniel Schulthess (dir.), *La Nature : Thèmes philosophiques, thèmes d'actualité*, Genève, Droz, coll. « Cahiers de la Revue de théologie et de philosophie », 1996, p. 285-290.

#### **Publications dans des revues scientifiques**

- « Éducation à l'environnement, éducation au développement durable : la double rupture », *Éducation et socialisation*, n° 33, 2013. [doi.org/10.4000/edso.94](https://doi.org/10.4000/edso.94)
- « Écologie, économie et incitations au changement », *Innovations*, n° 37, 2012, p. 55-72. [doi.org/10.3917/inno.037.0055](https://doi.org/10.3917/inno.037.0055)
- « Les botanistes de l'Ouest et les "faiseurs d'espèces" (1850-1870) », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, vol. 18, n° 2, 2011, p. 157-168.
- « Historia do conceito de ecossistema », *Ciência & Ambiente*, n° 39, 2009, p. 33-47.
- « Le concept de "réserve archipélagique" et la question des services socio-économiques et écologico-environnementaux : le cas du Corridor Biologique Mésoaméricain (CBM) », *Revue de l'économie méridionale*, vol. 57, n° 225-226, 2009, p. 69-87.
- « L'histoire de l'écologie : un champ de recherche en extension », *Cahiers du lab. RII*, n° 128, 2006, p. 1-12.
- « Éduquer à l'environnement vers un développement durable », *Cahiers pédagogiques*, n° 426, 2004, p. 63-64.
- « Pourquoi l'éducation à l'environnement ? », *Cahiers pédagogiques*, n° 421, 2004, p. 67-68.
- « Aux origines de l'écologie », *Innovations*, n° 18, 2003, p. 27-42. [doi.org/10.3917/inno.018.0027](https://doi.org/10.3917/inno.018.0027)
- « Limites naturelles contre limites administratives, ou quand la géographie botanique croise la politique », *Revue d'Histoire des Sciences*, vol. 54, n° 4, 2001, p. 523-541.
- (Avec J.-F. Beauvais), « Le concept de corridor vert et le développement durable au Costa Rica », *Annales de Géographie*, vol. 108, n° 605, 1999, p. 5-20.
- « La separación entre biólogos y naturalistas, y entre ecólogos y ecologistas, es artificiosa », *Ambien-Tico, Escuela de Ciencias Ambientales*, n° 67, 1999, p. 11-15.
- (Avec J.-F. Beauvais), « Le concept de zone de vie de Holdridge : un point de vue tropical en écologie », *Écologie, Revue internationale de la Société Française d'Écologie*, vol. 29, n° 4, 1999, p. 557-564.
- « The Politics of Conservation in France in the 19th Century », *Environment and History*, vol. 4, n° 3, 1998, p. 359-367.



- « Les publications de l'Académie internationale de géographie botanique de 1891 à 1919 : une source d'une grande richesse pour la botanique, la géographie botanique et l'écologie », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, vol. 4, n° 1, 1997, p. 99-101.
- « La botanique dans le Centre-Ouest », *Bulletin de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres*, 3<sup>e</sup> série, t. 5, 1997, p. 125-247.
- « L'écologie en France au XIX<sup>e</sup> siècle : résistances et singularités », *Revue d'Histoire des Sciences*, vol. 49, n° 1, 1996, p. 99-111.
- « Les naturalistes au laboratoire », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, vol. 3, n° 1, 1996, p. 30-41.
- « Les paradoxes de l'écotourisme au Costa Rica », *Écologie et Politique*, n° 15, 1995, p. 95-102.
- « La géographie botanique naturaliste en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 23-31.
- « La tradition des jardins et la culture régionale : le cas des Deux-Sèvres de la fin du 18<sup>e</sup> siècle à la première guerre mondiale », *Bulletin de la Société Botanique de France. Lettres botaniques*, vol. 139, n° 1, 1992, p. 5-13.
- « L'anthropogéographie allemande : un courant fondateur de l'écologie ? », *Annales de Géographie*, vol. 101, n° 565, 1992, p. 325-331.

## Compte rendu

**Andréas Pfersmann, *La Littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture* (Marseille, la courte échelle. éditions transit, 2021)**

SEBASTIAN THILTGES, Université du Luxembourg

L'étude d'Andréas Pfersmann, professeur de littérature générale et comparée à l'Université de la Polynésie française, a été réalisée dans le cadre d'un programme de recherche intitulé « Histoire et mémoire des essais nucléaires en Polynésie française », porté par Renaud Meltz à la Maison des Sciences de l'Homme du Pacifique (MSH-P). L'objet d'étude, les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture, permet à son auteur, qui se fonde sur une bibliographie internationale et multilingue, d'aborder un corpus et un champ littéraires « relativement peu connus » et « souvent difficiles d'accès » (p. 11) – et je souligne faire partie des lecteurs n'ayant pas eu connaissance de ces textes avant la lecture du livre. Le thème du nucléaire y apparaît dans son aspect profondément multidimensionnel, en ce qu'il touche à la politique, à l'économie, au social et au culturel, particulièrement quand deux cultures se rencontrent : l'une colonisatrice, faisant porter à l'autre les conséquences de la modernité, et cette autre donc, obligée de négocier la tension entre promesses de développement et conservation d'un savoir local, comme le montre le commentaire du roman *L'Île des rêves écrasés* de Chantal T. Spitz (2003)<sup>1</sup>.

Étant donné que le nucléaire impacte individus et collectivités aussi bien de manière concrète (effets sur les corps et sur l'environnement) qu'immatérielle (il imprègne les pensées, les images et les récits d'une culture), Pfersmann considère l'écriture littéraire dans son ensemble et cela doublement. D'abord, au niveau du corpus, l'approche thématique permet de se défaire de critères esthétiques servant souvent à perpétuer les canons littéraires et académiques. Sont dès lors considérées des œuvres majeures aussi bien que mineures, en fonction de leur pertinence pour la réflexion. Puis, concernant la pratique scripturale même, l'auteur s'intéresse tant aux conditions de production qu'à la réception des livres, en passant par les biographies des auteur-e-s et l'analyse textuelle à travers la comparaison de motifs, de structures narratives et d'imaginaires littéraires.

L'introduction exprime clairement l'enjeu central : « essay[er] d'élucider la corrélation entre stratégies littéraires et choix idéologiques ». Pour ce faire, l'étude porte précisément sur les points suivants :

le profil des protagonistes privilégiés, la place des Polynésien(ne)s et des acteurs locaux, la représentation éventuelle des dynamiques politiques, la vision que ces textes proposent (ou non) de l'Océanie,

---

1. Voir l'extrait de *La Littérature irradiée* qui suit ce compte rendu. Nous remercions Andréas Pfersmann et son éditeur de nous avoir permis de reproduire ce passage particulièrement intéressant.

l'importance accordée (ou non) aux problèmes de l'environnement, aux maladies radio-induites et aux bouleversements sociaux liés au [Centre d'expérimentation du Pacifique]. (p. 10)

Si aucun cadre conceptuel n'est fourni afin de penser la corrélation<sup>2</sup> entre « stratégies littéraires » et « choix idéologiques », l'ouvrage se fonde sur le commentaire des œuvres de fiction pour montrer que cette corrélation fonctionne : plus la structure d'un roman d'espionnage est complexe, comme par exemple « l'alternance des voix narratives » (p. 21) dans *La Vierge et le taureau* de Jean Meckert (1971), plus ce texte déconstruit l'idéologie politique française liée à la dissuasion nucléaire ; plus la forme d'un roman est variée, comme le mélange du texte et du paratexte, des narrations et des temporalités, ainsi que des styles d'écriture (récit en prose et passages poétiques) dans le précité *L'île des rêves écrasés*, plus ce texte littéraire fournira une représentation plurielle des conséquences des essais nucléaires sur la population polynésienne ainsi que du tiraillement idéologique de cette population.

Pfersmann définit son approche comme étant « monographique » – fustigeant au passage (avec véhémence, mais de manière trop brève pour être véritablement convaincante) « les sectateurs inconditionnels du *zapping* érigé en méthode » (p. 11) –, c'est-à-dire qu'il analyse le thème affiché dès le titre et les différents points énumérés en introduction, tout en fournissant des résumés détaillés ainsi que des indications biographiques et contextuelles permettant aux lecteurs peu familiers du corpus primaire de comprendre les conditions d'écriture des œuvres et certains choix poétiques afférents. Si l'argument pratique de faciliter l'accès aux textes littéraires est tout à fait valable, ces choix sont donc aussi cohérents avec le pari méthodologique de considérer tous les – ou du moins plusieurs – niveaux de l'écriture littéraire.

Le contexte historique auquel s'intéresse l'auteur est marqué d'abord par l'installation du Centre d'expérimentation du Pacifique (CEP), qui comporte les zones de tir de Moruroa et de Fangataufa en Polynésie française, et qui devient opérationnel dès 1966, puis par la reprise des essais nucléaires ordonnée par Jacques Chirac après son élection à la présidence de la République. Le corpus de Pfersmann comporte dès lors des œuvres datant de la fin des années 1960 : le plus ancien texte cité est le roman d'espionnage *Nuages atomiques sur Tahiti* d'André Brouillard, alias Pierre Nord (1966) ; le plus récent est l'anthologie *Pīna'ina'i. Échos de l'esprit et du corps 2011-2019. 9 années de performance artistique et culturelle*, dirigée par Chantal T. Spitz (2019). À partir de cette tranche chronologique, Pfersmann ne construit toutefois pas un corpus homogène. L'originalité de son ouvrage réside au contraire dans la « confront[ation] » (p. 9) de trois corpus : des écrivains (exclusivement masculins) de France métropolitaine, principalement auteurs de romans d'espionnage ou de bédés d'aventure qui s'inspirent des projets du CEP et situent leurs intrigues en Polynésie ; des écrivain·e·s anglophones d'Aotearoa (nom maori de la Nouvelle-Zélande), profondément hostiles aux essais

---

2. Car il s'agit bien d'une corrélation, c'est-à-dire d'une relation réciproque : s'il paraît évident que les positionnements idéologiques des écrivain·e·s s'expriment au travers de choix poétiques, l'inverse est tout aussi vrai, comme le suggère Pfersmann dans l'avant-dernière sous-partie consacrée à l'opposition au nucléaire et à l'indépendantisme (p. 65 sq.) : l'imaginaire culturel, porté entre autres par les textes littéraires, détermine les prises de positions politiques des habitants.

nucléaires français ; des écrivain·e·s, poètes-poétesses et artistes francophones de Polynésie française qui expriment « les blessures intimes dues aux essais et leurs effets désastreux sur les plans de l'environnement, de la santé, mais aussi sur le plan des inégalités sociales aggravées par la gestion chaotique de l'argent de la bombe » (p. 9).

L'ouvrage est par conséquent structuré, en fonction de ces corpus, en trois grandes parties dont les transitions soulignent la façon dont chaque ensemble de textes complète ou nuance des impensés ou des non-dits qui minent le corpus précédemment abordé. Ainsi, si les œuvres métropolitaines (abordées en « I. La bombe exotique. Romans d'espionnage et d'aventures français inspirés par le CEP ») ne conçoivent que l'opposition dualiste entre territoires français et polynésiens, elles occultent ce faisant la complexité du contexte pacifique marqué par le monde anglophone. La deuxième partie (« II. Les Kiwis à l'assaut de Moruroa ») s'intéresse ainsi à la littérature anglophone néozélandaise qui introduit « un regard océanien certes, mais de l'extérieur » (p. 47), avant que la dernière partie (« III. Le CEP vu depuis Tahiti : Fictions politiques polynésiennes, chansons et performances ») plonge au cœur de l'écriture polyforme tahitienne.

### **Une paralittérature industrielle au service de l'idéologie nucléaire**

Le premier chapitre s'intéresse à des œuvres françaises classées en fonction de leur positionnement par rapport aux activités du CEP ; positionnement qui influence les mises en récit des événements. Sont d'abord présentés des romans d'espionnage qui soutiennent l'idéologie de dissuasion nucléaire portée par la France. Outre le livre de Pierre Nord cité ci-dessus, l'étude porte principalement sur les romans d'espionnage *Le Général contre le samourai* de Pierre Guillemot, alias Nemours (1974), *Force M. à Tahiti* de Gaston-Claude Petitjean-Darville, alias Claude Rank (1979), ainsi que sur les aventures en bédés de Taguy et Laverdure *Destination Pacifique* et *Menace sur Mururoa* de Jean-Michel Charlier et Jijé (série « Les Chevaliers du ciel », 1969)<sup>3</sup>. Les (très) longs résumés font craindre une lecture se concentrant primordiallement sur les intrigues, mais ils paraissent nécessaires dans la mesure où les sources sont difficiles d'accès. Ils permettent aussi à l'auteur de répondre, preuves à l'appui, aux hypothèses de lecture formulées en introduction. Pfersmann prend d'ailleurs soin de s'intéresser aux formes textuelles, montrant que les choix narratifs sont conditionnés par les genres littéraires. Dans cette littérature où foisonnent les « agents secrets [défendant] héroïquement les intérêts français » (p. 79), le territoire polynésien n'est qu'un décor exotique attrayant, immaculé de tout dégât environnemental, où les Polynésiens et surtout les *Vahine* ne sont présent·e·s qu'en tant que figurant·e·s stéréotypé·e·s.

Ces représentations changent quelque peu – mais pas tant qu'on l'aurait supposé – dans des textes ayant une position critique envers l'activité française en Polynésie, comme dans le roman « anticolonial » (p. 24) *La Vierge et le taureau* de Jean Meckert (1971). Si

---

3. D'autres exemples sont cités en notes de bas de page, tout comme des références à des textes plus récents qui viennent offrir des contre-exemples littéraires aux tendances observées dans le corpus. Pour des raisons synthétiques, je ne prends pas en compte tous les exemples fournis.

Pfersmann montre que l'attitude critique de ces textes va de pair avec « des modalités d'écriture plus complexes » (p. 21), il remarque aussi que les populations locales y sont « presque inexistant[e]s » (p. 26). Il faudra dès lors attendre des textes plus tardifs pour que s'opère progressivement un changement de perspective : les Tahitien·ne·s sont présent·e·s comme victimes dans *Tiruaï* de Patrick Pécherot (2005), mais ce n'est que dans *Le Seigneur des atolls* de Pascal Martin (2011) que l'on observe une « immersion du protagoniste métropolitain dans l'univers polynésien menacé par les expérimentations menées à Moruroa et la transformation des *Mā'ohi* en acteurs de leurs destins » (p. 27).

Ce premier chapitre fournit aussi de nombreuses indications concernant le contexte culturel, croisant lectures fictionnelles et documentation historique. Il se montre aussi particulièrement attentif aux biographies des auteurs, ainsi qu'aux conditions de production et de réception des textes, mentionnant, témoignages à l'appui tout en gardant ses distances, les pressions subies jusque dans le corps des écrivains :

La diffusion, à Tahiti, du roman de Jean Meckert a-t-elle connu des obstacles liés aux Renseignements généraux ? Des pressions ont-elles été exercées pour conduire l'éditeur à pilonner le livre ? Le romancier a confié à Didier Daeninckx avoir subi des menaces après la publication de *La Vierge et le taureau*. A-t-il effectivement été agressé à Paris par des barbouzes en guise de représailles<sup>4</sup> ? (p. 24)

### Regards critiques depuis la Nouvelle-Zélande

Le deuxième chapitre, le plus court de l'ouvrage, est à considérer à première vue comme un chapitre de transition : il abandonne la perspective française pour adopter un regard océanien – mais pas encore polynésien – sur les essais nucléaires, en s'intéressant à la littérature anglophone de Nouvelle-Zélande. Cette excursion est justifiée premièrement par l'« hostile[ité] » (p. 33) du pays envers l'activité française, exacerbée par le sabotage du *Rainbow Warrior* dans le port d'Auckland en 1985. Les artistes néozélandais·es se mobilisent massivement, comme en atteste un volume collectif *Below the Surface. Words and Images in Protest at French Testing in Mururoa* (1995) ou encore l'« engagement réel » (p. 34) de l'auteur Maurice Shadbolt qui en 1972 prit part à une excursion maritime censée perturber la mise à feu de bombes nucléaires et, trois ans plus tard, tira de cette expérience le roman *Danger Zone* (1975). Pfersmann compare ce texte à celui de l'écrivaine Cathie Dunsford, écrit vingt-cinq années plus tard, *Manawa Toa. Heart Warrior* (2000), ainsi qu'à la traduction allemande de ce dernier par Karin Meißenburg (2001), illustrant au passage de manière particulièrement intéressante la circulation de ce roman et sa réception par un autre public :

Aux antipodes de cette version *pākehā* [désigne les Néo-Zélandais d'origine européenne, note d'A.P.], pessimiste et combien masculine des expéditions néo-zélandaises contre les essais nucléaires français où l'on cherche vainement des Tahitiens, Cathie Dunsford (née en 1957) représente une version maorie, LGBT, anticoloniale et écologique de ce combat qui est en même temps une ode aux luttes et aux

4. Voir aussi le témoignage de Catherine Soisson, ancienne travailleuse à Moruroa durant les essais nucléaires, au sujet de *Terre sans femme(s). No Woman's Land* (2006), récit autobiographique que l'autrice a dû reconvertir en roman pour échapper à des pressions (p. 10).

solidarités féminines, ainsi qu'un roman d'aventure et d'espionnage. La version allemande de *Manawa Toa* se distingue par de nombreux chapitres intermédiaires, écrits à l'instigation de son éditeur allemand, qui donnent la parole aux animaux sous-marins, et accentuent l'aspect « écofiction » [ – et éco-féministe, pourrait-on ajouter] du livre. (p. 38)

L'intérêt de ce chapitre réside aussi dans la double tentative de dépasser le cadre local et d'adopter « une échelle océanienne plus vaste [visant] plus généralement la défense des peuples autochtones du Pacifique » (p. 45), mettant en exergue les conséquences globales de la colonisation et du nucléaire. De plus, il s'agit de passer outre le dualisme entre culture colonisatrice et culture colonisée pour montrer que les territoires sont marqués par des influences et des tensions très diverses, pouvant impliquer des acteurs différents.

### La littérature irradiée de Tahiti

Le dernier chapitre commence par deux sous-parties abordant chacune un roman de manière approfondie : *L'Île des rêves écrasés* de Chantal T. Spitz et *Mutismes. E 'ore te vāvā* de Titaua Peu (2002). Si des similitudes apparaissent, telles que l'inscription dans le postcolonialisme, la représentation des tiraillements idéologiques au sein d'une société ou encore l'importance donnée à l'oralité (le premier par le mélange des styles d'écriture, le second par un style oral), la comparaison de ces deux romans révèle aussi deux manières différentes d'écrire une « contre-histoire » (p. 53) en fonction des profils sociologiques des protagonistes choisis. Ainsi, Chantal T. Spitz s'intéresse aux conséquences économiques, sociales et culturelles à différentes échelles temporelles, exprimées par un épilogue « à plus de vingt ans de distance » (p. 57), des développements promis par l'installation de CEP, tandis que Titaua Peu met en lumière une famille pauvre, représentante d'une société rongée par une violence bien plus profonde, remontant à la colonisation avant même les activités nucléaires, et qui trouve dans les affrontements de 1995 un énième exutoire.

Les deux sous-parties suivantes proposent une approche différente, moins « monographique », qui convoque plusieurs références afin de montrer que « l'opposition au nucléaire est étroitement liée au positionnement indépendantiste » (p. 65) – tant des élites politiques que de la population dans son ensemble – et que les œuvres puisent dans des contextes littéraires et philosophiques pluriels pour penser l'indépendance, incluant des références à des poètes locaux, comme Henri Hiro, dans la construction politique mais aussi culturelle de Tahiti<sup>5</sup>. Finalement, pour étayer cette vision d'ensemble, une dernière sous-partie élargit le corpus en montrant que l'opposition littéraire au nucléaire « n'est pas cantonnée [...] à l'imprimé et à la fiction romanesque » (p. 73), mais que le thème est récurrent dans les chants et chansons populaires, qu'il s'exprime par la danse et qu'il est porté par une parole poétique vivace faisant souvent référence à la mythologie.

---

5. Les romans cités sont *Le Bambou noir* de Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun (2005), *L'Arbre à pain* de Céleste Hitiura Vaite (2000) et *Avant la saison des pluies* de Rai Chaze (2010).

## Un essai comparatiste

En guise de synthèse, il convient de souligner que les remarques les plus pertinentes de l'étude d'Andréas Pfersmann reposent souvent sur la comparaison de plusieurs textes, concernant par exemple les représentations du territoire polynésien, les schémas narratifs et actants, la distribution des personnages masculins et féminins, ou encore la comparaison globale de romans, comme ceux de Chantal T. Spitz, Titaua Peu et Cathie Dunsford, filée du deuxième au troisième chapitre. Cette démarche permet à l'auteur de répondre à son hypothèse initiale : la pluralité des représentations littéraires renvoie à différentes interprétations de l'histoire, qui s'opposent sans être nécessairement contradictoires, prouvant ainsi l'intérêt du regard croisé sur des corpus littéraires variés<sup>6</sup>. L'essai se veut ainsi profondément comparatiste et cela à plusieurs égards : portée globale, interculturelle et postcoloniale ; confrontation méthodologique d'œuvres appartenant à des genres différents et écrites en plusieurs langues ; et finalement, à un niveau analytique, conclusions tirées de la comparaison de deux ou de plusieurs textes.

Pour finir, je formulerai deux réserves à l'encontre de l'essai. Elles portent sur des éléments transparaisant entre les lignes, mais qu'il aurait été souhaitable de discuter plus explicitement. La première concerne la dimension historique d'une étude parfaitement convaincante au niveau de la comparaison interculturelle, mais qui peine à distinguer trois temporalités différentes qui pourraient, semble-t-il, apporter plus de rigueur à la comparaison : années 1960 et 1970 (installation du CEP), années 1990 (reprise des essais nucléaires) et finalement années 2000 (effets à échelles temporelles variées). On peut d'une part supposer (peut-être naïvement) que l'arrêt définitif des essais nucléaires ait atténué les pressions subies par les écrivain·e·s ainsi libéré·e·s dans leur expression littéraire. D'autre part, avec le développement de la sensibilité postcoloniale, tant chez les créateur·rice·s que chez les penseur·euse·s, la littérature a pris conscience de l'insuffisance de parler des – ou pour les – « subalternes » afin de se rallier à leurs causes. Les représentations littéraires doivent au contraire leur attribuer le rôle d'acteur·rice·s à part entière, tout comme il est primordial de garantir l'accès au champ littéraire aux écrivain·e·s autochtones.

Ma seconde remarque porte sur la contextualisation sommaire des œuvres au sein de leurs champs littéraires respectifs voire au sein de la littérature mondiale. Concernant le corpus français, l'étude se contente ainsi de classer les œuvres citées dans la « paralittérature » (p. 12) et la « littérature industrielle » (p. 20), sans préciser s'il s'agit là de critères poétiques ou esthétiques, et sans prendre position par rapport à ces dénominations<sup>7</sup>. Cet aspect paraît plus problématique encore pour les corpus polynésiens et néozélandais dont l'auteur souligne pourtant le manque de visibilité. Si l'ouvrage suggère que les essais nucléaires ont eu, et continuent d'avoir, une importance considérable – bien plus qu'en métropole, comme le stipule le caractère paralittéraire et donc marginal des œuvres y étant publiées –, il reste

6. Voir par exemple p. 64-65 : *Mutismes* attribue l'origine des émeutes aux provocations organisées du pouvoir, tandis que *Manawa Toa* y voit l'expression des frustrations d'un peuple colonisé.

7. La conclusion combine les expressions en qualifiant certains romans d'espionnage de « paralittérature industrielle » (p. 79).

difficile d'en juger sans connaissance approfondie des champs littéraires concernés : dans quelle mesure l'opposition anticoloniale et antinucléaire constitue-t-elle un moment fondateur ou un tournant dans ces littératures ? Somme toute, Pfersmann manque de commenter l'asymétrie littéraire<sup>8</sup> flagrante des corpus mobilisés : ce qui apparaît dans la marge d'un champ littéraire s'inscrit au plus profond de l'autre. Dans le cas présent, cette asymétrie n'est pas qu'épistémologique, car elle renvoie à la logique coloniale qui a exposé des territoires et des populations aux radiations des expérimentations nucléaires visant à asseoir sa puissance. En cela, je rejoins la conclusion de l'auteur : la visibilité des œuvres littéraires est une « nécessité historique [et] politique » (p. 81).

---

8. J'utilise l'expression en référence à « l'asymétrie anthropologique » qu'observe Bruno Latour chez les ethno- et anthropologues qui s'intéressent aux phénomènes marginaux d'une culture (souvent de leur culture), mais, avec les mêmes méthodes, aux phénomènes culturels totaux ou fondateurs d'autres cultures. Voir le chapitre « Relativisme » dans Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1997 [1991], p. 124-177 et particulièrement p. 137.



## Extrait

### *La Littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture* (Marseille, la courte échelle. éditions transit, 2021)

ANDREAS PFERSMANN

#### A) Déchirures : L'île des rêves écrasés

Premier roman autochtone de Polynésie française, *L'île des rêves écrasés* (1991) de Chantal T. Spitz (née en 1954) a valu à l'autrice des réactions passablement déplaisantes lors de sa parution<sup>1</sup>. Il s'agit d'une fiction postcoloniale<sup>2</sup> ambitieuse et complexe, mêlant récit en prose et passages poétiques pris en charge par différents paroliers qui lui donnent toute sa profondeur<sup>3</sup>. Le roman dénonce les essais nucléaires français, mais ils apparaissent sous la forme de « missiles » dont la base sera établie sur l'île imaginaire de Ruahine<sup>4</sup> qui dépend de Rahiti. Parfaitement transparentes, ces transformations indiquent pourtant que la romancière n'avait aucun souci de réalisme dans l'évocation du CEP.

- 
1. Voir Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés*, Pape'ete, Vent des îles, 2003, quatrième de couverture. Lors d'une intervention mémorable de Chantal T. Spitz à l'Université de la Polynésie française (UPF), organisée par Titaua Porcher le 19 mars 2021, la romancière a raconté comment l'écriture de son texte a été suscitée par des projets d'industriels japonais à la fin des années 1980 de transformer le motu Maeva à Huahine en cité touristique et sa terreur de revivre dans son île une spoliation similaire à celle imposée, dans les Tuamotu, par le CEP. Le texte, qu'elle ne destinait pas à la publication, était conçu, explique-t-elle, comme un « testament » qu'elle voulait léguer à ses enfants. Concernant l'accueil réservé à son livre, l'autrice a fait part également de lettres d'insultes et de menaces qu'elle a reçues au lendemain de sa publication.
  2. J'entends ici « fiction postcoloniale » au sens d'une fiction qui questionne la domination coloniale et ses conséquences, qu'elle ait été écrite dans un pays depuis longtemps indépendant ou dans un territoire encore sous le joug d'une domination coloniale plus ou moins silencieuse, voire « furtive » (Patrick Chamoiseau). Pour le dire avec les termes d'Elleke Boehmer : « Rather than simply being the writing which "came after" empire, postcolonial literature is that which scrutinizes the colonial relationship », *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 3, cité d'après Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 7. Il me semble que seul un malentendu sur le terme « postcolonial » a pu conduire Chantal T. Spitz à le récuser violemment et à n'y voir qu'une « étiquette » que les Occidentaux voudraient accoler aux littératures océaniques pour les sous-estimer. Voir Chantal T. Spitz, « nous émerger pour mieux nous immerger », dans *Pensées insolentes et inutiles*, Pape'ete, te ite, 2006, p. 165-167.
  3. Il faudrait un chapitre à part pour donner une idée plus juste de la richesse de cette œuvre inaugurale. Parmi les études qui lui sont consacrées, on se reportera en particulier aux articles de Mounira Chatti, « Fictions identitaires polynésiennes : *L'île des rêves écrasés* de Chantal T. Spitz », dans Véronique Fillol et Jacques Vernaudeau (dirs.), *Stéréotypes et représentations en Océanie*, Nouméa, Corail, 2005, p. 215-231 ; Paola Carmagnani, « Identità post-colonial, scrittura ibride : Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés* », dans Daniela Dalla Valle, Laura Rescia et Monica Pavesio (dir.), *Da un genere all'altro*, Roma, Aracne, 2012, p. 389-401 et « La douloureuse mémoire de la parole orale dans l'écriture postcoloniale de Chantal T. Spitz : *L'île des rêves écrasés* », *Semicerchio*, vol. LX, n° 1, 2019, p. 63-70. Voir également Audrey Ogès, *Violences coloniales et écriture de la transgression : Étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal T. Spitz*, Paris, L'Harmattan, 2016.
  4. Comment ne pas songer à Huahine, où la romancière vit une partie de l'année ?

La structure de *L'île des rêves écrasés* est assez particulière. Le livre s'ouvre sur une dédicace, en français, à Toofa et Emily-Emere, respectivement grand-mère et mère de l'auteur. Mais ce sont également les noms de la mère et de la grand-mère de Terii qui est le personnage principal du récit contemporain et de sa sœur Tetiare qui apparaît comme la narratrice<sup>5</sup>. La page suivante accueille une dédicace-invocation plus développée en tahitien, qui invite à la lecture de l'ouvrage et annonce une ère *mā'ohi* pour le peuple *mā'ohi* : « *Ao mā'ohi no te nūnaa mā'ohi*<sup>6</sup> ».

Le texte proprement dit débute par deux récits des origines. La première cosmogénèse, en tahitien, évoque la création originelle par Ta'aroa, l'ancêtre de tous les dieux qui émerge de sa coquille pour former l'univers à partir de ses membres. Ces quatre pages correspondent, avec des variantes mineures, à la version du récit des origines que l'on peut lire dans *Tahiti aux temps anciens* de Teuira Henry<sup>7</sup>. Elles ne font l'objet d'aucune traduction et sont, *de facto*, réservées au lecteur initié. Le récit mythologique *mā'ohi* précède un extrait de la *Genèse*, les deux textes étant l'un comme l'autre fondateurs de la culture polynésienne moderne<sup>8</sup>. Ces extraits de textes sacrés sont suivis d'un prologue qui raconte sous forme lyrique la colonisation de Tahiti, l'imposition des coutumes occidentales et de la religion chrétienne. La dépossession coloniale est présentée comme la réalisation de la célèbre prophétie d'un prêtre qui avait annoncé l'arrivée d'une « embarcation sans balancier<sup>9</sup> », l'accaparement des terres et la fin des coutumes traditionnelles.

Les quatre chapitres suivants inscrivent la généalogie et l'histoire d'une famille des îles dans l'Histoire de la Polynésie et de ses relations avec la France. Lors d'une guerre contre l'Allemagne, des militaires viennent recruter de jeunes Polynésiens à Ruahine pour défendre la « Mère Patrie ». Les repères historiques sont assez flous, mais on peut songer au bataillon du Pacifique qui participa à la deuxième guerre mondiale à l'appel du Général de Gaulle. Tematua, fils de Maevarua et de Teura, accepte de s'engager et part combattre en Europe au

- 
5. Chantal T. Spitz, que j'ai interrogée au sujet de ces noms, a bien voulu me donner la précision suivante : « To'ofa et Emily sont en effet le prénom de ma grand-mère et de ma mère / tous les prénoms du roman appartiennent à ma famille / parce que dans la tradition il est interdit de s'approprier les noms des autres familles » (Communication personnelle du 29 août 2020). L'auteur a justement précisé ailleurs que la reprise des noms des membres de sa famille, voire de leurs traits de caractère, ne font pas pour autant de son roman une autobiographie. Voir Chantal T. Spitz, « texte revisité », dans *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, p. 159-163.
  6. Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés*, *op. cit.*, p. 10.
  7. Voir *ibid.*, p. 11 ss. et Teuira Henry, *Tahiti aux temps anciens* [1928], trad. B. Jaunez, Paris, Musée de l'homme, 2004, p. 346 ss. Chantal T. Spitz a notamment adopté la graphie dite « de Duro Raapoto » et elle ou quelqu'un d'autre « a modifié quelques mots au sens équivalent » m'indique Jacques Vernaudo, que je remercie.
  8. C'est le sens que Chantal T. Spitz a donné à la co-présence de ces deux cosmogénèses lors de son intervention précitée à l'UPF.
  9. Cette prophétie attribuée au prêtre Vaita de Opoa est rapportée dans *Tahiti aux temps anciens*, p. 16-17 et commentée dans les analyses d'anthropologie historique. (Voir Anne Salmond, *L'île de Vénus. Les Européens découvrent Tahiti*, Pape'ete, Au vent des îles, chapitre 2 et *passim*.) Serge Tcherkézoff me rappelle qu'avant même l'arrivée de Wallis, les Tahitiens connaissaient, au moins par oui-dire, l'existence des navires européens « sans balancier », espagnols et hollandais, qui ont croisé dans les archipels voisins.

désespoir de ses parents. Éprouvé, il retourne à Ruahine à la fin de la guerre, mais douze de ses camarades du village sont morts au combat.

De cinq ans sa cadette, Emily-Emere naît à Rahiti de l'union illégitime entre sa mère Toofa et le riche anglais Charles Williams. À sa majorité, son père lui offre des terres situées à Ruahine, sur le motu Maeva. Elle y rencontre Tematua et décide de s'y installer pour vivre son amour avec lui. Ensemble, ils donnent naissance à trois enfants, qui, « mélange de deux cultures, ne seront jamais entiers<sup>10</sup> » : Terii, Eritapeta et Tetiare.

L'idylle familiale à Maeva est brutalement interrompue par l'annonce de l'installation d'une base de lancement de missiles nucléaires à Ruahine, décidée par le « Général-Libérateur-Décorateur<sup>11</sup> ». À partir du chapitre « La nouvelle », le roman connaît une nette accélération diégétique, ainsi qu'une multiplication de dialogues, absents dans la première partie du livre. La famille de Tematua et d'Emere est sous le choc, mais Tetiare et surtout Terii, devenu archéologue, se lancent dans un combat, perdu d'avance, contre l'installation de la base. Ils se rendent à Pape'ete pour solliciter les élus locaux, mais se heurtent à l'indifférence de conseillers uniquement préoccupés par les rallonges budgétaires qu'ils espèrent obtenir de Paris. Emere, Tematua et leurs enfants sont expropriés et leurs terres de Maeva cédées à l'État pour la construction du Centre de tirs.

Le romanesque intervient avec l'arrivée à Ruahine, cinq ans plus tard, de Laura Lebrun, officier technicien supérieur et « cerveau parmi les cerveaux de l'ambitieux programme du Général-Président<sup>12</sup> ». Elle est entourée au sein de la base par une équipe de militaires dont elle supporte mal le racisme à l'encontre des Tahitiens, peu conforme à ses idéaux. Alors que tout la sépare de Terii, d'une dizaine d'années son cadet, une passion naît entre eux, documentée notamment dans les extraits du journal intime de Laura qui alternent avec la narration. Malgré leur opposition au Centre de tirs et une douleur toujours présente, Tematua et Emere accueillent Laura avec bienveillance dans leur maison et même Tetiare finit par s'attacher à l'amante de son frère. Le temps de la mission de Laura à Ruahine, Terii et elle connaissent un bonheur intense, mais le premier tir de missiles signe à la fois le terme de sa présence en Polynésie et la fin de leur liaison.

*L'île des rêves écrasés* se clôt par un « épilogue » qui se présente comme un diagnostic sévère de la société tahitienne vingt ans plus tard, et du « torrent dévastateur de la modernité occidentale<sup>13</sup> ». Il fait aussi le point sur le destin des principaux personnages. Terii est devenu militant indépendantiste et Laura est décédée quelques années après son retour en métropole « d'un cancer inexpliqué, comme plusieurs de ceux qui autrefois avaient travaillé à la folie du Général-Président<sup>14</sup> ». Après la mort de son père Tematua, Tetiare se sent libre pour

---

10. Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés*, op. cit., p. 95.

11. *Ibid.*, p. 105.

12. *Ibid.*, p. 120.

13. *Ibid.*, p. 187. *Hombo* (2012), le deuxième roman de Chantal T. Spitz, n'évoque pas les essais nucléaires, mais les effets dévastateurs de la même modernité occidentale, accélérée par le CEP, sur la jeunesse de Huahine. Voir *Hombo. Transcription d'une biographie*, Pape'ete, Au vent des îles, 2012.

14. *Ibid.*, p. 200.

« écrire l'histoire de son pays et de son peuple, leur histoire<sup>15</sup> ». Elle met finalement en œuvre ce que son frère l'avait incitée à entreprendre comme geste de résistance au moment où, à la veille des premiers tirs, ils étaient tous les deux révoltés par le déni de leur civilisation dans l'école coloniale :

Si tu veux que nous connaissions notre histoire, fais un livre que nous lirons. Tout ce que nous lisons a été écrit par des étrangers [...] Il est temps d'écrire notre histoire vue par nous-mêmes. Lavage du cerveau à l'endroit<sup>16</sup>.

Le projet, ici explicité, d'écrire l'histoire du point de vue des Tahitiens, du point de vue des dominés, permet de considérer *L'Île des rêves écrasés* comme un « roman de la contre-histoire<sup>17</sup> ». Pour sauver la mémoire d'une civilisation de l'oralité, il faut désormais, explique Terii à sa sœur après avoir lu son manuscrit, passer par l'écriture :

Le rêve transmis de l'oralité se meurt faute de mémoire et nous devons lui redonner vie par l'écriture. [...] Laver le cerveau de tous ceux à qui on a répété toute leur vie qu'ils sont nuls, puisque Māōhi. Rendre leur dignité et leur liberté à ses frères que l'école, remplissant parfaitement la mission qu'on lui a assignée, a mis à genoux. Car il n'est rien de plus dangereux qu'un peuple colonisé debout<sup>18</sup>.

Malgré ses qualités indéniables, le premier roman de Chantal T. Spitz n'est pas exempt de stéréotypes, en particulier dans son évocation de la beauté des personnages *mā'ohi* et de la passion amoureuse parfois teintée de kitsch<sup>19</sup>, qu'on ne retrouve pas dans ses textes ultérieurs. Paula Carmagnani observe justement qu'à travers la vision idéalisée du monde de l'oralité, elle réactualise paradoxalement « gli schemi dicotomici del mito esotico occidentale<sup>20</sup> » relatif à Tahiti. Mais c'est aussi cette idéalisation qui permet à la romancière de réserver une place particulière à la parole orale ritualisée lors des incantations poétiques prises en charge par les personnages qui scandent le récit et font songer à l'art oratoire tahitien dit *'orero*.

Contrairement aux fictions où l'opposition au CEP se traduit par des affrontements physiques, la décision du Général-Président de construire à Ruahine la base des missiles

---

15. *Ibid.*, p. 198.

16. *Ibid.*, p. 161.

17. Je me permets de renvoyer à mon livre *Séditions infrapaginales : poétique historique de l'annotation littéraire (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2011, p. 429 ss. où j'ai forgé le concept de « romans de la contre-histoire », ainsi défini : « romans à caractère épique, évoquant le destin d'un peuple ou d'une minorité, qui poursuivent un tel objectif subversif par rapport à une tradition écrite dominante ». Voir également Titaua Porcher, « "L'autre histoire" dans la fiction francophone du Pacifique », dans Andréas Pfersmann et Titaua Porcher (dirs.), *New Zealand Journal of French Studies*, vol. 37, n° 1-2 (2019), numéro spécial *Littérature et politique en Océanie*, p. 151-169 et Stéphanie Vigier, *La Fiction au passé : histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine*, Limoges, Pulim, 2011, p. 81 et *passim*.

18. Chantal T. Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, *op.cit.*, p. 199.

19. *Pardon Chantal !*

20. « Les schèmes dichotomiques du mythe exotique occidental » (trad. A.P.). Paola Carmagnani, « Identità post-coloniali, scrittura ibride », art. cit., p. 394. Dans des textes ultérieurs, Chantal T. Spitz pourfend non sans véhémence le mythe occidental de Tahiti. Voir notamment Chantal T. Spitz, *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, *passim*.

nucléaires inflige aux protagonistes *mā'ohi* de profondes blessures intimes. Sur le plan anthropologique, c'est leur rapport viscéral à la terre qui est atteint. Tematua qui y a, selon les traditions ancestrales, enfoui le cordon ombilical de ses enfants, est anéanti par la nouvelle annoncée par la radio :

La déchirure qui s'ouvre dans son âme et dans son ventre est trop profonde. Emere [...] entend aussi la terrible nouvelle et sort aussitôt pour unir son chagrin à la douleur de son homme. Il est assis sous le tumu úru [arbre à pain] qu'il a planté au jour de la naissance de son fils, premier-né, après avoir enterré son pito [cordon ombilical] dans le ventre de leur Terre. Le temps semble arrêté, figeant nature et homme dans l'élan de la vie. Pas un souffle de vent et Tematua avec dans les mains le filet qu'il répare. Il ne fait pas un geste. Ses yeux sont perdus dans ce monde qui a changé de couleur ; il a dans la bouche un goût de sang. Le goût de sang de ses frères morts autrefois pour cette glorieuse Mère Patrie. Le goût de sa Terre profanée par les engins monstrueux d'hommes venus d'ailleurs. Le goût du sang de l'âme violée de son peuple<sup>21</sup>.

La décision du chef de l'État est aussi vécue par Tematua comme une trahison. Décoré, au lendemain de la guerre, par le « Général Libérateur » de la « médaille du courage », il se rend compte qu'il a été victime d'une illusion : « Je me suis alors imaginé que les vies volées des enfants de notre terre nous rendaient libres et égaux. Que, par elle, la mère Patrie nous considérait comme des hommes<sup>22</sup> ».

La *déchirure*, ici éprouvée par Tematua, constitue un fil rouge du roman, étroitement lié aux essais nucléaires. Intitulé « La déchirure », le dixième chapitre évoque la souffrance de Terii lorsque le premier tir de missiles signifie le départ de Laura et la fin de leurs amours. La logique impitoyable de la machine militaire brise une passion partagée, mais condamnée dès le départ. Là encore, c'est une blessure intime que causent les expérimentations funestes. Parolier à son tour, Terii formule une prière dont la violence trouble sa maîtresse :

Au nom de l'amour  
Toutes ces vies  
Terminées avant de commencer  
Éclatées sous le feu de l'homme  
Cendres sous la colère nucléaire<sup>23</sup>.

Le terme, cette fois appliqué de façon plus générale au peuple, revient dans un des derniers poèmes qui exprime un espoir de Tetiare et Terii, envers et contre tout, dans les générations à venir :

La déchirure de notre peuple orphelin  
Exilé sur notre Terre d'éternité  
Ensemencée des rêves d'or de nos Pères  
Nous a rendus étrangers à nous-même.

---

21. Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés*, op. cit., p. 98.

22. *Ibid.*, p. 104.

23. *Ibid.*, p. 170 s.

Mais voici que se lève un nouveau jour  
Dans lequel se dressent nos enfants<sup>24</sup>

Tetiare, la fille de Tematua, est également sous le choc au moment de l'annonce, mais l'oukaze transmis par la radio déclenche chez elle un déclic identitaire :

Elle découvre tout à coup, petite fille rêveuse, l'attachement irrationnel à sa Terre, l'amour irraisonné, irraisonnable. Celui que Tematua a inscrit dans son ventre en y enterrant son pito, geste symbolique qui prend là tout son sens, par la magie de ceux de son peuple qui ont vécu avant elle, qui sont nés et morts de cette Terre. Ces mots irréels qui la tuent, la font naître à cette Terre qui l'a fait naître. Dououreux émerveillement de l'enfantement<sup>25</sup>.

L'opposition au Centre de tirs est pourtant loin d'être unanime parmi les Polynésiens, y compris au sein de la famille de Terii. Sa grand-mère, sensible aux retombées économiques promises, ne partage pas ses appréhensions :

Toofa essaie de raisonner son mootua [petit-enfant]. De lui expliquer que l'occasion est enfin offerte à Ruahine de se développer. Que le mode de vie changera. Que la civilisation apportera ce progrès et ces avantages qui ont pour nom argent, travail, consommation. Terii ne l'écoute pas. Il ne peut pas l'écouter. Ces mots et leur réalité, il les connaît, lui qui revient de la civilisation. Il a vécu cette vie qui n'est pas pour eux. Rien n'a préparé les habitants de Ruahine à cette explosion soudaine et incontrôlable. Profit, envie, pauvreté, délinquance, prostitution, pollution, exploitation. Ils ne sont pas faits pour un monde empli de ces mots. Il sent au fond de son cœur l'injustice de cet avenir de larmes que l'on offre à son peuple<sup>26</sup>.

À plus de vingt ans de distance, l'épilogue vient confirmer les craintes de Terii quant aux conséquences sociales, morales et écologiques de l'établissement de la base de lancement des missiles nucléaires. L'abandon des pratiques traditionnelles et la perte d'identité accompagnent l'exode rural de familles d'ouvriers qui s'entassaient dans des bidonvilles insalubres. La frénésie de la consommation a atteint Ruahine, dominée par l'argent et la corruption, et les inégalités sont devenues criantes. On assiste aux effets néfastes de « l'école, redoutable instrument de colonisation et de déculturation » et à l'émergence d'une « nouvelle élite, nouveau colonisateur de son propre peuple<sup>27</sup> ». Chantal T. Spitz vise particulièrement la « nouvelle race<sup>28</sup> » des « demis » [métis] privilégiés qui n'ont que mépris pour les « *kaina* » et affichent un train de vie luxueux<sup>29</sup>. Tout indépendantiste qu'il est, Terii se garde de rejeter toute la responsabilité sur la métropole ou les Européens installés en Polynésie :

---

24. *Ibid.*, p 195.

25. *Ibid.*, p. 100.

26. *Ibid.*, p. 101.

27. *Ibid.*, p. 198.

28. *Ibid.*, p. 190.

29. Sur le rapport de Chantal T. Spitz à l'élite « demie », voir Andréas Pfersmann, « "Le regard des vaincus". Colonialisme et résistance selon Chantal T. Spitz, Titaua Peu et Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun », dans *Francophonies océaniques*, numéro spécial de *Interculturel Francophonies*, n° 31, juin-juillet 2017, textes

À ceux qui reprochent à la Métropole de les avoir privés de leur culture, dépouillés de leur terre et dépossédés de leur identité, il répond inmanquablement : « N'oubliez jamais qu'elle l'a fait avec la vorace complicité des hommes de notre peuple. Ne croyez pas que l'ennemi du Māōhi est le papaā. C'est le demi à peau claire ou le Māōhi à peau foncée, tous deux, tripes blanches et langue bleu-blanc-rouge. Il n'est pire ennemi que l'ennemi de l'intérieur...<sup>30</sup>

---

réunis et présentés par Andréas Pfersmann et Titaua Porcher-Wiart, p. 117-141. Le terme « kaina » est un terme plus ou moins péjoratif qui désigne les personnes considérées comme appartenant au bas de l'échelle sociale.

30. Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés*, *op.cit.*, p. 197.

## Compte rendu

**Else Jongeneel, *L'illustration en majesté. L'édition Curmer de Paul et Virginie et La Chaumière indienne* (Paris, Classiques Garnier, 2021)**

CELINE ZAEPFFEL, Rijksmuseum Amsterdam

L'ouvrage de Else Jongeneel revient sur l'un des romans phares que le XVIII<sup>e</sup> siècle a offert – un peu malgré lui – au répertoire associé aujourd'hui à la littérature de jeunesse. Il s'agit de *Paul et Virginie*, une pastorale imaginée par Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre et publiée en 1788. Depuis sa parution et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, cette œuvre a inspiré un grand nombre d'illustrations, d'adaptations, et donc de rééditions.

Dans *L'illustration en majesté*, Else Jongeneel, professeur émérite en littérature française à l'Université de Groningue (Pays-Bas), se concentre sur l'une de ces éditions. Il s'agit de l'ouvrage publié en 1838 par l'éditeur Curmer, qui fait le choix d'accoler à l'histoire de *Paul et Virginie* la bien moins connue *Chaumière indienne* (1791). Il enrichit ces deux récits de nombreuses gravures et d'ornements. Else Jongeneel s'intéresse alors à la métamorphose de deux textes à la lumière d'une époque : elle analyse les rapports qui se créent entre les textes de Saint-Pierre et les illustrations choisies par Curmer au XIX<sup>e</sup> siècle, qui bouleversent leur mise en page. Elle tient donc à la fois compte de l'héritage des siècles précédents et de l'influence des dynamiques contemporaines à Curmer. Cette étude est subdivisée en quatre chapitres : les trois premiers préparent et accompagnent soigneusement la lecture du quatrième, au sein duquel culmine une analyse détaillée de l'édition Curmer.

Les deux premiers chapitres retracent le contexte historique et culturel qui entoure l'auteur de *Paul et Virginie* et de *La Chaumière indienne*, ce qui permet d'évoquer l'origine de ces deux ouvrages. Tandis que le premier chapitre se concentre sur la genèse de *Paul et Virginie*, le second se consacre à *La Chaumière indienne*. Jongeneel veille à rappeler le rapport de Saint-Pierre à la nature d'une part (chapitre 1) et à la culture indienne d'autre part (chapitre 2) ; elle les replace alors dans la tendance de l'époque, tout en soulignant les spécificités propres à l'auteur. Elle esquisse ainsi les idées philosophiques qui sous-tendent l'écriture de *Paul et Virginie* et de *La Chaumière indienne* et y montre, avec limpidité, l'importance du thème de l'harmonie. Jongeneel explore également le rapport que chacune de ces deux œuvres entretient avec le genre dans lequel elle s'inscrit, respectivement la pastorale et le conte indien. En cela, la chercheuse prend soin de son lectorat : loin de considérer les bases de son objet d'étude comme un acquis, elle rappelle même l'intrigue des deux œuvres, avant de revenir sur quelques-unes des questions interprétatives qu'elles soulèvent encore à l'heure actuelle.

Les grandes étapes de l'histoire éditoriale de chacun de ces deux ouvrages sont ensuite passées en revue. Cela permet à Jongeneel de situer l'édition Curmer – qui les rassemble – tout en veillant à mettre son lectorat en appétit quant à la suite de l'étude. Si ces



deux chapitres pourront sembler superflu à un lectorat spécialiste de l'œuvre de Saint-Pierre, nous avons la conviction qu'ils ouvrent grand la porte à toute personne encline à reconsidérer ses propres travaux de recherche au regard de cette étude.

Le troisième chapitre permet à Jongeneel de relier le contexte d'écriture des deux œuvres étudiées (respectivement publiées en 1788-1789 et en 1791) avec celui de la publication de l'édition Curmer (publiée en 1838). Cette partie de l'ouvrage de Jongeneel revient sur les spécificités éditoriales propres à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle les romans illustrés connaissent un véritable essor. Jongeneel s'intéresse tout particulièrement aux évolutions techniques de l'époque en matière d'illustration, ainsi qu'aux changements culturels qu'elles amènent. Elle prépare ainsi son lectorat à l'analyse typographique de l'édition Curmer, qu'elle traite dans son chapitre 4.

En effet, dans ce troisième chapitre, Jongeneel aborde l'état du marché du livre et la place qu'y prend alors Curmer, le succès grim pant du livre illustré et les débats qu'il suscite ou ressuscite, l'évolution des techniques d'illustration, et la prise d'importance de la figure de l'illustrateur au cours de la période. En adoptant à la fois une approche historique, littéraire et sociologique, elle rappelle comment, à cette époque charnière de l'histoire du livre, cet objet culturel s'engage à la fois vers une production luxueuse d'ouvrages de collection et vers une production de masse, destinée à un lectorat moins fortuné. En tenant compte des débats de l'époque, elle explicite les mutations profondes du livre au regard de la manière dont il est pensé, créé et reçu. Jongeneel prend bien soin d'observer formellement ces changements, puisqu'elle évoque certains éléments de la conception du livre, notamment son format, sa mise en page et les matériaux qui le composent. Elle pose ainsi, avec une grande clarté, les jalons de la réflexion qui se concentre dans la quatrième partie de son ouvrage.

L'ensemble de ce parcours historico-culturel permet en effet à Jongeneel de consacrer la quatrième partie de son ouvrage – qui en est également la plus longue – à l'étude de l'édition Curmer. Après un bref inventaire de la situation sociale et éditoriale de la France des années 1830, Jongeneel brosse le portrait de l'éditeur Curmer, puis en explicite le projet en ces termes :

Or, poussé à la fois par son esprit de commerce et par des idéaux humanitaires, Curmer rêve d'un lectorat plus élargi. Il aimerait lancer le livre illustré de qualité pour un public moins cultivé et ne bénéficiant pas d'un grand pouvoir d'achat, comme l'atteste un critique de son *Imitation de Jésus-Christ* [...]. (p. 58)

Quoi de plus logique alors que la réédition de *Paul et Virginie*, une œuvre qui, bien que connaissant une baisse de popularité, « avait figuré sur la liste des livres favoris de la bourgeoisie aisée, mais aussi des classes populaires, qui le connaissaient surtout par le biais des feuilles de colportage et de l'imagerie populaire » (p. 59) ? Avant même d'entamer l'analyse formelle de cette édition, l'enjeu qu'elle porte – à savoir, donner à voir et moderniser une œuvre morale, celle de Saint-Pierre – est ainsi explicité avec précision par Jongeneel. Le résultat est un « album débordant d'images » (p. 61) qui révèle l'enthousiasme de l'éditeur pour les innovations et les illustrateurs lui sont contemporains. Jongeneel revient ensuite sur

le paratexte de l'édition Curmer, et montre comment la notice sur Saint-Pierre rédigée par Sainte-Beuve contribue à « actualise[r] en quelque sorte l'auteur des deux contes pour le lectorat contemporain » (p. 64). Elle présente ensuite les principaux choix typographiques de Curmer, et nous introduit à ce qu'elle nomme « l'hybridation du récit » (p. 66), à savoir le décloisonnement des espaces textuels et graphiques du livre.

L'édition étudiée nous semble maintenant familière, ce qui permet à Jongeneel d'entrer dans son analyse formelle, qui passe « en revue la composition, le format et la position sur la page des différentes vignettes, leur rapport avec le texte et le défi qu'elle lance au lecteur-spectateur » (p. 69). La chercheuse y montre en quoi la modernité de cette édition repose sur les gravures sur bois, qui parviennent à intensifier le dialogue entre textes et images.

C'est donc tout naturellement que les illustrations de l'ouvrage sont abordées à partir de leur emplacement et de leur rôle dans *Paul et Virginie*, d'abord, puis dans *La Chaumière indienne* ensuite. Autrement dit, les frontispices, têtes de page, cartes, lettrines, culs-de-lampe et vignettes finales, grandes vignettes, et finalement portraits, sont tour à tour auscultés. Nous apprécions tout particulièrement le soin apporté à l'étude des lettrines et culs-de-lampe, rappelant le rôle essentiel de ces éléments – souvent délaissés par les études littéraires – dans la lecture d'une œuvre. Une fois encore, le paratexte n'est pas non plus ignoré puisque Jongeneel revient sur un autre ajout de la main de Curmer, à savoir la « flore de *Paul et Virginie* et de *La Chaumière indienne* ». Tout comme l'étude de l'influence de la lanterne magique au sein du même chapitre, ce détour des plus intéressants souligne les aspects novateurs de l'édition Curmer, ainsi replacée dans son contexte culturel et historique. Dès lors, grâce aux explications apportées par Jongeneel, le choix de l'éditeur d'accoler la pastorale et le conte, répondant aux goûts de son époque pour la botanique et pour l'Orient, semble presque une évidence.

En conclusion, l'étude de Else Jongeneel impressionne d'abord par la clarté de sa construction. Sa brièveté n'enlève rien à sa capacité à relever, documenter et analyser les aspects originaux de l'édition Curmer. Démontrant l'importance des travaux de ce type, elle est une brillante invitation à l'analyse formelle d'éditions illustrées ; le glossaire ajouté en fin d'ouvrage n'y est pas étranger. Si nous regrettons toutefois le nombre et la qualité assez faibles des illustrations pour une telle analyse, c'est principalement parce que l'enthousiasme de Jongeneel pour l'édition Curmer est communicatif. On déplore en fait surtout de pas tenir l'œuvre étudiée entre ses mains, pour la parcourir soi-même, en même temps que le travail de Jongeneel fait s'émerveiller à son sujet.