



PAGAILLE

1 | 2021

Littératures et médias comparés

Marâtre Nature

Quand Gaïa contre-attaque

PAGAILLE

Littératures et médias comparés

Pagaille est une revue biannuelle indépendante de littératures et médias comparés, fondée par des chercheuses et chercheurs en littératures comparées. Elle a pour objectif de promouvoir l'approche comparatiste dans le champ des sciences humaines et sociales. Comme son nom l'indique, la revue entend explorer des champs particulièrement riches de la recherche actuelle, des espaces intellectuels *en pagaille* au sein desquels le comparatisme entend se frayer un chemin et apporter un éclairage spécifique. À ce titre, les démarches inter-, intra-, et transmédiales ont toute leur place dans la revue.

La revue ne dispose pas d'un unique comité scientifique. Le choix a été fait de rassembler un comité scientifique différent selon la thématique de chacun des numéros.

Les personnalités présentes au sein de chacun des comités scientifiques sont toutes des chercheuses et chercheurs spécialistes dans le domaine abordé.

Marâtre Nature

Quand Gaïa contre-attaque

Sommaire

4 • Introduction

8 • Perspectives historiques

9 • Gaï/ia sur la scène. Figurations de la terre chez Eschyle et Bruno Latour
Déborah Bucchi

17 • La Marâtre indifférente et le poète inconsolable (Du Bellay, Ronsard et Leopardi)
Louise Dehondt

26 • « *La nature finira par se venger !* » Lectures croisées de Chen Yingsong, Gao Xingjian et Yan Lianke
Virginie Berthebaud

36 • Perspectives écoféministes

37 • La « Marâtre nature » et la femme *révoltée* : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang
Irene Cecchini

48 • *Le Mur invisible [Die Wand]* de Marlen Haushofer, une robinsonnade moderne au féminin
Annabel Audureau

56 • Fictions de la catastrophe et extinction de l'être humain

57 • De la violence naturelle à la nature des violences contemporaines. Considérations sur les présupposés théoriques des fictions catastrophistes
Miruna Craciunescu

67 • Du figuré au littéral. Apocalypse végétale dans quelques récits de fin du monde
Aude Volpilhac

84 • Résumés

87 • Billets d'humeur

87 • *Pompéi* au Grand Palais : la violence de la Nature en 3 dimensions
Amandine Lebarbier

89 • Temporalités de la catastrophe. Marâtre Nature en bande dessinée
Hélène Dubail

Comité de rédaction

Manon Amandio (Université Clermont Auvergne)

Julie Brugier (Université Paris Nanterre)

Hélène Dubail (Université Paris Nanterre)

Amandine Lebarbier (Université Paris Nanterre)

Sébastien Wit (Université de Picardie Jules Verne)

Comité scientifique du numéro

Nathalie Blanc (CNRS)

Anne-Laure Bonvalot (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Chloé Chaudet (Université Clermont Auvergne)

Yvan Daniel (Université Clermont Auvergne)

Xavier Garnier (Université Sorbonne-Nouvelle)

Bertrand Guest (Université d'Angers)

Anne-Rachel Hermetet (Université d'Angers)

Françoise Lavocat (Université Sorbonne-Nouvelle)

Lucie Taïeb (Université de Bretagne Occidentale)

Pierre Schoentjes (Université de Gand)



Naughty Dog, *Pike Street* (détail) dans *The Last of Us part II* (2020 Sony Interactive Entertainment LLC)

Introduction

Dans un contexte de multiplication des phénomènes extrêmes causés par le dérèglement climatique, face à l'effondrement des écosystèmes et alors que la sixième extinction de masse a déjà commencé, on observe un début de prise de conscience, au sein de la société civile, de la nécessité de modifier nos comportements et d'alerter les pouvoirs publics. En 2018, au moment où a été lancée l'idée de ce numéro thématique, se multipliaient les initiatives de défense de la planète et des écosystèmes : l'*Affaire du siècle*, les marches pour le climat, les grèves scolaires initiées par Greta Thunberg ou encore les initiatives locales favorisant une économie plus « verte ». La pandémie qui nous a frappés depuis n'a fait que confirmer, malheureusement, l'urgence de la situation.

Dans les sciences humaines, le grand nombre de travaux et d'événements scientifiques récents sur le sujet témoignent d'une volonté certaine de se saisir de ces questions sur l'ère de l'Anthropocène. Cette résolution de contribuer à une réflexion sur les liens entre l'homme et la planète n'est pourtant pas toute récente : l'essor des humanités environnementales qui s'est fait, dans le sillage du spatial turn, avec l'écocritique, l'écopoétique, l'écophilosophie, la géocritique et la géopoétique, date de la fin des années 1980.

Cependant, à rebours de paradigmes écocritiques de réunification voire de symbiose entre l'homme et la nature¹, la littérature, les médias et les arts ont aussi mis en scène le fait que la nature est tout autant capable de protéger que d'écraser de sa toute-puissance la vanité humaine, de ramener à sa juste condition de petit mortel, d'être transitoire et faible, celui ou celle dont l'orgueil aurait enflé comme un bœuf. Du Déluge aux plaies d'Égypte, de nombreux récits mythiques ont su construire l'image d'une nature capable de punir l'homme, de contre-attaquer. La nature apparaît alors comme une marâtre (« Ô marâtre nature », se plaignait déjà Du Bellay), une figure maternelle persécutrice avec laquelle se rejoue le mythe des origines et le roman familial décrits par la psychanalyse freudienne.

¹ Pensons par exemple à « l'Hypothèse Gaïa » développée par le climatologue James Lovelock, qui conçoit la planète comme un ensemble de flux et de régulations dont l'humain fait partie.

Naughty Dog, *Seattle Approach* dans *The Last of Us part II* (2020 Sony Interactive Entertainment LLC)

Ce premier numéro de *Pagaille* réfléchit ainsi à une conception de la nature, pensée non comme simple victime des sociétés humaines, soumise aux aléas des catastrophes écologiques causées par l'industrialisation massive, mais comme une force souveraine. Loin de toute position d'arrière-garde, il ne s'agit aucunement d'appeler au retour à une conception conservatrice et anthropocentrée de la nature, mais de s'interroger sur ce que la littérature et les arts disent du rapport des cultures humaines à l'environnement. En somme, de comprendre en quoi l'examen de la multitude – diachronique, synchronique, géographique, culturelle – des représentations d'une nature en pagaille, hors de contrôle, nous offre les moyens d'exhumer les structures de l'imaginaire qui ont fait, anthropologiquement, l'articulation des sociétés humaines à l'idée de nature.

Le numéro repose sur l'idée que la littérature comparée a un rôle à jouer face au grand défi de l'Anthropocène. Les appels récents visant à formaliser une écocritique comparée [Alain Suberchicot, 2012 ; Stephanie Posthumus, 2017] sont autant de signes de la tendance du comparatisme contemporain à prendre part à cette réflexion sur l'écologie, et à mettre en lumière la fonction occupée par les « frontières » dans la préhension qu'ont les cultures humaines de l'environnement. Que ces dernières soient linguistiques, politiques, artistiques ou médiatiques, elles informent la manière de penser la nature et son rapport à l'homme.

Perspectives historiques

Un premier axe de cette publication concerne des perspectives historiques, qui cherchent à resituer le rapport entre l'humain et la nature dans une tradition littéraire et philosophique. Ces articles montrent les enjeux esthétiques et politiques d'une définition précise des concepts de Gaïa ou du topos de la Marâtre Nature.

Déborah Bucchi remonte ainsi le fil des siècles afin de mettre en regard la Gaïa de la tradition antique, et la Gaïa telle que la formalise la pensée contemporaine d'un Bruno Latour. Par le retour à la tragédie, où Gaïa est cette mère à qui s'adresse Prométhée dans son martyre, Déborah Bucchi montre que le premier chantier de l'écocritique passe par le geste critique de l'abandon du « cadre interprétatif traditionnel faisant de la terre un décor ».

Se livrant à l'exercice fécond de l'intertextualité sur un corpus poétique, Louise Dehondt reprend la formule de Du Bellay pour explorer la relation entre ruines et beauté autour de la personnification de la nature en marâtre indifférente à partir de trois poètes, Du Bellay, Ronsard et Leopardi. Elle propose ainsi de reconsidérer l'interprétation de la présence de la Nature dans le lyrisme où « l'image de la Nature en marâtre soutient ainsi le geste poétique profondément ambivalent d'un poète qui, tout en cherchant à éclaircir les causes de sa douleur, se dit toujours inconsolable, habité par une perte sans remède ».

Enfin, Virginie Berthebaud, dont l'article livre notamment des traductions d'extraits de nouvelles de Chen Yingsong en français, étudie la manière dont la littérature environnementaliste chinoise contemporaine dépasse la vision, instrumentalisée par le politique, d'une civilisation vivant en harmonie avec la nature. S'intéressant plus particulièrement à la réutilisation ironique des légendes et mythes populaires, elle questionne l'inadéquation de telles références dans le monde d'aujourd'hui.

Perspectives écoféministes

Dans une perspective écoféministe, plusieurs des textes de ce numéro s'interrogent également sur la représentation de cette nature féminisée en une figure maternelle vengeresse et sur les présupposés idéologiques qu'elle recouvre. À l'image de la figure de « Dame nature » qui offre une représentation naïve, candide et chaste de la femme, certaines incarnations de la « Marâtre nature » dans le champ artistique construisent une image problématique des femmes, notamment dans la mise en scène des rapports de force qu'elle induit et qu'elle met au jour entre les genres.

Dans son étude des romans *Truïsmes* (1996) de Marie Darrieussecq, *Sirene* (2007) de Laura Pugno et *La végétarienne* (2007) de Han Kang, Irene Cecchini montre comment ces autrices cherchent à réinventer les rapports de la femme à la nature pour en faire le support d'un message politique et social : les fictions déploient ainsi des stratégies narratives qui s'imposent comme des actes de révolte contre un imaginaire patriarcal, lequel aurait enfermé la femme et son rapport à la nature sur un mode de figuration unique et réducteur.

De manière similaire, Annabel Audureau analyse la réécriture du mythe de Robinson Crusoé dans le roman de l'écrivaine autrichienne Marlen Haushofer, *Le Mur invisible* [*Die Wand*], publié en 1963 et réédité chez Actes Sud en 2012. Elle s'intéresse à la manière dont ce roman, véritable fable écoféministe, propose une représentation de la femme en dehors de tout cliché de représentation : une femme évoluant désormais seule, dans un monde animal et végétal, sans aucune présence masculine risquant de prendre le pouvoir sur elle.

Fictions de la catastrophe et extinction de l'être humain

Le dernier axe de cette publication regroupe des articles qui abordent la question de l'extinction de l'être humain dans les fictions apocalyptiques, en analysant ses enjeux poétiques et éthiques.

Miruna Craciunescu s'inscrit ainsi dans la veine de l'étude des fictions catastrophistes contemporaines, qui envisagent l'effondrement des civilisations humaines comme un changement de paradigme au sein duquel l'extinction de l'*homo sapiens* n'est plus tout à fait synonyme de « fin du monde ». À partir de l'étude comparée de deux romans contemporains, *La possibilité d'une île* (2005) de Michel Houellebecq et



Chan Kai Hong, *Post-Apocalyptic City* (détail), 2018 (www.artstation.com)

Oscar de Profundis (2016) de Catherine Mavrikakis, elle interroge les conceptions essentialistes de l'espèce humaine et de la Nature qui s'y déploient, se traduisant par une vision déterministe des rapports de force qui structurent nos sociétés occidentales.

Enfin, Aude Volpilhac pense la catastrophe à partir de différentes représentations du végétal dans plusieurs récits de science-fiction survivalistes : *Greener Than You Think* (1947) de Ward Moore, *The Day of the Triffids* de John Wyndham (1951), *Hothouse* (1962) de Brian Aldiss, et *The Genocides* (1965) de Thomas M. Dish. Sa réflexion prend appui sur le motif de l'invasion du végétal pour montrer qu'il y a une redéfinition de l'être et du non-être par une poétique et une éthique de l'altérité. Les récits étudiés deviennent ainsi « exemplaires de ce que *peut* la littérature ».

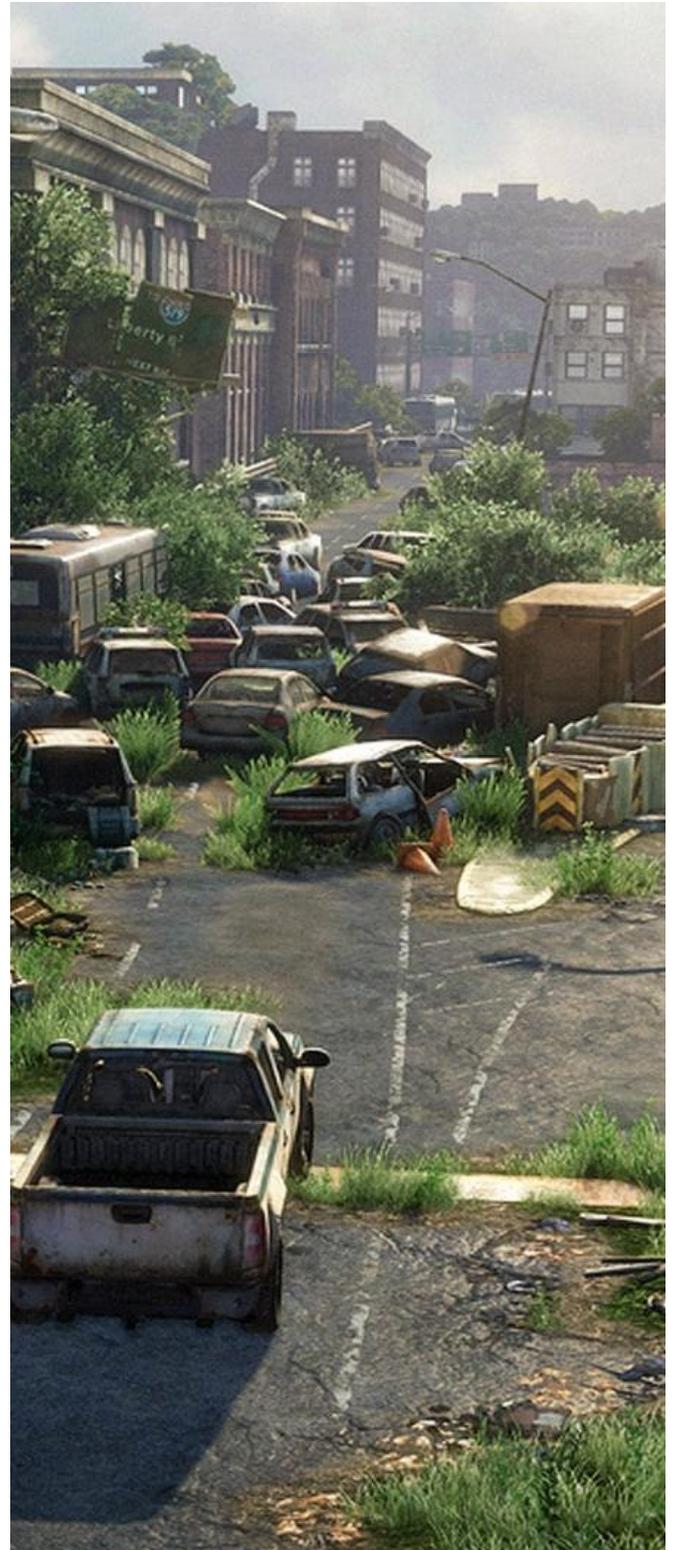
Les perspectives critiques ouvertes par les articles de ce numéro sont autant de signes de la nécessité d'une écocritique comparée. Loin de tout reniement des cadres historiques du comparatisme, cette dernière participe pleinement au renouvellement des présupposés herméneutiques de la mythocritique, de la stylistique, ou encore de la poétique des genres.

La rencontre des études bibliques et de la science-fiction chez Aude Volpilhac, mais également celle du mythe littéraire de la robinsonnade et de l'écoféminisme chez Annabel Audureau, sont une magnifique illustration de ce que l'étude des mythes peut apporter aux débats contemporains sur l'environnement. L'exhumation du mythe au sein du texte ne se fait alors plus au nom d'une archéologie érudite, mais participe au besoin impérieux de déconstruire nos imaginaires de la Nature, cette mère parfois injuste.

De même, des approches stylistiques et poétiques, *a priori* très technicistes et textocentrées, ont toutes leur importance dans la mesure où le rapport à la nature relève du "dit". L'énonciation est porteuse d'un rapport à la biosphère, et c'est ce que montre la comparaison du "dit" de Prométhée et de Bruno Latour que mène Déborah Bucchi. En ce sens, la "rhétorique apocalyptique", mise en lumière par l'ouvrage remarqué de Jean-Paul Engélibert, doit constituer l'un des terrains d'investigation privilégié de cet éco-comparatisme. Miruna Craciunescu et Louise Dehondt illustrent d'ailleurs parfaitement la manière dont l'étude du texte, dans ses dimensions énonciatives et génériques, peut s'appuyer sur un horizon écocritique sans pour autant renoncer aux codes de l'analyse littéraire.

Avec ce premier numéro de *Pagaille*, nous espérons avoir fourni notre version en acte de la défense et illustration du comparatisme que nous cherchons à promouvoir à travers cette revue. Par sa puissance heuristique, la comparaison fait naître des chemins de traverse sans nul doute essentiels dans ce moment de crise qu'est l'Anthropocène. Face à des défis qui paraissent insurmontables, les sociétés néolibérales ont

plus que jamais besoin d'une pensée mise en regard d'un Autre, construit *volontairement* comme représentation alternative, au risque de sombrer dans un dogmatisme potentiellement totalitaire et meurtrier. Dès lors, un seul mot d'ordre : "Comparatisme ou barbarie".



Naughty Dog, *The Last of Us* (2013 Sony Interactive Entertainment LLC)

Perspectives historiques



Francis Danby, *The Deluge* (détail), 1840, huile sur toile, Londres, Tate Gallery.

Gai/ia sur la scène

Figurations de la terre chez Eschyle et Bruno Latour

Déborah Bucchi
Université Paris Nanterre / EHESS

Gaïa est le nom du concept scientifique élaboré par le sociologue et philosophe Bruno Latour pour expliquer la rétroaction qu'exerce l'espace terrestre sur l'humain depuis l'Anthropocène. Il reprend le terme au physicien James Lovelock, qui l'a employé avant lui pour traduire le « système fragile et complexe par lequel les phénomènes vivants modifient la Terre »¹. Bruno Latour poursuit le projet de James Lovelock en développant l'hypothèse Gaïa et réhabilite ainsi une démarche scientifique qui aurait été selon lui incomprise². Gaïa, que je note sans tréma, translittération du terme *gaia*³ en grec ancien, est le nom d'une divinité cosmique de la Grèce antique, appelée aussi Gê (*gê*), dont Hésiode fait dans la *Théogonie*, avec Chaos et Éros, une des trois entités organisatrices du cosmos⁴. Quatre siècles plus tard, Eschyle reprend des éléments du texte hésiodique qu'il transforme pour composer la tragédie du *Prométhée enchaîné* : Gaïa se confond avec la divine Thémis⁵ et devient chez le dramaturge du V^e siècle av. J-C. la mère de Prométhée, le sauveur des humains⁶.

La Gaïa définie par Bruno Latour se superpose ainsi à la Gaïa cosmique dont elle réactive l'image lointaine. L'emploi du nom de la divinité n'est pas un hasard : c'est selon une chaîne d'emprunts, dont on peut esquisser les principales étapes, que le mot est passé du monde mythique au domaine scientifique, de la Grèce antique à l'occident du XX^e siècle : Bruno Latour emprunte un

nom à James Lovelock qui lui-même a employé, sur la suggestion de William Golding, l'auteur de *Sa Majesté des mouches*⁷, le nom de la déesse Gaïa, cette entité divine dont on a en réalité peu de sources sur les pratiques cultuelles⁸ et dont les attributs varient selon l'époque et la nature de sa représentation dans l'Antiquité grecque. Si Gaïa est sans rapport avec la réalité historique et anthropologique de la Gaïa grecque⁹, elle donne toutefois l'occasion, en tant qu'elle rompt avec la représentation traditionnelle de la terre comme surface inerte et de la nature comme substance objectivable, de relire à nouveaux frais une tragédie figurant justement une terre en mouvement, nommée Gaïa, entre autres noms, comme nous le verrons. N'aurait-on pas laissé dans l'ombre en effet, faute de concevoir dans le monde occidental la terre autrement que comme une réalité matérielle dont l'humain a la maîtrise, les singularités du rôle de Gaïa dans la pièce d'Eschyle¹⁰? C'est, au fond, à une remise en cause des cribles au moyen desquels nous comprenons la représentation de la terre dans la tragédie grecque que nous invite Bruno Latour en reconsidérant la notion de nature.

Les textes choisis dans cet article pour comparer les deux figures homophoniques ont été les supports d'une performance publique. Ceux de Bruno Latour ont été rédigés en vue d'être prononcés lors des conférences Gifford à l'université d'Edimbourg en février 2012,

¹ Selon la définition qu'en donne Bruno Latour sur son site (<http://www.bruno-latour.fr/fr/node/634.html>) et sur la quatrième de couverture du livre.

² Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, « 3^e conférence », Paris, La Découverte, 2015, p. 475-476.

³ La distinction entre majuscule et minuscule n'existant pas à l'époque classique, nous translittérons les termes grecs en minuscules.

⁴ Hésiode, *Théogonie*, v.116-122.

⁵ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v.18, 209-210, 874. Thémis était la fille de Gaïa et d'Ouranos dans la *Théogonie* d'Hésiode. Puissance oraculaire, elle partage avec Zeus la capacité à prendre des décisions dans le domaine politique et juridique. Cf. Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, chapitre VI, Paris, Gallimard, 1998.

⁶ La parenté instituée par Eschyle entre Gaïa-Thémis et Prométhée fait de celui-ci un Titan, ce qu'il n'était pas dans la *Théogonie* d'Hésiode. Prométhée devient ainsi un ennemi à la mesure de Zeus.

⁷ Bruno Latour, *Face à Gaïa...*, « 3^e conférence », p. 109.

⁸ Stella Georgoudi, « Gaïa/Gê : entre mythe, culte et idéologie » dans Synnøve des Bouvrie (dir.), *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*, Bergen, Papers from the Norwegian Institute at Athens 5, 2002.

⁹ Quand Bruno Latour rapproche la Gaïa scientifique de la Gaïa antique, c'est pour en montrer aussitôt la différence (*Face à Gaïa...*, p. 369) : « Gaïa n'hérite pas plus des forces politiques qu'elle n'hérite des formes de la religion cosmique. Elle est pétrie de trop de sciences, d'instrumentations, de modèles, de capteurs, pour ressembler en aucune façon aux anciens accès au monde. En ce sens, elle est aussi éloignée de Pachamama que de l'antique Gê. »

¹⁰ L'interdiction qui pèse sur le rapprochement d'objets différents, sous prétexte d'anachronisme ou d'incohérence géo-historique, empêche paradoxalement l'historicisation des objets étudiés. Cf. Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

avant d'être réécrits et augmentés¹. La tragédie d'Eschyle a été composée en vue de sa représentation théâtrale au festival athénien des Grandes Dionysies². Ces textes ont été performés dans le contexte vivant d'un événement – événement scientifique pour l'un, événement rituel pour l'autre. Leur composition a donc été pensée en vue de leur actualisation dans un dispositif visuel dont un public réel constitue le destinataire³. Aussi l'approche philologique, au sens d'analyse et d'interprétation de textes écrits, n'est-elle pas incompatible, bien au contraire, avec une interprétation anthropologique tenant compte de leur contexte de réalisation.

Regarder : fabriquer l'invisible

Dans sa série de conférences portant sur la question écologique, Bruno Latour remet en cause la conception traditionnelle de la nature, s'inscrivant ainsi dans la lignée des travaux de l'anthropologie contemporaine qui ont montré le caractère non universel de l'opposition entre nature et culture⁴. La modernité occidentale conçoit la nature comme une matière inerte, un domaine extérieur à l'humain et par conséquent objectivable. La vision réificatrice de la nature, encore prédominante aujourd'hui, freine l'action écologique dans la mesure où elle nie l'agentivité de la terre. C'est dès lors tout l'enjeu du livre rassemblant les conférences que de faire prendre conscience de la « sensibilité »⁵ de la nature afin que l'humain anticipe sa propre action, sans pour autant préjuger du futur en nouveau prophète, que ce soit sur le mode scientifique (la science trouvera forcément les moyens techniques de répondre aux conséquences de la crise climatique), ou sur le mode catastrophiste (la certitude de l'imminence de la catastrophe climatique vécue comme apocalypse déjà accomplie).

La quatrième conférence développe en particulier la question de la « sensibilité » de la terre. Le nom désigne à la fois la capacité du vivant à réagir aux agents extérieurs, mais il renvoie aussi à l'état affectif éprouvé par un être humain. La polysémie du terme constitue dès lors la nature en « puissance d'agir »⁶ par-delà un discours strictement scientifique : elle permet de

désigner le phénomène de réaction de la terre à l'action humaine, tout en ayant l'avantage d'esquisser en creux, comme pour conférer à cette idée une efficacité, la possibilité (non la certitude) que la nature ait des affects. Le sociologue ne fait pas de Gaïa une personne. L'image d'une terre sensible est suggestive. Il amène le lecteur à s'interroger par effet de retour sur sa propre sensibilité et sa propre représentation de la nature. De la même manière, Bruno Latour recourt à une autre image, tout à fait singulière elle aussi, dans la mesure où elle fait de la nature non plus un objet à distance, mais une entité non-humaine dont la capacité à se mouvoir la rapproche de l'humain. À propos de la crise écologique, il écrit ainsi :

Ce serait réjouissant de vivre à une époque pareille, si seulement nous pouvions contempler cette tragédie à partir d'un rivage éloigné qui n'aurait *pas d'histoire*. Mais désormais, il n'y a plus de spectateur, parce qu'il n'y a plus de rivage qui n'ait été mobilisé dans le drame de la géohistoire. Comme il n'y a plus de touriste, le sentiment du sublime a disparu avec la sécurité de celui qui regarde. C'est un naufrage, certes, mais il n'y a plus de spectateur. Cela ressemble plutôt à *L'Histoire de Pi* : dans le canot de secours, il y a un tigre du Bengale ! Le malheureux jeune naufragé n'a plus de rivage solide à partir duquel il puisse jouir du spectacle de la lutte pour la survie aux côtés d'une bête sauvage indomptable pour laquelle il sert à la fois de dompteur et de plat ! Ce qui vient vers nous, c'est cela que j'appelle Gaïa, et qu'il faut regarder en face pour ne pas devenir fou pour de bon⁷.

Cette image, développée à la fin de la première conférence, modifie radicalement la représentation habituelle de la relation sujet/objet : qu'il constitue l'arrière-plan (le « rivage éloigné ») depuis lequel le sujet (le « spectateur ») contemple un objet (la « tragédie ») ou bien, par renversement de la relation entre les deux termes antithétiques, l'objet de la contemplation d'un sujet à distance, l'espace fixe de la nature devient un agent dont le mouvement appelle le regard. Bruno Latour construit ainsi l'image d'un face à face entre une entité terrestre menaçante et une entité humaine qui a tout intérêt à soutenir le regard, au risque sinon de perdre pied.

¹ Bruno Latour, *Face à Gaïa...*, p. 13.

² Avant 472 av. J.-C., si l'on accepte qu'Eschyle est bien l'auteur du texte. Cf. Suzanne Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.

³ Bruno Latour explique le caractère « hybride » de ses textes par le fait qu'il a voulu s'adresser à un public lui-même « hybride » (*Face à Gaïa...*, p. 13) : « Impossible de comprendre ce qui nous arrive sans passer par les sciences – ce sont elles qui nous ont d'abord alertés ; impossible pour les comprendre d'en rester à l'image que l'ancienne épistémologie donnait d'elles – les sciences se trouvent dorénavant si mélangées à toute la culture que c'est par les humanités qu'il convient de passer pour les comprendre. D'où un style hybride pour un sujet hybride adressé à un public forcément hybride, lui aussi. »

⁴ C'est l'objet de la première conférence. Bruno Latour s'appuie notamment sur les travaux de Philippe Descola, qui ont remis en cause l'opposition nature/culture comme cadre anthropologique de pensée.

⁵ *Face à Gaïa...*, p. 186 : « La sensibilité est un terme qui s'applique à tous les actants capables de répandre leurs capteurs un peu plus loin et de faire ressentir à d'autres que les conséquences de leurs actions vont leur retomber dessus et venir les hanter. »

⁶ *Ibid.*, p.12. Bruno Latour traduit par cette expression, qu'il reprend à Spinoza, le concept d'« agency ».

⁷ *Ibid.*, p. 56.

Cela n'est pas sans rappeler le regard de Gaïa dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, dirigé non pas vers l'humain, mais vers un autre non-humain, qui est aussi son fils : Prométhée. Alors que le Titan, qui vient d'être cloué et enchaîné sur les ordres de Zeus pour avoir donné aux humains le feu, se retrouve seul sur la scène, il s'adresse aux éléments cosmiques peuplant l'espace désert et éloigné dans lequel il a été fixé :

Azur divin, souffles au vol rapide,
rivières ruisselantes, et l'innombrable éclat de rire
des vagues de la mer, Terre, mère de toutes choses,
et toi, disque du soleil qui vois tout – je vous appelle :
Voyez ce que me font les dieux, à moi, un dieu¹.

Ἦ διοσ αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμήτορ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτῃν κύκλον ἡλίου καλῶ.
Ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.

La réplique n'est pas un moyen pour Prométhée de décharger auprès de destinataires irréels, sous la forme de la plainte, la honte et la souffrance du châtement que le roi des dieux lui fait subir ; l'apostrophe des différents éléments n'est pas non plus un moyen poétique de constituer un décor. Elle est une invocation de puissances cosmiques qui correspondent dans le polythéisme grec à des réalités religieuses. Typique de la tragédie grecque², l'invocation de Prométhée fait référence à celle d'Agamemnon dans l'*Iliade* d'Homère³, au moyen de laquelle il fait des puissances cosmiques les garants du serment qu'il prononce. Prométhée les fait participer ici à l'expérience visuelle que l'exposition de son corps enchaîné constitue : les éléments garantissent la réalité de son corps immobile et souffrant. Ils ne sont donc pas des spectateurs passifs, mais des agents dont le regard active la parole du Titan. Au milieu de ces puissances cosmiques se trouve la Terre. Elle est nommée Gê (*gê*), et non Gaïa : on ne peut donc assimiler, à ce stade de l'action, les deux divinités. Remarquons simplement que Gê a la particularité d'être *pammêtor*, mère de toutes les choses. Par cette épithète, Prométhée dote la Terre d'une compétence maternelle particulière, qui n'est associée ni à son rôle théogonique, ni au pouvoir nourricier⁴, et qui ne la place pas au-dessus des autres entités cosmiques. Elle n'est pas non plus décrite comme la surface brune et stable qu'est Gaïa dans la *Théogonie* d'Hésiode⁵. Dans cet extrait, la Terre est un élément peu défini, qui tient place parmi les

éléments composant le cosmos de Prométhée, et dont le trait caractéristique est la capacité à enfanter n'importe quel existant.

Les puissances cosmiques dont la Terre fait partie, actives dès le début de la pièce, ne se contenteront pas de garantir par leur regard la réalité du corps souffrant de Prométhée. À la fin, ce sont ces mêmes puissances qui deviendront les agents d'un cataclysme engloutissant le Titan :

Maintenant c'est réel, ce ne sont plus des mots :
la terre (*chthôn*) vibre
et dans un mugissement abyssal le tonnerre
joue sa partie. La foudre allume
ses hélices de feu. La poussière s'enroule
en toupies. Les souffles de tous les vents
se cabrent, entre eux ils se déclarent
une guerre fratricide de souffles contraires.
L'azur (*aithêr*) est dévasté par la mer.
Voilà, porteur d'effroi, le coup que Zeus
m'a lancé. Il arrive, éclatant.
Ô Terre, ma mère fabuleuse (*ô mêtros emês sebas*), ô
azur (*aithêr*)
qui roules la lumière commune à tous les êtres,
vous voyez l'injustice que je subis.

Καὶ μὴν ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ
χθὼν σεσάλευται·
βρυχία δ' ἠχώ παραμυκῆται
βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάφυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσι· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα·
ξυντετάρακται δ' αἰθήρ πόντω.
Τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥητὴ Διόθεν
τεύχουσα φόβον στείχει φανερωδῶς.
Ἦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὃ πάντων
αἰθήρ κοινὸν φάος εἰλίσσων,
ἔσορᾷς μ' ὡς ἐκδικα πάσχω.

Dans une sorte de cosmogonie à l'envers, les puissances cosmiques que l'invocation de Prométhée constituait en un groupe composite, mais néanmoins paisible, se livrent désormais bataille. Ces éléments ne se déclenchent pas d'eux-mêmes : Prométhée en figure le mouvement dont il attribue à Zeus la responsabilité. Par la foudre, Zeus détourne le regard des éléments et déclenche ainsi une lutte interne dont Prométhée fait les frais. On remarque par ailleurs que l'Ether (traduit par le mot « azur » dans le texte français) et la Terre sont les

¹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 87-91. Dans cet article, les traductions sont celles de l'édition suivante : Eschyle, *Prométhée enchaîné*, traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe, Chambéry, Éditions Comp'act, 1996.

² Mark Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge/New-York/Melbourne, Cambridge University Press, 1983, p. 101 : « It is common in Greek tragedy for a speaker, alone on stage, to address the air and sky, especially the sun, e.g. Soph. *El.* 86, 42, *Ph.* 936ff., Eur. *Med.* 57-8, *Andr.* 93, *Hec.* 68ff. »

³ Homère, *Il.* 3, v. 276-280. Comme l'a noté Mark Griffith (*Aeschylus...*, p. 101.), Prométhée substitue l'Éther à Zeus dans la structure de l'invocation. Les puissances cosmiques constituent donc dans le texte d'Eschyle un groupe dont Zeus est exclu.

⁴ Gê est dite « mère de toutes choses » (*pantôn mêtêr*) dans les *Travaux et les jours* d'Hésiode (v. 563). Elle n'est pas appelée mère dans la *Théogonie*. Cf. Stella Georgoudi, « Gaïa/Gê... », p.117.

⁵ Hésiode, *Théogonie*, v. 116-122, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

divinités que Prométhée invoque dans un dernier élan : elles sont désormais les seules capables de garantir par leur regard la souffrance qu'il expérimente. Les puissances cosmiques sont donc un enjeu de lutte entre Zeus et Prométhée : elles réagissent à l'action de l'un comme à la parole de l'autre. Le théâtre devient ainsi le lieu qui figure sur le mode polémique les interconnexions entre les différents domaines divins (céleste, cosmique, chthonien) composant l'invisible.

La théorie de l'agentivité et l'analyse des techniques dramaturgiques nous permettent d'établir ainsi une parenté entre les deux instances¹. Chez Bruno Latour comme chez Eschyle, Gaïa et Gaia ne sont ni des éléments de décor, ni des personnages doués de parole, mais des agents qui interagissent avec des acteurs (avec l'humain chez Bruno Latour ; avec Zeus et Prométhée chez Eschyle). Les deux auteurs rendent visible la menace que constituent la force d'action de ces entités non-humaines. Bruno Latour situe « ce qui vient » face à l'humain, comme Eschyle fixe Prométhée face à sa mère. Dans les deux cas, le dispositif du regard, discursif chez le sociologue, scénique chez le tragique, figure la communication visuelle à laquelle elles participent et délimite ainsi un espace dans lequel elles peuvent se mouvoir.

Métamorphoser : multiplier Gaï/a

Au-delà de leur capacité à agir par le regard qu'elles obligent à porter sur elles, c'est la capacité à se transformer qui constitue un trait commun aux deux instances. Chez Eschyle, Gaïa ne se réduit pas à la puissance cosmique qu'Hésiode avait définie. Sa représentation s'élabore dans le cours de l'action théâtrale. Elle est aussi désignée par d'autres noms signifiant la terre. Ainsi les noms *gê* et *chthôn*, synonymes de *gaïa* dans certains textes de l'époque classique², sont aussi employés pour désigner la mère de Prométhée dans la tragédie d'Eschyle. Ces mots revêtent cependant dans la dynamique du texte de la pièce des nuances de sens qui construisent progressivement, par glissements sémantiques successifs, la figure de Gaia. La tragédie s'ouvre justement sur un des termes signifiant la terre : *chthôn*. Dans le premier vers du prologue, *chthôn* désigne le

territoire sur lequel arrivent Pouvoir, Violence, Héphaïstos et Prométhée :

Voilà : nous arrivons dans un pays (*chthôn*) au bord du monde,
la zone scythe, solitude impénétrable.
À toi, Héphaïstos : il faut veiller aux ordres
que t'a donnés ton père, accrocher celui-ci, le passe-partout,
à des rochers suspendus dans le ciel, avec pour l'entraver,
impossibles à rompre, des liens faits du fer le plus dur³.

Χθονὸς μὲν ἐς τηλοῦρον ἦκομεν πέδον,
Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβατον εἰς ἐρημίαν.
Ἥφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλιν ἐπιστολᾶς
ᾗς σοὶ πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.

Comme dans plusieurs prologues des tragédies conservées, le point de départ de l'action est la description d'un espace⁴. *Chthôn* n'est pas Gaia, du moins pas encore. Le nom désigne, en ce début de tragédie, la terre scythe, située aux confins des territoires connus. Quelques vers plus loin, l'espace terrestre, nommé *gê*, est l'occasion de construire la représentation mentale d'un autre espace inaccessible, cette fois invisible :

Sous la terre (*gê*), loin sous la maison
des morts, pourquoi ne m'a-t-il pas lâché
dans le Tartare sans fin,
englué comme une bête au fond d'un piège toujours
fermé ? Pas un dieu,
personne alors ne rirait de moi.
Mais hélas ! livré au ciel comme un astre à la dérive,
Je fais la joie de mes ennemis⁵.

Εἰ γὰρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν θ' Ἄιδου
τοῦ νεκροδέγμονος εἰς ἀπέρατον
Τάρταρον ἦκεν,
δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας,
ὡς μήτε θεὸς μήτε τις ἄλλος
τοῖσδ' ἐπεγήθει.
Νῦν δ' αἰθέριον κίνυμ' ὁ τάλας
ἐχθροῖς ἐπίχαρτα πέπονθα.

À côté de la terre (*chthôn*) qui représentait l'espace scythe et impénétrable aux humains, apparaît la terre (*gê*), dont les bornes ne sont pas définies, et sous le seuil de laquelle se trouve le Tartare sans limite (*apeiron*). Les repères spatiaux dessinent une géographie

¹ Bruno Latour connaît bien les travaux de l'école anthropologique qui s'est constituée autour des travaux de Louis Gernet et dont il loue la méthode interprétative (*Face à Gaïa...*, « 3^e conférence », note 23, p. 110) : « C'est par cette façon de reconstruire pièce à pièce le champ sémantique, les rituels, les témoignages archéologiques des personnages divins et des concepts, sans s'occuper de leur substance idéale, que les grands exégètes de l'école française ont pu arracher l'anthropologie de la Grèce antique à l'académisme. Ce qui vaut pour l'ancienne Gaïa de la mythologie, vaut plus encore pour la Gaïa scientifique. »

² Stella Georgoudi, « Gaïa/Gê... », p. 120.

³ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v.1-6.

⁴ Cf. Eschyle, *Suppliants*, v. 1 ; Euripide, *Andromaque*, v. 1 ; *Bacchantes*, v. 1.

⁵ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 152-156.

complexe, à la fois visible (l'espace de la scène figurant l'espace scythe) et invisible (l'espace souterrain infini).

On pourrait en rester là et dire que *chthôn* désigne dans la tragédie d'Eschyle la terre physique d'un côté, et *gê* tantôt la terre physique, tantôt la Terre en tant qu'entité cosmique divine, comme dans l'invocation mentionnée plus haut. Mais la suite de l'action scénique infirme l'immutabilité de la distinction entre terre et Terre. Dans un passage célèbre où il fait le récit de la Titanomachie qui a précédé son enchaînement, Prométhée donne de la Terre différents noms (vers 199-211) :

Dès que les dieux ont commencé à nourrir entre eux du ressentiment,
quand parmi eux s'est dressée la guerre civile,
les uns voulant jeter Cronos hors de son trône
pour que Zeus devienne le chef, et puis les autres
se démenant pour que jamais Zeus ne commande aux dieux,
moi qui tenais la décision la meilleure, j'essayais de convaincre
les Titans, fils de Ciel et de Terre (*Chthonos*):
je n'ai pas pu. L'emporter par des mensonges,
ils ont trouvé cela indigne ; crispés sur leur idée,
ils pensaient devenir les maîtres
sans effort, par la pure violence.
Or plus d'une fois, ma mère Thémis (*Themis*)
qui s'appelle Terre (*Gaia*) aussi – elle a beaucoup de noms pour un seul corps (*pollôn onomatôn morphē mia*) –
m'avait prédit par quelles voies l'avenir allait s'accomplir¹.

Ἐπει τάχιστ' ἤρξαντο δαίμονες χόλου
στάσις τ' ἐν ἀλλήλοισιν ὠροθύνετο,
οἱ μὲν θέλοντες ἐκβαλεῖν ἔδρας Κρόνον,
ὡς Ζεὺς ἀνάσσει δῆθεν, οἱ δὲ τοῦμπαλιν
σπεύδοντες, ὡς Ζεὺς μήποτ' ἄρξειεν θεῶν,
ἐνταῦθ' ἐγὼ τὰ λῶστα βουλευῶν πιθεῖν
Τιτᾶνας, Οὐρανοῦ τε καὶ Χθονὸς τέκνα,
οὐκ ἠδυνήθην. Αἰμύλας δὲ μηχανὰς
ἀτιμάσαντες καρτεροῖς φρονήμασιν
ῥοντ' ἀμοχθεὶ πρὸς βίαν τε δεσπόσειν·
ἐμοὶ δὲ μήτηρ οὐχ ἅπαξ μόνον Θέμις,
καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφῇ μία,
τὸ μέλλον κραινοῖτο προυθεσπίκει

Gaia, qui devient Chthôn, et qui était déjà Gê, est l'autre nom de Thémis. L'espace terrestre se métamorphose en puissance chthonienne (Gaia), celle-ci étant associée de près à la puissance mantique et nomothétique (Thémis). Chthôn-Gê-Gaia-Thémis : quatre noms pour une même chose. Dans le tissu local

du texte se condensent différentes formes de la mère du Titan. La terre scythe que l'espace dramatique représente est investie des multiples fonctions dont le langage de Prométhée la compose progressivement. Le théâtre se transforme ainsi lui-même en espace prophétique depuis lequel peut s'énoncer une nouvelle parole oraculaire : Prométhée, qui s'appuie sur le savoir mantique de sa mère, passera le reste de la pièce à menacer le roi des dieux en lui prédisant la fin de son règne. Le Titan place ainsi le théâtre dans un univers chthonien opposé au royaume céleste de Zeus dont l'injustice est constamment dénoncée. D'oraculaire, la parole devient politique.

La multiplicité des formes de Gaia vient de ce que sa représentation s'élabore et se modifie dans le temps de l'action théâtrale. Gaia s'anime à mesure que se déploient les images construisant la pluralité de son « rayonnement d'action »² : terre, espace visible, prophétesse, législatrice, mère de toutes choses, mère du fer³, mère fabuleuse se mettant à trembler. Gaia devient immanente : elle n'est pas une divinité regardant Prométhée depuis l'extérieur mais elle participe à l'action dont elle constitue et métamorphose l'espace.

De la même manière, la Gaïa de Bruno Latour se constitue dans le *continuum* de l'écriture et de l'élaboration d'idées qui avancent à mesure que s'échafaudent les hypothèses, que sont analysés les exemples (scientifiques, philosophiques, anthropologiques, artistiques), et que les textes théoriques sont discutés : la construction du concept scientifique, entrecoupée d'hésitations, est progressive. Le nom de Gaïa, bien que présent dans le titre, n'apparaît pas d'emblée à l'initiale de l'œuvre : c'est seulement après avoir passé en revue les emplois des mots de nature et de culture, après avoir défini ce qu'il note « “ nature ” », puis expliqué ce que recouvraient les notions écrites « Nature » et « Nature/Culture », que Bruno Latour en arrive à proposer le nom de Gaïa pour sortir de l'opposition entre nature et culture qui, au terme des premiers éléments de l'analyse, s'avère intenable pour comprendre la complexité des interconnexions entre le vivant et son environnement :

on comprend que l'expression « appartenir à la nature » n'a guère de sens puisque la nature n'est qu'un élément d'un complexe d'au moins *trois termes* : celui qui lui fait pendant, la culture, et celui qui répartit les traits entre les deux. En ce sens, la nature n'existe pas (comme domaine), mais seulement comme *la moitié*

¹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 199-211.

² Selon l'expression de Frédérique Ildelfonse (*Il y a des dieux*, Paris, PUF, 2012, p. 30).

³ Dans la suite de l'action, l'arrivée d'Océan produit une nouvelle métamorphose de Gaia. Prométhée fait de la terre où vient d'arriver le nouveau personnage « le pays qui enfante le fer » (v. 301-302 : *tên sidêromêtora aian*). Le terme *aia*, équivalent de *gaia*, métamorphose Gaia en espace géographique qui vaut dans sa distinction avec celui dont Océan provient. Avec l'arrivée d'Océan sur la terre scythe, Gaia se singularise. Cela signifie par ailleurs que Gaia est la mère des chaînes avec lesquelles Héphaïstos a fixé Prométhée : c'est elle qui livre à Zeus les outils pour fixer en son sein celui qu'elle a enfanté.

d'un couple défini par un concept unique. Il faut donc prendre l'opposition Nature/Culture comme le *foyer*¹ de notre attention et plus du tout comme la *ressource* qui nous permettrait de sortir de nos difficultés. Pour nous souvenir de ce point, prenons l'habitude d'entourer précautionneusement « nature » de guillemets protecteurs pour bien nous rappeler qu'il s'agit d'un codage commun aux deux catégories. (Pour parler des êtres, des entités, des multiplicités, des agents que l'on essayait naguère de fourrer dans ladite « nature », il nous faudra, par conséquent, un autre terme – que j'introduirai plus loin [...])².

L'élaboration de la figure de Gaïa s'inscrit par conséquent dans une perspective dynamique, quasi philologique, et en même temps créative, dans la mesure où elle tient compte des usages et des évolutions du langage, tout comme elle recourt à ses potentialités, notamment graphiques, pour en construire de nouvelles. Gaïa n'est pas l'objet d'une représentation, au sens où elle serait la reproduction fidèle d'une réalité déjà existante. Elle est une construction empirique dont l'écriture rend la dynamique de fabrication manifeste. Le registre discursif de Bruno Latour n'est donc pas celui du texte normatif. On peut dire en cela que le sociologue est bien plus proche d'Eschyle qu'Hésiode : il n'établit pas les règles d'un cosmos en faisant le récit de sa fondation, mais prend appui sur les matériaux existants pour construire, par gauchissements successifs, des images dynamiques. Un univers apparaît, qui n'est pas externe au réel. Et c'est justement parce que le langage mythique est capable de décrire celui-ci que la science peut y recourir :

Je pourrais facilement échapper à la malédiction³ en prétendant que le nom d'une théorie n'a pas d'importance et que, après tout, les scientifiques sérieux évitent autant que possible le nom de Gaïa, lui préférant l'euphémisme « sciences du système Terre ». Mais ce serait tricher et passer d'un personnage ambigu à un autre encore plus difficile à définir. « Système », quel drôle d'animal est-cela ? Un Titan ? Un Cyclope ? Quelque divinité tordue ? En évitant le vrai mythe, on tomberait sur le faux. Mythe et science, nous le savons bien, parlent des langues qui ne sont distinctes qu'en apparence, mais dès qu'on se rapproche de cette zone métamorphique que nous avons appris à repérer, elles se mettent à échanger leurs traits, pour parvenir à exprimer, à prolonger ce qu'elles veulent dire. « Il n'est de pur mythe que l'idée d'une science pure de tout mythe », dirait Serres⁴.

En disant qu'il est conscient que mythe et science ont partie liée dans les moyens mis en œuvre pour dire le monde, Bruno Latour ne montre pas seulement qu'il échappe à un impensé de la science, mais qu'il est possible, en mobilisant les moyens dévolus aux religions polythéistes (l'agentivité des non-humains) ou associés aux stratégies narratives de la fiction (l'invention de personnages) pour penser la nature comme un être animé. C'est le caractère inerte de la nature qui devient dès lors suspect. Prétendant que « l'aspect d'un sujet humain » n'est pas mieux connu au départ que la force de la gravitation universelle, Bruno Latour ajoute⁵ :

C'est pourquoi il n'y a aucun sens à accuser les romanciers, les scientifiques ou les ingénieurs de commettre le péché d'« anthropomorphisme » quand ils « attribuent une puissance d'agir » à « ce qui ne devrait pas encore ». C'est exactement le contraire : s'ils doivent traiter toutes sortes de « morphismes » contradictoires, c'est parce qu'ils essaient d'explorer la forme de ces *actants* d'abord inconnus et peu à peu apprivoisés par autant de figures nécessaires pour s'en approcher. Avant que ces actants soient pourvus d'un style ou d'un genre, c'est-à-dire avant qu'ils ne deviennent des *acteurs* bien reconnus, ils doivent, si j'ose dire, être brassés, broyés et concoctés dans le même récipient. Même les entités les plus respectables – les personnages dans les romans, les concepts scientifiques, les artefacts techniques, les phénomènes naturels – sont toutes nées du même chaudron de sorcières parce que, littéralement, c'est là, dans cette zone métamorphique, que résident tous les *tricksters*, tous les *changeurs de forme*.

Les conférences de Bruno Latour sont des laboratoires discursifs permettant de construire des formes par la combinaison et la sélection progressive des traits les singularisant. Ce qui apparaît dans un premier temps comme une anthropomorphisation n'est donc pas seulement d'ordre rhétorique ou poétique, à moins de donner à ce terme un sens fort. Une telle stratégie langagière vise à faire de la nature une catégorie « codée » à égalité avec celle de culture, afin de transformer notre rapport au monde et notre façon d'organiser les existants. La nouvelle révolution copernicienne que propose Bruno Latour n'a pas vocation à rester lettre morte. Prononcer le nom de Gaïa dans l'espace public est dès lors un acte performatif. C'est activer l'agentivité que le nom dénote, à savoir l'existence de « ce qui vient », de la même façon que c'est l'actualisation de la parole de Prométhée dans

¹ Auparavant (*Face à Gaïa...*, « 1^{re} conférence », p. 27-29), Bruno Latour a analysé un schéma qu'il a demandé à l'artiste Samuel Gargia de dessiner pour rendre compte de l'organisation du regard du spectateur dans la peinture à partir du XV^e siècle. Le terme fait référence à l'ancien foyer qu'était la nature représentée sur le tableau.

² *Ibid.*, p. 29-30.

³ La « malédiction » désigne le fait que Gaïa n'entre pas dans le cadre de l'opposition entre nature et culture dont Bruno Latour vient de décrire auparavant la construction moderne (*ibid.*, p. 114).

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ Bruno Latour reprend l'expression à Donna Haraway (*ibid.*, p. 90).

l'espace théâtral qui présentifie la puissance de Gaia sur la scène.

Figurer Gai/ia : rendre visible l'instabilité des régimes de rationalités

Tout comme le sociologue utilise sa voix pour caractériser Gaïa, Prométhée utilise la sienne pour décrire les actions de sa mère. Dans les deux cas, il y a un agent intermédiaire, qui élabore les formes d'une instance lui permettant de rendre visible un futur instable.

Hésiode avait lui aussi recours à un agent intermédiaire, le poète médiateur des Muses¹, pour créer un monde où la généalogie des divinités aboutit, à l'issue de crises auxquelles Gaïa participe, à l'ordre équilibré et immuable de Zeus. Les ressources narratives et la description généalogique permettaient en effet d'harmoniser passé, présent et futur, en faisant du présent l'ordre du roi des dieux². La parole poétique établissait ainsi l'éternité de son règne. Chez Eschyle, l'agent intermédiaire est un ennemi à la mesure de Zeus, capable dès lors de briser une telle éternité. C'est depuis ce point de vue très particulier que le temps est représenté, dont le temps réel de l'action scénique sert de matériau de fabrication. Alors que la fixation de Prométhée par Zeus instituait la permanence de l'ordre divin chez Hésiode, elle menace chez Eschyle l'ordre céleste. La fixation de Prométhée dans un univers envahi par une Gaïa aux formes multiples devient le moyen de montrer l'instabilité de l'ordre des nouveaux dieux, ou plutôt l'instabilité que produit la rencontre entre des puissances d'agir différentes mais hétéronomes. Prométhée fait de Gaïa non plus une norme du monde, mais une figure en mouvement dans un espace-temps physique et mortel, celui du théâtre. Dès lors, on peut penser que le fait de rendre visible dans l'espace dramatique le Titan qu'Hésiode avait confiné dans le Tartare a pour effet de redynamiser la temporalité divine que le poème théogonique avait figée.

Sortir Prométhée des Enfers hésiodiques, investir la scène théâtrale d'une Gaïa aux multiples fonctions, déstabiliser l'ordre de Zeus : la performance tragique apparaît comme une expérience religieuse subversive. Si Prométhée proclame que le père des dieux peut tomber, il proclame à l'inverse qu'on ne peut, lui le

Titan, le faire mourir³ : l'éternité est désormais de son côté. Eschyle ferait-il une nouvelle théologie ? Suggère-t-il en creux l'idée que si Zeus est détrôné, Prométhée serait capable, en plus du feu et des autres dons, d'apporter aux humains le salut ? L'auteur ne le dit pas. Investie cependant de la puissance de Gaïa dont la parole tragique active différentes dimensions (géographique, maternelle, cosmique, prophétique, nomothétique), la scène rend perceptible le risque d'un monde sans Zeus. Figurer la fixation de Prométhée dans un espace dramatique où Gaïa devient sensible, pour reprendre le vocabulaire de Bruno Latour, fait de l'instabilité du cosmos une réalité potentielle.

Gaïa, comme Gaïa, permet de remettre en mouvement le temps. Mais elle le fait d'une tout autre manière. Ce n'est pas le dieu maîtrisant l'éternité qui est montré comme pouvant être renversé, mais la notion d'éternité elle-même. Gaïa permet de repenser la finitude que les excès de la science moderne, nouvelle forme de théologie gnostique selon Bruno Latour⁴, ont fait disparaître en faisant de la nature un domaine que son immuabilité présumée érigeait en idéal. En tant qu'image matérielle figurant les interconnexions entre le vivant et son environnement, Gaïa permet selon le sociologue d'échapper aux pièges d'une pensée post-apocalyptique qui fait de la catastrophe ou bien un réel déjà accompli, ou bien un irréel. Bruno Latour remet ainsi en cause le régime de rationalité qu'est la science en montrant sa parenté, historique et anthropologique, avec les régimes de croyance. Il ne le fait ni en prophète d'une nouvelle divinité, ni comme l'ange sonnante les trompettes de l'apocalypse, mais en anthropologue⁵ qui, en laissant apparentes les traces de sa fabrication, inscrit dans la temporalité humaine une nouvelle inconnue. Déconstruire la notion de nature, montrer les soubassements religieux de la science, donner la parole à des entités non visibles : le discours anthropologique apparaît comme une démarche scientifique subversive.

La terre que Bruno Latour fait monter sur la scène du « Nouveau Régime Climatique »⁶ éclaire sous un jour nouveau celle qu'Eschyle avait fait monter sur la scène tragique. La comparaison permet de mettre en évidence dans chaque cas le caractère plastique et dynamique d'un agent dont l'efficace ne peut pas être comprise autrement qu'en abandonnant le cadre interprétatif traditionnel faisant de la terre un décor. L'instabilité sémantique de ces deux entités est le fruit d'une écriture qui d'une part rend visible l'instabilité physique de chacune d'elles, d'autre part reconstruit les

¹ Les Muses sont les filles de Zeus et de Mnémosyne. Cf. Hésiode, *Théogonie*, v. 52-57.

² Ainsi que l'explique Gabriella Pironti dans son introduction à la *Théogonie* (Hésiode, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. XX.)

³ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 1053.

⁴ C'est là l'hypothèse d'Éric Voegelin dans *La Nouvelle Science du politique* que Bruno Latour reprend et développe (*Face à Gaïa...*, « 6^e conférence »). Je résume très brièvement dans la suite du paragraphe la pensée de l'auteur et renvoie directement au texte pour le détail de la démonstration.

⁵ Bruno Latour rappelle (*Face à Gaïa...*, p. 11) qu'il poursuit depuis quarante ans le projet de faire une « anthropologie des Modernes ».

⁶ *Ibid.*, p. 11 : « Je résume par ce terme la situation présente quand le cadre physique que les Modernes avaient considéré comme assuré, le sol sur lequel leur histoire s'était toujours déroulée est devenu instable. »

savoirs cosmologiques traditionnels en mobilisant les potentialités matérielles de la parole qui les présentifie. Sorties du cadre, littéralement, elles déstabilisent l'ordre établi du fait même de leur fonction informative. Comme Prométhée s'appuie sur la connaissance de l'avenir que lui communique sa mère Gaia pour remettre en cause l'ordre de Zeus, Bruno Latour décrit les signaux qu'envoie Gaïa aux humains pour penser l'établissement d'un espace politique devant tenir compte du nouveau savoir ainsi transmis. Gaïa la contemporaine, en rendant visible ce qui est à la fois impensé et inconnu (les effets de la vie sur la terre) figure par la même occasion la multiplicité des savoirs qu'il nous faut construire pour l'appréhender. La comparaison avec l'antique Gaia fait partie du chantier.

Bibliographie

- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- DETIENNE Marcel, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Comparer l'incomparable*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe, Chambéry, Éditions Comp'act, 1996.
- , *Prométhée enchaîné*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- GEORGOUDI Stella, « Gaia/Gê : entre mythe, culte et idéologie » dans Synnøve des Bouvrie (dir.), *Myth and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture*, Bergen, Papers from the Norwegian Institute at Athens 5, 2002.
- GRIFFITH Mark, *Aeschylus. Prometheus bound*, Cambridge/New-York/Melbourne, Cambridge University Press, 1983.
- HÉSIODE, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- ILDEFONSE Frédérique, *Il y a des dieux*, Paris, PUF, 2012.
- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- SAÏD Suzanne, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.

La Marâtre indifférente et le poète inconsolable (Du Bellay, Ronsard et Leopardi)

Louise Dehondt
Université de Picardie – Jules Verne



Marâtre Nature » : lorsque l'expression n'est pas seulement employée comme une métaphore qui image le rapport de l'homme à la nature, mais comme une apostrophe prise en charge par un *je* poétique et adressée à une entité qui se dérobe, elle résonne comme un cri du cœur, chargé de ressentiment. Pour topique qu'elle soit, la personnification de la nature en mauvaise mère apparaît comme une image efficace pour soutenir une représentation filiale des rapports complexes que l'homme entretient avec elle, entre ressentiment et reconnaissance. Le poète, seul face à son désarroi, parle en enfant souffrant ou en spectateur empathique des créatures torturées. Par désamour ou par indifférence à l'égard de sa progéniture, par impuissance à la protéger ou par désir de la faire souffrir, la Nature ne répond pas aux attentes de ses créatures.

Alors que l'apostrophe renvoie immédiatement le lecteur français au souvenir de l'ode de Ronsard « Mignonne, allons voir si la rose » ou à quelque sonnet de Du Bellay, qui est probablement le poète français à avoir le plus employé l'expression, tout lecteur familier de la littérature italienne pensera en revanche à Leopardi, dans l'œuvre duquel l'imaginaire maternel d'une Nature bienveillante ou malfaisante a une place capitale. Dans l'ode de 1553, Ronsard interpelle « marâtre Nature » devant la rose qui fane. Au cœur du dernier de ses *Chants* publiés en 1831 alors que le poète observe la souple tige de la féminine *ginestra*, promise à la mort, seule marque de vie qui répand son odeur consolatrice sur les pentes arides du Vésuve, Leopardi invite le lecteur à accuser la nature en un vers aux allures de sentence, où la dérivation de *madre* en *matrigna* est portée par le chiasme qui place les deux termes aux extrémités du vers :

Mais accuse la vraie coupable, notre mère

Par la chair, notre marâtre par le cœur¹.

[... *ma dà la colpa a quella*
Che veramente è rea, che de' mortali
Madre è di parto e di voler matrigna.]

Entre ces deux textes, nul autre lien peut-être qu'une association d'idées qui surgit spontanément à l'appel de l'expression. Mais, sans masquer la part d'arbitraire de la comparaison, ne peut-on faire confiance à une intuition qui a reconnu là un écho, une persistance à interroger ? En pariant sur la fécondité d'une pratique intertextuelle à l'écoute d'une intuition informée, on peut éclairer ces textes l'un par l'autre, avec la conviction que le rapprochement entre ces œuvres lyriques fondamentales pour les traditions poétiques française et italienne permet d'un côté d'entendre mieux la singularité de chacun des textes, et de l'autre de mieux comprendre la permanence d'un imaginaire maternel clivé de la nature, entre le visage bienveillant de la mère Nature qui donne la vie et son visage sombre de marâtre. La confrontation de cette personnification qui dit l'ambivalence du rapport de l'homme à la nature chez les poètes de la Renaissance et chez Leopardi souligne la plasticité de l'image : elle s'accommode de la conception vitaliste de la Renaissance, mais survit à la représentation mécaniste de la nature qui s'impose à partir du XVII^e siècle² et trouve sa place dans la pensée matérialiste de Leopardi.

Leopardi a-t-il pu lire le texte de Ronsard ou ceux de Du Bellay ? Nulle trace ne le suggère, même si Leopardi a pu y avoir accès de seconde main, chez Montaigne, chez Rousseau ou chez Voltaire qu'il lit attentivement. Néanmoins, les poètes de la Pléiade et Leopardi, malgré l'écart des siècles, sont imprégnés par les mêmes textes : ils lisent Machiavel et les humanistes de la Renaissance

¹ Giacomo Leopardi, « Le genêt », trad. P. Jaccottet, dans *Canti avec un choix des Œuvres morales*, Paris, Poésie Gallimard, 1982, p. 142. La citation originale est tirée de *Canti*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 1993: "La ginestra", v.123-125. J'indique le numéro de page pour la traduction française, le numéro de vers pour le texte original.

² Voir *Littératures classiques*, n°17, L'idée de nature au XVII^e siècle, Klincksieck, 1992.

et surtout ils puisent aux mêmes sources latines et grecques, où l'image double d'une mère, tantôt bonne, tantôt cruelle, est omniprésente pour tenter de rendre compte de tout ce qui échappe à la compréhension humaine.

L'expression « marâtre Nature » ou « *natura matrigna* » traduit en effet l'expression latine « *natura noverca* » ou l'idée d'une nature « μητρικά »¹. Si la tradition relie fréquemment la récrimination contre la nature comme mauvaise mère à Lucrèce, ce n'est pas dans le *De rerum natura* que les poètes ont pu trouver l'expression, mais chez Cicéron et chez Pline. Dans le résumé par saint Augustin du *De re publica*, Cicéron brosse le portrait de l'homme martyrisé par une nature marâtre : un homme au corps fragile et dont l'âme est vouée aux chagrins et aux terreurs, mais au fond de laquelle luit l'étincelle de l'esprit². Dans son *Histoire naturelle*, à l'ouverture du livre VII, Pline l'Ancien médite à son tour sur la finitude de l'homme qui naît dans les larmes, démuné de tout. Reprenant un grand nombre de lieux communs des consolations antiques, comme autant d'adages, il conteste implicitement les arguments des philosophes qui lisent dans la vulnérabilité de l'homme le signe du triomphe de l'esprit sur la matière et souligne que la nature a parfois les prévenances d'une nourrice attentive pour les hommes, parfois la cruauté d'un tyran au point « qu'il est bien difficile de juger, quel estat Nature a exercé à l'endroit de l'homme, ou de mere benigne, ou de marastre cruelle »³.

Les arguments sont topiques : le corpus du pessimisme antique résonne de lamentations contre une nature qui a laissé l'homme nu et désarmé par rapport aux autres animaux et les mêmes arguments sont repris ensuite par la tradition qui contrebalance ces oublis de la Nature à l'encontre de l'homme par le don de la raison, de la mémoire et du savoir. Du *Protagoras* de Platon à Philon d'Alexandrie en passant par Aristote ou Sénèque, la Nature frappe par l'ambivalence de ses dons et de la répartition des forces qu'elle accorde aux êtres vivants⁴. Si le constat est le même, l'interprétation de cette ambivalence est en revanche radicalement distincte : alors que certains y liront précisément la marque d'une nature marâtre de l'homme mais mère bienveillante à l'égard des animaux irrationnels⁵, d'autres y trouvent argument pour ne pas se plaindre contre une nature bienveillante qui a accordé à l'homme

la possibilité de bien employer sa vie pour peu qu'il sache exploiter son esprit⁶. Le don de la raison est en effet tantôt le signe de la supériorité de l'homme, tantôt un argument supplémentaire pour souligner le malheur de l'homme conscient de sa finitude, exilé de son bonheur premier, de la plénitude d'un rapport insouciant à la vie.

Le matérialisme de Lucrèce le conduit à souligner l'incohérence d'un providentialisme de la raison qui justifie la primauté de l'homme sur les autres êtres vivants, mais se fonde sur l'idée que l'homme est moins doté que les autres animaux. Refusant l'idée d'une quelconque providence, Lucrèce dépouille la nature comme les dieux de toute intention à l'égard des hommes. Nulle bienveillance, nulle malveillance n'anime l'action de la nature : son processus est indifférent à la vie des hommes. Personnifier la nature en « marâtre » est étranger à sa pensée. Pourtant, les contaminations et interpolations du texte, à partir de Lactance⁷ en particulier, vont conduire à une association fréquente entre l'héritage de la pensée de Lucrèce et l'expression « marâtre Nature », qui n'est alors plus comprise comme une mère malveillante, mais comme une mère indifférente et négligente à l'égard de sa progéniture.

Si la personnification de la nature en mauvaise mère peut être mise au service de développements bien distincts, elle est chaque fois mobilisée dans un contexte où se trouvent interrogés la finitude de l'homme et sa vulnérabilité physique, le pouvoir de la raison humaine face à l'ordre naturel, l'intentionnalité de la nature. Ces questionnements sont repris tant par l'humanisme que par la pensée philosophique de Leopardi, qui témoignent de deux moments philosophiques où la place de l'homme dans la nature et l'idée de providence sont fermement questionnées.

Comme l'a admirablement montré Pierre Caye, l'humanisme de la Renaissance s'ouvre avec Pétrarque par une mise en crise de la notion de providence sous l'influence d'Héraclite et est marqué par une anthropologie de l'homme fragile, où l'homme est démuné dans la guerre de tous contre tous pour la vie, la nature indifférente, les dieux silencieux, comme en témoignent les nombreuses réflexions autour de la

¹ Sur l'héritage antique de l'expression, voir E. Andreoni Fontecedro, *Natura di voler matrigna: saggio sul Leopardi e su natura noverca*, Roma, Kepos, 1993, dont je reprends les principaux apports.

² Cicéron, *De Re publica*, Prooemium, 3,1.

³ Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 7, 1-5. Le passage ici cité reprend la traduction d'Antoine Du Pinet, 1562, citée par Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle, en France*, Genève, Droz, 1977, p. 13.

⁴ Voir Platon, *Protagoras*, 321c. Aristote, *Des parties des animaux*, 686 a 28-29, 687 a 23. Sénèque, *De la brièveté de la vie*, 1, 1-2. Philon d'Alexandrie, *De posteritate Caini*, 162. On trouve également l'expression dans un fragment de Plutarque.

⁵ Comme chez Philon d'Alexandrie.

⁶ Position défendue par Sénèque ou Cicéron.

⁷ En particulier dans les passages qui font référence à Lucrèce dans le *De officio dei*, 3,1.

fortune¹. Deux voies distinctes se dessinent pour composer avec cet état de vulnérabilité et libérer l'homme d'un excès de souffrance. Si pour Pétrarque, c'est par une pratique de la *virtus* et une forme d'exercice mental que l'homme peut apprendre à se montrer tout aussi indifférent à la nature que la nature à son égard, Alberti répond au diagnostic par un éloge de la technique qui doit permettre à l'homme de maîtriser le temps par l'œuvre, la matière par la forme. La méditation de Du Bellay sur les ruines de Rome et l'éloge confiant de Ronsard de la forme, qui se traduit par l'éternité du verbe poétique dont les lauriers toujours verts survivront aux fragiles roses de la matière, s'inscrivent dans la continuité de ces deux modalités d'appréhension du rapport de l'homme à la puissance de la nature.

Si la nature est indifférente à l'homme, elle n'est pas pour autant inerte dans la pensée de la Renaissance. Au contraire, elle est appréhendée comme un organisme vivant qui poursuit sa propre fin, obscure à l'homme. Le cartésianisme et le mécanisme mettent un terme à cette conception vitaliste de la Nature pour lui substituer une représentation de la Nature comme un système horloger, régi par des lois mathématiques, que la raison de l'homme peut élucider. Alors que les représentations vitalistes invitaient l'homme à limiter son action sur la nature, la représentation mécaniste de la Nature qui s'impose à partir du XVII^e siècle fait sauter cette contrainte et autorise à manipuler la nature, machine et non plus déesse. Il devient légitime de chercher à défaire la nature de ses voiles, de l'ouvrir pour la disséquer, de la décomposer pour mieux comprendre les lois de ses rouages et en exhumer tous les secrets².

La pensée de Leopardi se situe à la charnière entre cette conception mécaniste de la Nature qui a prévalu aux XVII^e et XVIII^e siècles et la conception romantique de la Nature, qui ne l'appréhende plus à travers les catégories de quantité et d'extension mécanique mais comme un tout vivant et organisé qui s'offre à la connaissance intuitive et non à une enquête rationnelle et mathématique. Si Leopardi, au contraire d'un courant romantique plus spiritualiste, reste fidèle à une

pensée rigoureusement matérialiste, ce matérialisme le conduit à appréhender le monde comme un phénomène esthétique que seuls le corps et l'imagination peuvent appréhender, et non la raison ou l'esprit³.

Dès son *Discours d'un Italien sur la poésie romantique* rédigé en 1818, Leopardi fait le diagnostic d'une époque qui s'est livrée sans frein à cette anatomie de la nature, et se voit rongée par une mélancolie engendrée par le désir de savoir, lequel a détruit le lien intime et imaginatif avec la nature, entretenu par les hommes jusqu'au XVI^e siècle. Contre la thèse providentialiste du progrès, Leopardi formule sous forme de paradoxe l'idée que la modernité, en arrachant à la nature ses secrets par mille ruses frauduleuses et mille machinations, l'a recouverte d'une fange, la fange de la culture qui la déroberait désormais aux regards des modernes⁴. À mesure qu'il s'est arraché à l'ignorance et a dévoilé les lois cachées de la nature, l'homme n'a cessé d'accroître son malheur : le règne de la vérité, qui a détruit les illusions, condamne l'homme à vivre en exil, séparé de son origine⁵. Leopardi, dans toute la première partie de son œuvre, conçoit et représente ainsi la nature comme une mère bienveillante qui fournit à l'homme des remèdes à sa souffrance, mais dont les remèdes sont dédaignés par l'homme, qui s'éloigne de la nature en prétendant la maîtriser⁶.

S'il continue de penser que le malheur de l'homme ne cesse de croître à mesure que les progrès de la raison et du savoir le privent du lien originel que les Anciens ou les hommes de la Renaissance pouvaient entretenir avec la Nature, un revirement important s'opère à partir de 1824 lequel conduit Leopardi à renoncer à l'idée rousseauiste d'une bonté originelle de la nature⁷ et à enlever à l'homme la responsabilité de sa souffrance : la nature n'a pas voulu son bien⁸. S'impose alors une image hostile de la nature, représentée comme une marâtre indifférente à la souffrance des hommes comme des plantes ou des fourmis, et non plus comme une mère aimante. Leopardi a beau conclure à l'indifférence de la nature⁹ ou à son caractère

¹ Pierre Caye, « Art, *virtus* et *fortuna*. Le différend Pétrarque/Alberti sur le sens des arts plastiques et sur leur capacité à surmonter la fortune », p. 1-12. <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>

² Carolyn Merchant, « Exploiter le ventre de la Terre », dans Emilie Hache éd., *Reclaim, recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016 et Normand Doiron, « La Vengeance d'une déesse. La Médée de Pierre Corneille », *Poétique*, 2012/3, n°171, p. 321-336, rappellent l'injonction de Francis Bacon, à torturer la Nature par les arts mécaniques pour en découvrir les secrets.

³ Sur la philosophie de Leopardi, voir Mario Andrea Rigoni, *La Pensée de Leopardi*, trad. C. Perrus, Lectoure, Le Capucin, 2002, ainsi que Sebastien Neumeister et Raffaele Sirri (dir.), *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida Editore, 1997.

⁴ Voir Leopardi, *Discours d'un Italien sur la poésie romantique*, tr. D. Authier, Paris, Allia, 1995, p. 52-53 et p. 88-89 en particulier.

⁵ Sur ce point, voir la synthèse de Philippe Audegean, *Leopardi, Les Petites Œuvres morales*, Paris, PUF, 2012.

⁶ Comme dans le « Dialogue d'une âme et de la Nature » qui date de 1823, où la responsabilité est imputée au Destin.

⁷ La brutalité de la prise de conscience qui touche Leopardi, entre mai et juin 1824, est bien documentée par le *Zibaldone*.

⁸ « Ma philosophie rend la nature coupable de tout, et en disculpant les hommes, elle déplace la haine et les plaintes vers un principe plus élevé, vers la véritable origine des maux des êtres vivants » écrit Leopardi dans le *Zibaldone*, 2 janvier 1829, trad. B. Schefer, Paris, Allia, 2004, p.4428 dans le manuscrit autographe.

⁹ Comme en clôture du chant « Sur un bas-relief antique », v. 107-109 : « Mais la Nature dans ses actes / Se soucie d'autre chose / Que de nos maux ou bonheurs ! » (« *Ma da natura / Altro negli atti suoi / Che nostro male o nostro ben si cura* »)

malfaisant¹, non seulement il ne parvient pas à se délier de cette image maternelle négative, mais il continue de l'apostropher inlassablement dans toute son œuvre. Alors que son cheminement philosophique le conduit à identifier existence et malheur, l'adresse à la marâtre nature dit sa difficulté à renoncer à l'illusion d'une finalité.

À l'issue de ce bref parcours, on peut faire le constat suivant : l'expression « marâtre nature » qui s'impose pour rendre compte du lien conflictuel entre la nature et l'homme, fût-ce pour conclure que les attentes de l'homme à l'égard de la nature sont illégitimes, surgit en un moment de tension particulièrement aiguë entre l'attention aux bienfaits et aux prodiges d'une Nature généreuse et nourricière, et la conscience de la finitude, de la vulnérabilité humaine et des limites de la raison humaine. Lorsque l'idée de l'harmonie universelle, sous l'égide de Dieu ou du progrès, bute sur l'existence irréductible de la douleur, de l'angoisse et de la souffrance humaines, l'image vient pallier l'échec de la raison à consoler l'homme ou à apaiser son sentiment d'injustice. Elle exprime la nostalgie d'une fusion rêvée avec une mère aimante, la colère et le sentiment d'impuissance face à la prise de conscience de la finitude.

La méditation sur la finitude se déploie autour de motifs proches que les poètes français et le poète italien déclinent différemment : la fragilité des fleurs qui offrent une image condensée du destin humain, voué à la mort et à la souffrance ; le paysage des ruines qui rappelle que, non seulement la vie humaine, mais les créations humaines, produits de la raison et du génie de l'homme, sont condamnées à disparaître.

Dans sa plus célèbre ode, « Mignonne, allons voir si la rose », Ronsard invite sa destinataire à retourner, le soir, contempler la rose admirée au matin, et à s'émouvoir du spectacle tragique de la fleur vouée à faner. Après avoir lié étroitement la beauté de la dame à celle de la rose, la deuxième strophe laisse place à la feinte surprise du poète et à sa révolte impuissante contre le vieillissement inéluctable.

Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las, las, ses beautés laissées choir,
Ô vraiment marâtre Nature,

Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir².

Ronsard montre la mort à l'œuvre au cœur même du printemps, pour anéantir les orgueilleuses illusions de permanence. Le destin de la rose doit permettre au regard féminin, touché par les métamorphoses d'une sœur florale, de saisir de manière condensée son propre parcours. A ce constat tragique de la finitude, l'image de la mauvaise mère ajoute l'idée d'une rivalité. La Nature est mère mais accepte la mort des fleurs sans s'émouvoir : elle ne pare ses filles des atours de la séduction que pour les leur ravir aussitôt. Face à cette emprise maternelle ambivalente, le poète a beau jeu de se présenter comme le sauveur susceptible de libérer la jeune fille du joug de la chair périssable en inscrivant sa beauté dans l'éternité poétique, pour peu qu'elle accepte de se donner à lui. Chez Ronsard en effet, la Nature n'est marâtre que pour les corps et les êtres vivants englués dans la matière, à l'image des fleurs et des femmes, tandis que l'œuvre du poète, par la maîtrise du verbe, peut échapper à ce destin destructeur.

Si la comparaison entre le destin de la rose et le destin féminin est un topos de la poésie de la Renaissance, l'analogie avec le destin floral s'universalise chez Leopardi qui multiplie tout au long de son œuvre des images végétales de flétrissement et y lit, sous les dehors esthétisés de la beauté, la manifestation de la souffrance universelle qui touche tout être vivant³. Il suffit d'observer un jardin au printemps pour voir que la vie n'est que souffrance. La vigueur des mythes antiques que Leopardi célèbre dans le chant « Au printemps, ou des fables antiques » composé en 1822 est liée à leur capacité à dire la souffrance au sous-bassement de l'éclosion printanière en racontant que lauriers, narcisses, amandiers, cyprès, naissent de drames, fruit des métamorphoses de Daphné, de Narcisse, de Phyllis ou de Cyparisse pour échapper au viol, au suicide ou au chagrin.

Cette représentation empathique du végétal souffrant est approfondie dans un extrait du *Zibaldone* de 1826 :

Entrez dans un jardin peuplé de plantes, d'herbes et de fleurs. Riant, tel que vous l'aimeriez. Dans la plus douce saison de l'année. Vous ne pourrez poser vos yeux nulle part sans y découvrir quelque tourment. Toutes ces familles de végétaux sont plus ou moins en

¹ Comme dans le *Dialogue de la Nature et d'un Islandais*, op. cit., p. 91 : « Je dois en conclure que tu es l'ennemie déclarée du genre humain, des autres animaux et de tout ton ouvrage [...] Tu es le bourreau de ta propre famille, de tes enfants et, pour ainsi dire, de tes entrailles et de ton sang. » [*E mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue [...] Sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere.*]

² Pierre de Ronsard, Ode à sa maîtresse, v. 7-12, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, vol. I., p. 667.

³ Sur la représentation du végétal, voir David Jérôme, « Mythologie léopardienne du végétal » dans Perle Abbrugiati (dir.), *Le Mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 445-458.

état de *souffrance*. Ici, cette rose est blessée par le soleil, qui lui a donné la vie ; elle se plisse, se languit, se fane. Là ce lys est cruellement sucé par une abeille [...] En entrant dans ce jardin, le spectacle d'une telle abondance de vie nous réjouit l'âme et nous croyons y voir le séjour de la joie. Mais, en vérité, cette vie est triste et malheureuse ; chaque jardin est pareil à un vaste hôpital [...]¹.

[Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella piú mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di souffrance, qual individuo piú, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti piú sensibili, piú vitali. [...] Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale...]

Si dans le chant de 1822, le poète interpellait encore la Nature avec espoir, comme une entité positive, susceptible d'être à l'écoute de ses douleurs, pour peu qu'il parvienne à retrouver le langage naïf et ingénu des Anciens², Leopardi se révolte désormais contre celle qui ne tient nul compte de la souffrance universellement partagée par les êtres vivants.

Cette méditation sur le flétrissement des végétaux comme image de l'implacable souffrance du vivant trouve son aboutissement dans « Le genêt » :

Et toi, souple genêt
Qui d'odorantes feuilles
Orne ici les campagnes désolées,
Toi aussi tu succomberas bientôt
À la cruelle force du feu souterrain
[...] Tu plieras
Sous le fardeau mortel docilement
Ton innocente tête

*[E tu, lenta ginestra,
Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,
Anche tu presto alla crudel possanza
Soccomberai del sotterraneo foco,
[...] E piegherai
Sotto il fascio mortal non renitente
Il tuo capo innocente³]*

Dans cette ultime adresse au genêt, Leopardi s'emporte contre la parenté de destin qui embrasse le règne

humain, animal et végétal, tous placés sous le joug du temps et de la destruction à venir. Les apostrophes à « marâtre Nature » disent la révolte de l'homme contre sa condition mortelle, mais aussi la conscience de faire partie d'un tout avec lequel il a partie liée : une communauté de destin lie l'homme à tout être vivant. L'imaginaire de la mauvaise mère résiste ainsi à la représentation mécaniste de la nature par le paradoxal pouvoir de consolation qu'elle offre en peuplant la solitude de l'homme qui erre dans un univers déserté car si la Nature est mère, fût-elle une marâtre, le genêt est un frère dans la souffrance.

Si pour Ronsard, la Nature est marâtre avant tout pour ses filles, alors que le poète, par la force de son esprit, réchappe à l'œuvre destructrice du temps, tous les poètes de la Pléiade ne sont pas aussi confiants dans l'éternité de leurs œuvres. L'angoisse qui se fait jour chez Du Bellay témoigne de la fragilité de toute création humaine. La Nature n'épargne pas davantage les œuvres de l'homme.

L'adresse à « marâtre nature » est ainsi fréquemment associée à la méditation sur les ruines pour interroger, au-delà du destin individuel, le devenir des civilisations. La fierté de l'homme qui s'émerveille de sa capacité à créer des œuvres que la nature ne produit pas spontanément, est humiliée par la nature qui anéantit ces créations artificielles d'une éruption volcanique ou en les abandonnant à l'érosion du temps. Cette prétention se révèle tout aussi vaine que l'orgueil féminin qui pense éternelle la beauté d'un instant.

Face aux vestiges romains, Du Bellay interroge l'écart entre la permanence du monde et la caducité des civilisations humaines qui se succèdent :

Astres cruels, et vous Dieux inhumains,
Ciel envieus, et marâtre Nature,
Soit que par ordre, ou soit qu'à l'aventure
Voise le cours des affaires humains,
Pourquoi jadis ont travaillé vos mains
A façonner ce monde qui tant dure ?
Ou que ne fut de matière aussi dure
Le brave front de ces palais Romains ?⁴

Démuni, il cherche dans l'inimitié des puissances cosmiques une réponse au vide laissé par la disparition de l'empire et donne forme à son angoisse en peuplant l'univers d'instances agressives à l'encontre de l'homme. Sa récrimination englobe ainsi dans une

¹ Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., p.4175-4176, 19 et 22 avril 1826.

² Voir la fin du chant « Au printemps », p. 54, v. 90-96.

³ Leopardi, « Le genêt », p.147, v.297-305.

⁴ Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, Sonnet IX, v. 1-8, éd. F.Roudaut, Paris, Livre de Poche, 2002.

même adresse les astres, les dieux, le ciel et la nature, présentés comme responsables de la décadence des civilisations humaines, ou du moins indifférents à leur disparition, qui n'entrave pas leur propre cours. Mais les deux hypothèses antiques pour expliquer le cours du monde, « par ordre » ou « à l'aventure », ne le satisfont pas. Système programmé ou fortune hasardeuse, aucune des deux explications ne reconforte l'angoisse du poète : l'ordre naturel qui crée pour détruire est trop paradoxal, et l'univers atomiste régi par le hasard confine à l'absurde. Du Bellay s'écarte alors dans les tercets de ces conceptions antiques de la nature dont il a suggéré la logique insoluble pour inscrire les ruines dans une histoire chrétienne tendue vers l'Apocalypse¹.

C'est pourtant dans ces quatrains où les questions restent sans réponse que Du Bellay donne forme à une angoisse tenace sur la finalité de l'existence et de l'œuvre humaines, réitérée tout au long de son œuvre, de *L'Olive* aux *Regrets* en passant par la *Défense et illustration de la langue française*², comme en témoignent les occurrences de l'apostrophe à « marâtre Nature », ce qui laisse dubitatif sur le réconfort que l'eschatologie chrétienne apporte aux angoisses du poète.

La méditation de Leopardi sur les vestiges antiques se déploie quant à elle contre l'idéologie du progrès qui chante la supériorité de la raison humaine et la maîtrise de l'ordre naturel par l'homme. Les ruines de Pompéi dans « Le Genêt » offrent le spectacle concret de la vulnérabilité humaine face aux forces de la nature. C'est avec une ironie féroce que Leopardi convie les optimistes et les progressistes libéraux à lire dans les cendres pétrifiées de Pompéi le symbole de leur brillant avenir, et à reconnaître « de quels soins entoure notre race l'amoureuse nature » (« *e vegga quanto / è il gener nostro in cura / all'amante natura* ») :

[...] Il jugera ici
À sa mesure
Ce que peut notre espèce
Qu'au moment le moins redouté
Sa cruelle nourrice
D'un léger geste en un moment peut amputer,
Et d'un coup moins léger à peine
Anéantir entièrement.

[... *E la possanza
Qui con giusta misura
Anco estimar potrà dell'uman seme,
Cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
Con lieve moto in un momento annulla*

*In parte, e può con moti
Poco men lievi ancor subitamente
Annichilare in tutto*³.]

D'amoureuse, la Nature se transforme en « cruelle nourrice » qui saisit au moment où l'on s'y attend le moins et détruit d'un geste, sans justification. La contemplation de l'odorant genêt sur les ruines de Pompéi doit inviter l'homme à affronter sa destinée, sans détourner le regard et à être saisi de compassion pour tous les êtres vivants qui souffrent. De la colonie de fourmis dont les efforts sont détruits par la pomme qui tombe à la fin de l'été, à l'anéantissement d'Herculanum et de Pompéi, ravagés par l'éruption du Vésuve, Leopardi esquisse en effet les contours d'un monde voué à la douleur, où l'homme n'a nulle place privilégiée, en désignant clairement la Nature comme coupable :

Non, la Nature n'a pas pour la semence
De l'homme plus de respect ou plus d'amour
Qu'à l'égard des fourmis...

[*Non ha natura al seme
Dell'uom più stima o cura
Che alla formica...*⁴]

Chez Du Bellay comme chez Leopardi, les ruines offrent l'image de l'impuissance humaine face au pouvoir de destruction de la nature. Dans les deux cas, le sens de l'épreuve est interrogé, dans une tension entre hasard et intentionnalité mauvaise. Quoique évoquant l'idée d'une destruction liée à la fortune, Du Bellay image la nature, tout comme les autres puissances qui dépassent l'homme, comme un être vivant, avec lequel l'homme entretient un rapport éthique, parfois habité par le conflit et l'animosité. Leopardi qui ne cesse de souligner l'indifférence de la nature aux individus, modifie pourtant l'expression *natura noverca* et y ajoute une nuance d'intentionnalité : la nature « *madre è di parto, di voler matrigna* » (je souligne).

Mise en regard des hymnes innombrables qui chantent les bienfaits de la terre nourricière, la violence de l'adresse à la marâtre Nature esquisse une figure maternelle clivée, où les psychanalystes héritiers de Melanie Klein liraient l'ambivalence des fantasmes du nouveau-né à l'égard du sein, objet d'amour comme de

¹ Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, IX, v. 9-14 : « Je ne dis plus la sentence commune, / Que toute chose au-dessous de la Lune / Est corrompable, et sujette à mourir : / Mais bien je dis (et n'en veuille déplaire / A qui s'efforce enseigner le contraire) / Que ce grand Tout doit quelquefois périr ».

² Voir *L'Olive*, CIII, v. 9, où l'apostrophe intervient dans un sonnet qui dit la maladie de la femme aimée, et l'ouverture de la *Défense et Illustration de la langue française*, où Du Bellay interroge la logique énigmatique d'une Nature qui donne le don des langues à l'homme mais le place dans une situation d'incommunicabilité collective par la diversité des langues parlées.

³ Leopardi, « Le genêt », p.140, v.37-47.

⁴ *Ibid.*, p.145, v. 231-234.

haine¹. Celle qui donne la vie peut tuer, celle qui nourrit peut affamer, celle qui fait éclore peut dessécher. La distinction entre la mère Nature et la marâtre Nature peut ainsi être interprétée comme le témoin de la nécessité de dissocier la figure qui reçoit de la gratitude et celle qui est la cible de l'agressivité. La dissociation permet de sauver une Nature bonne mère en articulant les deux figures dans le temps ou dans l'espace.

Du Bartas, dans *La Sepmaine*, prévoyait l'attaque contre la nature, mais pour mieux la retourner :

Je sçay bien que la terre à l'homme miserable
Semble estre non plus mere, ains maratre execrable
Dautant qu'à notre dam elle porte en son flanc
Et l'or traîne souci, et le fer verse-sang².

Si la nature est mystérieuse et semble sévère à l'homme, Du Bartas déplace le procès en invitant l'homme à prendre conscience de son inconséquence : l'idylle originelle a été saccagée par un enfant ingrat. L'accusation de « marâtre » est injuste car la nature a soigneusement dissimulé en son flanc l'or et le fer pour qu'ils échappent à la convoitise de l'homme. Seule l'outrecuidance de l'homme qui n'a su se satisfaire des dons offerts par la nature à sa surface mais a voulu se rendre maître des trésors cachés dans les sous-sols est responsable des guerres et des famines qu'ils occasionnent, non la nature qui ne fait que répondre à ces agressions multiples³. L'homme accuse la nature d'être une mauvaise mère faute de savoir déchiffrer ses véritables desseins et de reconnaître ses propres torts.

D'Aubigné ne dit pas autre chose, lorsqu'il déploie au début des *Tragiques*, le portrait de la France en mère affligée, avant d'élargir l'image maternelle aux dimensions de la terre⁴. Si la terre reste jusqu'au bout une entité aimante qui « ouvre aux humains et son lait et son sein », la Nature, servante de Dieu, intervient pour condamner les outrages des tigres et l'orgueil belliqueux des ingrats. Un complet bouleversement s'amorce alors qui annonce l'Apocalypse à venir⁵. « Nature sans loi, folle, se dénature », « Nature mourant dépouille sa figure »⁶ : la confusion atteint son acmé dans l'épisode de cannibalisme maternel qui

renverse le processus de l'enfantement. Ni pure victime patiente ni source d'amour inconditionnelle au mépris de ses propres contours, la Nature outragée se venge : comme Médée, la nature a été une mère aimante avant de se transformer en sorcière pour punir ceux qui ont outrepassé les règles imposées⁷.

Comme le souligne Carolyn Merchant dans une lecture écoféministe de la littérature du XVI^e siècle⁸, le caractère contraignant de l'image est très net : peindre la nature en mère agressée rappelle à l'homme qu'il doit user de la nature avec respect. Raconter la dénaturation de la fonction maternelle comme la réaction punitive à une faute, à une rupture d'équilibre, dont l'homme est responsable, témoigne du désir d'un lien éthique entre la terre et les humains, où le soin de la terre est récompensé par l'abondance de ses fruits. Dans ce récit historique d'une dénaturation par rapport à un âge d'or fantasmé, où l'homme et la nature vivaient en parfaite symbiose, la métamorphose de la nature en marâtre est imputée à l'homme et rejoue d'une certaine manière la Chute : c'est par sa faute, à cause de son désir de savoir, que l'homme est chassé du Paradis, renié par la mère nature. Pour avoir voulu lever le mystère de l'origine, arracher le voile de la nature maternelle, il est condamné à l'exil et à la solitude, dans une souffrance infinie⁹.

À cette défense de la nature s'oppose pourtant une intuition : pourquoi avoir doté l'homme de la raison, si elle doit se révéler si destructrice pour lui ? Ce qui heurte Du Bellay comme Leopardi, qui opposent une résistance obstinée à l'idée de la bienveillance de la nature, c'est l'énigme du mal de vivre. Dans un sonnet des *Regrets*, Du Bellay reprend l'interrogation de Pline sur les dons innombrables d'une Nature qui a pourtant jeté l'homme nu et vagissant sur la terre. Comment attribuer à une même instance le don de la raison et son inconstance, qui condamne les hommes à un destin éparpillé et malheureux ?

Ô marâtre nature (et marâtre es-tu bien,
De ne m'avoir plus sage ou plus heureux fait naître)
Pourquoi ne m'as-tu fait de moi-même le maître,
Pour suivre ma raison, et vivre du tout mien ?

¹ Voir Melanie Klein, *Deuil et dépression*, trad. M. Derrida, Paris, Payot, 2004, et *L'Amour et la haine, le besoin de réparation*, éd. Joan Riviere, trad. A. Stronck, Paris, Payot, 1993. Sur Melanie Klein, voir Robert Dayles Hinshelwood, *Dictionnaire de la pensée kleinienne*, éd. J. Parant, J. Laplanche, Paris, PUF, 2000.

² Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine*, III, v. 765-768, éd. Y. Bellanger, Paris, STFM, 1994.

³ Sur la condamnation de l'exploitation minière dans la littérature du XVI^e siècle, voir Carolyn Merchant, art. cit.

⁴ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, I, v. 437-439 ; 447-449, éd. F. Lestringant, Paris, Gallimard, 1995.

⁵ La distinction entre la Terre et la Nature sur laquelle s'appuie d'Aubigné est habituelle à la Renaissance. Voir Jean Céard, *op. cit.*.

⁶ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, I, v. 485-486.

⁷ Pour une analyse écocritique stimulante de la figure de Médée chez La Pérouse et chez Corneille, qui lit dans Médée infanticide la vengeance de la nature maltraitée, voir Normand Doiron, art. cit.

⁸ Voir Carolyn Merchant, art. cité et *The Death of Nature : Women, Ecology and Scientific Revolution*, New York, Harper & Row, 1989.

⁹ C'est encore la nostalgie d'une intimité avec la nature, saccagée par l'homme, son orgueil, sa raison et son désir de maîtrise qui anime Leopardi dans « Le Genêt », lorsqu'il fustige les certitudes de son siècle et regrette d'avoir « quitté la voie tracée par la sagesse renaissante », alors même qu'il a renoncé à innocenter la Nature des souffrances de l'homme.

La question reste sans réponse. L'énigme de la souffrance reste entière et est étroitement liée, chez Du Bellay comme ce sera le cas chez Leopardi, au don imparfait de la raison : pourquoi avoir reçu ce don, puisqu'il n'assure, ni la sagesse, ni le bonheur ? L'homme qui anticipe sa mort sans pouvoir y échapper ne peut accepter sereinement sa finitude comme le genêt qui ne se sait pas condamné à mourir. Leopardi approfondit ce déchirement : la condition tragique de l'homme repose dans la contradiction entre les aspirations au vrai de la raison et son besoin de consolation, qui ne peut être apaisé que par des illusions, comme l'illusion d'une Nature attentive et affectueuse.

Contre la vision impitoyable d'une Nature vorace qui détruirait en permanence ce qu'elle a mis au monde et survivrait à la mort de ses enfants, une autre défense possible consiste à opposer l'individu à l'espèce. L'incessant cycle de destruction et de régénération, qui touche les roses comme les civilisations, a une finalité : la perpétuation de l'ensemble qui a besoin d'un processus constant de transformation. « Ce qui fait naître tend à faire mourir » selon l'aphorisme d'Héraclite, tel qu'il est traduit par Pierre Hadot, plus connu sous sa forme « La nature aime à se cacher »¹. La vie de l'individu s'abîme dans une parabole sans retour, mais participe, sans le savoir, au cours cyclique d'une nature qui se renouvelle à chaque printemps. La rose fane, la jeune fille vieillit, les roses refléussent et la nature se perpétue.

La conception mécaniste de l'univers, qui se substitue à la vision organique de la nature, participe à la vivacité de la distinction entre le tout et ses parties. L'horloge est indifférente à ses rouages. Imaginer même qu'elle se soucie de l'homme semble relever d'une illusion anthropocentrique moquée². Mère des espèces et de la totalité, la Nature peut se révéler marâtre pour les individus, parfois sacrifiés au bien commun, comme le souligne Leopardi dans un passage du *Zibaldone* de 1821 qui déploie l'image maternelle dans le cadre de sa philosophie matérialiste :

La nature est la plus bienveillante des mères pour les genres et les espèces particulières qui sont en elle, mais pas pour les individus. Les individus servent souvent à leurs dépens au bien du genre, de l'espèce ou de la totalité auquel servent aussi parfois, non sans quelque dommage, l'espèce et le genre lui-même. On a déjà

remarqué que la mort est utile à la vie, et que l'ordre naturel est un cercle de destructions, de reproductions et de changements réguliers et constants par rapport au tout, mais non quant aux parties, qui servent accidentellement les mêmes fins tantôt d'une façon et tantôt d'une autre³.

[*La natura è madre benignissima del tutto, ed anche de' particolari generi e specie che in esso si contengono, ma non degl'individui. Questi servono sovente a loro spese al bene del genere, della specie o del tutto, al quale serve pure talvolta con proprio danno la specie e il genere stesso. È già notato che la morte serve alla vita e che l'ordine naturale è un cerchio di distruzione e riproduzione e di cangiamenti regolari e costanti quanto al tutto ma non quanto alle parti, le quali accidentalmente servono agli stessi fini ora in un modo ora in un altro.*]

La nature apparaît alors comme une puissance attentive au déploiement de ses forces mais qui ne se soucie pas de la singularité de telle existence particulière.

Mais constater que les plus belles fleurs poussent sur les cadavres et que les civilisations se substituent les unes aux autres ne suffit pas à apaiser les angoisses existentielles de poètes tenaillés par un « pourquoi » sans réponse, en quête d'un sens et d'une finalité. L'interrogation téléologique ne cesse d'être reprise dans les *Chants* qui résonnent d'interpellations à la nature laissées sans réponse : qu'il contemple la lune ou désespère de la mort d'une jeune fille, partie avant l'heure⁴, Leopardi bute sur la question du sens face au tragique comme s'il ne pouvait se résoudre à l'absurde de la souffrance universelle⁵ et d'une existence individuelle vouée à une lente agonie. Sans cesse, il revient à la charge pour questionner cette nature murée dans le silence, dont la finalité reste énigmatique ou paradoxale. La formulation poétique la plus puissante de ce problème philosophique, se trouve dans le chant « Sur un bas-relief antique où se trouve représentée une jeune morte... » :

Mère des pleurs et des terreurs
Dès le temps qu'apparut la famille des hommes,
Prodige déplorable, ô Nature,
Qui pour la mort enfantes et nourris,
Si mourir avant l'heure est terrible pour l'homme,
Pourquoi le permets-tu
Sur ces têtes sans tache ?
S'il est un bien, pourquoi, de tous les maux,
Fais-tu de ce départ le plus funeste,
Pour qui s'en va, pour qui demeure en vie,

¹ Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 30.

² Voir Michèle Crampe-Casnabet, « Descartes : la nature n'est pas une déesse », *Littératures classiques*, n°17, op. cit.

³ Leopardi, *Zibaldone*, p.1530-1531, 20 août 1821.

⁴ Voir les chants XXIII et XXXI.

⁵ En mai 1824, dans le « Dialogue de la Nature et de l'Islandais », *Petites œuvres morales*, op. cit., p.93, il balaye la distinction entre espèces et individus dans la bouche en soulignant l'aporie à laquelle elle conduit : comment imaginer une totalité heureuse alors que, toutes ses parties souffrant, la somme des parties ne peut être que malheureuse ?

Le plus inconsolable¹ ?

[*Madre temuta e pianta
Dal nascer già dell'animal famiglia,
Natura, illaudabil maraviglia,
Che per uccider partorisce e nutre,
Se danno è del mortale
Immaturo perir, come il consenti
In quei capi innocenti?
Se ben, perchè funesta,
Perchè sovra ogni male,
A chi si parte, a chi rimane in vita,
Inconsolabil fai tal dipartita?*]

Rien ne peut justifier la mort de la jeune fille encore enfant, victime innocente qui n'a commis nulle faute. L'ordre de la nature, que Leopardi se refuse désormais à admirer (la nature est « *illaudabil maraviglia* »), à supposer même qu'il soit un ordre rationnel et non une expression hasardeuse et absurde, est inacceptable : l'apostrophe fait résonner la protestation de l'homme contre ces sentences injustes et son refus impuissant de se résigner à l'incompréhensible.

L'image d'une Nature marâtre, lorsqu'elle n'est pas absorbée dans un ordre supérieur, selon la dynamique d'un providentialisme de la raison ou de l'art humains ou d'un providentialisme chrétien, est susceptible de s'inscrire dans des corpus poétiques aussi distincts que l'œuvre de Du Bellay et de Leopardi. Sa permanence peut paraître en contradiction avec l'ordre du monde interrogé par ces mêmes œuvres, mais la représentation poétique de la nature découle du conflit insoluble entre les exigences de la raison et la ténacité d'un désir de sens qui prenne en compte la souffrance de l'homme conscient. À l'œuvre critique destructrice d'une raison qui sépare, analyse, décompose et laisse l'homme irrémédiablement seul, le poète oppose la résistance poétique de l'imagination qui reconstitue inlassablement les mirages intangibles d'unité et d'harmonie que la raison défait. Plutôt que de se trouver orphelin de Nature, le poète, qui ne peut se résoudre à abandonner le rêve d'une nature maternelle, nourricière et attentive, préfère conserver la figure d'une mère insatisfaisante contre laquelle il est possible de se révolter. À l'image des compromis équilibrés

entre les deux instances de la raison et de l'imagination, la Nature reste contradictoire, admirable et terrifiante, système implacable et mère indifférente, enfant capricieuse et génitrice infanticide. L'image de la Nature en marâtre soutient ainsi le geste poétique profondément ambivalent d'un poète qui, tout en cherchant à éclaircir les causes de sa douleur, se dit toujours inconsolable, habité par une perte sans remède.

Bibliographie

- ABBRUGGIATI Perle (dir.), *Le Mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016.
- ANDREONI FONTECEDRO Emanuela, *Natura di voler matrigna: saggio sul Leopardi e su natura noverca*, Roma, Kepos, 1993.
- CÉARD Jean, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.
- DOIRON Normand, « La Vengeance d'une déesse. La Médée de Pierre Corneille », *Poétique*, 2012/3, n°171, p. 321-336.
- GAMBINO LONGO Susanna, *Savoir de la nature et poésie des choses. Lucrece et Epicure à la Renaissance italienne*, Paris, Champion, 2004.
- GIACOMOTTO-CHARRA Violaine, *La Forme des choses : poésie et savoirs dans La semaine de Du Bartas*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- HACHE Emilie (éd.), *Reclaim, recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016.
- HADOT Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- LESTRINGANT Franck (dir.), *La Renaissance de Lucrece*, Paris, PUPS, 2010.
- MERCHANT Carolyn, *The Death of Nature : Women, Ecology and Scientific Revolution*, New York, Harper & Row, 1989.
- Littératures classiques*, n°17, L'idée de nature au XVII^e siècle, Paris, Klincksieck, 1992.

¹ Leopardi, « Sur un bas-relief antique où se trouve représentée une jeune morte... », p. 124, v. 44-54.

« *La nature finira par se venger*¹ ! »

Lectures croisées de Chen Yingsong, Gao Xingjian et Yan Lianke

Virginie Berthebaud²
ENS de Lyon

« L'homme doit conquérir la nature »³ : tel était un slogan bien en vogue en Chine durant les années maoïstes, notamment lors du Grand Bond en Avant (1958-1962) et de la Révolution culturelle (1966-1976). Même si l'environnement chinois s'était déjà considérablement dégradé depuis au moins le XVIII^e siècle⁴, c'est durant les trois décennies qui ont vu Mao au pouvoir que la volonté de modeler, de transformer et de domestiquer la nature s'est profondément affirmée à l'intérieur même d'un programme politique. Le fait d'apposer sa marque sur la nature est devenu un objectif conscient et assumé par le gouvernement, auquel on associait une signification symbolique profonde : l'homme était supérieur à la nature et devait en être maître. La fin du maoïsme n'a certainement pas mis un terme aux entreprises écocides qui minaient l'environnement chinois, mais elle a permis une remise en question des mesures prises pendant la période précédente et une relative libération de la parole, notamment dans les arts et les lettres. Les dérives du maoïsme ont peu à peu été comprises comme les conséquences d'un pragmatisme extrême associé à un rejet total des traditions et de la religion, considérées alors comme des superstitions qui empêchaient d'avoir une vision rationnelle du monde et du rôle de l'homme à l'intérieur de celui-ci. À partir des années 1980, ces influences religieuses, philosophiques et culturelles ont refait surface, et des thèmes auparavant occultés sont réapparus dans la littérature : le pays natal, la nature, les traditions, la religion, les

liens qui unissent l'homme à son milieu⁵. Dans un contexte d'industrialisation et d'urbanisation fulgurantes de la Chine, ces thèmes ont rapidement permis une critique du monde moderne et de l'impact de l'homme sur son environnement, dessinant ainsi les contours d'une réflexion écologique en devenir dans la littérature chinoise.

Dans cet article, nous observerons comment le retour des influences culturelles et religieuses dans la littérature a refaçonné les représentations de la nature. Le propos de départ consistera à analyser les références à une nature puissante, effrayante, renversant ainsi le rapport de force qui était mis en avant pendant les années maoïstes. La nature sera observée sous deux angles : dans un premier temps, il s'agira de la nature comme espace physique comprenant les forêts, les montagnes, les animaux sauvages... Dans un second temps, la nature sera appréhendée comme une instance supérieure, presque divine, que l'on pourrait plutôt qualifier de « providence ». Nous nous appuyons sur trois auteurs principaux : Yan Lianke, avec son roman *La Fuite du temps*, présentant les ravages de la pollution industrielle dans un village de montagne ; Gao Xingjian, et sa fameuse *Montagne de l'Âme* ; et enfin trois nouvelles sélectionnées dans l'œuvre de Chen Yingsong, écrivain encore non traduit en langue occidentale, qui nous présente les forêts sauvages de Shennongjia.

¹ Cette phrase est prononcée par le botaniste, dans Gao Xingjian, *La Montagne de l'Âme*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Editions de l'Aube, 2000, p. 76. La citation complète est « L'homme pille la nature, mais la nature finira par se venger ! ».

² Par égard pour un lectorat non sinophone, les titres des œuvres sont mentionnés en français. Les titres et les extraits en français des nouvelles de Chen Yingsong sont des propositions de traduction élaborées par moi-même. Concernant les œuvres de Gao Xingjian et Yan Lianke, je me réfère aux traductions des éditions indiquées en bibliographie, sauf mention contraire.

³ Voir Judith Shapiro, *Mao's War Against Nature. Politics and Environment in Revolutionary China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Cet ouvrage est précurseur et essentiel pour mesurer les impacts des politiques maoïstes sur l'environnement. La propagande de l'époque mettait en avant l'idée de « conquérir la nature » [*zhengfu ziran* 征服自然], mais aussi de « vaincre le Ciel » [*rending shengtian* 人定胜天], expression que nous analyserons plus loin.

⁴ La Chine a connu au XVIII^e siècle une incroyable croissance démographique qui a accéléré la dégradation environnementale. Voir Mark Elvin, *The Retreat of the Elephants: An Environmental History of China*, New Haven, Yale University Press, 2006.

⁵ Ces thématiques sont au cœur de la « recherche des racines », mouvement littéraire né d'une formule du célèbre écrivain Han Shaogong en 1985. Le traducteur Noël Dutrait en donne la définition suivante dans sa préface à *Pa Pa Pa* : « L'objectif de ce mouvement littéraire est d'analyser les aspects méconnus de la culture chinoise et de comprendre leur influence plus ou moins affirmée sur le comportement social contemporain, en n'hésitant pas à révéler la violence ou la cruauté de certaines pratiques actuelles. ». Han Shaogong, trad. Noël Dutrait et Hu Sishe, *Pa Pa Pa*, Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1990.

Le choix de ces trois auteurs se justifie par l'aspect écologiste et engagé de leurs œuvres, et par l'originalité dont ils font preuve pour présenter les relations entre l'homme et son environnement. Dans un premier temps, nous observerons comment sous leur plume, la nature présentée dans sa dimension sauvage peut se révéler violente à l'égard des hommes, et se venger des agressions qu'elle a subies. Néanmoins, nous verrons qu'un deuxième niveau d'interprétation apparaît dans le texte, car cette image d'une nature puissante est en réalité employée de manière profondément ironique par les écrivains. Loin d'exposer un renversement du rapport de force et une victoire de la nature sur l'homme, elle sert plutôt la thèse adverse qui consiste à dénoncer l'extrême vulnérabilité de la nature face aux agressions humaines.

Nous nous intéresserons ensuite à la question de l'interprétation des phénomènes dits « naturels » à l'aune de la religion et des cultures populaires. La lecture du roman de Yan Lianke nous aidera à comprendre que l'imaginaire d'une nature punitive et destructrice découlant de représentations religieuses contribue parfois à nier les véritables origines du problème, et donc à passer sous silence la responsabilité humaine.

À une époque où les autorités et les intellectuels en Chine manipulent volontiers les sources classiques pour mettre en avant une civilisation chinoise fondamentalement « écologique », il est important de constater que certains écrivains parviennent à sortir de cette vision culturaliste et incomplète. Nous verrons que nos trois auteurs offrent une lecture innovante des enjeux environnementaux et sociaux, en n'ignorant pas l'apport de l'héritage culturel et philosophique, mais en le réécrivant et en le réadaptant à la complexité du monde moderne.

Nature puissante, homme diminué

La nature dont nous allons parler ici est de deux ordres : chez Gao Xingjian et Chen Yingsong, elle est éminemment sauvage, caractérisée par l'absence de l'homme et généralement dense et luxuriante. Dans *La Fuite du temps*, si l'action se déroule dans un village de montagne reculé, l'accent n'est pas porté sur le caractère sauvage de la nature mais plutôt sur un paysage de culture extensive. Les trois œuvres ont néanmoins un point commun dans leur manière de présenter le lieu de l'action : il s'agit toujours d'espaces enclavés, où les habitants sont rares s'ils ne sont pas complètement

absents. Les personnages évoluent dans un monde à part, qui semble parfois oublié du monde réel. *La Fuite du temps* présente un village maudit où aucun habitant n'atteint l'âge de quarante ans, et meurt mystérieusement de la « maladie de la gorge obstruée ». Cette malédiction a mis le village en quarantaine, si bien que personne n'y vient, et personne ne semble pouvoir en sortir pour s'intégrer au monde extérieur. Dès le premier chapitre, on nous dit que les habitants « se retrouvent ainsi enfermés dans leur propre monde, apparaissant et disparaissant en vase clos » [« (...) 他们自生自灭的绝境 »]¹. Dans les nouvelles de Chen Yingsong, l'action se déroule invariablement dans des espaces enclavés, loin de l'urbanisation et du monde moderne. La nature y est oppressante, elle est une véritable prison à ciel ouvert pour les visiteurs mal avisés : les nouvelles mettent souvent en scène des personnages qui se retrouvent « coincés » en montagne, du fait d'un accident, à cause du mauvais temps, ou parce qu'ils se sont égarés². La nature se referme sur les hommes à la manière d'un piège dont il est difficile de se défaire. Cet imaginaire d'une nature oppressante entre alors en conflit avec celle d'un monde naturel idyllique présenté parfois dans la littérature et les mythes. C'est le cas dans la nouvelle *La Bête* [巨兽], qui relate une série de meurtres mystérieux aux abords d'un village de montagne complètement coupé du monde à cause d'un glissement de terrain sur l'unique route qui le relie à la civilisation. Les habitants soupçonnent une redoutable bête sauvage, mais celle-ci demeure introuvable. Au milieu de l'intrigue, alors que les meurtres se multiplient, le village est présenté ainsi :

Sur ce versant de montagne, les céréales dans les champs mûrissaient et les couleurs étaient aussi vives que sur de la soie brodée. Des maisons blanches apparaissaient au milieu de ce décor chatoyant et de la fumée s'échappait des cuisines. C'était le Hameau aux eaux bouillonnantes. Les eaux jaillissaient d'un barrage naturel, et devant ce rideau blanc, on se serait cru face à la Source aux fleurs de pêcher.

¹ a. Yan Lianke, *La Fuite du temps*, Arles, Philippe Picquier, 2017, p. 22. b. Yan, *Riguang liunian*, p. 9.

² Voir La Vallée de la panthère [豹子沟], Meurtre à Masiling [马嘶岭血案], Pourquoi les geais chantent-ils ? [松鸦为什么鸣叫] dans Chen Yingsong, Chen Yingsong zixuan ji 陈应松自选集, Chengdu, Tiandi Books, 2017.

[那山坡上如织锦的田畴，现出成熟的庄稼，色彩斑斓，白色的房舍点缀其间，炊烟袅袅。那就是滚水村。滚水如一条白练滚过石坝，那景象，就是世外桃源。]¹

La Source aux fleurs de pêcher fait référence au fameux poème de Tao Yuanming (365-427) : un pêcheur suit le cours d'une rivière et s'engage dans une grotte afin d'atteindre la source. En sortant de la grotte, il pénètre dans une vallée luxuriante qui se révèle être un monde utopique où les habitants vivent en paix et en harmonie, volontairement séparés du reste du monde. La référence à ce poème montre deux choses. Tout d'abord, elle est évidemment ironique et détournée, puisque ce Hameau aux eaux bouillonnantes n'a en fait plus rien d'un paradis perdu et est devenu une arène où les habitants luttent contre un monstre invisible sans pouvoir fuir. Enfin, cette référence montre l'ambiguïté de nos relations avec la nature : l'apparence luxuriante, pure et accueillante est une représentation qui ne correspond pas forcément à la réalité². Les nouvelles de Chen Yingsong illustrent particulièrement bien cette ambiguïté, en naviguant entre descriptions de paysages idylliques et narrations d'événements effrayants et tragiques. L'imaginaire de la nature comme un espace idyllique et pur est ici renversé : ce « monde à part » [世外] peut aussi se montrer terrifiant et inhospitalier. Cette ambiguïté est également vécue par le narrateur de *La Montagne de l'Âme* qui, après s'être émerveillé devant les splendeurs de la forêt, se fait piéger par le brouillard et vit l'amère expérience d'être « pris au piège » par la nature³. Le monde sauvage agit comme un leurre et attire sa proie avant de lui révéler sa nature véritable : le narrateur note d'ailleurs que le brouillard s'est « répandu partout, comme sorti de la main d'un prestidigitateur » [« 那无所不在的迷漫的雾，像魔术一样 »]⁴, l'emprisonnant dans son voile opaque.

L'insistance sur ce monde hostile permet de réévaluer la place de l'homme dans la nature, de le faire descendre de son piédestal pour le confronter à un environnement qui l'écrase, l'angoisse, le diminue. Et, lorsque l'homme pêche par arrogance et tente de se mesurer à la nature, celle-ci se montre capable de préparer sa vengeance et de répliquer. Encore une fois, la façon dont Chen Yingsong détourne les références

aux classiques va illustrer ce point. À plusieurs reprises, il laisse entendre que la révolte n'est qu'une réponse logique face aux agressions répétées de l'homme sur la nature. Dans deux nouvelles, *La Vallée du léopard* [豹子沟] et *La Dernière Danse du léopard* [豹子最后的舞蹈], une même anecdote est racontée : une jeune fille aurait, des années auparavant, tué à mains nues le dernier léopard des forêts de Shennongjia. Il s'agit là d'un pastiche reprenant un passage du roman *Au Bord de l'eau*, dans lequel le personnage Wu Song abat un tigre et devient un héros dans toute la contrée⁵. Or sous la plume de Chen Yingsong, l'anecdote est considérablement transformée : en dépeçant le léopard, les hommes s'aperçoivent qu'il est famélique et que sa fourrure est terne et abîmée. Depuis ce jour, aucun léopard n'a plus été aperçu à Shennongjia, ce qui indique évidemment l'extinction de l'espèce. L'anecdote est donc bien différente de l'originale et propose dès lors une morale écologique et une condamnation de la chasse aux animaux sauvages : nous n'avons plus affaire à un héros sauvant le village d'une bête féroce, mais à une jeune fille meurtrière qui non seulement ne saurait tirer de gloire dans l'assassinat d'un animal faible et affamé, mais qui en plus a contribué à l'extinction d'une espèce. Dans *La Vallée du léopard*, la fable est de nouveau racontée, et certains détails sont ajoutés. Après la mort du léopard, une malédiction se serait projetée sur les personnes responsables de sa mort : ainsi, la jeune fille aurait mené une vie misérable et se serait plus tard retrouvée paralysée du bras, comme pour la punir de son geste meurtrier. En parallèle, un des hommes chargés de dépecer l'animal aurait envoyé la queue de l'animal dans le musée du district où il travaillait, et serait devenu fou, refusant de manger et adoptant des comportements de félin, pour finalement se laisser dépérir⁶. À travers la réécriture d'un épisode bien connu de la littérature classique chinoise, Chen Yingsong renverse le rapport de force existant entre l'homme et la nature, et imagine une nature capable de répliquer et de se venger des actions humaines. La même idée est présente dans *La Montagne de l'Âme* : un commissaire raconte au narrateur que dans le passé, deux frères étaient partis chasser dans une réserve interdite, et s'étaient ensuite séparés. Pris dans le brouillard, l'un d'eux avait tiré sur ce qu'il pensait être un ours avant de s'apercevoir qu'il venait de tuer son frère. Le commissaire ajoute : « Si l'on se fie aux superstitions qui ont cours dans cette montagne, ils auraient été

¹ *Ibid.*, p. 455.

² L'ouvrage de Karen Thornber, *Ecoambiguity : Environmental Crises and East Asian Literatures*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012, offre une lecture indispensable pour analyser cette ambiguïté dans nos rapports avec la nature.

³ Gao Xingjian, *La Montagne de l'Âme*, Paris, L'Aube, 2000, p. 93-96

⁴ a. *Ibid.*, p. 94. b. Gao Xingjian, *Lingshan 灵山*, Taipei, Lianjing chubanshe, 2006, p. 62.

⁵ Le roman *Au Bord de l'eau* fait partie des quatre grands romans classiques des Ming. Je reprends ici une partie de l'analyse faite par Shang Biwu, « Delving Into a World of Non-Human Existence », *Comparative Literature Studies*, vol. 55, no 4, 2018, p. 749.

⁶ Chen Yingsong, *Chen Yingsong zixuan ji* 陈应松自选集, Chengdu, Tiandi Books, 2017, p. 584sq, p. 592.

victimes d'un envoûtement »
[« 要照他们山里讲的又成了迷信，说是中了邪法 »]¹. Cette « vengeance » de la nature n'est évidemment qu'une interprétation imprégnée de croyances populaires, mais en redonnant de la valeur à ce folklore, les écrivains réactivent une certaine vision terrifiante de la nature qui doit être crainte et respectée.

Nous pouvons tout de même nous demander si cette représentation terrifiante ne serait pas un peu naïve, tant l'homme semble avoir pris le contrôle de la majorité des territoires de notre planète. Les écrivains ont beau faire planer la menace d'une révolte de la nature, il demeure que celle-ci est bien faible face aux agressions humaines. Chen Yingsong nous présente la région forestière de Shennongjia, qui est une réserve naturelle, et parvient à entretenir la dimension mystérieuse et effrayante de la nature. Pourtant, le lecteur sait pertinemment que le district de Shennongjia représente une exception sur le territoire chinois largement peuplé et urbanisé. Par ailleurs, certaines revanches de la nature paraissent un peu faibles : la paralysie de la jeune fille et la mort du gardien de musée représentent-elles vraiment des dommages équivalents à l'extinction d'une espèce menacée ? Dans *La Dernière Danse du léopard*, le narrateur est précisément le dernier léopard de Shennongjia qui conte sa propre extinction. Il revient sur tous les meurtres commis par Lao Guan, l'impitoyable chasseur qui a décimé sa famille, mais qui meurt à cause d'une attaque... de poux. La fin ironique et assez cocasse de ce chasseur est présentée ainsi :

« Lao Guan était mort. Un jour, alors que je vagabondais en montagne, le vieux chasseur de quatre-vingt-dix ans sortit de son lit, et découvrit à la lumière vive qui émanait de la fenêtre des poux agrippés à sa peau et ses vêtements. Ces poux somnolaient, repus qu'ils étaient de s'être gorgés du sang du vieillard. Ce dernier avait donc conquis tout Shennongjia, les tigres, les ours, les panthères, les sangliers, mais il est une bête sauvage contre laquelle il n'avait pu lutter, et ce fut le pou – si on peut qualifier ce dernier de bête sauvage ! »

[老关死了。大约在我游历远山的某一天，年近九旬的老猎人老关，早晨从她的床上爬起来，借着强烈的窗外的光纤掐着身上和衣领上的虱子。那些虱子们一个个都饱累累的，肚子里装满了从老关身上抽出的血。老关征服了整个神农架，征服了老虎、豹子、熊和野猪，却无法政府小小的虱子，狮子是唯一敢短兵相接与他作对的野兽——如果它也叫野兽的话。]²

La mort de Lao Guan est vécue par le narrateur comme une juste revanche d'un monde animal qu'il a tant agressé, mais le ton ironique ne doit pas échapper au lecteur. N'est-ce pas là une maigre consolation que de voir un vieillard de quatre-vingt-dix ans mourir du typhus ? La vengeance paraît incommensurablement faible par rapport aux ravages de la chasse aux bêtes sauvages dans le district de Shennongjia, et pose donc la question de la pertinence de ce rapport de force. Comment parler de nature vengeresse quand l'extinction des espèces est avancée, quand la déforestation ne faiblit pas, quand le spectre de l'urbanisation s'étend toujours autant ? La logique est la même dans *La Montagne de l'Âme*, quand le narrateur raconte l'histoire d'un journaliste qui s'était approché trop près d'un panda en pensant avoir affaire à une gentille peluche et s'était fait arracher les organes génitaux par la puissance des pattes de l'animal. Ces anecdotes sont certes amusantes et entretiennent l'illusion d'un homme diminué face à la nature dans ce qu'elle a de plus violent et sauvage, mais n'est-ce pas une vaine démonstration ? Le botaniste décrit les efforts de préservation du panda comme un lot de consolation et une action hypocrite pour couvrir toutes les extinctions d'espèces dont l'homme est responsable. N'est-ce pas également un lot de consolation que de présenter le sort de quelques malheureux individus comme une vengeance bien méritée de la nature contre le genre humain ? Chen Yingsong et Gao Xingjian sont bien entendu conscients de ce déséquilibre : ils ne cessent d'exposer la folie destructrice de l'homme. À travers ces anecdotes antiphrastiques, les écrivains feignent la description d'une nature puissante pour mieux mettre en avant son extrême vulnérabilité. L'anecdote de la jeune fille et du léopard propose également un autre niveau de réflexion puisqu'à travers le retournement de situation ironique, le lecteur s'aperçoit qu'il n'y a finalement aucun vainqueur : le léopard est mort, et les hommes sont misérables. La

¹ a. Gao Xingjian, *La Montagne de l'Âme*, Paris, L'Aube, 2000, p. 45. b. Gao Xingjian, *Lingshan* 灵山, Taipei, Lianjing chubanshe, 2006, p. 28.

² Chen Yingsong, *Chen Yingsong zixuan ji* 陈应松自选集, Chengdu, Tiandi Books, 2017, p. 248.

critique devient donc d'autant plus virulente qu'elle signale que la dégradation de la nature ne profite ni à la nature, ni à l'homme.

Nature-Providence et châtement divin

Si auparavant nous avons parlé de la nature dans sa dimension physique et matérielle, composée d'animaux ou de végétaux, celle-ci peut également être représentée comme une instance supérieure et presque divine, capable de châtier l'homme. Il ne s'agit plus alors de la nature considérée uniquement comme un espace physique et palpable, mais plutôt d'une Nature conscientisée et transcendante, qui peut agir sur l'homme et notamment le punir. Cette Nature correspond en Chine au *tian* 天, signifiant littéralement « Ciel », mais qui désigne une notion présente dès les premiers développements de la cosmogonie chinoise, qui s'est étoffée et complexifiée ensuite avec l'influence des diverses écoles de pensée. Ainsi, le « Ciel » a pu désigner un dieu, puis une instance supérieure impersonnelle garantissant un ordre universel, une « volonté active » se manifestant à travers des phénomènes que l'on qualifierait aujourd'hui de « naturels », d'où le glissement de sens vers une traduction plus large de « nature »¹. L'idée du Ciel agissant sur le monde naturel pour approuver ou réprouver les agissements d'un souverain renvoie évidemment à un imaginaire spirituel du châtement présent en Chine, notamment à travers une notion bien précise : celle de résonance. Cette notion apparaît dans une expression en quatre caractères célèbre : *tianren ganying* [天人感应], signifiant « le Ciel et les hommes se répondent ». On a là l'idée d'une interdépendance et d'une connexion entre les hommes et le Ciel : chaque action de l'homme appelle à une réponse du Ciel qui se traduit physiquement dans le monde naturel. Ainsi, on trouvait dans les calendriers agraires du *Livre des Rites* des recommandations pour agir en conformité avec la volonté du Ciel : si le paysan ne se pliait pas aux normes prescrites, il allait connaître de mauvaises récoltes, des inondations, des invasions de nuisibles, etc². Ces aléas étaient compris non comme des phénomènes météorologiques imprévisibles, mais comme une réaction négative ou une punition pour avoir créé un déséquilibre dans la gestion de la terre³. Cette

rhétorique du fléau semble particulièrement utile à notre époque pour rappeler l'homme à des attitudes humbles et respectueuses de son environnement : en réutilisant les références religieuses et philosophiques, nous laissons planer la menace de la révolte des éléments, de l'Apocalypse, du châtement divin. Nous pouvons toutefois nous interroger sur le service que ces théories et interprétations rendent au discours environnemental. Nous allons maintenant tenter de démontrer que l'imaginaire d'une nature vengeresse et toute-puissante tend soit à détourner l'homme de ses responsabilités réelles, soit à perpétuer le rapport de force entre l'homme et son environnement.

Revenons au roman *La Fuite du temps*. Il est composé de cinq livres, qui reconstituent une intrigue en longue analepse : le premier livre s'ouvre sur la mort imminente de Sima Lan, le chef du village, et le cinquième livre se ferme sur sa naissance. Nous apprenons au fil de l'histoire comment le Village des Trois Patronymes a traversé différentes périodes politiques, de la famine du Grand Bond aux Quatre Modernisations de Deng Xiaoping. Ces événements ne sont jamais cités explicitement, tout comme l'origine de la maladie qui frappe les personnages : c'est à la lecture des notes que nous comprenons que la maladie de la gorge obstruée est un cancer provoqué par des taux de fluor exceptionnellement élevés dans le sol. Cela, les habitants ne le comprendront jamais : ils perçoivent la maladie comme un fléau qu'ils ne peuvent éviter. Dans ce village, une triste coutume veut que chacun prépare son propre cercueil en vue de sa mort prochaine, mais le nombre de tombes est tel que la place vient à manquer dans le cimetière. « *Qui peut arrêter la mort ? Si tu dois mourir, tu mourras, voilà tout. Tu as vécu jusqu'à trente-neuf ans, c'est une longue vie* » [« 死就死了嘛, 你活三十九, 也算高寿了 »]⁴, déclare Sishi à Sima Lan, son amant. Les habitants sont tous plus ou moins conscients que la malédiction qui pèse sur eux vient de leur environnement, de leur nourriture et de leur eau, mais ils ne se lancent pas dans une recherche des causes et s'enfoncent toujours plus profondément dans une attitude fataliste et résignée. L'accent est mis sur le destin, la providence, ou *ming* 命. Dans la version chinoise, une notion est répétée plusieurs fois dans l'ouvrage : il s'agit de l'expression

¹ Voir Léon Vandermeersch, *Wangdao ou la Voie Royale*, Paris, You Feng, 2009 concernant la notion de *tian* dans la civilisation chinoise archaïque. Anne Cheng revient également sur l'évolution de la définition du *tian* 天 d'une « divinité suprême » à une « volonté active » et une « instance normative des processus cosmiques et, parallèlement, des comportements humains » : Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 48-49, 54-55.

² Le *Livre des Rites* est l'un des Cinq Classiques confucéens, et constitue un recueil de recommandations sociales, de normes de conduite extrêmement précises et policées.

³ Je n'insiste pas trop sur le terme de « punition », car il implique un jugement moral qui est quelque peu absent de la pensée confucéenne et ne saurait donc représenter un imaginaire chinois dominant. Néanmoins, cette notion de châtement divin est particulièrement présente dans *La Fuite du temps*, il nous semble donc important de rappeler sa présence dans l'imaginaire spirituel et populaire chinois. Anne Cheng rappelle d'ailleurs que cette notion est au cœur de la pensée de Mozi qui voyait dans le Ciel une instance divine dictant le sens du juste et de la morale aux hommes : Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 106-107.

⁴ a. Yan Lianke, *La Fuite du temps*, Arles, Philippe Picquier, 2017, p. 33. b. Yan Lianke, *Riguang liunian* 日光流年, Taipei, Linking Books, 2010, p. 24.

« obstruction du *ming* » [*duming* 堵命], qui vient du dialecte local du Henan. Autrement dit, la malédiction viendrait du fait que la providence reste bloquée aux frontières du village et refuse de passer. Face à ce phénomène, tous ne cèdent pas au constat d'impuissance : les chefs de village, agissant en moteurs de l'action, sont convaincus de leur capacité à « laisser passer la providence » [*tongming* 通命]¹. Pour Lan Baisui, le chef précédent, il faut retourner la terre de chaque champ, chaque arpent, afin d'enfouir le mal et faire remonter à la surface le terreau fertile. Pour Sima Lan, il faut construire un canal pour faire venir les eaux du fleuve Lingyin, que les villageois pensent bienfaitrices et purifiantes : « [On parle sans fin du] canal en voie d'achèvement, des vies qui vont se prolonger. » [« 渠修通了人命也通了, 人就长寿了 »]². La traduction française ne garde que la fin de la phrase et n'explicite pas le jeu de mots en chinois autour du verbe *tong* 通, qui signifie « relier, connecter, circuler », et qui s'applique à la fois au canal et à la providence qui, enfin, trouvera un passage jusqu'au village.

À travers cette image, nous voyons se profiler ici deux écueils à l'interprétation de la catastrophe comme une volonté divine : tout d'abord, cela peut mener à penser comme la plupart des habitants des Trois Patronymes que l'homme est minuscule, insignifiant, donc impuissant. Il ne peut que ravalier son orgueil et accepter son destin. Au contraire, certains déploieront des trésors d'ingéniosité pour influencer sur le cours du destin et lui creuser un passage jusqu'à eux. Or, dans *La Fuite du temps*, cette entreprise s'apparente à une volonté de dompter la nature, de la transformer, et donc de la domestiquer. Ne s'agit-il pas ici d'un retour au point de départ, et donc à l'opposition pure et simple de l'homme et de la nature dans un rapport de force irréconciliable ? L'attitude de Sima Lan lors de la construction du canal rappelle les pires heures du communisme : le moindre centime doit être versé à la construction, les hommes doivent creuser jusqu'à la mort s'il le faut, et les femmes doivent apporter leur contribution financière en allant se prostituer en ville. Sima Lan se croit tout-puissant, persuadé de ses bonnes intentions et du sauvetage miraculeux que représentera la construction du canal. La fin justifie les moyens, dira-t-on. Mais Sima Lan le bienfaiteur se transforme vite en Sima Lan le tyran :

[...] il ne se soucie d'ailleurs de personne d'autre que de lui-même ; étoile filante, il avance, et le bruit de ses

pas résonne confusément de loin en loin dans la montagne. [...] Dans les arbres secoués par les pas de Sima Lan, les chenilles se balancent.

[自管自地流星过来, 脚步声在山梁之外都可隐约听见 (……) 树木上吊的蟲包, 在村落的半空, 被司马蓝的脚步震得一摆一动。]³

La montagne entière est en branle et laisse passer Sima Lan, qui rappelle alors l'empereur mythique Yu le Grand domptant les eaux.

En comprenant la maladie de la gorge obstruée comme une fatalité et un signe du destin, les habitants occultent complètement les causes de leur malheur et ne peuvent donc pas voir la catastrophe écologique dont ils sont victimes. Face à ce malheur, fatalisme et volontarisme mènent au même résultat : la catastrophe écologique ne saura être réglée par les habitants du village. Quand le canal est enfin mis en eau, ces derniers observent dans une ambiance apocalyptique les torrents de boue, de détritiques, de poissons morts qui se déversent inlassablement en direction du village. Face à ces eaux polluées, plus personne n'ose parler, chacun reste immobile, « le visage empreint de perplexité, d'incompréhension – à l'égal de celle qui règne, aux Trois Patronymes, devant cette vie qui n'excède pas les quarante ans⁴ » [脸上厚下的不解, 实实在在如不解三姓村人为啥儿世代活不过四十岁]. Le grand problème des habitants réside là : dans leur incompréhension. Ainsi, à la fin de la lecture, nous voyons que *La Fuite du temps* n'est pas seulement une dénonciation des effets néfastes de l'industrialisation, mais aussi d'un problème politique et social bien plus large. L'écrivain pointe ici du doigt la question de l'éducation, de l'information et de notre capacité à comprendre les problèmes qui se présentent à nous.

Vers une nouvelle compréhension du monde

Dans cette dernière partie, nous allons tenter de montrer que la vision d'une nature punitive tend à perpétuer le rapport de force qui oppose l'homme à son environnement, et que ce rapport de force, en présentant l'homme comme un bloc monolithique

¹ Les traductions de ces expressions sont les miennes.

² a. *Ibid*, p. 160. b. Yan Lianke, *Riguang liunian* 日光流年, Taipei, Linking Books, 2010, p. 111.

³ a. *Ibid*, p. 131. b. Yan, *Riguang liunian*, p. 92sqq.

⁴ a. *Ibid*, p. 210. b. Yan, *Riguang liunian*, p. 146.

agissant contre la nature, ignore les profondes inégalités au sein même des sociétés humaines.

Il est assez étonnant de voir que *La Fuite du temps* fait partie des romans qui n'ont pas été censurés en Chine, car il est considéré comme appartenant à la veine plus lyrique et nostalgique dans l'œuvre de Yan Lianke, en opposition à ses romans plus engagés et virulents qui ont largement été censurés. Pourtant, cet ouvrage expose une critique, certes fine, mais sans conteste, des inégalités sociales criantes en Chine, qui entraînent ce genre de situation où une partie de la population, non éduquée, est complètement ignorée par les pouvoirs publics et paie le prix d'une industrialisation massive dont elle ne profite guère. Les habitants des Trois Patronymes ignorent tout des causes de leur malheur, la connaissance scientifique n'est à aucun moment partagée avec eux. L'auteur fait le choix délibéré de clore le premier livre au moment où l'incompréhension est encore totale, mais il fait du lecteur son complice en lui livrant toutes les explications dans les notes. Nous apprenons ainsi que les « Compagnons d'Occident », tels que les appellent naïvement les habitants, désignent en fait des scientifiques occidentaux venus dans le village des années auparavant pour prendre des mesures de taux de fluor. Ces experts avaient bien été frappés par la teneur en fluor exceptionnellement élevée, et étaient repartis la mine déconfite en hochant la tête. C'est la seule image que les habitants des Trois Patronymes ont gardée d'eux, sans comprendre la raison de leur venue, ni de leur désarroi. Par conséquent, Yan Lianke condamne non seulement la pollution industrielle, mais surtout l'ignorance de la population, qui, non informée ou mal informée, s'en remet à des représentations naïves pour tenter d'expliquer la malédiction. Tant que la population n'a pas mis le doigt sur les origines sociales et politiques du problème qui la touche, elle est vouée à se battre vainement contre la nature en creusant des canaux, retournant la terre, sans comprendre que le danger vient d'ailleurs : en l'occurrence, de l'homme lui-même. Assez ironiquement, le seul personnage du roman qui mentionne le réel problème est l'idiot du village, Da Bao : « *on a vu que tout avait changé là-bas, plus rien d'une ville de campagne, mais une capitale avec un tas d'usines et d'immeubles. [...] Là-bas, l'eau de Lingyin est aussi sale que des excréments ou de l'urine* » [« 那儿的乡城变成京城了,

堆满了洋楼和工厂。 (...) 说那儿灵隐水和尿一样脏 »]¹. Ce n'est pas autour de leur village qu'il faut chercher l'origine de leurs maux, mais bien dans l'univers fétide et pollué de la ville. Le désespoir des habitants est compréhensible, car si l'on reprend le concept de résonance expliqué plus haut, leur sort devrait être expliqué par un déséquilibre causé par eux-mêmes. Or, Yan Lianke montre bien le cynisme du monde actuel et la cruauté du Ciel qui ne cible pas les vrais responsables : les victimes de la pollution ne sont pas à l'origine de celle-ci et n'ont aucune prise sur elle.

Le même mécanisme est présent dans les œuvres de Chen Yingsong, qui est décrit comme un auteur appartenant au courant de la « littérature des classes populaires » [底层文学]². Les personnages qu'il décrit sont généralement tous des ouvriers migrants, des travailleurs précaires ou des locaux vivant complètement reclus au fond de la forêt. Ces personnages sont les premières victimes des comportements meurtriers de l'homme envers la nature, qu'il s'agisse de travailleurs migrants blessés lors d'explosions dans les mines d'or, ou de locaux constatant avec amertume la dégradation du territoire où ils vivent. Dans la nouvelle *La Bête*, les meurtres perpétrés par la mystérieuse bête sauvage présentent une nature hostile et violente, mais cette intrigue sert aussi de prétexte pour mettre en lumière les dysfonctionnements de la société chinoise : la route qui relie le village à la ville est coupée et les travaux tardent à débiter, du fait de l'indifférence du gouvernement local envers les villageois. De plus, quand des cadres daignent enfin venir au village pour faire une enquête, ils montent les habitants les uns contre les autres pour les persuader que le meurtrier est parmi eux. L'isolement des populations rurales et leur désespoir face à des politiques qui les ignorent interpellent le lecteur qui, à la fin de la nouvelle, s'interroge : la violence dénoncée est-elle celle de la nature ou bien celle de l'homme³ ? La vision dualiste qui oppose l'Homme à la Nature doit donc être repensée, car l'Homme n'est pas un bloc monolithique, mais comprend au contraire une minorité coupable de comportements destructeurs non seulement envers la nature, mais aussi envers une majorité d'êtres humains. L'ampleur et la complexité de la crise écologique actuelle rendent certaines interprétations caduques, et notamment celle de résonance. Force est de constater que les victimes du réchauffement climatique et de la pollution ne sont pour la plupart pas responsables de ce

¹ a. *Ibid*, p. 212 b. Yan, *Riguang liunian*, p. 138.

² L'auteur partage sa vision de cette mouvance littéraire dans l'entretien suivant: Chen Yingsong, Li Yunlei, « *Diceng xushi zhong de yishu wenti* 底层叙事中的艺术问题 », *Shanghai Literature*, n°11, 2007, p. 187-193.

³ À ce sujet, voir cet article sur l'animalisation des hommes et l'attribution de qualités humaines à la nature dans les œuvres de Chen Yingsong : Lily Hong Chen, « *Between Animalizing Nature and Dehumanizing Culture* », dans Estok S.C., Kim W.C. (dir.) *East Asian Ecocriticism. Literatures, Cultures, and the Environment*. New-York, Palgrave Macmillan, 2013.

qui leur arrive, tout comme les personnages de *La Fuite du temps*.

Cette vision dualiste et conflictuelle des relations entre l'homme et la nature nous semble donc être une impasse, une explication bien trop simpliste des rapports qui régissent les hommes entre eux et les hommes par rapport à leur environnement. La littérature a tout son rôle à jouer pour nous sortir de cette dialectique infernale : en la dévoilant, comme dans *La Fuite du temps*, mais aussi en proposant des solutions. En effet, à la lecture de *La Montagne de l'Âme* notamment, nous voyons comment la conciliation entre connaissance scientifique et influence philosophique peut mener à des réflexions abouties sur l'état de notre monde. Quand le botaniste dit au narrateur que la nature va se venger, et cite le *Livre de la Voie et de la Vertu* pour laisser entendre que l'homme paiera pour sa cupidité, il ne s'agit pas de paroles naïves, il sait pertinemment que la nature n'est pas douée de conscience et qu'elle sera bien incapable de se venger. Par le terme de vengeance, il entend un juste revers de la médaille, car bien que l'homme soit doué d'intelligence, il est incapable de comprendre la nécessité de protéger l'environnement et s'acharne à détruire son propre habitat. Ainsi, si les bêtes sauvages représentent un danger manifeste, pourtant « *Ce ne sont pas elles qu'il faut craindre, mais plutôt l'homme !* » [« 可怕的不是野兽, 可怕的是人 ! »]¹.

Comme le fait remarquer Thomas Moran dans son article « Nature in *Soul Mountain* », la *Montagne de l'Âme* est probablement l'un des premiers ouvrages de littérature environnementale chinoise, en ce qu'il parvient à offrir une vision complexe et critique de la situation écologique en Chine, en combinant réflexion philosophique et connaissance scientifique. Si le narrateur est fin connaisseur des traditions ancestrales et de la philosophie chinoise, les connaissances scientifiques lui manquent cependant, et lui sont toujours apportées par des personnages tiers comme ce botaniste, un commissaire politique ou encore un gardien de réserve naturelle. Cet équilibre entre science et philosophie permet de réactiver les liens entre l'homme et la nature, pour tenter de sortir d'une vision dualiste et destructrice, tout en comprenant tout de même la réalité et l'ampleur des enjeux actuels. T. Moran relève très justement que dans la pièce de théâtre *L'Homme sauvage* [野人], le message principal de Gao Xingjian est que les « écologistes », représentés par le personnage principal de la pièce, ont remplacé les chamanes en tant qu'intermédiaires entre l'homme et la nature². En mettant en avant le rôle des écologistes, l'auteur souhaite montrer que la compréhension du

monde naturel ne repose jamais entièrement entre les mains de la science, ni entre les mains de la religion et de la culture. L'enjeu est au contraire de voir science et traditions spirituelles se répondre, construire un dialogue perpétuel pour englober toute la complexité du monde.

Ce dialogue est un parcours semé d'embûches, et le narrateur de la *Montagne de l'Âme* est le plus à même d'en exposer les difficultés. Il est sans cesse confronté aux paradoxes de l'intellectuel qui connaît la situation environnementale catastrophique mais qui est toujours tenté de fuir le monde réel pour toucher à l'imaginaire plus romancé et mystique présent dans les traditions populaires. Lors de sa visite dans le district de Shennongjia, un cadre responsable dresse l'historique de la région et explique les conflits qui opposent la réserve naturelle, qui tente de préserver la forêt, aux entreprises forestières et aux activités économiques qui mettent en péril la faune et la flore. Face à ce problème épineux, le narrateur préfère se dérober et changer de sujet :

« je n'arrive même pas à me protéger moi-même, que pourrais-je faire ? Tout ce que je peux dire, c'est que protéger l'environnement naturel est très important, que cela concerne nos petits-enfants et les générations futures, que le Yangzi est déjà devenu comme le Huanghe, le sable s'y accumule et sur les Trois Gorges, on veut en plus construire un grand barrage ! Mais bien sûr, je ne peux pas dire cela non plus et je préfère poser des questions sur l'homme sauvage »

[可我自己都保护不了我自己, 我还能说什么? 只能说保护自然环境是很重要的事业, 联系到子孙后代, 长江已成了黄河, 泥沙俱下, 三峡上还要修大坝! 我当然也不能这么说, 只好把话题转到野人]³

L'homme sauvage est une créature légendaire, un homme à l'état primitif qui vivrait dans les montagnes. La légende passionne non seulement les locaux, mais aussi les scientifiques qui se sont lancés à la recherche de l'homme sauvage pour prouver son existence. Le cadre responsable signale que la légende est devenue tellement célèbre que des touristes viennent camper dans la forêt et entraînent une détérioration importante de la réserve. Le narrateur est parfaitement conscient des enjeux environnementaux présents dans le district, mais le poids de cette conscience lui est insupportable et il préfère s'intéresser à un sujet plus secondaire. C'est dans ce chapitre que l'attitude du narrateur apparaît la

¹ a. Gao, *La Montagne de l'Âme*, p. 77. b. Gao, Lingshan, p. 48.

² Thomas Moran, « Lost in the Woods: Nature in "Soul Mountain" », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 217.

³ Ibid, p. 486.

plus ambiguë : s'il se passionne pour l'homme sauvage, pour les forêts primitives ou pour les chants folkloriques, c'est pour se rapprocher d'une nature vierge et indomptée, d'une civilisation balbutiante. Tout autour de lui crie pourtant la réalité du monde : des montagnes pelées, des animaux braconnés, des hommes exploités. En alternant entre chaque vision, le narrateur parvient à exposer toute la complexité des ressorts psychologiques qui relient l'homme à son milieu¹.

Conclusion

Comment sortir d'une vision dualiste des rapports entre l'homme et la nature ? Nous avons tenté dans cet article de montrer que les influences culturelles et religieuses contribuaient en partie à l'élaboration de cette vision, en présentant une nature douée d'intentions, capable de punir l'homme de ses fautes. Il est nécessaire de se libérer d'une telle représentation si nous souhaitons avoir une analyse cohérente du monde actuel. De même, cette vision concourt à la perpétuation d'un rapport de force entre l'homme et la nature qui, s'il n'est pas faux, est en tout cas présenté de manière trop manichéenne et ne tient pas toujours compte des inégalités présentes au sein des sociétés humaines, concernant par exemple des droits fondamentaux comme l'accès à une eau potable et à une nourriture saine ou le maintien des espaces naturels et des habitats. La littérature a la capacité de modifier ces imaginaires caricaturaux, et nombreux sont les écrivains contemporains qui tentent de montrer que d'autres modes d'être à la nature sont possibles et existent déjà dans les sociétés humaines. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que ce n'est pas non plus en supprimant complètement le rapport de force que nous formulerons une réflexion écologique plus cohérente. En Chine, le gouvernement entretient depuis plusieurs années l'image à la mode d'une philosophie traditionnelle chinoise présentant des rapports harmonieux entre l'homme et son environnement, notamment autour du concept de *tianren heyi* 天人合一 : « l'homme et le Ciel s'unissent pour ne faire qu'un ». Il semblerait donc que la culture chinoise (s'il existe une culture chinoise singulière et unique, ce dont on doit évidemment douter) se soit naturellement construite sur une conception harmonieuse et pacifique

des relations entre l'homme et la nature. Il est évident que l'on trouvera matière à réflexion dans diverses écoles de pensée chinoises, notamment le taoïsme, et dans nombres d'œuvres littéraires classiques. Néanmoins, il faut rappeler que cet héritage philosophique est largement instrumentalisé politiquement pour présenter au monde une Chine respectueuse, cultivant depuis toujours la « sagesse écologique », contrairement à une « culture occidentale » fondée sur des rapports conflictuels avec son environnement². Si la littérature offre de merveilleuses manières de s'évader dans un monde plus harmonieux et équilibré, elle ne doit pas mettre d'œillères au lecteur et l'enfermer dans une vision manichéenne ou idéaliste. À travers les détournements ironiques de Chen Yingsong, le récit de la situation désespérée des personnages de *La Fuite du temps* et les attitudes ambiguës du narrateur de la *Montagne de l'Âme*, nous pouvons voir que la littérature contemporaine chinoise se saisit de ces enjeux et contribue à la formation d'une nouvelle compréhension du monde.

Bibliographie

- CHEN Lily Hong, « Between Animalizing Nature and Dehumanizing Culture » dans Estok S.C., Kim WC. (dir.) *East Asian Ecocriticism. Literatures, Cultures, and the Environment*, New-York, Palgrave Macmillan, 2013.
- CHEN Yingsong, *Chen Yingsong zixuan ji* 陈应松自选集, Chengdu, Tiandi Books, 2017.
- CHEN Yingsong et Li Yunlei, « *Diceng xushi zhong de yishu wenti* 底层叙事中的艺术问题 », *Shanghai Literature*, n°11, 2007, p. 187-193.
- CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- DOLLAR J. Gerard, « In Wildness is the Preservation of China: Henry Thoreau, Gao Xingjian, and Jiang Rong », *Neohelicon*, 36, 2009, p. 411-419.
- ELVIN Mark, *The Retreat of the Elephants: An Environmental History of China*, New Haven, Yale University Press, 2006.

¹ Il y aurait beaucoup à dire également concernant le lien entre dégradation environnementale et appauvrissement culturel. Le narrateur de *La Montagne de l'Âme* fait constamment l'amère expérience de ce cercle vicieux : en dégradant l'environnement, l'homme détruit aussi un paysage mémoriel, des représentations, et donc les assises des traditions culturelles. Le recul des traditions est indéniablement lié aux questions environnementales, car il s'agit, dans les deux cas, de transformer nos rapports avec le monde non-humain. La création littéraire de Gao Xingjian est donc d'autant plus essentielle qu'elle témoigne de sa volonté, en tant qu'écrivain, de refuser la « Chine monolithique » qui se présente à lui, et de « préserver dans la littérature ce qui est en passe de se perdre dans la nature et la culture » (J.G. Dollar, « In Wildness is the Preservation of China: Henry Thoreau, Gao Xingjian, and Jiang Rong », *Neohelicon*, 36, 2009, p. 419).

² Voir Gaffric, Gwennaëlle, et Jean-Yves Heurtebise. « L'écologie, Confucius et la démocratie. Critique de la rhétorique chinoise de « civilisation écologique » », *Écologie & politique*, vol. 47, no. 2, 2013, p. 51-61, et plus récemment Hansen Mette Halskov, Hongtao Li, et Rune Svarverud, « Ecological Civilization: Interpreting the Chinese Past, Projecting the Global Future », *Global Environmental Change*, n°53, 2018, 195-203.

- GAFFRIC Gwennaël, et Jean-Yves Heurtebise, « L'Écologie, Confucius et la démocratie. Critique de la rhétorique chinoise de "civilisation écologique" », *Écologie & politique*, vol. 47, n°2, 2013, p. 51-61.
- GAO Xingjian, *Lingshan* 灵山, Taipei, Lianjing chubanshe, 2006 ; *La Montagne de l'Âme*, trad. Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éditions de l'Aube, 2000.
- HAN Shaogong, trad. Noël Dutrait et Hu Sishe, *Pa Pa Pa*, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1990.
- HANSEN Mette Halskov, Hongtao Li, et Rune Svarverud, « Ecological Civilization: Interpreting the Chinese Past, Projecting the Global Future », *Global Environmental Change*, n°53, 2018, p. 195-203.
- MORAN Thomas, « Lost in the Woods: Nature in "Soul Mountain" ». *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 207-36.
- SHANG Biwu, « Delving Into a World of Non-Human Experience: Unnatural Narrative and Ecological Critique of Chen Yingsong's *The Last Dance of a Leopard* », *Comparative Literature Studies*, vol. 55, n°4, 2018, p. 749.
- SHAPIRO Judith, *Mao's War Against Nature. Politics and Environment in Revolutionary China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- THORNER Karen, *Ecoambiguity: Environmental Crises and East Asian Literatures*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.
- VANDERMEERSCH Léon, *Wangdao ou la Voie Royale*, Paris, You Feng, 2009.
- YAN Lianke, *Riguang liunian* 日光流年, Taipei, Linking Books, 2010 ; *La Fuite du temps*, trad. Brigitte Guilbaud, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2017.

Perspectives écoféministes



La « Marâtre nature » et la femme *révoltée* : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang

Irene Cecchini
Université de Gand

L'écologie devient un thème de plus en plus prégnant dans la littérature contemporaine : elle représente tout d'abord une urgence factuelle toujours plus pressante et sa présence dans les romans témoigne d'une prise de conscience par les écrivains. En même temps, elle ouvre des nouvelles possibilités narratives et stimule l'imagination.

Cette analyse a pour but de montrer aussi bien les techniques d'écriture qui donnent forme à la pensée écologique que les dynamiques éthico-sociales que l'écologie peut impliquer. Nous démontrerons la coexistence d'une esthétique et d'une éthique écologiques, en nous concentrant tout particulièrement sur la question des femmes.

Afin de mieux analyser le rapport que ce thème entretient avec les narrations contemporaines, nous avons sélectionné trois romans dont l'organisation en système permet de tracer un lien entre littérature et conceptions écoféministes. Le corpus, par ordre chronologique de publication, consiste en trois romans publiés par trois écrivaines, très différentes les unes des autres pour ce qui concerne leur milieu et leurs influences intellectuelles : *Truismes* de l'écrivaine Française Marie Darrieussecq (1996) ; *Sirene* de l'Italienne Laura Pugno (2007) et *La végétarienne* de la Coréenne Han Kang (2007)¹.

Dans ces romans, il est intéressant de noter le choix d'un répertoire symbolique commun renvoyant à la tradition féministe : nous chercherons à démontrer comment la femme se transforme en un *être violent* qui s'approche d'une *nature cruelle*, constituée de *tempêtes furieuses* et de *phénomènes catastrophiques*, pour

retrouver un espace légitime et pour se rebeller contre la position masculine dominante². De plus, l'image du corps *violé* et *dévoré*, comme de la *nourriture*, devient le symbole principal de cette rébellion.

À partir des théories écoféministes, nous nous intéresserons surtout aux aspects formels que le féminin et le concept d'altérité peuvent prendre dans les romans. En effet, ces aspects font des romans sélectionnés des œuvres paradigmatiques. Ils problématisent la différence en surmontant les divisions cristallisées dans la société : à travers l'image de l'*hybride* – un mélange de corps et de perspectives à partir de deux éléments initialement distincts – et à travers la représentation de la *violence* – physique et mentale, mais en même temps naturelle, provoquée par une marâtre nature – nous tenterons de montrer comment ces stratégies textuelles sont porteuses à la fois d'un message social et d'une recherche artistique renouvelée.

L'hybridité comme enjeu littéraire et social

La représentation de l'hybride et la pensée écoféministe

Le terme « Écoféminisme » apparaît pour la première fois en 1974 dans un essai de Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*³, où l'écrivaine française se concentre sur les conséquences néfastes du développement industriel et économique disproportionnel pour l'environnement naturel. D'Eaubonne identifie la femme comme seul sujet qui

¹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, Folio, 1996 ; Laura Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2013 (2007) ; Han Kang, *La végétarienne*, traduit du coréen par Jeong Eun-Jin et Jacques Batillot, Paris, Le Livre de poche, 2016.

² L'italique utilisé fait référence à ce petit extrait de Kathy Acker, écrivaine et poétesse féministe des années 80, publié dans « The end of the world of white man » (Judith Halberstam, Ira Livingston, *Posthuman Bodies*, Indiana University Press, 1995, p. 57-72) : « Je suis un être violent, habité par des orages furieux et par d'autres phénomènes catastrophiques. En ce moment je ne peux faire rien d'autre que commencer et recommencer, parce qu'il faut que je me mange moi-même, comme si mon corps était ma nourriture, afin de pouvoir écrire ».

[*I am a violent being, full of fiery storms and other catastrophic phenomena. As yet I can't do more than begin this and begin again and again because I have to eat myself, as if my body is food, in order to write*].

³ Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, Paris, éd. P. Horay, 1974.

puisse effectuer un changement toujours plus urgent. En 1978, elle fonde le mouvement *Écologie et Féminisme* qui ne connaît pas beaucoup de résonance en France, mais qui devient très influent aux États-Unis.

En effet, à la même époque, à l'Université de Berkeley, l'écoféminisme et les thèmes sociaux - droits civils, mouvements antiracistes - deviennent le sujet principal de plusieurs cours et congrès. De plus, la contestation de l'énergie nucléaire et de la guerre au Vietnam a infléchi l'opinion populaire en favorisant la formation d'associations féminines en défense de l'environnement et de la santé.

La formulation de théories plus structurées a lieu au début des années 80, avec l'essai de Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*¹. Après la publication de ce texte, le rapport entre l'histoire des femmes et l'histoire environnementale devient le point de départ de chaque réflexion sur le sujet : « Écrire l'histoire dans une perspective féministe signifie l'inverser : c'est-à-dire regarder la structure sociale par le bas et proposer des alternatives aux valeurs dominantes »² [*To write history from a feminist perspective is to turn it upside down – to see social structure from the bottom up and to flip flop mainstream values*].

En même temps, avec *Feminism and Ecology : Making Connections*³, la philosophe américaine Karen Warren invite les féministes à attirer l'attention sur les problèmes écologiques et à identifier les liens entre la dégradation environnementale et les différentes formes d'oppression sociale. Soulignons ici que le principe fondateur de l'écoféminisme, comme l'affirme Donna Haraway, est la *non-hiérarchie* laquelle soutient la possibilité d'avoir des relations continues entre les êtres⁴ : en effet, on peut considérer l'écoféminisme comme l'un des courants de pensée les plus inclusifs. En 1993 le « ecofeminist framework », établi par Greta Gaard et Lori Gruen, consacre l'engagement et l'union de la femme avec la nature contre un monde régi par le patriarcat et le capitalisme, conduit vers la maladie par la séparation entre nature et culture [*the separation between nature and culture*]⁵.

Dans les romans sélectionnés, adopter la perspective féminine devient l'expédient pour sortir de ce qui est préétabli et pour inverser l'ordre afin de regarder le monde sans préjugés et en dehors des rapports de force imposés. Cette recherche de liberté et de révolte décrite par les écoféministes se condense dans les pages de ces trois écrivaines, qui réalisent une subversion narrative et idéologique.

Nous voulons placer au centre de cette recherche la définition de l'hybride utilisée dans le domaine de la biologie et des sciences du vivant, celle du « croisement de deux espèces différentes, pour provoquer la naissance de spécimens réunissant, à degrés plus ou moins marqués, des caractères spécifiques des deux parents »⁶ ; ce paradigme scientifique devient un élément narratif central dans chaque roman. Avec l'hybride, la dichotomie entre l'humain et l'animal ou le végétal se perd, les sujets ne sont plus seulement des éléments uniques bien définis mais constituent aussi des entités multiples qui présentent plusieurs perspectives non formalisées par aucune pensée privilégiée et jamais hiérarchisées. L'hybride permet ainsi l'émergence de relations continues entre les êtres dans une vision inclusive et inédite : le mélange entre élément féminin et élément naturel-animal-végétal assure la formulation d'une perspective hors de la pensée dominante et masculine⁷.

Dans les romans, trois êtres hybrides apparaissent : d'une part une femme-truie avec six tétons et une sexualité qui ressemble à celle des animaux « en chaleur » (*Truismes*), de l'autre des groupes de femmes-sirènes dévoreuses d'hommes (*Sirene*) et une jeune femme qui cherche à reproduire la photosynthèse chlorophyllienne (*La végétarienne*).

C'est pourquoi, sans trop nous attarder sur la façon dont la métamorphose est représentée d'un point de vue narratif – la figure la plus fréquente est l'hypotypose, figure de la rhétorique classique, qui, à travers une description détaillée des changements, frappe par sa suggestion visuelle et implique une activité imaginative [de la part du lecteur] –, nous illustrerons brièvement la transformation présente dans *Truismes*⁸ et dans *La végétarienne*, différentes de celle dans *Sirene*, pour

¹ Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper San Francisco, USA, 1980.

² *Ibid.*, p. XX.

³ Karen Warren, « Feminism and Ecology: Making Connections », *Environmental Ethic*, vol. 9, n°1, 1987.

⁴ Donna J. Haraway, *Stay with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

⁵ Greta Gaard et Lori Gruen, « Ecofeminism: Toward Global Justice and Planetary Health », *Society and Nature*, n°2, 1993, p. 25.

⁶ G. Barski, Yves Demarly, « Hybridation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis-edu.com/janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/hybridation/>, consulté le 18 novembre 2019.

⁷ Nancy Tuana, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in *Material Feminisms*, Stacy Alaimo et Susan Hekman (dir.), Bloomington, Indiana University Press, 2008.

⁸ Pour mieux approfondir la métamorphose dans *Truismes* : Nora Cottille-Foley, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l'abattoir? », *Women in French Studies*, n°10, 2002, p.188-206 ; J. Gaudet, « Disching the dirt: metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women in French Studies*, n°9, 2001, p. 181-192. Pour ce qui concerne l'utilisation de la première

mieux comprendre les sujets féminins protagonistes et l'intention finale de l'hybride.

Chez Darrieusecq, la mutation de l'humain vers l'animal s'opère à travers la voix de la narratrice autodiégétique, sans visage ni nom, laquelle peut bien incarner divers rôles de la féminité¹. L'héroïne quasi picaresque travaille dans une parfumerie où des clients et clientes se succèdent pour obtenir des services sexuels ; tout le monde profite d'elle et elle semble adopter une position faussement innocente. La métamorphose de la jeune fille en truie se manifeste presque à chaque page ; à travers un *climax* soutenu, la jeune fille passe d'une première phase dans laquelle sa sexualité apparaît plus attrayante qu'avant, « ils disaient tous [*le clients*] que j'étais extraordinairement saine »², « à une énormité et monstruosité physiques : « c'en était arrivé à un point où j'avais dû abandonner mes bonnets B, les armatures me blessaient »³, « J'étais nue sur le carrelage, mais ma peau était devenue si épaisse qu'elle me tenait pour ainsi dire chaud »⁴. Si au début le grossissement des fesses et des cuisses, qui caractérise sa transformation, est fortement érotisé, plus tard il conduit à une animalisation de la figure féminine : « [...] mes seins ont pris du galbé comme mes cuisses »⁵. Tout au long de l'histoire, l'hybridation reste très instable et la femme bascule sans cesse d'une phase à l'autre : c'est seulement avec sa prise de conscience que l'hybridation se stabilise. Comme dans un récit de formation, plus elle se reconnaît comme femme et plus elle accepte sa condition de truie, au point d'en arriver à une révélation finale : elle décide à son propre gré de rester une truie et de ne pas tenter de retourner à une existence humaine. L'hybridation est ici le moyen principal qu'elle utilise pour sortir d'une société où les relations entre hommes et femmes sont imprégnées de l'exploitation sexuelle ou de l'appât du gain.

En revanche, dans *La végétarienne*, le *je* féminin n'est jamais présent et la protagoniste Yonghye est toujours représentée à travers les yeux de l'un de ses trois parents, dont le point de vue est dominant. On ne sait rien de ce que Yonghye désire, de ses sentiments, on ne connaît que les transformations de son corps à travers les yeux des autres, ainsi que son seul et unique but : ne plus manger de viande, pour finir par refuser de s'alimenter tout court.

Le premier chapitre est le seul à la première personne du singulier. Ce n'est pas un hasard : en effet, le lecteur est obligé de suivre sans filtres la pensée du mari de Yonghye, sexiste et insensible, qu'il finit par détester. Dans les deux autres chapitres, une voix omnisciente et objective nous révèle les obsessions sexuelles et artistiques que le beau-frère de Yonghye nourrit pour elle, et par la suite les peurs et les appréhensions éprouvées par Inhye, sa sœur. En effet, Yonghye est une femme quelconque qui devient végétarienne à la suite d'un cauchemar et sombre progressivement dans l'anorexie puis dans le délire. Elle n'a pas d'autre désir que de devenir une plante : « Il [le beau-frère] avait l'impression que cette femme [...] était un être sacré, ni humain ni animal, une réalité autre située entre la plante et la bête »⁶.

Dans les dernières pages, elle veut se nourrir exclusivement d'eau et exposer son corps au soleil : « Je ne suis plus un animal [...] J'ai seulement besoin du soleil »⁷. En devenant une plante, Yonghye peut se soustraire à la souffrance quotidienne, ne plus subir la banalité de son mari et la brutalité de son père, et oublier peut-être avoir mangé son chien, attaché à l'arrière d'une voiture, et trainé à mort par son père quand elle était petite.

L'hybridation dans *Sirene* se distancie des deux *hybridations par métamorphose* que nous venons d'analyser car aucune mutation n'a lieu au cours de l'intrigue. Il s'agit plutôt d'une *hybridation par naissance* : Laura Pugno commence *in medias res*, en projetant le lecteur dans un monde altéré par la présence des sirènes. Samuel, le protagoniste, est obligé de vivre dans une réalité dévastée et violente qu'il doit déchiffrer. La focalisation est principalement externe : les personnages et les gestes sont présentés avec une extrême économie expressive qui trouble le lecteur et se retrouve dans une situation d'ignorance forcée.

Dans le monde de Pugno, il n'y a pas d'animaux mais seulement des hommes et des sirènes, des êtres hybrides, humanoïdes féminins mortels, représentés comme des monstres où le mélange entre femme et animal est indissociable :

De longs cheveux compliquaient leurs corps, [...] une unique masse élastique bleu-vert qui descendait le long de leur dos et ondulait dans l'eau comme les tresses des plus belles adolescentes ; leurs bras vert clair et leurs

personne dans le livre, Michèle Schaal, « Le je comme jeu : genre féminin et performance dans *Truïsmes* de Marie Darrieusecq », *Dalhousie French Studies*, 2012, p. 49-58.

En référence à Laura Pugno, la question féminine n'a pas été abordée et pour Han Kang non plus.

¹ Michèle Schaal, *art. cité*, p. 51.

² Marie Darrieusecq, *Truïsmes*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Han Kang, *La Végétarienne*, *op. cit.*, p. 105.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

mains palmées, leurs seins toujours gros et lourds aux tétons vert foncé, très durs, d'où coulait un lait douceâtre lorsqu'elles étaient en chaleur.

[*A complicare il loro corpo c'erano quei capelli lunghi, [...] un'unica massa elastica verdeazzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua come le trecce della più splendida delle adolescenti, e le braccia verde chiaro con le mani palmate, il seno sempre grande e pesante con i capezzoli verdi cupo, durissimi, da cui nell'estro usciva un latte dolciastro*¹.]

Dès que l'homme les découvre, ces femmes-poissons sont maltraitées par tous les moyens possibles, allant de bordels clandestins où les sirènes sont le « nouveau sport sexuel »² [*il nuovo sport sessuale*] aux grands abattoirs illégaux où de massives quantités de sirènes sont abattues pour obtenir leur viande, qui est d'une qualité supérieure ; ces deux commerces frauduleux sont conduits exclusivement par des hommes, les criminels *yakuzas*.

Dans chaque roman, l'hybridation représente une liberté possible, qui rejoint sa réalisation maximale dans *Sirene* : l'hybride devient la seule échappatoire d'un monde claustrophobe. Mia (sirène née du rapport sexuel entre Samuel et une sirène albinos), confirme la possibilité d'une *post-humanité*, sauvage et corporelle, qui correspond paradoxalement à une de-évolution, à une vitalité anatomique instinctive et performative. Laura Pugno ne donne pas cette occasion à l'humain, mais bien aux sirènes : voilà pourquoi Samuel se sacrifie pour libérer la sirène des abus et des expériences des *yakuzas*, qui cherchent à étudier et analyser Mia pour cloner encore « quelque chose d'autre » afin de se sauver du soleil.

Le narrateur termine l'histoire sans donner de leçon de morale. L'esprit de Mia libre est réduit à une « table rase »³ [*tabula rasa*], les pensées et les souvenirs de la terre ferme n'existent plus, elle peut prendre le chemin de l'océan complètement libre. L'humanité au-dessus de l'eau continuera à disparaître et la vie renaîtra dans un océan contaminé.

L'hybride comme motif de révolte féminine

D'un point de vue narratologique, les trois êtres hybrides jouent presque le même rôle et on peut parler d'un expédient narratif commun pour le développement des histoires : dans chaque roman, l'hybride est le motif

bizarre qui permet aux autrices de réaliser deux types de mouvements.

Le premier mouvement est littéraire et correspond à la possibilité de jouer avec les différents styles d'écriture en donnant forme à une réalité interrompue ; le réel, montré à travers un réalisme ordinaire, est brisé par l'introduction de l'insolite et de l'inattendu – l'hybride –, qui permet de mettre en place une perspective inédite sur la réalité environnante. L'hybride permet donc de repenser les genres littéraires, sans se limiter à un canon spécifique, mais en donnant lieu à une écriture que l'auteure manipule au besoin ; la dynamique bouleversante de l'hybride permet de transgresser les topologies littéraires.

Le deuxième mouvement, social, correspond à la prise de position politique et éthique que les écrivaines transmettent à travers le symbole de l'hybride ; dans la marginalisation et la souffrance de chaque protagoniste on retrouve chez toutes les méfaits d'une culture dualistique⁴. En effet, les dualismes semblent composer la suprastructure de la société patriarcale : mâle / femelle, esprit / corps, culture / nature, raison / émotion, rationalité / animalité, liberté / nécessité, universel / particulier, civilisé / primitif, production / reproduction, public / privé, sujet / objet. Le premier terme est associé aux hommes et le deuxième aux femmes. Tous les dualismes sont interconnectés et dépendent des autres afin de créer une structure logique caractérisée par l'exclusion et la négation. Les distinctions entre les pôles sont en effet accentuées et formalisées par la pensée masculine qui rend l'égalité et le changement impensables ; le dualisme légitime ainsi la séparation radicale.

La nature, comme la femme, est un pôle faible, que l'homme exploite selon ses intérêts et qui n'est pas reconnue comme sujet indépendant ; cette proximité entre opprimées, qui atteint son paroxysme dans la figure de l'hybride, pose les jalons pour la création d'une nouvelle communauté *en révolte*.

L'hybride se montre comme l'élément le plus faible ; en effet, il est d'autant plus fragile qu'il ne rentre pas entièrement dans l'un des deux pôles, il est donc l'exclu par excellence. Il est toujours objet à la merci de l'homme, il est *primitif* et *animal*, la part féminine qui le compose est complètement oubliée sauf pour son *corps* et sa *force sexuelle*. Mais la faiblesse de l'hybride peut devenir son point de force : il est en mesure de sortir de

¹ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 134.

⁴ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge, 1993; Catherine Clément et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, 10-18, 1975.

la schématisation dualistique précisément en raison de son ambivalence.

En effet, comme l'explique Paulo Freire, l'opprimé incarne également une dimension dualistique ; pour se reconnaître, il accepte et intériorise sa situation d'opprimé en légitimant la figure et le droit de son oppresseur¹. En d'autres termes, l'expérience de l'oppression est si forte qu'il est porté vers une auto-dévalorisation et une acceptation totale de sa condition existentielle pour se reconnaître dans une identité déterminée par le canon masculin surimposé ; à l'inverse, la force et la sécurité des oppresseurs augmente.

[La pensée du mari] La banalité qui caractérisait cette créature sans éclat, ni esprit ni sophistication aucune, m'avait mis à l'aise².

Je le voyais bien que j'étais comme ils disaient, il suffisait que je me regarde dans une glace, je n'étais pas dupe tout de même³.

Pour mieux analyser le mouvement que les protagonistes accomplissent à travers l'hybridation, il faut se concentrer sur la narration, dans laquelle les écrivaines dépeignent ce type de conversion à travers la construction ou la déconstruction de différentes « zones »⁴, des espaces déterminés par des catégories de stratégies représentatives. En effet, le dévoilement de la pensée masculine passe directement par la déconstruction de l'espace réel et narratif, qui est le reflet immédiat et inévitable de son pouvoir, générant ainsi la construction d'une zone inédite.

Dans tous les romans il y a une *juxtaposition* de deux zones contraires qui correspondent à l'univers des opprimés (les jeunes protagonistes et la nature) et celui des oppresseurs (leurs maris ou patrons ou les *yakuzas*). La juxtaposition est présente pour mieux montrer la crise des protagonistes et leur impossibilité de se détacher de leur situation ; les protagonistes appartiennent à la zone la plus patriarcale, dont elles ne peuvent sortir facilement. Elles sont incapables de percevoir la possibilité d'une culture alternative, car elles sont dépourvues d'outils efficaces et d'éducation.

Mais, grâce l'hybridation, émerge une autre zone, qui échappe complètement au dualisme et qui interagit

avec le texte par *interpolation* (alternance entre la continuité et l'intégrité d'un état original des choses et des éléments étranges). La zone interpolée est un espace indéterminé et libre, dans lequel un être indéfini qui « n'appartient à aucun lieu », comme « quelqu'un qui est entré dans une zone de frontière entre différents états de l'être »⁵, peut se rebeller et trouver des alternatives, afin de vivre librement : la vie rurale pour la truie, la vie dans les abîmes sauvages pour les sirènes et la vie végétale pour Yonghye.

En résumé, l'hybridation représente ici le premier geste pour dépasser la division entre les pôles : les deux parties qui constituent le nouveau sujet (ni complètement femme, ni truie, ni sirène, ni plante) montrent un point de vue altéré qui permet de s'approcher d'une zone renouvelée, sans garder une perspective anthropocentrique mais en recherchant une ouverture totale vers l'extérieur, l'insolite et l'interdit.

La Nature de l'univers et la Nature de l'écriture : deux zones extrêmes

La représentation d'une nature adverse

Introduisons maintenant le deuxième élément central de la révolte dans ces romans : la nature et sa représentation. Selon la pensée écoféministe, l'alliance entre la femme et la nature joue un rôle fondamental dans le bouleversement de l'ordre préétabli. Pour rompre le dualisme raison-culture/nature il faut nécessairement reconsidérer les caractéristiques de la nature ; une fois que la nature reprend (et qu'on lui reconnaît) sa capacité d'action et son intentionnalité, en devenant un *sujet réel* et non un *objet*, la grande scission cartésienne entre conscience et mécanicité perd sa force⁶. La nature et le non-humain deviennent des personnages protagonistes au même niveau que l'homme : le naturel est une présence textuelle active, qui permet à la narration de se développer, sans que sa forme ne se limite à une description passive ou à un embellissement textuel.

Si la nature n'a pas la même force narrative dans les trois romans, l'objectif est toujours le même : symboliser une zone *autre*, qui se déploie activement

¹ Paulo Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2018, p.47-49; roman traduit du brésilien par Linda Bimbi et Cristina Alziati.

² Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 8.

³ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 34.

⁴ Avec le terme *zone* on fait référence au concept formulé par Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge, 2004 p. 45.

⁵ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 98.

⁶ L'idée d'une nature agente et non pas soumise par l'homme est de plus en plus un thème fondamental pour un changement de perspective et de pensée : Stacy Alaimo, « Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea », dans Serenella Iovino et Serpil Oppermann (ed.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 1-19 ; Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Actes Sud, Paris 2011 ; N. Tuana, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, dans Stacy Alaimo et Susan Hekman (dir.), *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 188-189 ; Jane Bennett, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

dans la réalité des événements, en représentant aussi un monde hybride et qui n'est pas exclusivement anthropocentrique. Dans *Sirene*, sa présence est sûrement le plus visible, alors que dans les deux autres textes, la nature est un élément narratif moins évident, mais tout de même essentiel pour la lutte contre une structure logique et sociale basée sur l'exclusion et la négation.

C'est uniquement dans *Sirene* que le changement climatique a déjà eu lieu : l'anti-héros Samuel et toute l'humanité ne peuvent rien faire pour revenir en arrière. La rupture entre *pre* et *post* désastre est déjà irréparable, l'homme ne peut qu'essayer de s'y adapter.

Il faut noter que la nouvelle vague de littérature apocalyptique est le genre qui bouleverse le mieux les rôles joués par l'homme et la nature : les *topoi* principaux reflètent une nature terrible, cruelle et inhospitalière, indiquant donc que la mutation est irréversible. Avec son désir de domination, l'homme a désormais perturbé les mécanismes et les équilibres naturels de sorte qu'il se retrouve seul et impuissant face à une nature dominante et punitive. L'apocalypse de *Sirene* est toutefois encore incomplète, il ne s'agit pas du *néant* de McCarthy, mais d'un monde de passage, hybride lui-même. Le quotidien et l'habituel commencent à manifester des altérations presque irréversibles, les objets et la nature prennent des aspects inhabituels, même si leurs qualités inhérentes n'ont pas changé d'un point de vue ontologique ; par un effet de distanciation¹, le soleil, la mer, la ville sont les mêmes mais complètement différents.

L'univers de *Sirene* s'appelle Underwater – aucune information n'est donnée sur le reste du monde –, une zone asiatique, où la ville n'est qu'un désert, où l'eau et la nourriture manquent :

Quelque chose avait changé dans l'atmosphère, dans les couches de protection qui séparaient la Terre de l'étoile de son système, et maintenant le soleil semblait désormais vouloir dévorer l'humanité tel un dieu malin. Un dieu aztèque demandant des sacrifices².

[*Qualcosa era cambiato nell'atmosfera, negli strati di protezione che separavano la Terra dalla stella del suo sistema, e ora il sole sembrava voler divorare l'umanità come un dio maligno. Un dio azteco che chiedeva sacrifici*].

Bien qu'elles soient considérées comme des animaux, les sirènes sont les seuls êtres immunisés

contre une maladie terrible, « le cancer du soleil » [il cancro del sole], qui consomme petit à petit la peau, contraignant ainsi les hommes à se cacher et à ne sortir que la nuit.

La maladie ressemble à une loi du talion dantesque ; les sirènes sont mangées brutalement par les humains, tout comme le cancer causé par les rayons du soleil dévore les cellules humaines saines. La nature dans *Sirene* se retourne contre l'homme, la *felix culpa* humaine est complètement annulée et l'humanité est destinée à l'extinction totale : « tout redevenait sauvage. Underwater, les Territoires, l'océan »³ [*tutto stava ritornando selvaggio. Underwater, i Territori, l'oceano*]. Le mot *sauvage* est très souvent utilisé pour caractériser la nature, qui reprend ses forces et se montre sans compassion ; le dualisme entre l'homme et la nature est toujours présent, mais les rapports de force se sont inversés.

Dans *Truismes* et *La végétarienne*, la nature ne subit pas de changement si profond mais son rôle est tout de même dérangent et déstabilisant pour l'homme, en consolidant ainsi la possibilité d'une zone différente, hors du préétabli. Dans *Truismes*, la nature permet la représentation d'un jeu stylistique perturbant, car l'histoire, qui se situe à mi-chemin entre un conte grotesque et un récit anormal, une fable morale et une satire sociale, déforme la nature et l'utilise comme une étrangeté qui altère la réalité (*zone juxtaposée*). En jouant avec les genres littéraires, Darrieussecq produit un pastiche de formules, où la réappropriation de normes narratives crée un monde hypermoderne dans lequel la nature est représentée par des stéréotypes revisités.

Cette écriture se moque du préétabli et du déjà-vu : dans la première partie, le bucolique mis en scène pour souligner une proximité entre la femme et la nature est ridiculisé. Il donne une image simpliste et désormais dépassée de la nature, le *locus amoenus* est devenu un ancien *topos* qui apporte un faux lyrisme aux scènes⁴, si bien que le jeu de déconstruction envahit tout l'univers de Darrieussecq : derrière une façade ordinaire, la représentation de l'extérieur et surtout de la ville de Paris pousse très vite le lecteur dans un univers aux accents inquiétants et paranormaux, où l'extrême tisse l'intrigue.

Chaque zone principale du roman se révèle être un autre lieu, dystopique et monstrueux : la grande parfumerie chic ressemble plutôt à une maison close, où

¹ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 27.

² Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 10.

³ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 13.

⁴ Marie Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., p. 95 : « Dans tout mon corps j'ai viré à nouveau avec le tournoiement de la planète, j'ai respiré avec le croisement des vents, mon cœur a battu avec la masse des marées contre les rivages, et mon sang a coulé avec le poids des neiges. La connaissance des arbres, des parfums, des humus, des mousses et des fougères, a fait jouer mes muscles ».

les employées sont elles-mêmes des produits consommés ; les dîners romantiques finissent en orgie et en rafle policière ; l'asile où la protagoniste est enfermée devient le théâtre d'un massacre, le personnel est tué et les malades ont besoin de nourriture ; les livres subversifs sont envoyés au crématoire.

Même si l'écrivaine ne parle jamais ouvertement d'une apocalypse et même si l'on ne ressent pas de sentiment d'angoisse et de *peur de la fin* comme dans *Sirene*, Darrieusecq nous offre un portrait de Paris aux abois : les catacombes regorgent de crocodiles¹ ; « la guerre a éclaté et tout ça, il y a eu l'Épidémie, et puis la série de famines »² ; les ruines de la ville et les ponts effondrés forment la toile de fond³ du roman. Darrieusecq tourne en ridicule le canon apocalyptique et dystopique, inspiré des romans d'anticipation sur le totalitarisme – on pense tout de suite à *1984* de Orwell (mais aussi à *Animal Farm* et à sa représentation des truies) ou à *Fahrenheit 451* de Bradbury –, pour plonger le lecteur dans une écriture ultra-caractérisée dans laquelle les rebondissements, les courses-poursuites et les meurtres sont juxtaposés dans un non-monde bouleversé. À la fin du roman, ironiquement, la seule possibilité qui reste au *je* féminin est d'être « heureuse comme des bêtes ». Même ici, la protagoniste se détache donc définitivement de la zone patriarcale, devenue invivable à cause de la juxtaposition d'une nature-monde paradoxale, pour s'installer dans une zone en dehors des schémas préconçus.

Darrieusecq ne prend pas ouvertement position sur les questions de genre ni sur la problématique écologique, c'est pourquoi il faut interroger les images qu'elle produit pour comprendre son objectif. Tout en laissant la nature dans la marge, elle la décompose progressivement, tout comme elle décompose les genres, pour donner au lecteur une sensation de dépaysement perpétuel, de sorte que la nature ne peut pas seulement être considérée comme *contexte*, mais devient également *prétexte* pour la réflexion indirecte. Le monde reflète la folie de l'humain : il n'y a pas un seul abri dans la chaîne des événements, sauf quand la protagoniste se détache définitivement des hommes.

Dans *La végétarienne*, le rapport à la nature est encore plus subtil et ne s'exprime ni par une zone catastrophique ni par une zone stylistiquement déstabilisante. La nature se manifeste ici dans la zone la plus intime de chaque personnage, qui entretient un dialogue mental avec l'élément naturel lequel n'est

jamais pacifique. La nature joue un rôle décisif dans les destins de Yonghye, d'Inhye et de son beau-frère : ces trois personnages cherchent des réponses à leur questionnement existentiel à travers leur interaction avec l'extérieur – animaux, arbres, plantes. Ils ressentent l'urgence de « sortir de l'humain » pour retrouver leur être authentique, toujours réprimé et opprimé par les diktats de la société. Ils sont projetés dans un vortex de *retour à la nature* qui ne permet pas de doutes et ne promet pas de rédemptions définitives. Ils ne sont que des restes humains d'origine végétale qui, avec une force et une folie plus ou moins explicites, se laissent traîner par une nature vindicative et débordante afin de « se libérer de l'humain »⁴.

Le cauchemar de Yonghye est un délire cruel : dans une « forêt noire » les animaux et les arbres aux « feuilles abruptes » se jettent sur elle pour la faire se sentir coupable de leur mort. La nature lui insuffle « une sensation horrible, sordide, brutale »⁵ qui guide la protagoniste vers le dévoilement final : elle n'est pas une victime de la nature mais c'est la nature qui a été tuée par elle, carnivore sans merci. C'est pour cette raison que l'instinct de s'unir aux arbres, pour ne rien sentir et ne rien subir, la porte à une hybridation très douloureuse qui prend l'aspect d'un parcours vers la rédemption totale : bien qu'on ne connaisse pas le destin final de Yonghye, on peut comprendre que seule la mort pourra mettre fin à son expiation-folie d'être un arbre.

On retrouve la même sensation d'appartenance à l'élément naturel et de séparation forcée par des contraintes sociales chez son beau-frère, qui est également attiré par la possibilité de trouver « une muette harmonie qui évoque quelque chose de primordial, quelque chose d'éternel »⁶. Sa recherche du naturel et de l'instinctif est vouée à l'échec total : il perd presque la raison, est emprisonné et quitte sa famille⁷. In-hye même, après le divorce avec son mari, entreprend un parcours vers l'indépendance qui l'encourage à instaurer un dialogue avec la nature, encore une fois perturbante et désirable, mais inclément et peu encline à communiquer avec la femme.

La forêt avec laquelle elle cherche à entrer en dialogue chaque fois qu'elle rend visite à sa sœur à la clinique ne lui donne jamais la possibilité de s'installer.

¹ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 56 ; 92 ; 93.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 78 ; 79 ; 81 ; 87.

⁴ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ Le passage narratif qui parle du beau-frère et de son rapport avec la nature est approfondi dans le paragraphe qui suit.

Seule Yonghye semble y être parvenue et sa sœur finit même par l'envier :

Elle ne supportait plus tout ce que Yong-hye lui rappelait. Qu'en réalité, elle la haïssait. Qu'elle ne pouvait lui pardonner [...] quand elle avait franchi une frontière en la laissant seule dans la boue¹.

La forêt « silencieuse, comme tout le reste » n'aide pas In-hye dans sa recherche personnelle ; au contraire, elle est exclue par ce monde naturel :

Elle ne comprend pas ce que signifient ces coulées. Ni ce que voulaient lui dire les arbres qu'elle a vus [...]. Il ne s'agissait pas de mots de tendresse, de consolation ou de soutien. Ce n'était pas non plus l'encourager et l'aider à se relever. C'était au contraire les paroles d'être cruels, hostiles au point d'être effrayantes. Elle n'avait pas trouvé un seul qui voulût bien recueillir sa vie².

Dans ce roman, la nature est la zone *autre*, inaccessible et extrême, qui symbolise l'espoir d'un autre type de vie et d'êtres humains, mais l'effet d'interpolation ne laisse pas d'espace pour une vraie réconciliation ; la nature reste une présence perturbatrice et observatrice des actions humaines.

L'écriture extrême : la poétique du dégoût et de la sexualité

Les trois œuvres analysées renversent l'idée d'une époque caractérisée par « le traumatisme de ne pas avoir eu de traumatismes »³ [trauma *dell'assenza di trauma*], à savoir une condition imposée par l'absence et l'impossibilité de l'expérience directe, dans laquelle l'imagination n'est qu'un outil permettant d'inventer un trauma fantasmagorique⁴, quelque chose qui n'existe qu'à travers la représentation et que l'écrivain n'a jamais vécu sur sa peau. En revanche, dans ces trois romans, ce sont les écrivaines qui parlent des femmes qui prennent la parole et qui utilisent l'imagination pour formuler un message de dénonciation sociale. En choisissant comme sujet la femme et la nature, les écrivaines abandonnent une perspective presque anthropocentrique, masculine et enfermée dans sa zone intouchable et rigidement gardée, pour montrer au lecteur une *autre* réalité ce que c'est d'être une femme aujourd'hui.

Ce n'est donc pas un hasard si les protagonistes choisies sont des femmes qui mettent en lumière des expériences de traumatismes extrêmement actuels,

souvent *en dehors* de la zone de sécurité masculine, où l'intégration manquée est symptomatique d'une souffrance intime et d'un éloignement social qui peuvent être liés à une exploitation de la nature sans bornes, sous le prétexte du progrès. Le point de vue féminin-naturel force les limites d'un horizon autocentré et résolu, pour revendiquer la nécessité d'un intérêt pour le « secondaire » ; grâce à leur écriture, les romancières brisent le dualisme ainsi que les hiérarchies et les divisions n'empêchent pas un nouveau regard sur le social, les questions de genre et les questions environnementales.

Nous utilisons le mot écriture et non pas ceux de *style* ou de *forme* parce que les écrivaines ont des styles très différents, bien que leurs écritures et leurs propensions soient similaires. Pour reprendre Barthes, l'écriture est le résultat d'une prise de position, elle représente le lieu de l'engagement et de la liberté : « l'écriture est un acte de solidarité historique [...] elle est le rapport entre création et société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire »⁵.

À la lumière de cette distinction, il faut définir certaines stratégies d'écriture communes, dans le sens barthien, qui sont adoptées par ces écrivaines afin de représenter l'oppression exercée sur les femmes et la nature et le sentiment de révolte qui se cache derrière la répression.

Tout d'abord, il faut reprendre l'idée de l'hybridation d'écriture développée ci-dessus : le monde ordinaire, représenté par un réalisme empirique, n'est plus suffisant pour comprendre et présenter l'expérience du réel ; c'est ainsi qu'on enregistre la présence d'éléments *hyper-naturels*⁶. Ces éléments (l'hybridation et la nature dénaturée) ont pour but de évoquer le traumatisme à travers la représentation, afin de générer un effet de dépaysement, qui pousse la réalité vers l'extrême, mais qui assure toujours une vraisemblance et une cohérence.

En outre, on peut remarquer deux autres éléments d'écriture communs que les autrices utilisent pour articuler leur poétique : le *sentiment du dégoût* et la *sexualité perturbante*, qui caractérisent toutes les protagonistes ainsi que certains aspects de la nature aussi. En effet, on peut observer la façon dont tous les romans recourent à une représentation dégoûtante en signe de révolte, dans laquelle le corps est le sujet qui

¹ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 167.

² *Ibid.*, p. 197.

³ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Matera, Quodlibet, 2011.

⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Mulino, 2014.

⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 p. 24.

⁶ Mark Fischer, *The weird and the eerie*, London, Repeater, 2016, p. 21.

subit le plus profondément une *altération*. Dans les sociétés libérales et (faussement) tolérantes, où l'oppression n'a pas ouvertement de pouvoir autoritaire et tyrannique mais au contraire une influence diffuse et silencieuse, l'impérialisme et les hiérarchies se forment à travers un *processus d'aversion*¹, par lequel la marginalisation a lieu en soulignant l'abjection des groupes sociaux les plus faibles². Darrieusecq, Pugno et Kang renversent l'arme du corps abject³ et dégoûtant pour la convertir en trait distinctif⁴ : en effet, toutes les trois jouent avec le grotesque de l'hybridation⁵.

Le *je* de *Truismes* passe d'une femme « extraordinairement saine »⁶, à un être qui fait « peur » dans son nouveau corps de truie que les hommes trouvent dégoûtant. Le titre même suggère l'obscénité à laquelle la femme est soumise si bien qu'elle en arrive à dire que « J'ai commencé à me dégoûter moi-même »⁷. *Sirene* de Pugno met en forme une déstabilisation des identités semblable ; les sirènes sont des femmes-poissons terrifiantes qui suscitent un sentiment de malaise, « leur chair recouverte de liquide corporel continuait à le *dégoûter* » [*quella carne coperta di umore continuava a disgustarlo*]⁸. Yong-ho, quant à elle, même si elle n'inspire pas vraiment le dégoût, transmet aux autres l'impression d'être quelque chose hors de l'humain, qui génère une « nature terrifiante », et « une fusion d'images en quelque sorte *répulsives* mais en même temps belles »⁹.

Le dégoût que ces corps anormaux provoquent ne se limite pas à générer une anxiété et une dissonance cognitive (comme l'inquiétant freudien) : la présence effective de ce qu'on ne veut pas voir/connaître affecte aussi l'homme et son désir. L'hybride devient un élément d'altérité qui provoque un *choc* chez l'homme : l'hybride ne se réduit pas à symboliser le subconscient – donc toujours anthropocentré – mais il devient une entité complètement externe à l'esprit, ce qui explique pourquoi l'homme ressent également une nécessité de possession. L'idée de possession se dédouble dans la

figure hybride parce qu'elle peut symboliser en même temps non seulement la domination d'une femme mais aussi celle de la nature. *Dégoût*, *possession* et *domination* sont donc les seules clés interprétatives que l'homme semble utiliser pour se rapporter à l'inconnu, et le seul moyen pour les élaborer passe par la violence.

Cette violence dominatrice se manifeste à travers l'abus du corps, expression la plus évidente de l'hybridité entre femme et nature. L'importance du corps conduit à l'autre caractéristique de leur écriture évoquée précédemment : la *sexualité perturbante*. En effet, la figure des femmes-animales ou végétales contribue à une dynamique transgressive, qui inclut la redéfinition des catégories sexuelles.

La poétique du dégoût est toujours liée à une représentation sexuellement frappante du corps de l'hybride, au point où le rapport sexuel est le seul moyen par lequel les hommes et les hybrides entrent directement en contact. À travers la représentation des protagonistes, les écrivaines cherchent à souligner la force érotique exercée par leurs corps sur les hommes ; elles reprennent la problématique sociale de l'asservissement physique des femmes aux hommes et la représentent sans recourir au statut de victime mais en le poussant à l'extrême. C'est ainsi que dans les romans on assiste toujours à une description de l'hybride non seulement comme être dégoûtant mais aussi comme sujet porteur d'une forte charge érotique, attirant les désirs des hommes et « motivant » leur violence.

Dans *Truismes*, les sévices corporels et sexuels exercés sur le *je* sont un motif persistant : la protagoniste est violentée¹⁰, elle est « au goût » de tous ses clients, les hommes « s'amuse »nt. Cela n'empêche pas Darrieusecq d'écrire que sa protagoniste a « très envie d'avoir des rapports sexuels »¹¹ ou encore qu'avec sa transformation elle devient « délurée », comme « *une chatte en chaleur* »¹². Dans *Sirene*, les hybrides sont dépeintes par Pugno comme des êtres

¹ Iris Young, *Justice and the Politics of Difference*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

² Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.

³ Martha Nussbaum, *Hiding from humanity. Disgust, shame, and the law*, New Jersey, Princeton University Press, 2004, p. 108 : « Ainsi pendant le cours de l'histoire, certains aspects du dégoût – viscosité, mauvaise odeur, saleté, décomposition, indécence – ont été associés sans cesse et sans distinction à certains types de groupes et, en réalité, ils ont été projetés sur certains groupes humains avec le but de créer une distinction entre ceux-ci et les groupes des privilégiés qui désirent souligner leur supériorité. Les juifs, les femmes, les homosexuels, les intouchables, les pauvres sont imaginés comme des êtres corrompus par la saleté de leur propre corps » ; [*Thus throughout history, certain disgust properties—sliminess, bad smell, stickiness, decay, foulness—have repeatedly and monotonously been associated with, indeed projected onto, groups by reference to whom privileged groups seek to define their superior human status. Jews, women, homosexuals, untouchables, lower-class people—all these are imagined as tainted by the dirt of the body*].

⁴ Beaucoup de groupes féministes ont mis en pratique ce changement de signification, par exemple le mouvement *SlutWalk* contre la violence contre les femmes (première manifestation : 3 avril 2011 à Toronto).

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 35-36.

⁶ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ Laura Pugno, *Sirene*, op. cit., p. 47.

⁹ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 82.

¹⁰ Marie Darrieusecq, *Truismes*, op. cit., p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 32.

extrêmement érotiques, dont les zones érogènes du corps sont les plus en relief : les *yakuzas* utilisent le corps des sirènes comme des jouets sexuels, le protagoniste, Samuel, viole une sirène en captivité puis Mia, la créature née de cette union. Dans *La végétarienne*, la nécessité de possession est encore plus perverse : elle ne représente pas une pure violence mais se transforme en clé pour atteindre le sublime. Ainsi, le mari de In-hye et beau-frère de Yonghye, qui est artiste, est obsédé par la création d'une vidéo « d'un homme et d'une femme dont les corps seraient peints de fleurs » ayant des rapports sexuels pendant lesquels une succession d'images « parfois violentes, parfois tendres » prendrait forme et « justement à cause de leur caractère choquant et extrême, se purifieraient dans la quiétude »¹. Yonghye perd sa propre identité aux yeux de son beau-frère et elle devient l'objet parfait pour l'œuvre de celui-ci ; il la domine, « son sexe, tel un énorme pistil, faisait des allers et retours dans son corps »², pour retrouver une quiétude archaïque et universelle. Pendant l'acte sexuel, la protagoniste est parfaitement à l'aise « elle semble avoir regardé ses esquisses »³ et elle n'a pas peur de montrer sa sensualité et son désir même si celui-ci est généré par un but complètement différent de celui de son beau-frère : la photosynthèse.

Il faut donc noter que les protagonistes et la nature qu'elles incarnent ne sont jamais seulement des victimes, mais répondent aussi à la violence par une autre violence ; il s'agit de la seule langue *extrême* par laquelle elles peuvent communiquer leurs souffrances. En effet, dans *Truismes*, en utilisant toujours beaucoup d'ironie, la protagoniste se rebelle définitivement contre tout un système de règles et de valeurs, en tuant sa mère d'un coup de pistolet. Après les rapports sexuels, les sirènes tuent et mangent la chair du mâle avec qui elles se sont accouplées. Yonghye exerce de la violence directement sur elle-même en se coupant les poignets d'abord et en se laissant ensuite mourir de faim. Comme on l'a vu précédemment, la nature s'allie avec la figure féminine en devenant agressive et déstabilisatrice.

Dans ces trois romans, nous pouvons constater que l'hybridation est véritablement le mot-clé de l'interprétation : les diverses formes sous lesquelles l'hybride se présente dans les textes nous montrent l'intérêt que manifestent les autrices pour les enjeux sociaux de la littérature. Le renouvellement littéraire généré par l'hybride et par une nature inédite permettent de repousser toutes les limites, aussi bien de perception que de représentation. En dévoilant une pensée féminine forte et indépendante, le processus de *dénaturalisation* et de *déconstruction* de notre

conception de la nature lui fait perdre son aspect idyllique et soumis pour revendiquer sa force totale et continue dans la vie de l'homme. Cela permet de sortir des catégories imposées et de réévaluer la perspective anthropocentrique. Les diverses variantes de l'hybridation (figure femme-animal et nature-anormal) créent un mélange entre sphère matérielle et sphère créative, entre féminin et naturel, entre réalisme et fiction, pour aboutir à un ensemble inclusif et cohérent dans son hétérogénéité.

Bibliographie

- ACKER Kathy, « The End of the World of White Man » dans J. M. Halberstam, I. Livingston, *Posthuman Bodies*, Indiana University Press, 1995.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- CLÉMENT Catherine et CIXOUS Hélène, *La Jeune Née*, Paris, 10-18, 1975.
- COTILLE-FOLEY Nora, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l'abattoir ? », *Women in French Studies*, n° 10, 2002.
- D'EAUBONNE Françoise, *Le Féminisme ou la mort*, Paris, éd. P. Horay, 1974.
- DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.
- FISCHER Mark, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater, 2016.
- FREIRE Paulo, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2018; traduit du brésilien par Linda Bimbi et Cristina Alziati.
- GAUDET Jeannette, « Disching the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women in French Studies*, n°9, 2001.
- GIGLIOLI Daniele, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Matera, Quodlibet, 2011.
- KANG Han, *La Végétarienne* (2007), Paris, Livres de Poche, 2016 ; traduit du coréen par Jeong Eun-Jin et Jacques Batillot.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

¹ Han Kang, *La Végétarienne*, op. cit., p. 122.

² *Ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 110.

- MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge, 2004.
- MERCHANT Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper, 1980.
- NUSSBAUM Martha C., *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*, New Jersey, Princeton University Press, 2004.
- PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge, 1993.
- PUGNO Laura, *Sirene* (2007), Venezia, Marsilio, 2013.
- SCAFFAI Niccolò, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- SCHALL Michèle A., « Le Je comme jeu : genre féminin et performance dans *Truismes* de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, n°98, 2012.
- WARREN Keren, *Feminism and Ecology: Making Connections*, in « Environmental Ethic », vol. 9, n°1, 1987.
- YOUNG Iris, *Justice and the Politics of Difference*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

Le Mur invisible [Die Wand] de Marlen Haushofer, une robinsonnade moderne au féminin

Annabel Audureau
La Rochelle Université

C'est par le truchement de la blogueuse Diglee¹ que le livre *Le Mur invisible [Die Wand]*, publié en 1963 par l'autrice autrichienne Marlen Haushofer, a connu un regain d'intérêt soudain mais s'est surtout constitué en nouvelle bible écoféministe², faisant ainsi écho aux sensibilités actuelles des lectrices et des lecteurs exacerbées par l'urgence climatique ou le mouvement me-too. Pourtant ce livre n'en est pas à son premier succès. Traduit et publié en France entre 1985 et 1988, il se vend déjà à 6 500 exemplaires pour atteindre 48 000 exemplaires en 1992, toujours chez Actes Sud, dans la collection « Babel ». En mars 2013, l'adaptation cinématographique de cet ouvrage par Julian Roman Pölsler, relance à nouveau les ventes du roman jusqu'au fameux blog de Diglee. La résurgence récurrente du *Mur invisible* signale ainsi une œuvre porteuse d'un message à la fois universel, celui d'une aventure humaine ultime, mais aussi de deux causes qui s'unissent au sein de cette fiction : celle de l'émancipation des femmes et de la défense de la nature, causes contemporaines à l'écriture de ce livre et qui demeurent, malgré l'évolution de la société et des mœurs, des enjeux fondamentaux de lutte.

Ce récit parabolique, construit sur le modèle du roman de science-fiction post-apocalyptique, met en scène une femme qui se retrouve, à la suite d'une soirée passée dans le chalet montagnard d'un couple de ses amis, seule survivante d'un monde où tout semble mort. Isolée et paradoxalement à l'abri derrière un mur invisible, apparu là pendant la nuit et au-delà duquel tous les êtres vivants ont été éradiqués, elle met en place un système de survie étroitement lié à la nature et aux

animaux qui deviennent ses seuls moyens de subsistance et son rapport au monde. Robinsonne moderne, elle consigne ainsi sa nouvelle existence dans son journal intime, non pas tant pour laisser un témoignage à un congénère putatif, mais pour établir un dialogue avec elle-même et « ne pas perdre la raison »³ [« *wenn ich nicht den Verstand verlieren will* »]⁴. Oscillant entre tension et plénitude d'une harmonie et d'une liberté finalement retrouvées au-delà d'une société dont on sent, en filigrane, les angoisses contemporaines à l'écriture du livre (armement nucléaire du monde dans l'après Seconde Guerre mondiale), le récit de Marlen Haushofer constitue une fable écologiste et féministe avant l'heure qui permet d'interroger la notion de genre de manière originale par le prisme d'une robinsonnade où les rapports traditionnels de l'homme à la nature sont, de fait, revisités à travers un personnage féminin.

C'est cette initiation particulière, celle d'une femme d'un âge déjà avancé, à travers une voix singulière, celle de Marlen Haushofer, que nous nous proposons d'étudier ici, tout d'abord en abordant la part autobiographique de l'œuvre, puis son inscription dans le mythe littéraire de Robinson Crusoé, avant d'étudier la fonction salvatrice de ce récit.

¹ <http://diglee.com/lectures-2019-partie-1/>. Voici ce qu'écrit Diglee sur son blog à propos de sa découverte du livre de Marlen Haushofer : « Au cours d'une balade à la Fnac de Lyon, je suis tombée sur ce roman mis en avant par les libraires, et dont je ne savais rien : la couverture m'ayant attirée (et le fait que ce soit une autrice), je l'ai pris et en ai lu quelques pages au hasard, debout dans les rayons. Les larmes me sont montées immédiatement. J'ai rapidement parcouru le dos, mais je savais déjà qu'en rentrant, j'allais le lire. C'était comme un appel inexplicable, une certitude trouble, intuitive. Résultat : trois jours de lecture avide. Je n'ai pensé qu'à ce livre, vécu que par ce livre, en apnée, happée, consumée. »

² Ce terme, qui recouvre un courant de pensée postérieur à l'écriture du roman *Die Wand*, n'apparaît qu'en 1974 sous la plume de la Française Françoise d'Eaubonne mais se développe surtout dans la sphère anglophone à partir des années 80 au point de former un courant de pensée indépendant. L'écoféminisme met ainsi au cœur de sa réflexion les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes.

³ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, traduit de l'allemand par Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992, p. 9.

⁴ Marlen Haushofer, *Die Wand* (1963), Berlin, Ullsteinbuchverlag, coll. « List Taschenbuch », 2012.

Une femme et son époque

La part autobiographique

Marlen Haushofer est née en 1920 à Frauenstein en Haute-Autriche dont les montagnes ont sans doute inspiré le cadre du *Mur invisible* [*Die Wand*]. Après des études de philosophie à Vienne, elle mène une vie de mère de famille et de femme au foyer très éloignée des aventures du personnage principal de ce récit survivaliste. Parallèlement à sa vie domestique et professionnelle (elle est assistante auprès de son mari dentiste), elle écrit, essentiellement la nuit, une œuvre littéraire qui se nourrit de ses frustrations et lui permet d'échapper à sa condition par l'imaginaire et la création. Dans un article paru dans la revue *Germanica* en 2010, Régine Battiston évoque la dimension autobiographique et cathartique de son écriture :

L'œuvre de Marlen Haushofer (1920-1970) illustre la difficulté d'être une femme et de vivre physiquement et psychologiquement cette différence, dans la société autrichienne du milieu du XX^e. Il s'agit de la difficulté d'avoir une parole propre et la maîtrise de ses actes, la possibilité de se prendre en charge financièrement et d'assumer ces découvertes par le biais de l'écriture tout en constatant les freins à cette émancipation et les limites imposées par la société¹.

Double fictif de sa créatrice, l'héroïne n'est pourtant jamais nommée contrairement aux autres personnages comme le couple Rüttlinger dont Hugo, le propriétaire du chalet en montagne où la narratrice avait été invitée et où elle va trouver refuge après la catastrophe, et sa femme Louise, cousine de l'héroïne. Les animaux mêmes, qui deviendront les compagnons de vie du personnage principal, portent tous des noms : Lynx, le chien, Perle et Tigre, les chats, et Bella puis Taureau, les bovins. « Mes animaux étaient tout ce qui me restait et je commençais à me sentir le chef de notre étrange famille »² [« *Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen* »] confie-t-elle à son journal dans lequel elle évoque également un processus de dépersonnalisation qui explique son choix d'anonymat. Pourquoi, en effet, porter un prénom qui ne renvoie plus à l'identité de celle qu'elle est devenue et qu'elle décrit dans les pages de son journal ?

Quand il m'arrive de penser à la femme que j'étais avant que le mur fasse irruption dans ma vie, j'ai peine à me reconnaître en elle³.

[*Wenn ich jetzt an die Ehefrau ich einmal war, ehe die Wand in mein Leben trat, erkenne ich mich nicht in ihr.*]

Puis plus loin elle évoque, tel Robinson, la perte du sens du langage devenu inutile sans l'altérité :

J'observe que je n'ai pas écrit mon nom. Je l'avais donc presque oublié et je n'y changerai rien. Puisqu'il n'y a plus personne pour prononcer mon nom, il n'existe plus⁴.

[*Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.*]

Sans nom, cette femme n'est cependant pas sans identité. Au détour de ses confidences, nous apprenons ainsi qu'elle a eu deux filles devenues adultes et qu'elle est veuve depuis deux ans au moment de la catastrophe. L'identification avec l'autrice tient à cet arrière-plan autobiographique. D'âge similaire à celui de sa protagoniste au moment de l'écriture du livre, Marlen Haushofer a elle aussi eu deux enfants (des garçons) et un statut de femme mariée. De même, le cadre spatial choisi, la montagne, ainsi que le nom de famille d'Hugo « Rüttlinger », renvoient à la région de la Haute-Autriche où Marlen Haushofer est née et a vécu une grande partie de sa vie. Le cadre temporel choisi s'avère également contemporain à la vie de l'écrivaine :

À cette époque, on parlait beaucoup d'une guerre atomique et de ses conséquences, ce qui poussa Hugo à stocker dans son chalet de chasse une petite provision de denrées alimentaires et d'objets de première nécessité⁵.

[*Damals war immerzu die Rede von Atomkriegen und ihren Folgen, und das bewog Hugo dazu, sich in seinem Jagdhaus einen kleinen Vorrat von Lebensmitteln und anderen wichtigen Gegenständen einzulagern.*]

Ces propos consignés par la narratrice dans les premières pages de son journal font ainsi écho aux craintes d'un conflit atomique majeur ressenties durant la période de guerre froide de l'après Seconde Guerre mondiale, au moment de la publication du roman. Aucune raison n'est d'ailleurs donnée à l'apparition de

¹ Régine Battiston, « Marlen Haushofer : écrire pour transcender sa condition de femme », *Germanica*, n° 46, 2010. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1050>.

² Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 55.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

ce mur et à la disparition, corollaire à cette catastrophe, de l'humanité entière. Cependant, on peut entendre dans cette crainte d'Hugo une cause possible de cette apocalypse...

Une femme au passé contraignant

Die Wand est sans doute l'œuvre la plus connue de Marlen Haushofer. Ce livre lui vaudra d'ailleurs la reconnaissance à travers le Grand Prix de Littérature de l'État autrichien. Mais l'artiste a commencé à écrire dès 1946 et la condition féminine dans la société autrichienne de l'époque irrigue toute son œuvre. *La Porte dérobée* [*Die Tapetentür*] (1957) évoque déjà les relations impossibles entre hommes et femmes dans la société autrichienne des années 50. Sous la forme d'un journal (comme dans *Die Wand*), l'héroïne consigne ses réflexions sur sa condition de femme que son manque d'émancipation poussera au renoncement et à la folie. Dans *Nous avons tué Stella* [*Wir Töten Stella*], Marlen Haushofer, qui vient de se remarier avec Klaus Antes, dentiste dont elle avait déjà divorcé en 1956 et dont elle sera toute sa vie l'assistante dentaire, nourrit la fiction de son expérience personnelle et narre l'échec de la vie de couple sur un mode tragique. Dans cette histoire, le mari règne en maître sur un foyer composé de deux enfants et d'une femme soumise : Anna. Celle-ci ne saura empêcher le suicide par dépit amoureux de la jeune maîtresse de son mari qu'elle a pourtant accueillie sous son toit. En fermant les yeux sur la situation, Anna s'inclut dans la responsabilité de la mort de Stella qui apparaît dans le pronom pluriel du titre, « nous » [*wir*]. À travers cette résignation, elle devient, elle aussi, bourreau de sa propre condition. Enfin, dans son dernier roman, *La Mansarde* [*Die Mansarde*] (1969), écrit alors qu'elle se sait condamnée, un an avant sa mort d'un cancer des os à 49 ans, Marlen Haushofer explore l'espace de la création féminine à travers l'appropriation d'une chambre à soi sur le modèle de Virginia Wolf. On y retrouve le prix à payer des femmes qui s'écartent de la norme imposée par la société : la folie de l'héroïne mais aussi sa surdité physique, symptomatique de sa culpabilité à ne pas accepter sereinement sa condition de femme soumise... Et, si un espace de liberté semble s'ouvrir à la narratrice : celui de la création littéraire, comme échappatoire (une porte dérobée, *Die Tapetentür*), au-delà de l'espace exigu de la mansarde (*Die Mansarde*) ou clos du mur (*Die Wand*) qui enferme la femme dans sa condition, cet espoir n'arrive qu'au moment où l'autrice elle-même se sait atteinte d'un cancer qui la ronge, mais qui lui permet d'envisager une transcendance ultime.

Un souci écologique d'époque

L'appropriation de l'espace par les femmes est un motif récurrent des œuvres de l'écrivaine autrichienne : espace privé, domestique, espace intérieur, de création (*Die Mansarde*) mais aussi, et particulièrement dans *Die Wand*, espace extérieur, de conquête malgré la circonscription du mur, d'une nature sauvage. À travers les aventures survivalistes de son héroïne, Marlen Haushofer offre un champ d'action et une liberté refusés aux femmes de son époque. Elle redéfinit les fondements d'une nouvelle vie débarrassée du poids du patriarcat. Dans son article « Marlen Haushofer ou la conquête de l'espace féminin »², Ingebor Rabenstein-Michel rappelle que le traité d'État de 1955 qui garantit désormais l'appartenance de l'Autriche au bloc de l'Ouest permet également son essor économique. Pourtant, ce développement s'accompagne d'un conservatisme offensif visant à contraindre les femmes à demeurer au sein de leur foyer et à occuper des tâches traditionnelles, afin de laisser aux hommes le soin d'enrichir la famille. Si Marlen Haushofer, comme beaucoup d'Autrichiennes de son temps, ne porte pas une parole expressément militante sur le plan féministe, c'est en inscrivant l'étrangeté, réifiée en un mur invisible, au cœur du quotidien d'une héroïne ordinaire qu'elle brouille le mieux les représentations de la conformité sociale. Ce mur, dont on mesure l'importance dans le titre même de l'ouvrage : *Die Wand*, dont l'invisibilité n'est mise en exergue que dans la traduction française, semble aussi participer de la monumentalisation du lieu afin de pallier le débordement de la catastrophe retenue à l'extérieur de ce nouvel espace. Circonscrit tout autant que protecteur, l'espace post-apocalyptique peut ainsi être problématisé dans son habitabilité par la survivante. Il devient son espace, le reflet de son émancipation, de la conquête de sa liberté.

La réécriture du mythe de Robinson

Perte de repères spatio-temporels

Marlen Haushofer revisite, dans *Le Mur invisible*, un modèle littéraire bien connu : celui de *Robinson Crusoé*. Ce roman d'aventures anglais écrit par Daniel Defoe et publié en 1719 va connaître un ensemble de réécritures et de variations auquel on a donné le nom de robinsonnades. Va se constituer un mythe littéraire évoluant d'une figure expansionniste coloniale avec Defoe vers la quasi contre-figure du modèle initial dans

¹ Le mur apparaît comme un symbole ambigu. Ainsi emprisonne-il l'héroïne dans un espace clos qui devient aussi protecteur de la société patriarcale et offre à l'héroïne un champ d'expérimentation lui permettant de développer sa propre autonomie et de conquérir sa liberté et son identité.

² Ingebor Rabenstein-Michel, « Marlen Haushofer ou la conquête de l'espace féminin », *Revue des Lettres et de traduction*, n° 11, 2005, p. 201-215.

le roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), où l'île devient le lieu de la libération des normes sociales, du renversement de la posture coloniale, de la découverte véritable de soi, hors des normes imposées par la société moderne. Seules quatre années séparent les ouvrages de Marlen Haushofer et de Michel Tournier. On y retrouve l'expression d'une volonté d'émancipation hors d'un monde moderne hostile. Les pertes de repères spatio-temporels subies par les protagonistes sont ressemblantes. Robinson échoue sur une île inconnue de lui qu'il baptise Speranza. De la même manière, l'héroïne du « Mur » se retrouve doublement isolée : par le mur qui s'érige autour d'elle et par les montagnes où elle séjournait au moment de la catastrophe. L'un comme l'autre, ils vont devoir apprivoiser cette nature inconnue afin de survivre et réapprendre à collaborer avec les cycles des saisons et des cultures dans le but de subvenir à leurs besoins fondamentaux. Tout comme le premier Robinson de Daniel Defoe, ces nouveaux aventuriers renouent avec l'agriculture et la chasse ou la pêche, qui deviennent leurs principales activités. L'éloignement, symbolisé par l'île et l'exotisme chez Defoe et Tournier, apparaît également chez Haushofer à travers le choix topographique de la montagne. Le cadre spatial de ce roman demeure par ailleurs suffisamment flou pour correspondre davantage à la représentation d'un lieu imaginaire et symbolique plutôt que réaliste. Cette dimension parabolique est renforcée par la présence à la fois fantastique et fabuleuse du mur qui sépare l'héroïne du reste du monde.

De la même manière, la narratrice du *Mur Invisible* perd assez rapidement la notion de temps. Elle casse son réveil, et sa montre ne donnant bientôt plus l'heure, elle s'en remet à l'observation du soleil et consigne dans son journal :

La plupart des gens que je connaissais faisaient de leur montre une sorte de divinité et même moi je trouvais cela tout à fait raisonnable. Quand on est tombé en esclavage, il est bon de s'en tenir aux prescriptions et de ne pas mécontenter le maître¹.

[*Sehr viele Leute, die ich kenne, schienen ihre Uhr als kleine Götzen zu betrachten, und ich fand das auch immer vernünftig. Wenn man schon in der Sklaverei lebt, ist es gut, sich an die Vorschriften zu halten und den Herrn nicht zu verstimmen.*]

Décillée par sa nouvelle condition de survivante, elle ajoute dans un constat d'émancipation sans équivoque : « Ma tête est libre, libre d'agir comme bon lui semble [...] »² [« *Mein Kopf ist frei, er darf treiben, was er*

will »]. Si les Robinson peinent à quitter les marques d'un monde civilisé et continuent à tenir le compte des jours qui s'écoulent, la femme robinsonne, elle, se déleste bien vite du fardeau des heures qui pesaient sur elle dans son ancien monde. Elle entre alors dans une temporalité cyclique où la répétition consentie des tâches du quotidien lui ouvre les portes d'une unité primordiale entre l'essence et l'existence. « *L'amor fati* », théorie nietzschéenne³, défini selon le philosophe comme le fait de « ne rien vouloir d'autre que ce qui est⁴ », cette acceptation fondamentale de soi et de son destin qui amène l'individu à fonder sa liberté dans la pleine responsabilité de ses actes, semble en effet presque immédiate chez l'héroïne de Marlen Haushofer. Le Robinson de Michel Tournier doit, lui, suivre un parcours initiatique pour y parvenir et celui de Defoe reste soumis à une instance divine qui lui rend impossible une telle émancipation. Cet éternel retour que convoque Nietzsche comme préalable au bonheur n'est plus subi et imposé à la femme issue d'une société patriarcale de l'Autriche des années soixante. Devenu nécessaire et constructif à la survie de l'héroïne, il apparaît comme la clé d'une meilleure connaissance et acceptation de soi qui devra cependant passer par la disparition de son ancienne existence.

Perte d'identité

Aux pertes de repères fondamentaux que sont l'espace et le temps et que l'on retrouve dans les robinsonnades, s'ajoute celle de l'identité. De fait, nous ne savons pas grand-chose sur la vie d'avant la catastrophe à laquelle a survécu l'héroïne du *Mur*. Les informations qui nous parviennent sont filtrées par l'écriture du journal intime qu'elle entreprend afin de ne pas perdre la raison. Au détour de sa narration, nous apprenons pourtant son âge : la quarantaine, ainsi que sa condition de veuve et de mère de deux jeunes femmes dont elle peine à se rappeler l'existence, au-delà de leur enfance qui lui revient parfois en mémoire. Cette nouvelle expérience de vie extrême, au cœur d'une nature rude, permet aussi à l'héroïne de raviver les souvenirs d'une enfance passée au contact des éléments, à l'instar de l'autrice elle-même possédant une connaissance de l'environnement montagnard qui s'avèrera fondamental pour sa survie. « Je n'ai jamais eu peur la nuit dans la forêt alors qu'en ville je ne me suis jamais sentie tranquille »⁵ [« *Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war* »], confie-t-elle ainsi à son journal. L'adversité, tout au contraire semble lui révéler sa vraie

¹ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 75.

² *Ibid.*

³ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 27.

⁴ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

nature jusque-là étouffée par la société autrichienne et sa condition de femme au foyer qu'elle y occupait :

Quand je me suis remémoré la femme que j'ai été, la femme au léger double menton qui se donnait beaucoup de mal pour apparaître plus jeune que son âge, j'éprouve pour elle peu de sympathie¹.

[Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie.]

Elle souligne aussi son aliénation passée : « [...] condamnée à vivre dans un monde hostile aux femmes, un monde qui lui parut toujours étranger et inquiétant »² [*« obendrein in einer Welt, die den Frauen feindlich gegenüberstand und ihnen fremd und unheimlich war »*]. Au contraire, Robinson Crusoé aspire ardemment à retrouver la compagnie des hommes. D'ailleurs, il quittera son île pour retourner à la civilisation. À l'inverse, le Robinson de Michel Tournier se rapproche du souhait d'émancipation de la société des hommes de l'héroïne de Marlen Haushofer, mais pour des raisons différentes.

Retour aux sources

L'apprentissage subi d'une survie dans une nature sauvage est un des thèmes fondateurs des robinsonnades. Le Robinson de Daniel Defoe échoue sur une île inconnue située dans les Caraïbes, exotisme qui mue ce nouvel habitant en anthropologue spéculaire. Observateur de l'altérité : celle, topographique, de l'île exotique et celle, anthropologique et parfois effrayante, de l'Autre, à travers notamment la scène de l'empreinte du pied. Robinson, à l'instar de l'époque coloniale qu'il représente, apparaît comme egocentré et ethnocentré. C'est avant tout lui, homme blanc, européen, dont il observe le comportement et les adaptations face à un environnement nouveau qu'il consigne dans son *log-book*³. Michel Tournier, quant à lui, identifie l'île de Robinson et la nomme par l'entremise de son personnage principal de manière positive : Sperenza. L'espace insulaire, propre à la re-création d'un monde, topos littéraire du lieu utopique, s'humanise sous la plume du philosophe jusqu'à prendre des contours féminins à l'image de ces cartes géographiques qui, au XVIII^e siècle, prenaient des allures anthropomorphiques. La nature, chez Michel Tournier,

devient cosmique et permet le développement d'un rapport vital, de l'ordre de l'éros, avec l'univers et l'île qui en est le point de départ. L'héroïne du récit de Marlen Haushofer a, quant à elle, trouvé naturellement refuge dans le chalet qu'elle habitait au moment de la catastrophe, au cœur de la forêt. Voici ce qu'elle consigne dans son journal :

J'aime beaucoup vivre dans la forêt, à présent, et il me serait difficile d'en partir. Si je reste en vie, là-bas, de l'autre côté du mur, j'y reviendrai. Parfois, je pense qu'il aurait été agréable d'élever mes enfants ici, dans les bois. Pour moi, cela aurait été sans doute le paradis⁴.

[Eigentlich lebe ich jetzt gern im Wald, und es wird mir sehr schwerfallen, ihn zu verlassen. Aber ich werde zurückkommen, wenn ich dort drüben jenseits der Wand am Leben bleiben werde. Manchmal, stelle ich mir vor, wie schön es gewesen wäre, hier im Wald meine Kinder großzuziehen.]

À de nombreuses reprises, elle témoigne de réminiscences enfantines qui renvoient au paradis perdu d'une jeunesse passée au contact de la nature :

J'avais appris à faucher quand j'étais jeune fille et ça m'avait amusée après toutes ces années passées dans des classes sentant le renfermé⁵.

[Später gelang es mir immer, die günstigste Zeit zu erkennen, in jenem ersten Sommer aber war ich dem Wetter hilflos ausgeliefert.]

Les souvenirs d'une vie au grand air et ces apprentissages vont même se révéler très utiles dans la situation de survie à laquelle elle est réduite :

Dès les premiers mouvements, je m'aperçus que je me rappelais le rythme et je détendis mes muscles crispés⁶.

[Sobald ich die ersten paar Schwünge gemächt hatte, merkte ich, daß ich den Rythmus noch in mir hatte, und lockerte meine verkrampten Muskeln.]

Car si la situation extrême à laquelle se trouve confrontée l'héroïne ne peut se définir comme une libération selon les termes de la narratrice elle-même : « Il est vraisemblable [reconnait-elle évoquant les contraintes de sa nouvelle vie, tant sur le plan physique que psychologique en évoquant les craintes qui la hantent au sujet des animaux qui constituent sa nouvelle famille] qu'elle [la liberté] n'a jamais existé que

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*

³ Le « log-book » est le journal tenu par Robinson. Il se traduit par « registre » en français, terme qui correspond bien à la volonté de gouvernance de son nouvel espace de vie de la part de son scripteur.

⁴ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*

sur le papier »¹ [*« Wahrscheinlich hat es sie nie anderswo als auf dem Papier gegeben »*]. Ce qu'éprouve cette nouvelle Robinsonne, au contact d'une nature hostile, c'est la possibilité d'apprendre et ce faisant, d'affronter, à partir de ses propres connaissances, les réalités de la vie. Être mise à l'épreuve lui permet ainsi de naître pleinement à elle-même.

Un récit initiatique universel mais une voix singulière

Vers l'universalité

Le Mur invisible de Marlen Haushofer apparaît donc comme une variation des robinsonnades qui, en plaçant un personnage au cœur d'un récit survivaliste, engage une découverte initiatique : celle de l'extérieur à travers l'environnement auquel le héros doit s'adapter mais également une découverte plus profonde de soi qui pourra prendre ici une dimension spéculaire puisqu'il s'agit d'une femme, sous la plume d'une autre femme... La catastrophe planétaire à laquelle se trouve confrontée l'héroïne du *Mur* la place en effet à distance, le mur invisible pouvant apparaître comme une réification du monde normé qui était alors le sien, lui permettant un certain recul. En filigrane, la narratrice évoque sa condition féminine au sein d'un univers corseté et encore peu enclin à la libération des femmes, celui, contemporain à l'écriture du roman, de l'Autriche des années 60 :

J'étais veuve depuis deux ans, se rappelle-t-elle, mes filles étaient presque adultes et je pouvais disposer de mon temps comme bon me semblait. À vrai dire je ne faisais pas grand usage de ma liberté².

[*Ich war damals seit zwei Jahren verwitwet, meine beiden Töchter waren fast erwachsen, und ich konnte mir meine zeit einstellen, wie es mir gefiel. Allerdings machte ich wenig gebrauch von meiner Freiheit.*]

Dans cette analyse liminaire, elle évoque l'invisibilité de la prison liée au veuvage féminin à une époque qui la condamne silencieusement et invisiblement (comme le mur qui paradoxalement la libèrera) à une forme d'enfermement social et reconnaît avec bienveillance les limites que lui imposait son ancienne condition, tout en mettant à distance son ancien « moi » par l'utilisation de la troisième personne du singulier : « Mais je ne voudrais pas la juger trop sévèrement. Il ne lui a jamais été donné de prendre sa vie en main »³ [*« Ich möchte*

aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten »]. Lucide, l'héroïne de Marlen Haushofer l'est tout au long de son récit, alternant les moments d'analyse de sa nouvelle vie à des passages de narration factuelle des événements auxquels elle est confrontée. Consciente du poids de la tradition et des codes de la société, elle évoque sans jugement la femme soumise aux normes qu'elle a été :

Encore jeune fille, elle se chargea en toute inconscience d'un lourd fardeau et fonda une famille, après quoi elle ne cessa plus d'être accablée par un nombre écrasant de devoirs et de soucis⁴.

[*Als sie jung war, nahm sie, unwissend, eine schwere Last auf sich und gründete eine Familie, und von da an war sie immer eingezwängt in eine beklemmende Fülle von Pflichten und Sorgen.*]

Ce constat entre en écho avec les théories féministes des années 50-60 et notamment du *Deuxième Sexe*⁵ où Simone de Beauvoir évoque elle aussi cette construction sociale aliénante de la féminité à travers sa phrase fameuse : « On ne naît pas femme, on le devient ». Le personnage principal du *Mur invisible* admet cette reproduction sociale en reconnaissant une absence fondamentale de liberté inhérente à la condition même de l'être humain en charge de sa propre survie et, concernant plus particulièrement l'héroïne de *Die Wand*, liée à la responsabilité de la survie des animaux qui l'entourent et constituent selon la protagoniste elle-même sa nouvelle famille. La structure narrative du journal, elle-même, met en exergue la répétitivité des tâches domestiques que s'impose cette Robinsonne moderne. Il s'agit de s'assurer un cadre de vie sinon confortable, du moins sûr : d'organiser l'intérieur du chalet (ce qu'elle commence à faire immédiatement après la catastrophe), de s'occuper des cultures et de la nourriture pour elle et les animaux. La litanie diariste de ces tâches domestiques la rapproche ainsi des contraintes de son ancienne vie dont elle semble ne pas pouvoir s'affranchir, ainsi que de sa condition de femme au foyer.

Vers une redéfinition du vivant

Cependant, là où ses prédécesseurs interrogeaient la solitude du naufragé à travers la possibilité de disparition de leur humanité, Marlen Haushofer propose une lecture féministe qui rejoint celle de Simone de Beauvoir en interrogeant implicitement la notion de genre. En effet, sa condition de survivante

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*

⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

libère, en quelque sorte son personnage de son apparence de femme :

La féminité de la quarantaine s'était détachée de moi en même temps que mes boucles, mon double menton et mes hanches arrondies. Par la même occasion, j'avais perdu la conscience d'être femme¹.

[*Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen, mit den Locken, dem kleinen Doppelkinn und den gerundeten Hüften. Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein.*]

La nécessité faisant loi, l'adaptation naturelle du corps de la survivante à ces conditions extrêmes la libère du carcan de la féminité : « J'avais acquis le droit d'oublier ma condition² » [*Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war*] confie-t-elle sans équivoque à son journal. Cette redéfinition fondamentale de soi suite aux changements radicaux engendrés par la catastrophe dépasse ainsi le cadre normé du monde auquel a appartenu l'héroïne du *Mur*. Investie de fonctions tantôt dévolues au féminin, tantôt au masculin, elle fait l'expérience d'une vie moins genrée, entre la protection (masculine) et le soin (« care » traditionnellement associé au féminin) et d'un rapport inédit au vivant. Les nouveaux membres de sa famille deviennent alors un chien, Lynx, une vache, Bella, une chatte et ses petits Perle et Tigre. Face à eux, elle se positionne de manière intermédiaire, alternant l'attention et une protection qui ira jusqu'à la suppression du seul homme qu'elle croisera à la fin du récit, responsable de la mort de son chien Lynx, et qu'elle abattra d'un coup de fusil.

Écrire pour se libérer

Cette fable écoféministe devient alors pour son autrice l'occasion de faire table rase des conventions sociales que la société autrichienne des années 60 lui impose en tant que femme mais aussi de manière plus universelle en tant qu'être humain. Marlen Haushofer prône ainsi un rapport plus équitable entre l'humain et la nature. Abandonnant une société où la consommation est l'aiguillon, la protagoniste du *Mur invisible* retrouve un rythme naturel et réapprend des choses essentielles comme la culture et le soin de ses animaux. Un principe d'équivalence entre vivants se met aussi en place. Face à la disparition de ses congénères, la survivante reconstruit des rapports inédits avec de nouveaux compagnons. Elle écrit à propos de sa vache Bella : « Très vite, elle est devenue

pour moi bien plus importante qu'un animal qu'on entretient parce qu'il est utile³ » [*Sehr bald war sie mir mehr geworden als ein Stück Vieh, das ich zu meinen Nutzen hielt*]. Elle observe d'ailleurs longuement les animaux qui partagent sa vie, ce qui donne lieu à de très belles pages dans son journal :

Les jours de pluie ou de vent, la chatte devient mélancolique et je tente de l'égayer. J'y réussis parfois, mais la plupart du temps nous sombrons toutes les deux dans un silence sans espoir. Il arrive qu'un miracle se produise : la chatte se lève, appuie son front contre ma joue et pose ses pattes de devant sur ma poitrine. Ou bien, elle saisit l'articulation de mon doigt entre ses dents et s'amuse à me mordiller doucement⁴.

[*Wenn es regnet oder stürmt, neigt die Katze zu Trübsinn, und ich versuche, sie aufzuheitern. Manchmal gelingt es mir, aber meist versinken wir beide in hoffnungsloses Schweigen. Und ganz selten geschieht das Wunder : die Katze steht auf, stößt ihre Stirn gegen meine Wange und stemmt die Vorderpfoten auf meine Brust. Oder sie nimmt meinen Fingerknöchel zwischen die Zähne und beißt zart und verspielt daran herum.*]

L'affliction profonde qui l'accable face à la perte de ses chats, sa réaction lors de la mort finale de son chien, Lynx, dont elle élimine le tueur, le seul homme qu'elle aura croisé, préférant se condamner à la solitude plutôt qu'à l'injustice, témoignent de cette redéfinition d'un rapport au vivant, plus mesuré et moins dominant, bien qu'elle interroge encore parfois son utilisation des ressources naturelles, animales et végétales : « Parfois je ne peux pas m'empêcher de jouer le rôle de la providence ; je sauve une bête d'une mort certaine puis j'en tue une autre parce que j'ai besoin de viande »⁵ [*Manchmal kann ich nicht widerstehen und spiele ein bißchen Vorsehung ; ich rette ein Tier vor dem sicheren Tod oder schieße ein Stück Wild, weil ich Fleisch brauche. Aber mit meinen Pfuschiereien wird der Wald leicht fertig*], consigne-t-elle dans son journal, avant d'avouer, cependant, que la forêt vient facilement à bout de son gâchis⁶. Ce nouveau rapport plus étroit avec son environnement naturel va plus loin qu'un effacement entre homme et femme puis entre femme et animaux. À de nombreuses reprises, la narratrice utilise des métaphores végétales pour décrire le nouvel être qu'elle est devenue : « [...] je ressemble davantage à un arbre qu'à un être humain, une souche brune et coriace qui a besoin de toute sa force pour survivre »⁷ [*...einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben*]. Plus tard, consciente de sa

¹ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, éd. cit., p. 95.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 96.

métamorphose, elle évoque cette transformation, ce « moi nouveau » dans un dépassement de soi vers une ouverture quasiment cosmique :

Dans le silence bruissant de la prairie, sous le ciel immense, il m'était presque impossible de rester un moi unique et séparé, une aveugle petite vie entêtée qui refusait de se fondre dans la grande communauté¹.

[*Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft.*]

Paradoxalement, c'est le mur (symbolique) qui permet à l'héroïne de cette fable de faire tomber toutes les constructions sociales de son ancien monde et d'advenir enfin au-delà de tous les clivages sociaux.

Contrairement à ses autres fictions, Marlen Haushofer propose dans *Le Mur invisible*, une fable où l'onirisme cantonné jusque-là à des espaces particuliers (celui du rêve dans *La Porte dérobée*, celui d'une chambre à soi dans *La Mansarde*, par exemple), prend ici toute sa place à travers une inversion du principe de réalité et de fiction. Ce récit aux allures de science-fiction propose en effet, à travers les atours d'une écriture diariste et réaliste, d'extérioriser les murs qui empêchent les héroïnes de Marlen Haushofer de s'épanouir pleinement. Toujours invisible mais tangible, ce mur délimite un monde clos, certes, mais débarrassé, malgré tout, des contraintes imposées par la société des hommes. Pour autant, ce récit symbolique ne porte pas de morale explicite et l'autrice n'y remplace pas le patriarcat par un matriarcat tout puissant. Contrairement à Robinson Crusoé, la narratrice du mur n'a pas de congénère et lorsqu'elle rencontre son homologue masculin, il porte en lui une violence et une force destructrice masculines qu'elle refuse en l'abattant d'un coup de fusil. La fin du roman dresse un avenir incertain auquel le lecteur ne pourra plus assister. Faute de papier, la diariste ne pourra poursuivre son récit... Si Marlen Haushofer met fin à son texte par ce subterfuge narratif, demeure cependant la vertu curative de l'écriture (celle du personnage et celle de l'autrice) comme seule échappatoire face à une société post-nazie, elle aussi séparée en deux : un avant et un après traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et face à un monde où la place des femmes en dehors des « 3 K » (*Kinder-Küche-Kirche*²) était encore à inventer...

Bibliographie

- BATISTON Régine, « Écrire pour transcender sa condition de femme », *Revue Germanica*, n° 46, 2010. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/germanica/1050>.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- EAUBONNE Françoise (d'), *Le féminisme ou la mort*, Paris Pierre Horay, 1974.
- HAUSHOFER Marlen, *Die Wand* (1963), Berlin, Ullsteinbuchverlag, coll. « List Taschenbuch », 2012.
- , *Le Mur invisible*, trad. Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992.
- RABENSTEIN-MICHEL Ingeborg, « Marlen Haushofer ou de la conquête de l'espace au féminin », *Revue des lettres et de traduction*, n°11, 2005, p. 201-215.

¹ *Ibid.*, p. 215.

² La « Règle des trois K » peut se traduire par « enfant, cuisine, église ». Encouragée par la propagande nazie, cette représentation traditionnelle de la femme sous le Troisième Reich, cantonnait le genre féminin aux tâches domestiques et à l'obéissance des préceptes de la morale religieuse.

Fictions de la catastrophe et extinction de l'être humain



De la violence naturelle à la nature des violences contemporaines

Considérations sur les présupposés théoriques des fictions catastrophistes

Miruna Craciunescu

Université de Laval / Université de Gand

Comme en témoignent les travaux que Christian Chelebourg et Jean-Paul Engélibert ont récemment consacrés à ce qu'ils appellent les « mythologies de la fin du monde » ou la « rhétorique apocalyptique » de la production littéraire et cinématographique contemporaine, les discours eschatologiques occupent une place de plus en plus importante au sein des œuvres écofictionnelles auxquelles peuvent se rattacher différentes étiquettes génériques, que l'on regroupe généralement sous le signe de la dystopie ou du roman d'anticipation.

A priori, ces romans ont pour principale caractéristique de centrer leur intrigue autour de la disparition de l'*homo sapiens*, ce qui n'est pas sans soulever un certain nombre de difficultés, tant sur le plan narratif qu'épistémologique. À moins de situer son intrigue sur une autre planète ou d'imaginer un monde pourvu d'espèces intelligentes de type transhumaines ou parahumaines, il est rare qu'une œuvre donne à voir un univers fictionnel au sein duquel la conscience humaine a été entièrement évacuée, puisque la question se pose toujours de savoir comment – à partir de quel point de vue –, le lecteur sera amené à connaître ce qui pourrait avoir eu lieu sur Terre après la fin de l'Anthropocène.

Pour résoudre ces difficultés, les fictions catastrophistes sont souvent amenées à adopter une perspective essentialiste sur des questions relatives à l'anthropologie ou au mode d'organisation des sociétés humaines, en concevant l'espèce humaine comme une entité unique qui n'est guère susceptible de faire l'objet de mutations historiques. On pourrait se référer à ce type de fictions comme à des « récits catastrophistes à la violence inéluctable », dans la mesure où ce courant de la littérature post-apocalyptique véhicule une vision fortement déterministe des comportements humains, et ne permet pas d'envisager un moyen d'éviter la catastrophe ultime qui représente ici l'unique horizon d'attente de l'humanité, à la manière du *fatum*

poursuivant implacablement le héros tragique pour le punir d'une faute originelle.

Bien que l'on retrouve plus fréquemment ce type d'œuvres dans la culture anglo-saxonne qu'au sein de la francophonie – où les récits post-apocalyptiques tendent à être exclus du canon littéraire, en étant apparentés à de la « littérature de genre » –, dans le cadre de cet article, je me propose d'analyser les stratégies narratives déployées par deux auteurs d'expression française reconnus pour la qualité littéraire de leurs œuvres, mais dont la démarche s'inscrit également dans une perspective essentialiste lorsqu'ils s'attachent à mettre en scène le déclin des hominidés. Je chercherai à démontrer que *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq (2005) et *Oscar de Profundis* de Catherine Mavrikakis (2016) illustrent particulièrement bien les prémisses déterministes de ce type de récits, au sein desquelles la notion de singularité est problématique, car il n'existe pas véritablement d'individus susceptibles d'échapper au destin de leur espèce ou de leur collectivité.

En effet, bien que ces œuvres se présentent à première vue comme des récits de vie, portant sur des personnalités exceptionnelles de leur époque auxquelles la richesse et la célébrité confèrent a priori un statut singulier, une lecture attentive révèle que ces romans ne relatent pas un parcours individuel, mais plutôt une histoire collective, qui est celle d'une société uniformisée par l'éthique désabusée du néo-libéralisme, et cependant profondément ébranlée par son absence d'idéaux et de valeurs communes. La catastrophe qui se trouve au cœur de ces *récits à la violence inéluctable* est ainsi celle d'une communauté humaine qui nourrit des certitudes absolues sur l'inéluctabilité de son effondrement, et qui désire par conséquent faire advenir sa chute aussi tôt que possible pour mettre fin à l'angoisse de vivre en l'absence de repères.

Ecce homo : Michel Houellebecq et la violence d'un modèle épistémologique

Alors que les protagonistes des romans de Houellebecq sont généralement présentés comme des individus « médiocre[s] sous tous [leurs] aspects »¹, on notera tout d'abord que le narrateur principal de *La Possibilité d'une île*, Daniel1, semble d'emblée être quelqu'un d'assez exceptionnel. Décrit comme un « observateur acéré de la réalité contemporaine »², dont la franchise serait si inhabituelle qu'il n'y aurait « aucune chance que le phénomène se reproduise dans la même génération »³, il est l'auteur d'un récit de vie que les deux autres narrateurs de l'ouvrage, Daniel24 et Daniel25, analysent en détail, et auquel ils accordent une importance telle que ce texte représente à leurs yeux un témoignage essentiel sur la condition humaine.

Vers la fin du roman, l'on apprend qu'« une fois diffusé et commenté, [ce journal était destiné à] mettre fin à l'humanité telle que nous la connaissons »⁴, ce qui explique l'attention particulière qu'il acquerra par la suite aux yeux d'une civilisation futuriste à laquelle Houellebecq se réfère comme aux « néo-humains » : à la manière d'un évangile, le récit de vie de Daniel1 représente en vérité un catalyseur des mutations sociales et religieuses dont il présente un portrait détaillé, et permet de ce fait de comprendre comment s'est effectué le passage de notre époque à l'univers post-apocalyptique de ses lointains descendants génétiques, à une époque dominée par une autre forme de vie que les hominidés.

Dans ce roman, les descendants des adeptes de la secte des Élohimites forment une nouvelle espèce, qui se distingue de l'*homo sapiens* tant par son code génétique (ils naissent à dix-huit ans et n'ont besoin que d'eau et de sels minéraux pour continuer à vivre) que par son mode d'organisation sociale : à la différence de leurs ancêtres, les néo-humains ne vivent pas en communauté. Rigoureusement ascétiques, les conditions matérielles de leur existence ne leur permettent pas véritablement d'espérer atteindre le

bonheur de leur vivant. Leur existence se déroule dans l'attente d'une transformation comparable à l'ultime étape de la phénoménologie hégélienne, laquelle consiste en l'apparition d'une nouvelle forme de conscience encore plus détachée de sa corporalité, et par là même destinée à atteindre un degré de perfection supérieur, ce qui explique sans doute l'appellation énigmatique que leur ont attribué les néo-humains – « les Futurs ».

Les critiques de Houellebecq ont souvent souligné le caractère téléologique qu'il appose à l'évolution des sociétés humaines, dans des univers romanesques qui semblent parfois avoir été construits pour illustrer des thèses liées aux conséquences du sécularisme ou de l'hédonisme capitaliste tel qu'il se serait développé dans la lignée de mai 68⁵. Le regard désabusé que posent les trois narrateurs de *La Possibilité d'une île* sur leur époque produit globalement une impression analogue. Comme l'a démontré Douglas Morrey de façon très convaincante dans un ouvrage collectif portant sur la réception de Darwin dans les cultures européennes, les observations sociologiques de ces personnages s'appuient presque toujours sur une lecture néo-darwiniste de la nature humaine⁶ : la juxtaposition des récits de vie des trois Daniel semble avoir pour but de démontrer que « les véritables buts des hommes, les seuls qu'ils auraient poursuivis spontanément s'ils en avaient conservé la possibilité, étaient exclusivement d'ordre sexuel »⁷.

C'est ce que Daniel25 appelle le « *Secret mauvais* »⁸, en évoquant régulièrement l'existence d'un corpus formé par les enseignements d'une certaine « Sœur Suprême » qui sert de guide spirituel aux néo-humains, et dont les règles de vie visent à hâter l'avènement des Futurs. Les preuves que les narrateurs citent à l'appui de cette thèse ne sont cependant pas uniquement d'ordre spirituel, et la plupart d'entre elles prennent plutôt la forme d'un mélange d'Histoire, de science et de littérature. Ainsi, lorsqu'il précise que « le nombre de récits de vie humains [...] correspond à la première constante de Kaprekar », Daniel24 n'explique pas en quoi consiste cette coïncidence, dont le sens nous échappe. L'usage d'un jargon pseudo-scientifique vise

¹ Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 369.

² Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 21. En italique dans le texte original.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *op. cit.*, p. 409.

⁵ À ce sujet, j'inviterais les lecteurs à consulter par exemple l'article éclairant de Louis Betty, qui s'est intéressé à la réception des textes utopiques du XIX^e siècle dans deux autres romans de Houellebecq, soit *Les Particules élémentaires* et *La carte et le territoire* (Louis Betty, "Michel Houellebecq and the Promise of Utopia: A Tale of Progressive Disenchantment", *French Forum*, vol. XL, n° 2-3, printemps/automne 2015, p. 27-109), ou encore celui de Georges Chabert, pour qui les *Particules élémentaires* suit de près les principales thèses exposées dans la philosophie positiviste d'Auguste Comte (George Chabert, « Michel Houellebecq – Lecteur d'Auguste Comte », *Revue Romane*, vol. XXXVII, n° 2, 2002, p. 187-204).

⁶ Douglas Morrey, "Houellebecq, Genetics and Evolutionary Psychology", dans Nicolas Saul and Simon J. James (dir.), *Legacies of Darwin in European Cultures*, New York, Rodopi, 2011, p. 227-238. Morrey démontre notamment que l'usage que fait Houellebecq de la théorie de l'évolution dans *La Possibilité d'une île* demeure étroitement liée à sa conceptualisation au XIX^e siècle – et particulièrement avec la forme que lui a donnée Herbert Spencer, avec son slogan simplifié de « survie du plus fort » en 1864 (Morrey, p. 237) –, sans véritable lien avec les recherches plus récentes qui émanent de cette discipline.

⁷ Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *op. cit.*, p. 319.

⁸ *Ibid.*

plutôt à renforcer l'observation qui découle de cet énoncé, à savoir que les 6174 récits de vie dont disposent les néo-humains concordent sans exception sur « le caractère insoutenable des souffrances morales occasionnées par la vieillesse », et que cette réalité se confirmerait également par le fait qu'au moment du déclin le plus important des hominidés, « le taux de morts volontaires [...] avoisinait les 100% »¹.

Les commentaires de Daniel24 ne s'écartent guère des conclusions sur lesquelles débouche le texte de Daniel1, y compris lorsqu'ils se proposent de corriger les inexactitudes factuelles du texte de son prédécesseur. Supprimant une enquête de quatre-vingt-dix pages consacrées aux causes de l'impuissance masculine, ce narrateur précise par exemple que cette partie du journal de son prédécesseur a été « rendue complètement caduque par l'évolution scientifique »², laquelle aurait déterminé depuis lors, de façon indubitable, que la perte des capacités érectiles serait uniquement attribuable à des causes physiologiques. Cette observation n'est pas anodine, puisque, conformément aux prémisses de la philosophie schopenhauerienne qui rejoignent dans une large mesure celle des protagonistes de *La Possibilité d'une île*³, le caractère insatiable du désir, sous toutes ses formes, représenterait l'une des causes principales de la misère morale des *homo sapiens*, et permettrait à lui seul d'expliquer pourquoi il s'agirait d'« êtres néfastes, malheureux et cruels »⁴.

Aussi récurrent qu'implacable, ce verdict témoigne de l'essentialisme avec lequel les narrateurs houellebecquiens abordent les problématiques liées à la violence. Pour reprendre les termes de Michel Biron, ces personnages tendent à observer « ce qui est particulier [...] sous l'angle général, d'un œil métaphysique ou sociologique »⁵, ce qui explique pourquoi les clones de Daniel1 ne font guère preuve d'empathie vis-à-vis des représentants vivants de l'espèce des hominidés. Bien que Daniel24 rappelle que les néo-humains sont théoriquement tenus de « traiter [...] les hommes comme des animaux – méritant compréhension et pitié, pour leurs âmes et pour leurs corps »⁶ ; en pratique, ce même personnage n'éprouve aucun remord à abattre une « femelle [...] brandissant son petit »⁷, lorsque celle-ci s'attarde trop longtemps aux abords de la barrière de protection qui le sépare de la communauté

humaine. Cette insensibilité trouve sa justification dans la conviction, partagée par tous les Daniel, que la disparition de l'*homo sapiens* correspond à une « évolution historique inéluctable »⁸.

Lorsque l'exception confirme la règle : Catherine Mavrikakis ou la violence inéluctable au regard de la sociologie

Situé dans la deuxième moitié du XXI^e siècle, *Oscar de Profundis* laisse davantage pressentir la disparition prochaine des hominidés qu'elle ne la met en scène, au fil d'un récit qui se déroule sur un peu plus d'une semaine, soit du 14 au 21 novembre, dans les années 2060⁹. Bien que ce roman ne donne donc pas à voir un portrait détaillé de ce à quoi pourrait véritablement ressembler le monde post-apocalyptique, le narrateur de Catherine Mavrikakis s'apparente à certains égards aux trois Daniel de *La Possibilité d'une île*, en raison du regard surplombant qu'il nous invite à jeter sur cet univers romanesque. Ses discours semblent en effet avoir pour ambition d'expliquer l'ensemble des phénomènes politiques, économiques et écologiques qui contribuent à accélérer, non pas la disparition de l'espèce humaine mais, de façon plus générale, la fin d'un monde qui se sait condamné à périr, et qui ne cherche aucunement à adopter des mesures concrètes afin de retarder cet événement attendu.

Parmi les pressions qui concourent vers l'actualisation d'une catastrophe ultime, les changements climatiques représentent sans doute le facteur qui échappe le plus au contrôle des individus et des autorités, et participent pour cette raison davantage à la composante eschatologique de cette œuvre que dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq où, bien qu'elle soit brièvement évoquée, l'origine anthropogénique des changements climatiques ne joue à peu près aucun rôle dans l'intrigue du récit. Entretenant un doute quant aux motifs exacts de ces bouleversements, le roman de Catherine Mavrikakis attribue quant à lui l'imminence de la fin du monde à des causes anthropogéniques et non-anthropogéniques. Ses explications empruntent volontiers le discours indirect libre pour faire entendre successivement

¹ Toutes les références de ce paragraphe sont tirées de la page 89.

² *Ibid.*, p. 100.

³ À ce sujet, voir par exemple Louis Betty, *op. cit.*, p. 97-99.

⁴ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *op. cit.*, p. 451.

⁵ Michel Biron, « L'Effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 27-41 (ici p. 39).

⁶ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *op. cit.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸ *Ibid.*, p. 410.

⁹ Bien que l'année exacte durant laquelle se déroulent ces événements ne soit pas précisée, cette date peut se déduire à partir de l'âge que le protagoniste attribue au personnage de Clarisse Bouthillette, une dame de « plus de quatre-vingt-dix ans » qui était « née vraisemblablement dans les années 1970 » (Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, Paris, éd. Sabine Wespieser/Héliotrope, 2016, p. 216).

l'opinion des populations miséreuses et celle des nantis en ce qui a trait à l'origine des catastrophes naturelles qui surviennent en cette deuxième moitié du XXI^e siècle avec une telle régularité que le protagoniste en vient à se plaindre de la « monotonie [...] de cette fin du monde qui s'étirait en longs bâillements d'ennui »¹.

La place de l'être humain dans cette cosmogonie est beaucoup plus centrale que chez Michel Houellebecq, dans la mesure où l'effondrement annoncé des civilisations n'est pas ici perçu comme un événement au sens de « fait auquel aboutit une situation [donnée] »². Si l'Apocalypse tarde tant à venir dans *Oscar de Profundis*, c'est peut-être parce que le paradigme dans lequel elle s'insère ne permet pas d'articuler une pensée de l'*après* : il s'agit donc bien de la fin *du* monde, et non d'un phénomène isolé, auquel l'on pourrait conférer un caractère anecdotique en l'insérant dans une temporalité plus longue, pensée à une échelle géologique (formation des montagnes, mouvement des plaques tectoniques, des continents) ou astronomique (formation des étoiles, des galaxies, des trous noirs). Tout se passe comme si ce dérèglement des astres était une réponse à la crise politique et sociale qui plonge le microcosme montréalais d'*Oscar de Profundis* dans une telle violence que la galaxie elle-même en serait venue à rejeter « cette alliance forcée entre la planète et le vivant »³.

Dans ce roman, la domination des riches sur les pauvres acquiert pour ainsi dire un caractère ontologique, dont les manifestations peuvent être comparées au rapport que les néo-humains nouent avec les représentants vivants de l'*homo sapiens* à l'époque post-apocalyptique de *La Possibilité d'une île*. Tout comme les néo-humains de Houellebecq cherchent à se « démarquer de l'espèce » humaine⁴ à travers l'exercice répété de lecture et d'exégèse des récits de vie de leurs prédécesseurs, destiné à développer en eux une répugnance prononcée envers les hominidés, les riches dépeints par Catherine Mavrikakis déploient des efforts considérables pour se maintenir à l'écart des pauvres. La nouvelle organisation urbaine imaginée par la

romancière répond à cette exigence, en déplaçant la richesse des grandes agglomérations mondiales en-dehors des centres-villes, alors que le cœur des grandes agglomérations urbaines est occupé par des foules miséreuses et dépourvues de droits qui semblent former une espèce distincte dont Ching Selao a répertorié les nombreuses appellations péjoratives⁵.

Qualifiés entre autres de « gueux », de « sous-hommes », de « poux humains »⁶, de « parasites »⁷, de « damnés de la terre »⁸ et de « parias en voie d'extinction »⁹, les vagabonds qui occupent les espaces publics dans *Oscar de Profundis* contraignent les populations plus nanties à se réfugier dans des banlieues qui évoquent les enclaves protégées à partir desquelles les néo-humains méditent sur l'avènement des Futurs. Comme dans *La Possibilité d'une île*, où Daniel25 note que le comportement des « sauvages » n'est « que le résidu caricatural des pires tendances de l'humanité ordinaire »¹⁰ auxquelles Daniel1 avait déjà consacré l'essentiel de son récit autobiographique, la distance que maintiennent les riches banlieusards à l'égard de ces foules s'explique par une « accélération inouïe de la sauvagerie mondiale »¹¹, laquelle trouve sa manifestation la plus concrète parmi « la fleur [...] du macadam [...], [dont les] meutes se faisaient de plus en plus animales »¹².

Dans un contexte où les « cités que l'on avait un jour appelées modernes [...] tombaient en ruine »¹³, et où seuls les riches pouvaient encore se permettre d'échapper aux « extrêmes climatiques [...] qui, depuis 2028, s'étaient mises à sévir d'avril à septembre »¹⁴, le personnage éponyme de Catherine Mavrikakis s'avère être l'une des rares personnes à avoir profité de l'effondrement général de la civilisation en devenant « le chanteur de la fin des temps, la star de l'apocalypse contemporaine »¹⁵. Le regard qu'il pose sur son époque est généralement lucide, comme l'évoque le narrateur à plusieurs reprises en précisant qu'Oscar de Profundis est profondément préoccupé par la « fragilité avec laquelle l'existence contemporaine devait composer »¹⁶. C'est peut-être en raison de cette lucidité que ce

¹ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, op. cit., p. 130-131.

² Centre national de ressources textuelles et lexicales, « événement », *Trésor de la langue française informatisé* : <https://www.cnrtl.fr/definition/événement>, consulté le 11 juillet 2019.

³ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, op. cit., p. 192.

⁴ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, op. cit., p. 100.

⁵ Ching Selao, « La Fin du monde, la fin d'un monde », *Voix et images*, « André Belleau I : relire l'essayiste », vol. XLII, n° 1, automne 2016, p. 121-126.

⁶ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, op. cit. Ces trois expressions se retrouvent à la page 13.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 58 et 200.

⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, op. cit., p. 451.

¹¹ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, op. cit., p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 17-18.

¹³ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

personnage ne songe aucunement à adopter une démarche révolutionnaire dans son entreprise de contestation d'un système au sein duquel il occupe une position qu'il sait privilégiée.

Caractérisé par une érudition qui n'a d'égale que son immense richesse, Oscar de Profundis s'oppose à sa façon au processus d'unification culturelle par le biais duquel le gouvernement totalitaire entend contrôler la population mondiale en procédant à l'élimination de toute autre langue qu'un « anglais bâtard, international »¹. Aussi le narrateur précise-t-il à plusieurs reprises que son amour immodéré envers la langue de Baudelaire représente à sa façon un acte de résistance, au même titre que son penchant tout particulier pour la littérature décadente, qui compte au nombre des lubies qu'on lui attribue en le rangeant parmi les « quelques mécènes un peu fous [qui] s'intéressaient encore à l'art »².

Alors que le narrateur souligne régulièrement que la création de l'État mondial se serait effectuée de pair avec « l'annihilation de certains “dialectes” »³ dont la langue française fait évidemment partie, il est cependant frappant de constater que tous les personnages de ce roman correspondent à des figures d'intellectuels francophiles et francophones, qui sont conscients de l'état de décrépitude avancée de la société dans laquelle ils vivent, et qui ne parviennent pourtant pas à réunir les conditions nécessaires pour lutter contre leur propre disparition. Tel est le cas, par exemple, pour la révolutionnaire Cate Bérubé : avant que le désespoir ne la contraigne à organiser l'enlèvement d'Oscar, dans une tentative désespérée d'attirer l'attention du public sur ce qu'elle croit être un « génocide mondial caché »⁴ par l'intermédiaire d'une épidémie qui n'atteindrait que les pauvres, cette cheffe de bande se distinguait elle aussi par son érudition, de même qu'à travers les efforts qu'elle avait déployés pour tenter par « tous les moyens de garder vivante ce qu'on avait appelé pompeusement, il y a très longtemps, une culture francophone en Amérique du Nord »⁵. Les complices qui jouent un rôle central dans l'enlèvement d'Oscar ne s'écartent en rien de cette description,

puisqu'ils correspondent également à des figures d'intellectuels socialement engagés, à une époque où l'engagement social serait aussi désuet que la culture livresque. Il en va ainsi pour Clarisse Bouthillette, la vieille gardienne de la maison Ormund qui caresse l'espoir d'ouvrir un jour un « grand musée consacré à l'histoire de Montréal »⁶, laquelle s'avère avoir été une « alliée [des gueux] depuis toujours »⁷ – au même titre que le libraire Adrian Monk, qui enfreignait la loi en « distribu[ant] [...] des bouquins poussièreux à une petite bande de gueux cultivés »⁸, mais dont l'État ne prenait pas les activités au sérieux.

À vrai dire, l'on serait bien en peine de découvrir un personnage correspondant à la masse anglophone ignorante qui forme désormais l'essentiel de la population de l'État mondial, depuis les habitants de la rue jusqu'aux riches banlieues. Il arrive même que certains personnages secondaires, auxquels le narrateur accorde un peu plus d'attention que les autres, viennent enrichir cette liste d'exceptions, à l'image des gardes du corps estoniens d'Oscar de Profundis. Lorsque le chanteur à la renommée internationale émerge péniblement du lit où il est régulièrement tourmenté par des insomnies, le narrateur évoque brièvement l'impossibilité dans laquelle se trouvent ses personnages de communiquer avec le reste de son équipe, puisqu'ils ne parlent que « la langue de leur région natale et à peine celle de l'Empire russe récemment intégré dans le Gouvernement mondial »⁹.

En outre, quoique l'on retrouve dans cette œuvre de très nombreuses références à la brutalité de la rue – les habitants se soumettraient « à un régime d'effroi qu'ils se cré[ent] eux-mêmes »¹⁰ et auquel nul représentant de cette « gueuserie » ne serait en mesure d'échapper –, on remarquera que le roman ne comporte qu'une seule scène qui permette d'illustrer en pratique à quoi ressemblent ces « meutes [...] effrayantes et violentes »¹¹. Ironiquement, la seule illustration *pratique* de cette brutalité apparaît d'ailleurs dans le cadre d'une trêve exceptionnelle entre les riches et les pauvres, où l'on apprend que « c'était la première fois

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 219.

³ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, *op. cit.*, p. 28. Ces remarques se retrouvent notamment dans les premiers passages qui présentent les personnages d'Oscar de Profundis et de Cate Bérubé : « Le français de son enfance avait fait d'[Oscar] un être à part, excentrique. Il aimait aller dans ce qui restait des régions francophones du monde et réaliser des entrevues en étonnant les journalistes et ses fans, alors qu'il s'adressait à eux dans une langue impeccable. Il adorait bien sûr Artaud, Baudelaire, Beckett, Sade, Lautréamont, Breton », *ibid.*, p. 28 ; « Le parler français s'était plus ou moins perdu et maintenant les gueux communiquaient dans un anglais bâtard, international [...]. Cate maniait le français avec davantage de précision que les siens. Elle parlait encore d'ailleurs plusieurs langues désormais mortes [...]. Cate était simplement un être érudit qui continuait à lire, même dans sa condition d'errante », *ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*

depuis des décennies que l'indifférence ou encore la haine ne prévalaient pas »¹.

Intégré dans les premières pages de l'ouvrage, ce passage donne à voir les réjouissances d'un « carnaval baroque »² qui se déclenche à la suite du concert qu'Oscar de Profundis organise exceptionnellement dans le centre-ville de Montréal, c'est-à-dire sur le territoire des « gueux ». Pour démontrer l'adage sur lequel se clôt ce chapitre voulant que « la bonté n[e soit] décidément pas faite pour cette vie »³, le récit donne à voir un acte de cannibalisme, survenu lorsqu'un clochard dérobe une pièce de monnaie à « l'un des traîne-savates »⁴ qui participent à ces réjouissances. La description du clochard en question, et celle de ce « traîne-savates » également anonyme, se bornent à l'accomplissement de cet acte, au-delà duquel les deux personnages ne semblent pas faire l'objet d'un intérêt particulier de la part du narrateur : en illustrant l'impossibilité d'échapper à la violence qui résulte de la domination des riches sur les pauvres, ces deux représentants du monde de la rue semblent déjà avoir accompli la fonction narrative qui sera également celle des protagonistes.

Tous ces éléments contribuent à conférer aux événements qui constituent l'intrigue d'*Oscar de Profundis* un caractère anecdotique, dont l'absence de singularité est d'ailleurs soulignée à la fin du roman, au moment où le narrateur signale que des faits analogues sont survenus à « Rio, Londres, Moscou, Los Angeles, Helsinki et Chicago »⁵. La perspective essentialiste qui sous-tend la rhétorique apocalyptique de cette fiction catastrophiste l'apparentent à un conte ironique, dont le *tout est bien qui finit bien* illustre, sur une autre tonalité, certaines caractéristiques propres aux prémisses théoriques de *La Possibilité d'une île*, telles que l'impossibilité de se soustraire à la violence des rapports humains autrement qu'à travers l'isolement permis par la célébrité et la richesse qui apparentent Daniell à la figure d'Oscar de Profundis. Dans un monde où « seul l'argent perme[t] une certaine excentricité [...] pour mener une existence à l'écart de la propagande mercantile, bon marché, qui sévi[t] partout »⁶, rien ne permet de croire que la disparition des hominidés représente autre chose que le destin inévitable d'une espèce qui porte en elle-même les germes de sa propre destruction.

Peut-on échapper à l'essentialisme des fictions catastrophistes? Regards croisés sur le rôle des contre-exemples chez Michel Houellebecq et Catherine Mavrikakis

À travers cet article, je me suis attachée à mettre en lumière les liens qui se tissent implicitement, dans *La Possibilité d'une île* et *Oscar de Profundis*, entre les deux fatalités que représentent d'une part l'accomplissement inévitable de la catastrophe qui marquerait la fin de l'Anthropocène et, de l'autre, la brutalité inhérente des comportements humains. Mon analyse démontre qu'en dépit de la position privilégiée que les protagonistes de Michel Houellebecq et de Catherine Mavrikakis occupent au sein d'une société dont ils observent la dissolution progressive, leur parcours ne représente qu'une incarnation possible des observations sociologiques et anthropologiques qui imprègnent fortement le discours des narrateurs, et qui sont destinées à être porteuses d'une vérité générale à propos de la nature humaine, selon une perspective anthropologique qui fait fortement écho à la conception de la Nature comme « marâtre », dont les lois seraient aussi cruelles qu'immuables. La représentation de la nature qui se dégage de ces œuvres correspond par conséquent à celle d'une entité toute-puissante qui aura toujours le dernier mot de l'Histoire, indépendamment des efforts que lui opposent les protagonistes pour éviter de devenir ce qu'un des narrateurs de Houellebecq qualifie ironiquement, selon des termes hégéliens, de « ruse de la raison »⁷, lorsque celui-ci décrit le rôle qu'il est appelé à jouer dans la disparition de l'espèce humaine.

Comme je l'ai évoqué, il existe cependant, dans cet ouvrage de Houellebecq tout comme dans celui de Mavrikakis, des personnages qui figurent à titre de contre-exemples à cette lecture catastrophiste de la nature humaine. Bien que leur présence dans le cadre de ces récits ne s'oppose pas nécessairement au sentiment d'inévitabilité de la chute vers laquelle se dirigent les sociétés dépeintes par les narrateurs, ces figures ne représentent pas moins une ouverture possible vers des systèmes de pensée plus souples, qui pourraient nous permettre d'envisager les individus autrement que comme des incarnations d'une humanité ou d'une animalité essentialisée.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 288.

⁶ *Ibid.*, p. 274.

⁷ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, p. 411.

Cette ouverture apparaît plus fréquemment dans *La Possibilité d'une île* que dans *Oscar de Profundis*, pour des motifs qui découlent sans doute en partie du choix qu'a fait Houellebecq d'adopter une structure narrative centrée autour du témoignage de plusieurs narrateurs homodiégétiques, dont les opinions et les expériences de vie diffèrent nécessairement les unes des autres, ce qui contribue à atténuer quelque peu la cohérence idéologique qui résulte de leur juxtaposition. En revanche, chez Catherine Mavrikakis, il est plus difficile d'échapper aux prémisses épistémologiques autour desquelles est structuré *Oscar de Profundis*, dans la mesure où l'adoption d'une perspective hétérodiégétique a pour conséquence d'accorder aux analyses anthropologiques du narrateur une valeur de vérité générale – en nous invitant à conclure que le parcours apparemment singulier de ses personnages vise en réalité à illustrer des hypothèses relatives au fonctionnement des sociétés humaines, ce dont témoignent particulièrement bien les scènes où apparaissent les pauvres, qui forment la plupart du temps une foule anonyme.

L'intrigue tragique contribue elle-même à renforcer l'impression que cette société imaginaire du XXI^e siècle obéit à des règles immuables, conformément auxquelles il est toujours possible de dégringoler du haut de la pyramide sociale vers le bas, mais où une ascension du bas vers le haut n'est pas davantage envisageable que ne le serait une redistribution plus équitable des ressources disponibles. Les deux protagonistes de cette œuvre, Oscar de Profundis et Cate Bérubé, occupent des positions diamétralement opposées dans cette échelle de pouvoir : là où Oscar vit comme un prince, Cate n'est qu'une « reine » des gueux, ce qui implique que leurs chemins n'auraient jamais dû se croiser. C'est pourtant ce qui arrive, si bien que l'enlèvement très bref d'Oscar représente l'une des rares ouvertures à travers lesquelles le narrateur envisage non pas la fin des temps, mais bien le renversement possible d'un système que tout le monde sait être dysfonctionnel, mais que rien ne semble être en mesure de l'ébranler.

Cela signifie-t-il que le narrateur n'est pas fiable, et que l'on aurait tort de conclure à l'impossibilité absolue dans laquelle se trouvent les gueux d'échapper à leur condition misérable? En vérité, la vitesse à laquelle les forces de l'ordre parviennent à désamorcer cette insurrection spontanée nous invite plutôt à effectuer le constat opposé. Ainsi, lorsque le narrateur précise d'entrée de jeu que, contraintes de « se bouff[er] le nez pour un morceau de hamburger troué de vers et trouvé dans une poubelle »¹, les hordes de miséreux sont si occupées à assurer leur survie qu'en dépit de leur regroupement en bandes dans les quartiers centraux des plus grandes villes de la planète, plus aucune révolte

n'est désormais envisageable face à un système politique et économique qui participe activement à l'élimination de ses déchets humains, les lecteurs n'ont d'autre choix que de le croire, puisqu'ils seront régulièrement invités par la suite à conclure à son omniscience.

Dans un tel contexte, la tentative de soulèvement organisée par Cate Bérubé répond à une logique narrative qui confère au narrateur hétérodiégétique le soin d'énoncer des vérités générales, dont des destins singuliers semblent a priori s'écarter, afin de mieux les illustrer par la suite. À l'instar d'Oscar de Profundis – et de tous les autres personnages qui échappent à la masse formée par les bureaucrates insensibles et les forces de l'ordre, par les gueux violents et les riches égoïstes –, le parcours exceptionnel de cette errante érudite ne contribue qu'à renforcer les prémisses qui sous-tendent le discours du narrateur, davantage qu'il ne représente une alternative au déterminisme sociologique qui sous-tend cet ouvrage. C'est en cela que la démarche d'écriture adoptée par Catherine Mavrikakis dans cet ouvrage me semble assez proche de celle de Michel Houellebecq dans *La Possibilité d'une île*, où la juxtaposition des récits des trois Daniel paraît également avoir pour fonction d'illustrer des hypothèses liées au mode de fonctionnement des sociétés humaines, et les motifs pour lesquels il serait illusoire d'espérer *perfectionner* celles-ci, comme avaient souhaité le faire les philosophes des Lumières.

Dans le cas de Houellebecq cependant, il convient de préciser que les personnages qui occupent le rôle de « contre-exemples » contribuent davantage à remettre en question les prémisses épistémologiques de l'œuvre, en démontrant notamment qu'il pourrait être possible d'échapper à la souffrance causée par l'insatiabilité du désir humain. Même si le récit de Daniel¹ exerce un pouvoir de fascination important sur ses lointains descendants, à la différence de ce que l'on constate dans *Oscar de Profundis*, il arrive que certains éléments de l'intrigue, ou certains personnages secondaires, viennent ébranler les certitudes auxquelles il parvient au fil de son récit, en questionnant le bien-fondé de ses observations sociologiques et anthropologiques.

Le personnage de Fox, par exemple, remplit une fonction épistémologique de premier plan au sein de ce récit, en enseignant à Daniel²⁴ et à Daniel²⁵ qu'un compagnonnage est possible, en dépit des frustrations qui résultent souvent de la fréquentation des êtres auxquels l'on s'attache. Compte tenu du champ extrêmement restreint d'expérimentation dont disposent les néo-humains pour se forger des opinions personnelles sur l'univers dans lequel ils vivent, ce chien représente un élément non négligeable de l'intrigue, qui

¹ Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, op. cit., p. 14.

contribue à aider Daniel²⁴ et Daniel²⁵ à se forger une opinion du monde légèrement différente de celle de leur prédécesseur.

On notera que la profonde affection que Daniel²⁴ et Daniel²⁵ éprouvent envers leur compagnon ne se fonde pas seulement sur une connaissance *théorique* de la race des canidés : les narrateurs de ce monde post-apocalyptique voient Fox gambader quotidiennement dans le périmètre de leur résidence, et chaque matin, lorsqu'ils se réveillent après avoir partagé le même lit, ils s'abandonnent avec une joie renouvelée à ce qu'ils décrivent comme une « fête de coups de langue, de griffements de ses petites pattes »¹. Ces manifestations d'allégresse incarnent *en pratique* des notions comme la bonté, la compassion, l'altruisme et la fidélité dont ils n'ont autrement qu'une idée très abstraite, bien qu'elles se trouvent implicitement au cœur des espoirs qu'ils nourrissent envers les « Futurs ».

Alors que le récit de vie de Daniel¹ se présente comme un *contre-exemple* de vie réussie, on pourrait affirmer que le personnage de Fox incarne la seule possibilité d'échapper à la misère de la condition humaine, à travers l'émulation de comportements dont la sagesse demeure inaccessible aux hominidés. Ce n'est sans doute pas un hasard si les trois narrateurs parviennent à cette conclusion à la suite d'observations directes, plutôt qu'en réfléchissant à ce qui constitue de manière abstraite l'essence des canidés : le réconfort théologique que découvrent Daniel¹, Daniel²⁴ et Daniel²⁵ aux côtés de leur chien suggère que la perspective essentialiste avec laquelle ces derniers abordent les problématiques liées à la violence humaine ne permet peut-être pas de saisir, somme toute, l'ensemble des phénomènes auxquels ils réfléchissent au sein de leur récit.

D'autre part, la fin du roman contribue également à assouplir la rigidité de ce modèle anthropologique en démontrant que la logique narrative qui sous-tend cette œuvre n'est pas entièrement incompatible avec le libre-arbitre, dans la mesure où Daniel²⁵ parvient sans difficulté à rompre avec le cycle de réincarnations des Daniel lorsqu'il prend la décision de quitter l'enclos où il était destiné à vivre. Il demeure cependant assez difficile de comprendre ce qui justifie la rupture de Daniel²⁵ avec le mode de vie des néo-humains à moins de l'attribuer, ne serait-ce qu'en partie, aux enseignements de Fox ; c'est-à-dire à la conviction que

l'expérience confère à l'individu un certain nombre de connaissances qu'on ne saurait remplacer par un savoir textuel. Pour le dire autrement, le dernier narrateur de *La Possibilité d'une île* réalise qu'en consacrant l'essentiel de leur vie à lire et à apposer des commentaires sur les textes de leurs prédécesseurs, au point où Stephanie Posthumus en vient à les appeler des « *homo literatus* »², les néo-humains passent peut-être à côté d'une composante essentielle de la « vie [...] réelle »³, qui est l'inscription d'un organisme dans son milieu naturel.

D'une certaine manière, Daniel²⁵ cesse d'être un *homo literatus* lorsqu'il atteint la destination finale de son voyage. Cette transformation s'accomplit à travers un processus dont Stephanie Posthumus et Stefan Sinclair ont signalé le caractère *végétal*⁴ : dans sa quête d'une vie plus réussie que celle de ses prédécesseurs, ce personnage rompt avec la direction évolutionnaire vers laquelle tendent les narrateurs néo-humains à travers leur idéalisation des canidés, en s'écartant non seulement de l'*homo sapiens*, mais aussi de l'ensemble du règne animal. En plaçant la finalité de l'existence dans la recherche d'une harmonie entre les êtres vivants et leur environnement biologique, il n'est effectivement plus question d'altruisme ni d'amour inconditionnel. Si Daniel²⁵ est désormais convaincu que « le bonheur n'[est] pas un horizon possible⁵ », son nouveau milieu ne lui permet pas moins d'appréhender les conditions matérielles de son existence avec davantage de sérénité, en l'incitant à opérer un ralentissement important de son rythme de vie.

La fin de l'œuvre nous invite également à relire plus attentivement la première description qu'offre Daniel²⁴ des *homo sapiens* qui peuplent ce monde post-apocalyptique, en remettant en question la relation causale qu'esquisse ce narrateur entre la violence de leur comportement et celle des éléments naturels auxquels ils sont confrontés, tandis qu'ils cheminent péniblement sur la grande surface boueuse qui formait autrefois la Méditerranée. En les observant à partir de la surface pixellisée de l'écran de son ordinateur, c'est-à-dire dans le confort d'un foyer qui le maintient à l'écart de ces éléments dont il perçoit uniquement les désagréments matériels, Daniel²⁴ remarque que les hominidés forment désormais « des meutes ou des hordes [dont] la face antérieure est une surface de chair rouge, nue, à vif, attaquée par les vers [...] [et qui] tressaillent de douleur au moindre souffle de vent »⁶. Ce

¹ Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, op. cit., p. 76.

² Stephanie Posthumus, « Les Enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », dans *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 68, n° 3, juillet 2014, p. 369.

Cette expression vise à souligner le fait que cette espèce se définit d'abord par sa capacité à raconter sa vie.

³ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, op. cit., p. 474.

⁴ Stephanie Posthumus et Stefan Sinclair, « L'Inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XV, n° 3, 2011, p. 349-356.

⁵ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, op. cit., p. 474.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

narrateur imagine que les relations de pouvoir qui s'établissent à l'intérieur de ces « meutes » sont à l'image du rapport qu'ils entretiennent avec leur environnement naturel, qui n'est pour eux qu'une source de souffrance. Il précise que, ne disposant d'aucun moyen de soulager leurs peines, ces pauvres représentants de l'espèce humaine « se jettent l'un sur l'autre, s'affrontent, se blessent par leurs coups ou leurs paroles »¹ et assistent avec indifférence à l'agonie d'un de leurs compagnons lorsque celui-ci tombe sur le dos et offre sa chair nue aux oiseaux et aux insectes à la manière d'une tortue renversée.

Bien que le contact plus rapproché que Daniel²⁵ établit avec cette espèce ne permette en rien de démentir les observations de Daniel²⁴ – puisque l'*homo sapiens* houellebecquien correspond dans un cas comme dans l'autre à une inversion du mythe du bon sauvage –, à la lecture de l'œuvre, une certaine ambiguïté n'en demeure pas moins quant à ce qui a trait à la nature du penchant que manifesterait l'ensemble de l'espèce humaine envers la violence. Est-elle sociale ou bien ontologique ? Se trouve-t-elle dans la nature, ou bien dans le regard de celui qui l'observe ? Dans *La Possibilité d'une île*, ces deux réponses ne sont pas synonymes, de sorte que le cadre philosophique dans lequel se déploie ce récit catastrophiste n'écarte pas entièrement la « possibilité », contenue dans le titre, d'échapper individuellement au caractère inéluctable de la violence qui touche à toutes les sphères de l'existence humaine à travers l'isolement, la méditation et un contact plus rapproché avec la nature.

Cela dit, à la lumière de ces réflexions portant sur l'essentialisme qui sous-tend l'écriture des fictions catastrophistes, il me semble que les personnages qui prennent le rôle de « contre-exemples » dans *La Possibilité d'une île* et *Oscar de Profundis* illustrent de manière générale la nécessité dans laquelle se trouvent les auteurs qui pratiquent ce genre littéraire d'accorder une place plus importante à la subjectivité qui émane de leur posture énonciative, lorsqu'ils se proposent de mettre en scène les bouleversements profonds qui menacent de s'abattre sur nos sociétés actuelles. Après tout, la « rhétorique apocalyptique » s'avère sans doute plus efficace dans les ouvrages qui ne prennent pas pour acquis que cet effondrement civilisationnel représenterait l'unique horizon d'attente d'un monde dont ces fictions se plaisent à dénoncer l'homogénéité culturelle, selon une perspective qui ne demeure pas moins résolument centrée sur l'Occident.

S'il est vrai que l'une des spécificités de l'écriture littéraire réside précisément dans sa capacité à saisir la singularité d'un événement ou d'un parcours de vie, d'une voix ou d'une personnalité, il serait souhaitable

que les fictions catastrophistes s'éloignent de cette conception déterministe du monde naturel pour accorder une place plus importante à l'individu – c'est-à-dire à la multiplicité des rapports que des personnages individuels nourrissent avec leur environnement social et naturel.

Bibliographie

- BETTY Louis, « Michel Houellebecq and the Promise of Utopia: A Tale of Progressive Disenchantment », *French Forum*, vol. XL, n° 2-3, printemps/automne 2015, p. 27-109.
- BIRON Michel, « L'Effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 27-41.
- CHABERT George, « Michel Houellebecq – Lecteur d'Auguste Comte », *Revue Romane*, vol. XXXVII, n° 2, 2002, p. 187-204.
- CHELEBOURG Christian, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, collection « Réflexions faites », 2012.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e- XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- , *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, coll. « L'horizon des possibles », 2019.
- HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- , *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.
- , *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- MAVRİKAKIS Catherine, *Oscar de Profundis*, Paris, éd. Sabine Wespieser/Héliotrope, 2016.
- MORREY Douglas, « Houellebecq, Genetics and Evolutionary Psychology », dans Nicolas Saul and Simon J. James (dir.), *Legacies of Darwin in European Cultures*, New York, Rodopi, 2011, p. 227-238.
- POSTHUMUS Stephanie et SINCLAIR Stefan, « L'Inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XV, n° 3, 2011, p. 349-356.
- POSTHUMUS Stephanie, « Les Enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 68, n° 3, juillet 2014, p. 359-376.

¹ *Ibid.*

SELAO Ching, « La Fin du monde, la fin d'un monde », *Voix et images*, « André Belleau I : relire l'essayiste », vol. XLII, n° 1, automne 2016, p. 121-126.

Du figuré au littéral

Apocalypse végétale dans quelques récits de fin du monde

Aude Volpilhac
Université Catholique de Lyon

Tandis que l'imaginaire et la rhétorique apocalyptiques¹ se généralisent² – voire se banalisent – aujourd'hui pour évoquer le désastre environnemental et plus particulièrement les responsabilités humaines dans la destruction de la planète, on ne compte plus les études issues de tous les champs disciplinaires pour en rendre compte. L'approche anthropologique, selon laquelle imaginer sa fin est un invariant propre à chaque époque auquel les mythes, les religions, les philosophies et les fictions ont donné formes et significations en élaborant des scénarios et des motifs eschatologiques³, a été depuis approfondie dans une perspective historique, sociologique, philosophique et littéraire qui a dégagé, derrière la reprise récurrente d'un certain nombre d'images inchangées à travers les époques, les spécificités du discours apocalyptique depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'invention de la bombe atomique⁴. Le péril nucléaire a en effet profondément modifié l'imaginaire culturel des sociétés occidentales et a contribué à un réinvestissement inédit du motif apocalyptique. L'inquiétude face aux progrès technologiques aux effets incontrôlables mais dont les vertus sont célébrées à l'envi par le discours dominant⁵, et plus particulièrement l'angoisse que suscitent les manipulations sur le vivant, avec notamment les débuts des modifications génétiques, sont accrues par l'idée

nouvelle que désormais, les conséquences d'une telle *hybris* ne se manifesteront plus seulement à l'échelle locale mais à l'aune de la planète entière.

Percevoir la Terre comme un tout dont les hommes font partie est une cosmologie ancienne présente dans de nombreuses civilisations. Si cette conception du monde avait disparu dans les discours occidentaux depuis le XVII^e siècle, on la vit ressurgir progressivement à la fin des années 1950 : prendre la mesure de la vulnérabilité du vivant passait nécessairement par la conviction que la nature, dès lors spontanément identifiée à la planète Terre, était un écosystème global⁶ et connecté. C'est dans ce contexte que l'allégorie, figure par laquelle une idée s'incarne en un corps unifié, a été justement choisie par J. Lovelock pour rendre compte du principe de connectivité globalisée en lui donnant les traits de Gaïa⁷. Nommée ainsi, son hypothèse scientifique de la Terre vue comme un super-organisme, qui participe des interprétations holistiques et vitalistes de la nature tendant à s'imposer depuis la fin des années 1960, se vit lestée de valeurs animistes et spirituelles⁸ suggérant que la Terre, une fois attaquée, *réagit* comme un seul être. En réactivant un imaginaire ancien de la Terre-Mère présent dans de nombreuses mythologies anciennes, l'hypothèse « Gaïa » s'est affranchie de son créateur et est

¹ Sur l'horizon moral d'une telle rhétorique, voir Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002, qui prolonge notamment la réflexion pionnière de Hans Jonas, *Le Principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, [*Das Prinzip Verantwortung*, 1979], traduction de J. Greisch, Paris, Champs, 1995.

² Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée parlent à ce titre d'« apocalyptisme ambiant », dans l'avant-propos à *L'Apocalypse : une imagination politique (XIX^e-XXI^e siècles)*, études réunies et présentées par Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée, La Licorne, 2018, Presses universitaires de Rennes, p. 7.

³ Lucian Boia, *La Fin du monde. Une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1989 et Frank Kermode, *The sense of an Ending. Studies in the theory of fiction*, London, Oxford, Oxford University Press, 1968; sur les enjeux philosophiques de la catastrophe comme mise en récit d'un événement réel, voir J.-J. Wunenburger, « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *Metabasis*, numéro 4, novembre 2007 an II, consulté le 12/11/2020, en ligne à l'adresse suivante : http://www.metabasis.it/articoli/4/4_Wunenburger.pdf.

⁴ Hicham-Stéphane Afeissa, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, PUF, 2014. Pour élargir la question à la fois de manière diachronique et dans une perspective d'histoire culturelle qui complexifie les lectures téléologiques des catastrophes naturelles, voir François Walter, *Catastrophes, Une histoire culturelle (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008 (et, en particulier, « Le siècle de la guerre et du nucléaire » p. 217-223).

⁵ François Jarrige, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.

⁶ Sur les enjeux de ce changement d'échelle, voir Lawrence Buell, *The Future of Environmental criticism. Environmental crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing, 2005, et plus particulièrement le chapitre 3 : « Space, Place and Imagination from Local to Global », p. 62-96.

⁷ Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Oxford University Press, 2008, principalement le chapitre I, 2 « Allegories of Connectedness: From Gaïa to the Risk Society », p. 22 sq.

⁸ C'est son ami l'écrivain William Golding qui lui suggéra de nommer son hypothèse du nom de la déesse antique de la Terre « Gaïa ».

paradoxalement devenue l'emblème d'une critique environnementale, politique et sociale qui était pourtant initialement fort secondaire dans l'analyse de Lovelock¹. En effet, nommer « Gaïa » l'ensemble des bouleversements profonds par lesquelles la Planète réagit brutalement et sans logique apparente à ce que lui font les hommes est une manière de pointer l'imbrication des enjeux environnementaux, politiques et sociaux du capitalisme. Évoquer « l'intrusion de Gaïa », comme le fait Isabelle Stengers, c'est d'une part, souligner que le capitalisme est structurellement incapable de répondre au problème que les réactions violentes de la Terre-Mère soulèvent, mais c'est aussi admettre que cette intrusion met en crise les savoirs².

La littérature environnementale a contribué à l'élaboration de cet imaginaire culturel du système Terre en arrimant l'idée de vulnérabilité naturelle au motif apocalyptique. Nombreuses sont les œuvres qui reposent sur cette appréhension globalisante de la nature dont la fragilité est menacée par l'activité humaine et qui renouvellent un imaginaire apocalyptique ancien, par exemple à partir des notions de toxicité ou de contamination chimique³. C'est aussi dans ce cadre des écofictions⁴ que l'on peut identifier un sous-genre de la science-fiction⁵ que l'on nomme parfois les « écoapocalypses », qui ont anticipé la théorie selon laquelle la Terre réagit violemment à toute action humaine agressive. Certaines amplifient un mytheme apocalyptique – le dérèglement végétal – qui en vient à constituer la trame principale de quelques récits de science-fiction anglo-saxons des années 1950 et 1960 où les plantes sont devenues envahissantes. Ce scénario est particulièrement exploité dans quatre romans apocalyptiques et post-apocalyptiques qui font des plantes un personnage à part entière dans l'intrigue, *Greener Than You Think* (1947) de Ward Moore, *The Day of the Triffids* de John Wyndham (1951), *Hothouse* (1962) de Brian Aldiss et *The Genocides* (1965) de Thomas M. Dish. Ce modèle narratif, quelles qu'en soient les variations, s'accompagne d'un renouvellement de l'imaginaire végétal qui se traduit notamment par un souci poétique inédit, à la fois descriptif, narratif et stylistique.

C'est donc ce mytheme du dérèglement végétal dont nous voudrions repérer la présence dans un corpus

principalement construit autour d'un noyau central de récits de science-fiction anglo-saxons dont la cohérence n'est pas seulement thématique ou synchronique. Ils ont en commun de rompre radicalement avec l'idée de « crise » environnementale transitoire et dépassable où l'homme pourrait rester maître et possesseur de la nature, pour imposer au contraire une tout autre vision du monde, que l'on nomme désormais l'anthropocène, qui prend acte que nous en sommes arrivés, de manière irréversible, à un point de non-retour dont les responsabilités sont à chercher du côté des principes économiques de production et de consommation propres au libéralisme⁶. Le motif du dérèglement végétal est alors le signe, dans ces récits, de l'irruption de Gaïa par un effet de rétroaction dont les activités humaines – souvent démesurées et liées à des sociétés occidentalisées – sont à l'origine. Toutefois, la signification de ce mytheme s'éclaire, d'une part, d'une confrontation aux origines bibliques de ce motif comme, de l'autre, d'un parallèle avec quelques cas de la littérature contemporaine qui mettent en scène la fin du monde⁷. En effet, ce motif exacerbe ces enjeux en bouleversant la chaîne logique des causalités et en sommant l'homme à la fois d'évaluer à nouveaux frais les conséquences de ses actes, et de réajuster sa place au sein du vivant.

Les prophètes juifs de l'Ancien Testament avaient déjà constitué, avec le genre apocalyptique, un réseau cohérent et symbolique d'images d'un dépérissement végétal comme conséquence des fautes humaines et manifestation de la colère et de la toute-puissance divine. Les récits littéraires de fin du monde contemporains renouvellent aussi le mytheme de la marcescence et/ou du dérèglement de la végétation, signe tangible d'une catastrophe en cours, à venir ou déjà passée. Si nous pouvons dès lors faire l'hypothèse d'un lien spécifique unissant le végétal et l'humanité en crise – dont le récit de fin du monde serait l'expression paradigmatique –, la littérature met en récit et en images la question de la *puissance* : l'homme, pour s'être cru maître absolu de la nature et l'avoir exploitée à l'envi, se trouve privé de tout. *A contrario*, celle-ci – quand elle n'est pas totalement détruite – reprend le dessus et reconquiert l'espace, notamment par le biais de la végétation. Quelle signification accorder à ces plantes toutes-puissantes qui semblent se venger de

¹ Sur Lovelock comme « pur produit du complexe scientifico-militaro-industriel de la Guerre froide », voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, [2013], nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Seuil, 2016, p. 74 sq.

² Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, [2009], 2013.

³ Lawrence Buell, *Writing for an endangered world. Literature, culture, and environment in the U.S. and beyond*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2001, particulièrement le chapitre 1 : « Toxic discourse » p. 30-54.

⁴ Christian Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012.

⁵ Lawrence Buell a insisté sur le lien profond qui unissait depuis longtemps la science-fiction et la critique environnementale (*The Future of Environmental criticism. Environmental crisis and Literary Imagination*, op. cit., p. 56).

⁶ Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, op. cit., particulièrement I, 2 : « Penser avec Gaïa. Vers des humanités environnementales », p. 33-59.

⁷ Une approche comparatiste et davantage éco-poétique qu'éco-critique de ce motif a été menée par Anaïs Boulard dans « Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène », thèse de doctorat en littératures comparées sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, Université d'Angers, soutenue en 2016. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01376541>.

l'homme ? Certes, les récits de fin du monde, et plus encore les romans de science-fiction, cherchent d'abord à susciter l'angoisse en bouleversant notre représentation communément admise de la plante comme manifestation pure de l'immobilité et d'une extériorité dépourvue de toute intériorité. Pourtant cette représentation inédite des plantes semble dire davantage et exprimer une conception singulière du végétal qui incite à redistribuer les cartes ontologiques du vivant en subjectivisant la plante.

Ces récits de fin du monde cherchent aussi à identifier la part de responsabilité humaine dans des processus qui apparaissent au premier abord transcendants ou « surnaturels », à l'instar des apocalypses bibliques. Ils imposent le constat, formulé en ces termes par Lovelock à la fin de *L'Hypothèse Gaïa*, qu'« il n'existe pas de prescriptions, pas de règles fixes, pour vivre avec Gaïa. Pour chacune de nos actions, il n'y a que des conséquences »¹. De fait, selon Bruno Latour, dans *Face à Gaïa*, on peut parler de Nouveau Régime Climatique quand

le cadre physique que les Modernes avaient considéré comme assuré, le sol sur lequel leur histoire s'était toujours déroulée est devenu instable. Comme si le décor était monté sur scène pour partager l'intrigue avec les acteurs. À partir de ce moment, tout change dans les manières de raconter des histoires, au point de faire entrer en politique tout ce qui appartenait naguère encore à la nature – figure qui, par contrecoup, devient une énigme chaque jour plus indéchiffrable².

Or, le discours littéraire, passé ici sous silence par Bruno Latour, accomplit pourtant ce « comme si » en réalisant le passage de la métaphore au sens littéral : les analogies qui subjectivent la plante ne sont plus seulement à lire au sens figuré mais au sens propre. Par ses moyens spécifiques, aux côtés des discours politiques et scientifiques, la littérature est capable de donner à voir ce changement de statut du décor devenu un mystère insondable en même temps qu'il se révèle inextricablement lié à nous. On aurait tort de les réduire à des procédés analogiques vides de sens ; ils cherchent bien davantage à déstabiliser notre regard. Dans cette perspective, la figuration du dérèglement végétal au sein des récits apocalyptiques est un prisme fécond pour qui veut réfléchir aux imbrications des enjeux littéraires et

écologiques sur la place et le rôle de l'homme au sein de la nature.

Le paysage apocalyptique : fonction symbolique du dépérissement végétal

Les mythes bibliques ont inextricablement associé le destin humain à la terre. Son état et surtout les bouleversements qui viennent perturber son équilibre « naturel » signalent un changement néfaste de l'âme humaine et fonctionnent comme le miroir d'une humanité en perdition. La *wilderness* biblique est originellement un espace désertique d'où Dieu s'est absenté, et dont l'aridité physique désigne une forme de crise intérieure et annonce une épreuve. Mais la lecture métaphorique n'est pas la seule manière d'envisager un lien tangible entre les communautés humaines et la terre et elle ne saurait empêcher une approche littérale de cette relation.

Le paysage des récits apocalyptiques s'impose d'emblée à l'imagination par un dénuement qui se manifeste en particulier par l'absence de végétal ou, plus exactement, résulte de catastrophes naturelles – mais dont la cause est surnaturelle – qui ont entraîné sa disparition. Dans les apocalypses bibliques³, déluge, sécheresse, tremblements de terre, ténèbres, incendie, feu mêlé de sang, etc., sont autant de cataclysmes dont la violence n'a d'égal que la stupeur qu'ils provoquent. Le dépérissement spectaculaire de la végétation (qui se manifeste sous la forme d'images saisissantes propre à l'écriture visionnaire du genre apocalyptique), orchestré par un Dieu délaissé et vengeur, est un signe tangible permettant de mesurer l'ampleur de la colère divine comme sa toute-puissance. Isaïe annonce ainsi que « les eaux de Nemrim se changeront en un désert, et l'herbe se séchera ; les plantes languiront, et toute la verdure de la terre s'évanouira »⁴, de même que Jérémie voit « les campagnes les plus fertiles changées en un désert »⁵. Isaïe encore insiste à plusieurs reprises sur la dégénérescence inattendue des plantes cultivées,

¹ James E. Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa*, traduit de l'anglais par P. Couturiau et C. Rollinat, Flammarion, [1979], éditions du Rocher pour la traduction française [1986], 1993, p. 162.

² Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 11.

³ Si l'apocalypse de Jean est la plus connue, elle est loin d'être la seule, le genre apocalyptique ayant une place à part entière dans la Bible et trouvant des représentants majeurs dans le judaïsme tardif (voir notamment Danièle Chauvin, « Littératures apocalyptiques », dans Sylvie Parizet (dir.), *La Bible dans les littératures du monde*, Paris, éditions du Cerf, 2016, p. 240-255). En outre, si, chez Jean, l'imaginaire apocalyptique déploie plus un bestiaire qu'un herbier, en revanche, l'imaginaire végétal est très présent dans l'Ancien Testament, et plus particulièrement chez les prophètes Isaïe, Jérémie et Ézéchiël. Enfin, dans cette perspective, parmi ceux que l'on a coutume d'appeler les douze « petits prophètes », une place de choix revient à Joël.

⁴ XV, 6. J'ai choisi, pour sa beauté et son expressivité, la traduction de Lemaître de Sacy publiée au XVII^e siècle (Robert Laffont, Bouquins, 1990).

⁵ IV, 26. Aggée, pour sa part, fait de la stérilité une manifestation de la punition divine, Dieu affirmant par son intermédiaire qu'il a « défendu à la terre de rien produire », I, 10.

retournées à l'état sauvage¹, de même que la prophétie de Joël mentionne la stérilité des cultures en évoquant les céréales, et surtout le blé, le figuier et la vigne, dons de Dieu et symboles de la prospérité de la terre dès lors qu'elle est cultivée². La transformation brutale de la terre nourricière en désert, lieu de désolation marqué par l'aridité et la stérilité, traduit la dérégulation divine chez nombre de prophètes apocalyptiques. Certes, ce paysage de *wilderness* correspond à la réalité géographique de la Judée, terre aride et montagneuse, mais sa signification est surtout symbolique, et rend compte de l'anéantissement de la vie sur terre. Le genre apocalyptique biblique pose ainsi une équivalence entre les réactions divines et le dérèglement de la nature : la création, aux mains de son créateur, fait signe à la créature, lui rappelle ses fautes et la punit. S'établit alors un parallèle entre Dieu et la nature, qui n'est pas sans rappeler deux spécificités de l'intrusion de Gaïa : sa puissance – voire sa brutalité, dirait Isabelle Stengers – et son caractère imprévisible. L'imprédictibilité du devenir de la nature est considérée en effet comme l'une des caractéristiques de l'anthropocène, et les scénarios apocalyptiques vétérotestamentaires unissent inextricablement les éléments de la triade propre à cette nouvelle ère géologique : dérèglement, pénurie et violence.

Ce paysage mortifère repose sur les invariants du *locus terribilis*, miroir inversé du *locus amoenus* qu'incarnent l'Éden dans la Genèse comme le Royaume à venir après le Jugement dernier. Le jardin des délices se caractérise en effet par l'abondance, la fertilité, la fécondité et la reproductibilité des végétaux, de même que la végétation renaît après le châtement divin³ et que

la Jérusalem céleste, pourtant très minérale, s'organise autour d'un arbre placé en son centre. Tandis que l'Éden était un jardin accueillant et bienveillant, le désert apocalyptique est un espace hostile et fondamentalement dysphorique, où les arbres et l'herbe verte, deux éléments constitutifs de la Genèse, sont consumés comme dans l'apocalypse de Jean⁴. Ce décor révèle donc la vulnérabilité de l'espèce humaine en lui rappelant qu'un lien profond la relie à la terre et qu'elle ne peut vivre privée des fruits qu'elle en tire.

Cet imaginaire domine toujours aujourd'hui par exemple l'univers post-apocalyptique et étrangement messianique de *The Road* de Cormac McCarthy, où le paysage est dominé par la cendre, variante de la poussière biblique : les arbres, vestiges d'un monde révolu, se réduisent à des cadavres calcinés ; sommairement décrits, leur essence n'étant guère précisée, ils ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes, tandis que « des haies au bord de la route il ne restait plus que des rangées de ronces noires et tordues » [*« The roadside hedges were gone to rows of black and twisted brambles »*]⁵. Ce paysage d'« hiver nucléaire » ne peut plus se déployer, et se voit comme empêché⁶ par une narration qui se recentre sur la survie quotidienne. Ce n'est que dans les rêves du personnage principal – père d'un fils innocent – qu'apparaissent un « dais de feuillage verdoyant » [*« a green and leafy canopy »*]⁷ et un « bois en fleurs » [*« a flowering wood »*]⁸, signes d'un Éden perdu⁹.

Le paysage de fin du monde est donc d'ordinaire marqué par le manque, notamment de plantes bénéfiques, mais il peut aussi se caractériser par un herbier maléfique. Les paysages apocalyptiques de

¹ « Parce que vous avez oublié le Dieu qui vous a sauvée, et que vous ne vous êtes point souvenue de votre puissant protecteur, vous planterez le bon plant, et vous sèmerez des graines qui viennent de loin.

Et néanmoins ce que vous aurez planté ne produira que des fruits sauvages. Votre semence fleurira dès le matin, et lorsque le temps de recueillir sera venu, vous ne trouverez rien, et vous serez percée de douleur », XVII, 10-11 ; « Car la vigne fleurira toute avant le temps, elle germera sans jamais mûrir, ses rejetons seront coupés avec la faux, et ce qui en restera sera retranché et jeté comme inutile », XVIII, 5-6.

² « [Le Seigneur] réduira ma vigne en un désert ; il arrachera l'écorce de mes figuiers ; il les dépouillera de toutes leurs figues ; il les jettera par terre, et leurs branches demeureront toutes sèches et toutes nues. [...] »

Tout le pays est ravagé, la terre est dans les larmes, parce que le blé est gâté, la vigne est perdue, et les oliviers ne font que languir.

Les laboureurs sont confus, les vigneronnes poussent de grands cris, parce qu'il n'y a ni blé ni orge, et qu'on ne recueille rien de la moisson ;

Que la vigne est perdue, les figuiers gâtés ; que les grenadiers, les palmiers, les pommiers et tous les arbres des champs sont devenus tout secs, et qu'il ne reste plus rien de ce qui faisait la joie des enfants des hommes. [...] »

Seigneur, je pousserai mes cris vers vous, parce que le feu a dévoré ce qu'il y avait de plus beau dans les prairies, et que la flamme a brûlé tous les arbres de la campagne », I, 7-19. Voir aussi Jérémie, VIII, 13 : « Les vignes n'auront point de raisin, ni les figuiers de figues ; les feuilles même tomberont des arbres ».

³ Isaïe, V, 17, annonce par exemple les « déserts devenus fertiles ».

⁴ « Le premier ange sonna de la trompette, et il se forma une grêle et un feu mêlé de sang, qui tombèrent sur la terre, et la troisième partie de la terre et des arbres fut brûlée, et le feu consuma toute l'herbe verte », VIII, 7.

⁵ Cormac McCarthy, *La Route* [2006], traduit de l'anglais par F. Hirsch, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 25 ; *The Road*, New York, Vintage Books, 2006, p. 21.

⁶ Je détourne la belle image du « paysage empêché » de Florian Hélesbeux, *Jean-Loup Trassard ou le paysage empêché*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁷ Cormac McCarthy, *La Route*, *ibid.*, p. 22 ; *The Road*, *ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*

⁹ De même, dans le paysage « post-exotique » d'Antoine Volodine, les mentions du décor végétal sont rares, et servent surtout à signaler son absence, ou sa détérioration en renouvelant l'opposition chromatique entre le vert intense d'un monde disparu et le gris cendre d'un monde présent détruit : « Sur les voies abandonnées se dressent des buissons maigres, des termitières hautes d'un demi-mètre. Il n'y a aucune activité d'aucune sorte. Rien ne souffle ni ne bouge. La végétation est totalement grise », *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, 2007, p. 46. Ces mentions participent à l'élaboration d'une « géographie imaginaire » qui fait signe vers le « dedans » des personnages. Voir, à ce sujet, Guillaume Asselin, « La prairie des images. Pour une "fantastique transcendante" », dans *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 163-176.

l'Ancien Testament opposent en effet les plantes connotées positivement – principalement les arbres¹ et les plantes cultivées – et les plantes sauvages qui leur nuisent ou prolifèrent en leur absence. Amos prophétise la nielle², plante messicole qui rend les céréales impropres à la consommation, alors qu'Isaïe prédit un paysage envahi d'épines, de ronces, de chardons et d'orties³. La flore apocalyptique, constituée de plantes rudérales, proliférant dans les friches et les ruines, se définit par son caractère invasif, incommestible, improductif et inhospitalier. Elle renforce ainsi l'imaginaire de la stérilité et de l'hostilité de la terre d'où la générosité divine s'est retirée, tout en symbolisant le désordre, voire le chaos.

Les premiers romans de science-fiction apocalyptiques ont naturellement puisé dans cet imaginaire qui émerge dès la scène d'ouverture où un personnage contemple le paysage en ruines⁴, mais il faut attendre quelques décennies pour que la nature inhospitalière y devienne proliférante et belliqueuse. On retrouve dès lors une autre caractéristique de Gaïa : non seulement la Terre se révèle vulnérable, mais elle est aussi irritée, voire en colère. L'idée d'une nature vindicative et vengeresse est ici réactualisée et va même constituer l'un des motifs structurants des « écofictions » largement repéré par Christian Chelebourg : « l'implacable revanche de la Terre sur l'orgueil de l'homme »⁵, clé de voûte des *écoapocalypses* qui thématisent la réaction brutale de la Terre à la violence qu'on lui inflige⁶.

Le dérèglement du végétal : quand le décor devient l'acteur principal du récit

Loin de se définir exclusivement par la raréfaction du végétal, le paysage apocalyptique peut au contraire se caractériser par son exubérance. Plus exactement, on peut distinguer deux états spécifiques, parfois successifs : soit tout est détruit comme on l'a vu, soit la végétation indigène est remplacée par une végétation invasive qui perturbe profondément et irréversiblement ce qui est considéré comme l'équilibre écologique du milieu. Dans cette perspective, en apparence du moins, le *locus terribilis* n'est plus l'antithèse du jardin des délices, mais procède paradoxalement de son exacerbation, voire de sa perversion⁷.

Une végétation envahissante : un décor devenu conquérant

L'imaginaire classique des ruines s'accompagne souvent de l'exubérance du végétal qui reconquiert l'espace civilisé délimité par les hommes. La nature redevient en quelque sorte sauvage et retrouve sa vitalité originelle. Pourtant, il ne s'agit pas ici de la *wilderness* telle qu'elle a été redéfinie positivement à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle notamment aux États-Unis, cette « nature sauvage » au contact de laquelle l'homme WASP peut se régénérer. Car cette végétation proliférante ne permet pas aux hommes de s'accomplir, mais menace de les réduire à l'impuissance. Le narrateur de *Nos Animaux préférés* d'Antoine Volodine reprend ainsi les composantes

¹ L'arbre est toutefois, de loin, le végétal le plus central mais le plus ambivalent de la Bible. Si on retrouve symboliquement l'arbre de vie au milieu du jardin d'Éden et de la Jérusalem céleste, sa présence n'est pas nécessairement un symbole de grandeur, de force et de fertilité. Il symbolise plus fréquemment la chute de ce que l'on croyait puissant et invulnérable. Il peut aussi désigner, dans des passages paraboliques, l'orgueil humain bientôt puni (Ézéchiel, XXXI, où le roi Assur est comparé au cèdre du Liban ; ou Daniel, IV, Nabuchodonosor ayant vu en songe un arbre abattu). Son bois peut servir à la construction des idoles (Isaïe XLIV) ou encore abriter de ses branches la luxure. Le motif de la femme impudique cachée sous un arbre est récurrent par exemple chez le prophète Jérémie (II, 20, III, 6 et 13).

² IV, 9.

³ « Il viendra un temps auquel, dans tous les lieux où l'on avait vendu mille pieds de vigne mille pièces d'argent, il ne croîtra que des ronces et des épines.

On n'y entrera qu'avec l'arc et les flèches, parce que les ronces et les épines couvriront toute la terre. » VII, 23-24. Déjà dans la Genèse, les épines et les ronces sont le signe de la malédiction divine (III, 18). Plusieurs mots différents ont été traduits par « ronces » ou « épines » : *hoah, dardar, kimos, galgal, barkanim, shayit*. Voir à ce sujet Solange et Jean Maillat, *Les Plantes dans la Bible. Guide de la flore en Terre sainte*, éditions Désiris, Méolans-Revel, 1999, p. 191. Il est difficile d'identifier avec exactitude ces plantes, mais l'on admet que leur signification est surtout symbolique. Voir aussi Christophe Boureux, *Les Plantes de la Bible et leur symbolique*, Paris, Cerf, 2001.

⁴ Dans *La Mort de la Terre*, Joseph-Henry Rosny aîné, en 1910, évoquait un monde futur où l'absence d'eau sur terre avait fini par nuire à la vie humaine et végétale. Le minéral, matière morte et stérile, constitue comme l'envers de la végétation abondante de l'Arcadie perdue. La « revanche définitive » qu'il a prise sur le vivant se donne à lire dans le paysage inerte contemplé avec désespoir par les personnages. Targ, l'un des protagonistes, « pouvait apercevoir un sinistre paysage de granits, de silices et de métaux, une plaine de désolation étendue jusqu'aux contreforts des montagnes nues, sans glaciers, sans sources, sans un brin d'herbe ni une plaque de lichen. Dans ce désert de mort, l'oasis, avec ses plantations rectilignes et ses villages métalliques, était une tache misérable ». Cet imaginaire du désert désanimé peut aussi s'incarner dans un paysage entièrement recouvert par la neige, comme dans la bande-dessinée *Le Transperceneige* de Lob et Rochette, Paris, Casterman, 1984.

⁵ Christian Chelebourg, *Écofictions*, op. cit., p. 45.

⁶ Anaïs Boulard, thèse citée, affine encore l'analyse et repère le motif de la « résilience de la nature » dans de nombreuses œuvres dont *Oryx and Crake* de Margaret Atwood, *Oreille rouge* d'Éric Chevillard, dans *La Possibilité d'une île* et dans l'épilogue de *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq, ou encore dans l'œuvre d'Antoine Volodine.

⁷ Cette inversion est au cœur du film de Werner Herzog, *Aguirre ou la colère de Dieu* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) dans lequel la forêt amazonienne se transforme en un véritable enfer, signe du châtement divin de l'*hybris* du personnage principal, conquistador infâme.

principales de ce motif du réensauvagement de la nature, signe de son énergie démultipliée :

[les maisons] se dissimulaient derrière des arbres magnifiques, aux odeurs puissantes. Depuis la cime les fleurs ruisselaient en cascade jusqu'à terre, rouge sombre ou rouge groseille selon leur degré d'épanouissement. Les plus jeunes fleurs avaient des corolles plus foncées, les plus vieilles fanaient en s'éclaircissant. Toutes sentaient l'orchidée noire. Derrière ce rideau les ruines formaient une sorte de monceau lugubre et, plus loin, se tassait le village proprement dit. Lui aussi était abandonné.¹

La végétation n'est plus un simple décor, un espace hors-champ : elle engage une lutte territoriale avec l'homme. La végétation est de fait souvent décrite en termes de pouvoir et de conquête². Dès lors, c'est le paysage qui s'anime. La narration tend ainsi à resémantiser des images figées pour doter les plantes d'une forme de capacité physique au moyen de verbes d'action et d'adjectifs verbaux (les plantes sont « couvrantes »³, « rampantes »⁴), le contexte invitant à interpréter des catachrèses au sens propre. Nous sommes bien ici en présence de ce que vous Dominique Souliès nomme la « langue chahutée » de Volodine, où l'étrangeté linguistique, loin de se réduire à un jeu gratuit, permet au contraire grâce à des « distorsions vivifiantes » d'interpeller le lecteur et d'interroger ses habitudes linguistiques⁵. La langue commune favorise insensiblement une atmosphère inquiétante en personnalisant, avec retenue, le végétal : « la végétation m'interdisait d'approcher des fenêtres »⁶. S'il demeure difficile de décider du degré métaphorique de ces images qui se tissent en un réseau ténu (et c'est précisément de cette hésitation que procède l'aspect fantastique de l'univers du récit), la science-fiction, pour sa part, fait de cette conception animée des végétaux une réalité.

Le principe d'une végétation paroxystique et dérégulée est en effet au cœur des quatre récits de science-fiction évoqués plus haut. La majorité d'entre eux⁷ témoignent d'une inquiétude inédite face à la dépendance accrue de l'agriculture à l'égard de la chimie à partir de 1945. En effet, ce qu'on a appelé « la révolution verte » masque en réalité l'expansion de la chimie agricole et ses effets désastreux sur les ouvriers agricoles, les insectes, l'état des sols et des nappes

phréatiques⁸. Deux ans à peine après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Ward Moore imagine dans *Greener Than You Think* un représentant de commerce sans foi ni loi – Albert Weener – utiliser à mauvais escient un composé chimique encore à l'étude pour faire rapidement fortune. Alors que celui-ci devait servir à améliorer le rendement des plantes céréalières, il le vend à une Américaine pour rendre son gazon plus vert. Mais l'herbe, sous l'effet du « Métamorphosant » (*the Metamorphizer*) qui l'a modifiée génétiquement, envahit en une nuit le jardin traité et recouvre la maison, puis ceux de ses voisins, puis la ville entière, jusqu'à coloniser l'Amérique du Nord dans un chaos généralisé. Albert Weener profite sans la moindre hésitation de la situation de confusion qu'il a engendrée pour faire fortune. Son récit à la première personne rend compte, dans la plus complète indifférence, des catastrophes humaines, politiques et sociales qui s'enchaînent alors. Mais, tandis que l'on croit la menace de l'invasion endiguée après la disparition totale de l'Amérique du Nord et une fois que l'Amérique du Sud a réussi à se séparer physiquement du continent envahi, l'herbe réapparaît de manière inattendue et commence à coloniser rapidement plusieurs endroits de la planète : de l'événement local, on est passé à la catastrophe globale. La narration suivie d'Albert Weener change alors de forme dans les dernières pages du roman et bascule dans le journal de bord. Le protagoniste se contente de mentionner la date et l'avancée de l'herbe, accélérant ainsi le rythme du récit et préparant la catastrophe finale. La comparaison avec la Seconde Guerre mondiale est explicitée dans le texte : alors que l'herbe conquiert progressivement la France, des guetteurs sont installés tout au long des côtes anglaises. Mais, inexorablement, même l'Angleterre, ultime bastion contre l'herbe, finit par être conquise par l'ennemi. Le narrateur et la scientifique qui a inventé le Métamorphosant parviennent à s'échapper dans un bateau mais, à la dernière page, le premier découvre l'herbe dans les interstices du bateau au moment où la seconde pousse des cris de joie qui suggèrent qu'elle aurait enfin trouvé le moyen de contrôler les effets pervers de son invention.

Dans *The Day of the Triffids*, sous l'effet de radiations solaires nocives, la déchéance de l'humanité se mesure également au long du récit à l'aune du réensauvagement urbain. Ainsi, deux ans après une

¹ Antoine Volodine, *Nos Animaux préférés. Entrevoûtes*, Paris, Seuil, 2006, p. 10.

² « La piste qui avait été ouverte au bulldozer trente ans plus tôt et que la végétation avait ensuite entièrement reconquise sur des kilomètres », *ibid.*

³ *Ibid.*, p. 13 ; *Le Nom des singes*, Paris, Seuil, 1994, p. 89 et 109.

⁴ Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, *op. cit.*, p. 43.

⁵ Dominique Souliès, « La langue chahutée d'Antoine Volodine », *Faire danser la langue : le langage en jeu*, Actes de Colloque de la SESDEF 2011-2012, Université de Toronto, 5-6 mai 2011 (en ligne), p. 13-24.

⁶ Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, *op. cit.*, p. 124.

⁷ Nous verrons que le roman d'Aldiss, *Hothouse*, constitue un cas à part dans ce corpus, puisqu'il cherche surtout à faire écho à la théorie darwinienne de l'évolution des espèces.

⁸ Voir à ce sujet François Jarrige, Thomas Le Roux, *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Seuil, 2017, et en particulier : « 'Révolution verte', sols gris », p. 285-290.

catastrophe qui a réduit la majorité de sa population à néant, Londres est envahie par une végétation redevenue sauvage qui a conquis les espaces de végétation domestiquée. Elle est même parvenue à vaincre son adversaire traditionnel : le béton. Le franchissement de la frontière du minéral est ainsi le signe de la fin de la civilisation humaine, décrite ainsi par le narrateur-personnage William Masen :

De l'herbe poussait dans les caniveaux et étouffait les égouts. Des feuilles avaient bouché les descentes d'eau des maisons, de sorte que de l'herbe, et même de petits arbustes, poussaient dans les interstices et au milieu de la vase accumulée dans les gouttières. Presque toutes les habitations commençaient à arborer une perruque verte, sous laquelle les toits pourrissaient d'humidité. Au travers de nombreuses fenêtres, on pouvait apercevoir des plafonds écroulés, du papier peint décollé et des murs ruisselant d'humidité. Les jardins des parcs et des squares empiétaient de plus en plus sur les rues alentours. À vrai dire, tout ce qui peut pousser semblait sortir de tous les endroits imaginables – racines émergeant des crevasses des pavés de pierre, mauvaises herbes sortant des fissures du béton – trouvant même le moyen de se loger dans les sièges éventrés des véhicules abandonnés. Elles empiétaient de tous côtés pour reprendre possession des espaces arides que l'homme avait créées.

[Dislodged tiles and chimney-ports could be found in the streets. Grass and weeds had a good hold in the gutters and were choking the drains. Leaves had blocked downspoutings so that more grass, and even small bushes, grew in cracks and in the silt in the roof gutterings. Almost every building was beginning to wear a green wig beneath which its roofs would damply rot. Through many a window one had glimpses of fallen ceilings, curves of peeling paper, and walls glistening with damp. The gardens of the Parks and Squares were wildernesses creeping out across the bordering streets. Growing things seemed, indeed, to press out everywhere, rooting in the crevices between the paving stones, springing from cracks in concrete, finding lodgements even in the seats of the abandoned cars. On all sides they were encroaching to repossess themselves of the arid spaces that man had created.]¹

Hothouse de Brian Aldiss prolonge et approfondit ce motif : après plusieurs millions d'années d'évolution, la planète, sous l'effet d'une chaleur intense et continue, a été entièrement recouverte par des végétaux. Un figuier banian, plante parasite et invasive, s'est propagé à la surface de la Terre au point de la coloniser entièrement, tandis que d'autres espèces, qui se sont adaptées et ont muté, ont réussi à lui faire concurrence. Cette invasion totale s'est faite au prix de la richesse de la biodiversité,

et a entraîné l'appauvrissement des communautés animales, êtres humains compris.

The Genocides raconte de son côté comment l'Amérique est dévastée par « une Plante » invasive à la croissance extraordinaire qui détruit rapidement toute forme de vie en rendant la terre stérile, provoquant alors un froid insupportable qui, associé à la famine, soumet les sociétés humaines survivantes au chaos. On pourrait ajouter à ce corpus *The Drowned World* de James Graham Ballard, publié à la même époque (1962)², qui s'empare à son tour de ce scénario à partir du motif apocalyptique du Déluge. Ce récit décrit un monde d'après la catastrophe où les cités ont été englouties sous les eaux tandis que les plantes, sous l'effet du réchauffement climatique et de la radioactivité, ont crû et muté au point d'envahir la Terre sous la forme d'une vaste jungle ininterrompue au milieu de laquelle survivent quelques rescapés. Les descriptions de Ballard sont peu détaillées, mais elles reposent sur un imaginaire traditionnel de la jungle amazonienne couplé à celui de la végétation archaïque d'un monde révolu. En comparant les plantes monstrueuses du présent avec les gigantesques arbres-fougères du Carbonifère, le narrateur suggère la vitalité inouïe de plantes qui auraient retrouvé leur puissance originelle. De manière générale, l'imaginaire de la forêt équatoriale, sauvage, dense, polymorphe et invasive permet ainsi de rendre compte dans nos récits d'une nature globalement hostile. Le figuier banian, la Plante de *The Genocides*, l'Herbe de *Greener Than You Think* ou l'espèce des triffides permettent dans ces récits d'individualiser la Nature, voire de la personnifier en un sujet unique ou en une communauté extrêmement soudée par l'identité génétique (les triffides) ou le système racinaire³.

Toutes ces représentations sont symptomatiques, d'une part, d'une conception darwinienne de l'évolution des espèces où survivent celles qui sont les plus aptes à s'adapter à leur environnement, mais aussi, de l'autre, d'une conception de la plante « invasive » (selon la définition communément admise d'une plante allochtone naturalisée dont la prolifération crée des dommages dans l'écosystème qu'elle modifie irréversiblement – qu'elle ait été introduite ou non par l'homme) qui a émergé à la fin du XIX^e siècle et face à laquelle l'inquiétude s'intensifie après la Seconde Guerre mondiale. On se met ainsi à étudier les aires de répartition, les mécanismes d'invasion, de colonisation et de stratégies d'adaptation aux termes desquels des plantes exogènes se sont naturalisées, c'est-à-dire peuvent se reproduire par elles-mêmes dans leur

¹ *Le Jour des triffides* [désormais abrégé en *JT*], traduit de l'anglais par M. Battin, révisée par S. Guillot, Gallimard, 2004, [1951], p. 292-293 ; *The Day of the triffids* [désormais abrégé en *DT*], Harmondsworth, Penguin Books, 1951, p. 230-231.

² James Graham Ballard, *Le Monde englouti* suivi de *Sécheresse*, Paris, Denoël, romans traduits de l'anglais par M. Pagel, 2007.

³ Dans *The Genocides* en effet, le réseau souterrain des racines, dans lequel se sont réfugiés les survivants, révèle la connectivité infinie de la Plante.

nouveau biotope avant de proliférer. Ce n'est toutefois pas le souci environnemental de préservation des écosystèmes qui alimente originellement cette anxiété, mais bien davantage les enjeux économiques de rentabilité et de productivité d'un nouveau mode d'agriculture en train de s'industrialiser, et qui cherche à réduire à néant toutes les espèces qui pourraient menacer la monoculture privilégiée. L'agriculture intensive a ainsi contribué à diaboliser « la plante invasive » pour pouvoir justifier l'usage de produits phytosanitaires pour les éradiquer.

La terminologie de la plante dite envahissante, forgée au XIX^e siècle, est lestée en outre d'un imaginaire politique anthropomorphisé, qui voit dans le végétal exogène un *étranger* menaçant l'intégrité des communautés indigènes. Elle se nourrit ainsi de la naissance des théories de la race et de toutes les formes de représentations d'un Autre menaçant ayant innervé l'imaginaire politique et social dominant du XIX^e siècle. Cette dimension est, de manière surprenante, encore très prégnante dans le vocabulaire des biologistes contemporains¹ – ce que certains d'entre eux déplorent d'ailleurs avec énergie². L'imaginaire politique qui irrigue la description biologique des phénomènes de colonisation de l'espace dans ces récits est à ce titre ambigu et témoigne d'un rapport ambivalent au monde naturel, fait d'un mélange inextricable de fascination et de répulsion. Mais ces textes n'en interrogent pas moins la frontière idéologique entre « bonnes » et « mauvaises » herbes, qu'ils cherchent à la consolider ou au contraire à l'ébranler³. Ils problématisent donc déjà les enjeux qui seront au cœur des études environnementales en remettant en cause la notion de frontière et d'équilibre naturel – qui fantasmerait un état idéal immobile qu'il faudrait préserver – au profit d'une conception mobile de la nature, faite de changements permanents, principe qu'Aldiss met au cœur de son récit.

Quoi qu'il en soit, tous ces végétaux sont unis, semble-t-il, par une même difformité et animés par une même fin : l'anéantissement de l'espèce humaine. En

effet, dans ces romans où la puissance du végétal est portée à son comble, son dérèglement s'incarne dans la figure de la plante monstrueuse.

Hybridité et monstruosité

Le motif littéraire de la tératologie végétale est ancien mais connaît un regain tout au long du XIX^e siècle : on le trouve par exemple dans plusieurs romans du cycle des Rougon-Macquart où l'exubérance du végétal est à la fois le signe d'une intense vitalité mais aussi d'une forme de dérèglement mortifère qui installe une atmosphère souvent inquiétante⁴. On songe aussi aux plantes monstrueuses et artificialisées qui fascinent tant, dans *À rebours* de Huysmans, le personnage de des Esseintes, ou aux expérimentations horticoles imaginées par M. Renard dans *Le Docteur Lerne*, reflet des inquiétudes suscitées par les effets incontrôlables des modifications que l'homme fait subir aux plantes en se rêvant démiurge⁵. La science-fiction apocalyptique reprend des décennies plus tard cet imaginaire dont elle exacerbe deux aspects principaux : la monstruosité des plantes d'une part et, de l'autre, l'ampleur du désastre causé par ceux que le désir de savoir et le désir de pouvoir font basculer dans la folie. À ce titre, le personnage paradigmatique de Frankenstein réapparaît spontanément dans certains de ces récits. Ward Moore, l'un des premiers, imagine dans *Greener Than You Think* une plante devenue monstrueuse sous l'effet d'un traitement chimique qui en modifie les gènes. Joséphine Spencer Francis, la scientifique qui n'a pas encore achevé de le perfectionner, se fantasme en nouveau Dieu (« Oui, transformer la plante elle-même ! », [*« Change the plant itself, Weener, change the plant itself! »*]⁶) d'une terre où la famine, les guerres et les inégalités sociales auraient disparu. Mais, abusée par le personnage principal, Albert Weener, un représentant de commerce avide au gain, son invention est détournée de sa finalité pacifiste première. Toutefois, ce personnage féminin n'est pas sympathique non plus ; certes, il est décrit par un narrateur antipathique et sexiste ; mais, enfermé dans son

¹ À titre d'exemple, on parle d'une plante « naturalisée » quand elle s'intègre aux autres végétaux.

² Juliet Fall, insiste sur les effets délétères de la vulgarisation du discours des experts scientifiques qui contribue à créer un imaginaire lourdement connoté de l'invasion des espèces animales et végétales « étrangères », « Invasions étranges, invasions étrangères. Ou quand cygnes et écureuils transgressent les frontières », dans *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, édité par Annik Dubied, David Gerber et Juliet Fall, *Travaux de Sciences sociales*, n° 218, Genève, Droz, 2012 p. 177-188. On pense aussi à l'œuvre d'un jardinier-paysagiste comme Gilles Clément, qui a réintroduit dès l'origine au cœur de sa pratique et de sa théorie du jardin le principe du vagabondage autonome et imprévisible des plantes d'une année à l'autre, et celui de la réhabilitation des plantes que l'on a l'habitude de classer parmi les mauvaises herbes, comme la berce du Caucase.

³ Comme l'analysent Catherine et Raphaël Larrère, les discours de préservation environnementale suggèrent qu'il y aurait une bonne et une mauvaise diversité spécifique. La bonne serait « indigène », la mauvaise, « métissée d'organismes autochtones et immigrés ». Ce substrat politique de l'imaginaire environnemental nous somme de redéfinir au préalable plante exotique et plante indigène, ce qui est loin d'aller de soi. *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique, La Découverte*, [2015], 2018, p. 131 sq.

⁴ Arnaud Verret, « Les traces de tératologie végétale dans trois romans du cycle des Rougon-Macquart », dans *Traces du végétal. Nouvelles recherches sur l'imaginaire*, (C. Oghina-Pavie, A. Nuscia Taïbi et I. Trivisani-Moreau dir.), Angers, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 157-170.

⁵ Sur les expérimentations de Darwin sur les orchidées et sur l'implication sensible de sa relation avec elles, voir *Le Ravissement de Darwin. Le langage des plantes*, Carla Hustak et Natasha Myers, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, [2012, *Involuntary Momentum : Affective Ecologies and The Sciences of Plant/Insect Encounters*], 2020.

⁶ *Encore un peu de verdure*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Jane Fillion, 1975 [désormais abrégé en EPV], p. 13 (*Greener Than You Think*, New York, Ballantine Books, 1947 [désormais abrégé en GT], p. 4).

laboratoire, loin de la réalité, il symbolise les dangers d'une science sans conscience et montre comment l'utopie peut être instrumentalisée à des fins mercantiles. L'herbe traitée par le produit qu'elle a inventé devient rapidement invasive et pousse littéralement à vue d'œil¹ : tandis qu'un couple se trouve prisonnier dans sa maison désormais immergée dans les herbes, les pompiers peinent à le sauver et sont comme attaqués par les touffes d'herbe :

[Elles] s'enroulèrent à leurs chevilles, puis à leurs mollets, les empêchant ainsi d'avancer. Haletant, se débattant, les pompiers pénétrèrent péniblement dans cette masse verte, ralentirent, puis s'arrêtèrent. Vus du trottoir, ils semblaient lutter contre une pieuvre géante. Ils avaient beau lever les pieds aussi haut qu'ils le pouvaient, ils ne parvenaient pas à se dégager de cette toison mouvante. Ils lançaient furieusement leur échelle à l'assaut, mais l'herbe les agrippait toujours plus fermement. [...]

*[Sloshing over ankles and lapping at calves, thoroughly entangling and impeding progress. Panting and struggling the firemen penetrated only a short way into the mass before they were slowed almost to a standstill. From the sidelines it seemed as though they were wrestling with an invisible octopus. Feet were lifted high, but never free of the twining vegetation; the ladder was pulled angrily forward, but the clutch of the grass upon it became firmer with every tug].*²

Si le narrateur de Moore utilise des comparaisons animales pour rendre compte du danger, il reste dans l'ordre de l'équivalence et non du changement de nature : la plante appartient encore au règne du végétal. Dans cette perspective, *The Day of the Triffids* franchit un pas supplémentaire : John Wyndham raconte aussi les conséquences funestes de manipulations génétiques accidentelles aux termes desquelles un scientifique a créé une espèce de plante capable de se mouvoir, les triffides. Mais, alors que tout le monde s'est habitué à l'existence des « plantes marchantes », une mystérieuse catastrophe engendre le chaos en rendant subitement aveugle toute une partie de l'humanité, à l'exception d'un petit nombre de survivants. Dès lors, non

seulement les triffides apprennent à se déplacer plus vite, mais sont capables de communiquer entre eux au moyen d'un incompréhensible et inquiétant cliquetis, prouvant par là leurs capacités physiques et cognitives³. Enfin, déjouant encore les représentations communément admises sur le monde végétal, les triffides se mettent à attaquer et tuer les survivants avec une violence qui manifeste leur animosité à l'égard des êtres humains⁴.

Aldiss aussi individualise les plantes et les dote de capacités cognitives inédites dans un espace dominé par le principe du *struggle for life* hérité de Darwin. Ici en effet, les lois darwiniennes de l'évolution expliquent scientifiquement, pourrait-on dire, la manière dont les végétaux se sont perfectionnés pour survivre dans leur nouvel environnement. Dans le monde de Wyndham, l'hybridité végétale est initialement due aux manipulations génétiques, mais les triffides progressent d'eux-mêmes par la suite, selon une conception darwinienne de l'évolution des espèces⁵. Aldiss évoque pour sa part un processus d'évolution « naturelle » au très long cours qui s'étale sur plusieurs millions d'années. D'une part en effet, nous l'avons évoqué, un figier banyan a fini par coloniser la Terre (et ici, Aldiss se contente d'amplifier les propriétés naturelles d'une espèce parasite et invasive qui existe véritablement), mais, d'autre part, de nouvelles espèces végétales se sont métamorphosées pour survivre et, grâce à ce que les biologistes nomment aujourd'hui la plasticité des plantes, c'est-à-dire leur capacité à adapter leur physiologie et leur morphologie aux conditions de l'environnement dans lequel elles évoluent, elles se sont transformées peu à peu en créatures hybrides qui tiennent davantage de l'animal que du végétal. En bref, la théorie darwinienne de l'évolution, longtemps cantonnée aux espèces animales dans l'imaginaire collectif, trouve ici une nouvelle application avec le règne végétal. En outre, ces créatures font voler en éclats les frontières trop étanches de la taxinomie traditionnelle et bouleversent nos schémas mentaux. À

¹ *EPV*, p. 51 : « Comme je la regardais, fasciné, je la vis s'étendre dans toutes les directions. Elle se recroquevillait, se tordait, comme torturée, puis reprenait vie, regagnait du terrain, avançait, avançait, avançait... Au regard d'un humain, cette avance était lente, mais il y avait quelque chose de monstrueux à voir cette énorme masse verte se mouvoir à ce qui semblait une vitesse incroyable. Elle engloutissait tout sur son passage, comblait une tranchée ouverte dans l'avenue, avalait des bosquets, un muret », *GT*, p. 59 : « *But this abnormal growth was no passive lawn, no sleepy patch of vegetation. As I stood there with fascinated attention, the thing moved and kept on moving; not in one place, but in thousands; not in one direction, but toward all points of the compass. It writhed and twisted in nightmarish unease, expanding, extending, increasing; spreading, spreading, spreading. Its movement, by human standards, was slow, but it was so monstrous to see this great mass of verdure move at all that it appeared to be going with express speed, inexorably enveloping everything in its path. A crack in the roadway disappeared under it, a shrub was swallowed up, a patch of wall vanished* ».

² *Ibid.*, p. 36 ; *ibid.*, p. 39. La comparaison spectaculaire avec les tentacules revient encore à deux reprises dans la suite du récit.

³ « *The pattering of the sticks was a form of communication* », *DT*, p. 49-50.

⁴ Le narrateur insiste fréquemment sur la rapidité et la violence de leurs assauts, leur « aiguillon » s'apparentant à une arme : « Les triffides furent prompts à réagir. Leur mystérieuse sensibilité aux sons les avait avertis. Comme nous sortions, deux d'entre eux s'avançaient en vacillant vers l'entrée. Ils lancèrent leur aiguillon sur nous et heurtèrent les vitres fermées » ; *JT*, p. 187 ; « *The triffids weren't slow to be interested. That uncanny sensitiveness to sounds told them something was happening. As we drove out, a couple of them were already lurching towards the entrance. Their stings whipped out as us, and slapped harmlessly against the closed windows* », *DT*, p. 145.

⁵ Sur la place de la théorie de l'évolution dans l'œuvre de Wyndham, voir Adam Stock, « The Blind Logic of Plants : Enlightenment and Evolution in John Wyndham's *The Day of the Triffids* », *Science Fiction Studies*, vol. 42, n°3, novembre 2015, p. 433-457.

la fin du roman, le narrateur donne la clef interprétative de ce nouvel état du vivant :

De nouveau, les formes, qui ont toujours été indépendantes, l'une prospérant aux dépens de l'autre, de nouveau les formes se confondent. Qu'étaient les Bedons-Bedaines ? Des végétaux ou des humains ? Et que sont les poilureux ? Des humains ou des animaux ? Et les habitants de la sylve ? [...] Comment les faire entrer dans la vieille classification ? Et moi... moi ? je me demande ce que je suis !

[*They never ceased to be anything but inter-dependent – the one always living off the other – and now they merge together once more. Were the tummy-bellies vegetable or human ? Are the sharp-furs human or animal ? And the creatures of the hothouse world [...] ? How do they stand under the old classifications ? I ask myself what am I ?*]¹

« L'étape de dévolution » dans laquelle est entrée la Terre renvoie à une théorie biologique² qui permet de rendre le récit vraisemblable ; surtout, elle rend compte d'un autre processus de l'évolution du vivant qui serait comme un retour aux premiers temps où les règnes étaient indistincts. On pourrait aussi y voir l'illustration d'une réflexion sur les limites toujours repoussées du vivant, car en approfondissant et en déployant ce motif de l'exubérance végétale, Aldiss suggère aussi, selon les mots du jardinier-philosophe Gilles Clément, que « toujours la vie invente, c'est-à-dire que le vivant est susceptible de nous apporter quelque chose que nous n'avons pas rigoureusement prévu »³.

La représentation du végétal, nourrie de l'imaginaire darwinien de l'évolution des espèces animales, favorise l'élaboration fictionnelle d'un ensemble de créatures effrayantes. Aldiss laisse ainsi libre cours à son imagination et augmente considérablement le groupe des « zoophytes », à mi-chemin du végétal et de l'animal : ses végétaux se définissent précisément par le contraire de la manière dont nous les représentons : immobilité, absence de sensibilité et d'intériorité etc., autant d'aspects de la vie « végétative » qui n'ont plus lieu d'être ici. Sur le modèle de la plante carnivore, il invente différentes espèces

qu'il dote de propriétés animales. Aussi ces créatures sont-elles non seulement capables de se mouvoir avec une célérité inouïe, mais elles sont toutes caractérisées par leur énergie carnassière et prédatrice. Le narrateur décrit avec précision leur mode d'attaque en insistant sur leur rapidité et sur les parties de leurs corps qui sont devenues animales – c'est-à-dire qui ont exacerbé la capacité de prédation et de digestion – en recourant à un vocabulaire zoomorphique dont la signification n'est pas métaphorique mais littérale : « Des plantes aux formes fantastiques, certaines semblables à des oiseaux, d'autres à des papillons, pullulaient, faisaient siffler leurs cinglants tentacules et sortaient leurs griffes » [« *Many fantastic plant forms there were, some like birds, some like butterflies. Ever and again, whips and hands shot out, taking them in mid-flight* »]⁴ : autant d'analogies animales systématiques dans le roman qui rendent compte d'un processus de mimétisme où ce ne sont plus les animaux qui imitent les végétaux mais l'inverse : ainsi des saules qui ont copié la pieuvre des sables, et dont les branches sont devenues des tentacules. Pour survivre et se nourrir, ils sont devenus prédateurs, portant d'ailleurs le nom de « *killerwillows* »⁵.

Si la plante est devenue prédatrice, l'homme est sa proie privilégiée. Plusieurs scènes de *Hothouse* racontent comment les personnages, pensant se réfugier dans un abri, se retrouvent en réalité dans l'estomac d'une plante dont le suc gastrique les menace d'une mort imminente. De même, la seconde partie de *The Genocides* raconte la dérisoire odyssée des survivants à l'intérieur de la Plante – à l'instar d'un ver dans un fruit⁶. Cet épisode récurrent porte l'idée du dérèglement végétal à son comble et en cristallise les enjeux majeurs : le motif mythique de l'enfermement dans le corps d'un animal (on pense à Jonas) suggère le fait que l'homme est déchu au statut de « viande » pour une plante carnivore qui, après avoir abandonné la « pacifique » photosynthèse, est désormais capable de digérer des corps animaux⁷. L'hybride se confond alors avec le monstrueux, les végétaux incarnant dans la science-fiction, comme le rappelle Thierry Jandrok, une métaphore de la « nature conquérante », mais aussi

¹ *Le Monde vert*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Michel Deutsch, 2009 [désormais abrégé en *MV*], p. 325 ; *Hothouse*, London, Faber and Faber 1962 [désormais abrégé en *H*], p. 204.

² On parlerait sans doute aujourd'hui plutôt d'« involution », c'est-à-dire d'une forme de régression à un état antérieur.

³ « Le partage de la signature et l'art involontaire », *Les Limites du vivant*, textes réunis et présentés par Roberto Barbanti et Lorraine Verner, Paris, éditions Dehors, 2016, p. 135-153.

⁴ *MV*, p. 22 ; *H*, p. 14.

⁵ Traduit par « assassaules ».

⁶ *The Genocides* porte à son comble ce changement d'échelle et de statut entre l'homme et la plante. Après l'attaque des aliens, les rescapés, alors qu'ils cherchent refuge dans une grotte, s'engouffrent à leur insu à l'intérieur de la Plante au niveau de ses racines souterraines. Toute la seconde partie du roman s'organise, à partir du motif de la catapse, autour de la survie des personnages au sein de ce labyrinthe obscur dont ils explorent les arcanes. Le roman rend compte de la déchéance des personnages, qui abandonnent toutes valeurs religieuses, morales et sociales. Cet épisode inverse l'image proverbiale lorsqu'un des personnages réalise que ce sont eux qui sont les « vers à l'intérieur du fruit ».

⁷ Le narrateur de *Nos animaux préférés* de Volodine tient à distance cet imaginaire mais ne le convoque pas moins afin de créer un univers inquiétant : les plantes sont animalisées au moyen d'une métaphore filée ophidienne : « Les lianes pleines de suc, plus souples, coulaient sur lui avec des mouvements reptiliens, elles rampaient, elles sifflaient, mais elles échappaient rarement à l'arrachage, elles aussi », *Nos Animaux préférés. Entrevoûtes*, op. cit., p. 117. À l'aide d'une métaphore dont il remotive la signification, il évoque lui aussi une route abandonnée « ingurgitée » par la végétation, *ibid.*, p. 138.

« de l'Alien et de l'aliénation »¹. Ainsi se voit résumée dans la plante monstrueuse l'imbrication de l'idée d'altérité radicale avec celle de la désagrégation individuelle et sociale des humains.

Subjectivités végétales

Ces récits anticipent – de notre point de vue rétrospectif du moins – les recherches biologiques récentes sur le végétal qui contribuent désormais à remettre en cause les conceptions communément admises sur le vivant et notamment sur les qualités que l'on attribue spontanément aux plantes (principalement l'immobilité et l'insensibilité). Ébranler nos savoirs sur la « vie végétative » est d'ailleurs l'un des objectifs explicites du récit de Ward Moore :

Bien que les naturalistes et botanistes s'efforcent de nous prouver le contraire, nous persistons à considérer toute vie végétale comme enracinée et fixe. Mais la pousse anormale de cette herbe envahissante lui enlevait tout caractère statique et passif.

[*For, no matter what botanists or naturalists may tell us to the contrary, we habitually think of plantlife as fixed and stolid, insensate and quiescent. But this abnormal growth was no passive lawn, no sleepy patch of vegetation.*]²

De même, dans *The Day of the Triffids*, Walter Lucknor, chargé par la firme qui a donné naissance aux triffides de les observer, s'amuse de la naïveté du narrateur qui ne parvient pas à imaginer que des plantes puissent s'exprimer et communiquer³. Ce dernier ne peut envisager cette idée que comme une métaphore [« *metaphorically* »⁴], alors que Walter Lucknor l'invite au contraire à la prendre littéralement :

– Et cela signifie qu'il y a en eux, quelque part, de l'intelligence. Elle n'est pas logée dans un cerveau puisque la dissection n'a rien montré qui y ressemble de près ou de loin. Mais cela ne prouve pas qu'ils sont dépourvus de quelque chose qui remplit les fonctions d'un cerveau.

[« *And that, » he argued, « means that somewhere in them is intelligence. It can't be seated in a brain, because dissection shows nothing like a brain-but that doesn't prove there isn't something there that does a brain's job »]⁵.*

Ces dernières décennies, les biologistes ont bouleversé ces idées reçues en mettant en lumière la sensibilité et la cognition des plantes⁶, leurs capacités de mémoire, de communication, de mouvement ; en bref, leur « intelligence » paradoxale⁷. En effet, penser une forme d'intelligence qui ne passe pas par un système centralisé trouble notre entendement et demande un véritable effort de réajustement épistémologique ainsi qu'une redéfinition des concepts traditionnellement utilisés⁸. Il s'agit bien d'une révolution copernicienne qui nous oblige à repenser en profondeur la végétalité au point que les philosophes n'hésitent pas à parler d'un véritable virage conceptuel auquel ils donnent le nom de *plant turn* qui a aussi pour conséquence de fissurer notre propre conception de la vie humaine⁹.

L'anthropomorphisation des plantes, en rabattant le mode de vie des plantes sur celui des humains, s'avère alors un procédé « naturel » pour rendre compte de cette nouvelle conception du végétal qui cherche à établir une forme de continuité entre les formes du vivant tout en suggérant une forme d'intériorité subjective spécifique à l'être végétal¹⁰. Ces récits de science-fiction, en recourant à un certain nombre de procédés analogiques, contribuent à subjectiver les plantes en leur attribuant une forme d'intentionnalité et d'intelligence. Ces procédés, aussi rudimentaires

¹ « Les végétaux dans la littérature de science-fiction : angoisse et fascination », dans *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 241.

² Ward Moore, *EPV*, p. 51 ; *GT*, p. 59. C'est aussi le propos d'une nouvelle d'U. Le Guin datant de 1971, *Vaster than Empires and More slow*, dans laquelle les protagonistes prennent conscience, sur une planète recouverte de plantes nommée World 4470, que les plantes ont une forme de sensibilité et d'intelligence rendue possible par leur interconnexion généralisée.

³ Adam Stock souligne combien ce texte prouve que Wyndham était familier de l'histoire de la biologie, « The Blind Logic of Plants : Enlightenment and Evolution in John Wyndham's *The Day of the Triffids* », article cité.

⁴ *JT*, p. 57, *DT*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 59 ; *ibid.*, p. 47.

⁶ Outre, en France, le plus connu d'entre eux, F. Hallé (*Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil, 1999), il faut citer D. Chamovitz, *La Plante et ses sens*, Buchet Chastel, [2012, *What a plant Knows*], 2014.

⁷ Ses articles spécialisés sont innombrables, mais il s'est récemment lancé dans une entreprise de vulgarisation qui connaît un grand succès. Voir par exemple Stefano Mancuso, et Alessandra Viola, *L'Intelligence des plantes (Brilliant green : The surprising history and science of plant intelligence*, Island Press, 2015), Paris, Albin Michel, 2020.

⁸ Pour un exposé extrêmement clair de ces enjeux, voir Jacques Tassin, *À quoi pensent les plantes ?*, Paris, Odile Jacob, 2016.

⁹ La philosophie du végétal gagne en effet du terrain. Voir notamment Benoît Timmermans et Quentin Hiernaux (dir.), *Philosophie du végétal*, Paris, Vrin, 2018 ; *Cahiers philosophiques, Le Végétal, savoirs et pratiques 1 et 2*, Vrin, n°152 et 153, 1er et 2e trimestre 2018 ; Paco Calvo, « What Is It Like to Be a Plant ? », *Journal of Consciousness Studies*, 24, n°9-10, 2017, p. 205-27. Voir aussi Emanuele Coccia, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2016.

¹⁰ C'est justement le reproche que la philosophe Florence Burgat formule contre les vulgarisateurs de la vie végétale, Stefano Mancuso et Peter Wohlleben, forestier auteur du célèbre et médiatique *La Vie secrète des arbres. Ce qu'ils ressentent. Comment ils communiquent*, Paris, Les Arènes, [2015] traduit de l'allemand par C. Tresca, 2017. Selon elle, trop anthropomorphiser les plantes en admettant qu'elles pensent, ressentent et souffrent, risque de banaliser les véritables souffrances des vies animales, et plus particulièrement des animaux destinés à l'abattoir. Florence Burgat, *Qu'est-ce qu'une plante ? Essai sur la vie végétale*, Paris, Seuil, 2020.

soient-ils, suggèrent l'existence d'une vie végétale à la fois proche et foncièrement distincte de la nôtre, et soulignent simultanément l'idée d'une proximité comme d'une altérité inaccessible¹.

« *Adventures in the global Amazon* »² : un rapport inversement proportionnel entre l'agir humain et l'agir végétal

L'*agir* est donc au cœur des récits de fin du monde dans la mesure où ces derniers bouleversent la place et le rôle respectifs de l'homme et de la plante en déconstruisant l'opposition dichotomique communément admise entre sujet et objet, remettant ainsi en cause la prétendue suprématie humaine sur la nature qui l'environne. Cette idée se manifeste notamment par un rapport inversement proportionnel entre l'agir humain et l'agir végétal, l'impuissance humaine se mesurant à l'aune de la toute-puissance végétale. On l'a déjà vu, la rivalité territoriale entre le règne végétal et le règne animal spatialise ce rapport de forces, encore intensifié par la part respective de chaque espèce dans le déroulement de l'action³. Dès lors, le décor fait plus que s'animer : il s'incarne et s'individualise, agit, se fait menaçant et tue. La clé de voûte de la théorie darwinienne de l'évolution, le *struggle for life*, est ici transformée en schéma narratif. Mais cette rivalité n'oppose plus, comme dans les récits classiques, deux individus de la même espèce, mais deux règnes du vivant.

D'une part en effet, dans ces récits, l'espèce humaine, réduite à la portion congrue sous l'effet d'une catastrophe, se caractérise d'un point de vue actantiel par son incapacité à prendre l'initiative : les êtres humains se limitent ainsi à un éventail restreint d'actions – voire seulement de réactions – comme être aux aguets, fuir, chercher un refuge, errer sans but, etc., autant de formes de la passivité magistralement incarnées par *The Road*, et qui font de l'homme, symboliquement, un exilé sur Terre, caricature dérisoire de l'*homo viator*. Dans ces quatre récits de science-fiction, le schéma narratif se réduit à la manière dont l'espèce humaine parvient – ou pas – à échapper aux attaques permanentes des végétaux monstrueux en trouvant un refuge, qui se révèle toujours momentanée. L'éventail des émotions humaines est restreint à un sentiment dominant, la peur, dont les nuances varient en fonction de l'intensité de l'action. Paradoxalement, les êtres humains sont la plupart du temps immobiles,

afin de ne pas être repérés, tandis que l'effervescence végétale est permanente. Dans *The Day of the Triffids*, les survivants, face à l'intensification des assauts mortels des truffides, sont obligés de vivre confinés et doivent améliorer en permanence leurs protections face aux truffides qui, eux aussi, progressent dans leur stratégie d'attaque au point même que, comble de l'ironie, ce sont quand les truffides sont immobiles – mais aux aguets –, qu'ils suscitent le plus d'inquiétude.

Dans l'univers d'Aldiss, la régression humaine, exacerbée par des siècles d'évolution, est portée à son comble. D'une part en effet, l'espèce a considérablement régressé dans ses capacités cognitives et s'est appauvrie psychologiquement. En outre, contaminée par le végétal devenu dominant, elle a désormais la peau verte, signe de la toute-puissance des plantes, de même que les noms des humains font écho au végétal (à l'instar de Gren et Flor). *A contrario*, on l'a vu, ce sont les plantes qui ont l'initiative de l'action et qui sont douées d'intelligence. L'incipit est, à cet égard, significatif. Le récit commence *in medias res* : un groupe d'enfants est attaqué par des plantes monstrueuses et agressives. La lutte s'achève par la mort de la plus petite fille du groupe, Clat, âgée de cinq ans. Le récit déjoue ainsi nos attentes, d'abord en faisant mourir d'emblée cette enfant, signe de l'état d'impuissance auquel est désormais réduite l'espèce humaine, puis en affirmant d'emblée que, contre nos représentations traditionnelles, dans cet univers où domine le végétal, les enfants n'ont pas – ou plus – de rapport privilégié à la nature.

Le personnage principal du récit est, contre toute attente, une morille. Ce champignon parasite⁴, dont l'intelligence surpasse tous les autres vivants de la Terre, se greffe au début du récit sur l'un des humains dont elle utilise le corps et la mémoire afin de trouver la meilleure stratégie pour se propager. Incarnation végétale originale de l'idée d'aliénation, elle prend possession de l'esprit du « héros » masculin, Gren, et leur collaboration, dont ce dernier aurait pu profiter également, se révèle vite à l'avantage unique du champignon qui parvient grâce à ses capacités télépathiques à faire de l'humain son esclave. Ce résultat est le fruit d'un long rapport de forces qui s'achève par la prise de pouvoir absolu de la morille. Son intelligence soumet Gren à l'impuissance et le réduit à l'état « végétatif » :

¹ Sur les enjeux de l'analogie homme-plante à l'époque moderne, voir Dominique Brancher, *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2015.

² Je détourne ici la formule d'Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, op. cit., p. 22.

³ L'espace reconquis au fil des siècles par les végétaux est décrit par exemple par le narrateur de *Hothouse* en termes militaires, *MV*, p. 113 ; *H*, p. 66-67.

⁴ Les champignons ont été classés à tort dans la catégorie des végétaux et font partie des organismes qui ne cessent de bousculer les classifications. Aldiss en fait une créature végétale dont les capacités mentales sont exceptionnelles.

Gren était incapable de prononcer un mot. Ses lèvres, son visage virait au bleu, ses membres étaient rigides. La morille le punissait.

– J'ai été trop douce, dit-elle. Tu n'es qu'un légume ! je t'ai averti. Désormais, je serai plus exigeante et toi, tu seras plus docile. Je ne te demande pas de penser – cela, c'est mon affaire – mais tu peux au moins observer.

[*He could not get the words out of his mouth. A blue tinge spread from his lips outwards. His limbs went rigid. Within his head, the morel was punishing him, paralyzing his nervous system. I've been too gentle with you, Gren. You're a vegetable ! I gave you a warning. In future I will do more commanding and think, you can at least observe and let me do the thinking.*]¹

Si certains récits de fin du monde insistent sur l'hostilité des plantes, suggérant l'idée d'une vengeance à l'égard de l'espèce qui leur a nui à une époque antérieure, le motif d'une nature indifférente à l'homme, insensible, remet en cause l'anthropocentrisme et constitue un stade supérieur dans la destitution de l'espèce humaine, comme le suggère le narrateur de *Hothouse* :

Dans le vaste et redoutable paysage qui les cernait, les humains étaient pour ainsi dire réduits à l'insignifiance. La pastorale de la Terre et le drame climatique se déroulaient en les ignorant.

[*In the great and awful landscape in which they found themselves, the humans were dwarfed almost to insignificance. The pastoral of Earth and the drama of the weather unrolled without taking cognizance of them*].²

En somme, comme le montrent ces récits de science-fiction, narrativiser le végétal est une manière d'interroger notre représentation du vivant et d'en bousculer les frontières idéologiques trop étanches. Grâce à des procédés stylistiques qui permettent aux plantes de transgresser le cadre limité du descriptif et de l'être pour les transplanter dans le régime du narratif et du faire, l'invention poétique est ici au service d'une critique culturelle, dont les enjeux sont aussi politiques et éthiques.

Ambiguïtés des enjeux politiques et éthiques

Le genre apocalyptique biblique semble paradigmatique de la répartition problématique et conflictuelle de la puissance entre les différents acteurs

du récit, dans la mesure où Dieu incarne une force transcendante, extérieure à l'homme mais inextricablement liée à lui et à la nature puisqu'il punit ce dernier de ses fautes en modifiant l'ordre naturel. La nature, parce qu'elle est l'œuvre de Dieu, lui demeure entièrement soumise : lui seul décide de la manière dont la terre va réagir aux agissements humains. Or, dans un monde laïcisé où il n'y a plus de Dieu, le schéma n'est plus triangulaire, mais binaire : c'est la nature qui réagit directement aux actions humaines ; la toute-puissance n'a pas disparu, elle s'est relogée dans la nature elle-même, mais unifiée en un tout organique. D'une certaine manière, ces récits de fin du monde mettent en œuvre l'un des aspects essentiels de l'hypothèse Gaïa selon Bruno Latour : un enchevêtrement d'*agencies* (i.e. puissances d'agir), une imbrication d'actions qui redistribuent les cartes de notre compréhension de la responsabilité et de l'action. Les responsabilités sont multiples et se diffractent parmi les acteurs ; toutefois, ces textes interrogent le système global dominant capitaliste qui les rend possibles. Car si, pour Bruno Latour, le caractère indéchiffrable des réactions de Gaïa constitue l'une de ses caractéristiques essentielles, il semble toutefois qu'à trop insister sur le mystère insondable des réactions de la Terre, on risque de dépolitiser les enjeux de l'entrée dans l'ère de l'Anthropocène en présentant comme une fatalité extérieure aux sociétés capitalistes les responsabilités profondes qui sont les siennes. Les récits apocalyptiques contemporains ne cessent au contraire d'interroger les origines du désastre et de dépasser l'approche strictement anthropologique et trop abstraite, qui ferait de l'Homme le seul et unique coupable, au profit d'une interprétation discriminante, politique, sociale et économique qui accuse au premier chef les sociétés occidentalisées. À cet égard, les œuvres de science-fiction reflètent schématiquement deux réactions possibles et antagonistes face à la réalité des dévastations humaines de la terre. Celles qui n'explicitent jamais les causes de la catastrophe pour susciter l'angoisse et montrer les limites de l'entendement humain participent de manière très ambiguë aux « processus agnotologiques » des sociétés en fabriquant des « zones d'ignorance ou d'invisibilisation des dégâts du progrès »³. Ce premier type de récits s'oppose à ceux qui au contraire, en dévoilant les causes anthropiques et capitalistes des dérèglements « naturels », veulent mettre le lecteur dans la position de responsable, sinon de coupable⁴. Pour ce faire, il s'agit aussi de lui proposer une version alternative des origines et des causes de la catastrophe, capable d'ébranler les discours officiels dominants. Dans les récits apocalyptiques bibliques, l'homme est

¹ *MV*, p. 229 ; *H*, p. 139-140.

² *Ibid.*, p. 257 ; *H*, p. 156. Traduction légèrement modifiée.

³ Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, op. cit., p. 223.

⁴ À ce titre, le prologue de Ward Moore dans *Greener Than You Think* est le plus explicite, puisqu'il invite le lecteur à s'identifier au personnage principal, Albert Weener, responsable cynique de la catastrophe planétaire.

responsable des catastrophes qui s'abattent sur lui : sa négligence et son indifférence à l'égard de Dieu, effets de son *hybris*¹, entraînent le châtement divin ; mais, dans les récits sécularisés de fin du monde contemporains, il n'est plus de royaume², et l'interprétation religieuse se voit invalidée. Dans le récit de Ward Moore, le narrateur entend, au début de la catastrophe, les propos d'un speaker s'exprimant ainsi à la radio :

Oui, amis invisibles, Dieu prépare sa vengeance pour la méchanceté et le péché, alors même que vous écoutez. Vous avez été avertis à maintes reprises de la colère à venir, mais je vous le dis, la colère est à portée de main. Même maintenant, Dieu vous donne un signe de Son mécontentement ; un nuage pas plus grand que la main d'un homme. Mais, ô mes amis invisibles, ce nuage porte en lui toutes les tempêtes, les cyclones, les typhons, les ouragans et les tornades nécessaires pour vous détruire, vous et les vôtres. Si vous ne vous repentez pas de votre orgueil et de votre paresse, le jugement viendra sûrement sur vous. Le Seigneur a pris une mauvaise herbe simple et méprisée et l'a fait se multiplier au mépris de tous vos faibles pouvoirs et efforts.

[Yes, unseen friends, God is preparing His vengeance for wickedness and sin, even as you are listening. You have been warned many times of the wrath to come, but I say to you, the wrath is at hand. Even now God is giving you a sign of His displeasure; a cloud no bigger than a man's hand. But, O my unseen friends, that cloud has within it all the storms, cyclones, typhoons, hurricanes and tornadoes necessary to destroy you and yours. Unless you repent of your pride and sloth, Judgment will surely come upon you. The Lord has taken a simple and despised weed and caused it to multiply in defiance of all your puny powers and efforts]³.

Cette interprétation chrétienne de l'événement est toutefois explicitement rejetée par le récit qui n'a de cesse d'insister sur la responsabilité du personnage principal, aliéné par le désir du profit. Il en va de même, semble-t-il, dans *The Genocides*. Un certain nombre de personnages puritains sont convaincus que le fléau qui s'abat sur eux est un châtement divin. L'invasion par les milliards de spores de la planète entière un jour d'avril 1972 aurait été, selon Anderson, l'un des héros du récit,

« dispersées par la main d'un semeur invisible (et quel microscope, télescope ou radar pourrait rendre Dieu visible ?) »⁴. Les références intertextuelles au Déluge, à Job et à l'Apocalypse de Jean saturent le texte mais la narration prendra plaisir à déjouer cette interprétation en révélant que l'implantation de la Plante est d'origine extra-terrestre tandis qu'au moment où les *aliens* apparaissent pour la première fois, les héros, obligés de quitter rapidement leur abri, y oublient symboliquement la Bible. Mais substituer une forme de transcendance extérieure à une autre est ambiguë, car elle externalise encore la responsabilité humaine. Toutefois, le texte est plus complexe dans la mesure où la fin du récit, qui examine comme dans un laboratoire ce que devient une communauté de survivants dans des conditions extrêmes, met en lumière les limites de la morale et des capacités sociales des rescapés. En outre, ces *aliens*, dont l'irruption sur le modèle du *deus ex machina* souligne le caractère convenu, font peut-être davantage allusion aux vols d'épandage de produits chimiques agricoles réalisés à outrance par hélicoptère et avions après la Seconde Guerre mondiale sur le sol des États-Unis et dont les effets toxiques, notamment ceux du DDT, furent dénoncés par Rachel Carson dans *Silent Spring* dès 1962.

La même interprétation politique, sociale et économique est également au cœur du récit de Wyndham. C'est l'appât du gain qui est à l'origine des modifications génétiques des triffides, et la critique politique et sociale à l'égard de la société consumériste imprègne le récit. Le motif du végétal rebelle⁵ permet ainsi d'arrimer une réflexion anthropologique sur la perversité de la nature humaine à une réflexion politique et économique sur les méfaits de l'ordre capitaliste. Il n'invalide pas la lecture anthropologique qui voit dans l'*hybris* un trait constitutif de l'âme humaine, mais il en fait la clé interprétative non de l'Homme en général, mais des communautés occidentales en particulier. En d'autres termes, l'anthropocène est d'abord un capitalocène⁶. En outre, l'hostilité des plantes à l'égard des humains, inexplicée tout au long du récit, suggère l'idée d'une punition ou d'une revanche. Cette réflexion connaît son point d'orgue à la fin de l'œuvre lors d'un dialogue entre les deux personnages principaux. Dans une scène qui

¹ Voir par exemple la parabole du cèdre du Liban (Ézéchiel XXXI), et le songe de Nabuchodonosor évoqué par le prophète Daniel (IV).

² Sur la portée critique d'ordre politique, sociale et économique des récits apocalyptiques contemporains, voir Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Classiques Garnier, 2013 ; et *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

³ *EPV*, p. 57-58 ; *GT*, p. 72. Traduction largement modifiée.

⁴ *Genocides*, dans *Catastrophes*, textes réunis par Michel Demuth, Paris, Omnibus science-fiction, 2005, traduction de Guy Abadia, p. 688. Il s'agit aussi sans doute d'une allusion ironique à la « main invisible » de l'économiste A. Smith, puisqu'ici, sous l'effet de la catastrophe, il n'est plus d'intérêts que privés.

⁵ Le récit de Wyndham, originellement publié en feuilleton dans une revue, avait d'ailleurs pour titre « Revolt of the Triffids », Adam Stock, « The Blind Logic of Plants : Enlightenment and Evolution in John Wyndham's *The Day of the Triffids* », article cité, p. 433.

⁶ C'est la raison pour laquelle je ne reprends pas la notion proposée par Anaïs Boulard de « résilience de la nature », thèse citée, p. 142, dans la mesure où la notion de « résilience », qui tend à être récupérée par l'idéologie néo-libérale, sert à relativiser la gravité des effets du capitalisme en insistant sur la capacité des individus et des organismes vivants à se rétablir quelle que soit la situation. Or, c'est précisément ce que critique la majorité de ces récits de science-fiction.

reprend les invariants d'une situation d'analyse indiciaire où l'on cherche à interpréter les signes astrologiques de la catastrophe, les personnages contemplent un paysage où les jardins domestiques et les bungalows ont cédé la place aux herbes folles. Josella commente alors cette transformation :

Le paysage a eu sa revanche. La nature semblait vaincue à l'époque – qui aurait pu imaginer que la vieille dame avait autant de sang en elle ?

– C'est un peu effrayant. Comme si quelque chose éclatait, se réjouissait que notre disparition lui laisse la place libre.

[*'The countryside is having his revenge, all right', I said. 'Nature seemed about finished then – 'who would have thought the old man had so much blood in him ?' – It rather frightens me. It's as if everything were breaking out. Rejoicing that we're finished, and that it's free to go its own way.*]¹

S'ensuit une conversation sur l'avenir incertain des générations futures dans leur lutte avec les triffides, dans une alternative qui exclut la possibilité d'une coexistence pacifique. Puis Josella élude d'emblée l'éventualité de la responsabilité humaine dans cette catastrophe :

Ce n'est pas notre faute si les conditions ont changé. C'était quelque chose comme un tremblement de terre ou un ouragan, ce qu'une compagnie d'assurances pourrait appeler un châtement divin. [*Well, it wasn't our fault the conditions changed. It was – just one of those things : like earthquakes or hurricanes – what an insurance company would call an Act of God*]².

L'invocation de la punition divine sert ici naïvement à déresponsabiliser l'homme en accusant une forme de fatalité qui lui serait extérieure et dont il serait la victime. Le narrateur-personnage, en revanche, revient sur les causes de la catastrophe (la comète qui a rendu l'humanité aveugle) mais établit son origine humaine (les armes satellisées en orbite autour de la Terre auraient favorisé les ravages causés par la comète). Anticipant la théorie de l'anthropocène, le narrateur-personnage suggère que ce sont les perturbations anthropiques de la biosphère, causées par l'*hybris* humaine et surtout par les activités militaro-industrielles, qui se cachent derrière un événement apparemment extérieur aux hommes. Paradoxalement, Josella se montre soulagée : l'idée que la faute en

incombe aux hommes suppose aussi qu'ils peuvent s'amender et – peut-être – éviter à l'avenir de reproduire les mêmes erreurs. L'idée de la responsabilité humaine est, dans cette perspective, moins horrible que « l'idée d'une Nature nous frappant aveuglément » [*« the idea of nature striking blindly at us »*]³. Josella incarne ainsi les risques de l'effet démobilisateur d'un imaginaire fataliste de la catastrophe qu'il s'agit de réformer en proposant un récit alternatif cherchant à faire la part des responsabilités multiples engagées dans ce processus au long terme, cette autre interprétation de la catastrophe étant la condition de l'action individuelle et collective⁴.

Conclusion

Ces récits de science-fiction proposent donc une forme de critique environnementale encore marginale au moment où ils sont publiés – encore faut-il nuancer pour Aldiss, qui semble assez éloigné d'une telle démarche. Pourtant, force est de constater que l'invasion du végétal qui réduit les survivants à la fuite n'est jamais dans ces textes envisagée dans une perspective non-anthropocentrique où il s'agirait, à partir d'un point de vue phytocentrique, d'essayer de « penser comme Gaïa » et de décentrer le regard du lecteur en lui apprenant à voir dans ce changement brutal ni une invasion, ni une catastrophe, mais un nouvel état de la nature modifiant la relation humains / non-humains à l'avantage de ces derniers. Là encore, Aldiss fait exception : en portant à son comble la théorie darwinienne de la sélection des espèces, il imagine un monde dont l'évolution « naturelle » a conduit à un nouvel équilibre du rapport entre les plantes et les humains au profit des premières, sans que le narrateur semble s'en émouvoir. Paradoxalement, ce texte, en apparence le moins politique, se révèle celui qui va le plus loin dans la représentation non-anthropocentrique du vivant. Dans les autres récits, nulle « utopie verte »⁵, ni approche bio- ou écocentrique : il s'agit toujours, *in fine*, de s'interroger sur l'habitabilité de la Terre et de radicaliser les représentations d'un espace où, pour les humains, vivre ne va plus de soi. Ces textes anticipent, à cet égard, la société du risque – qui produit elle-même des menaces impossibles à éviter – telle qu'elle va s'imposer à partir des années 1970⁶. Telle est la nouvelle caractéristique de la condition humaine – la vulnérabilité – dont ces textes invitent à prendre acte.

¹ *JT*, p. 308 ; *DT*, p. 242.

² *Ibid.*, p. 309 ; *DT*, p. 246.

³ *Ibid.*, p. 314 ; p. 248.

⁴ Il faut toutefois nuancer cette analyse : les « élus » visionnaires qui ont survécu à la catastrophe semblent former une nouvelle élite fondée sur les principes religieux de la croisade et de la régénérescence qui invitent à la prudence dans l'interprétation politique du récit, support de nombreuses ambiguïtés. Pour une approche synthétique de cette question, voir Adam Stock, « The Blind Logic of Plants : Enlightenment and Evolution in John Wyndham's *The Day of the Triffids* », article cité.

⁵ Lisa Garforth, « Green utopias: Beyond Apocalypse, Progress, and Pastoral », *Utopian Studies*, Winter 2005, vol. 16, n° 3, 2005, p. 393-427.

⁶ Voir à ce sujet Ulrich Beck, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, traduction de L. Bernardi, [1986, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*], Paris, Aubier, 2001.

Un motif cristallise ces enjeux : le dérèglement naturel, et plus particulièrement la prolifération végétale ; mais ce dérèglement n'est jamais qu'apparent, et la chaîne des causalités s'éclaire logiquement pour peu qu'on accepte de la regarder avec les yeux de Gaïa. En effet, comme l'analyse Isabelle Stengers,

la brutalité de l'intrusion de Gaïa correspond à la brutalité de ce qui l'a provoquée, celle d'un « développement » aveugle à ses conséquences, ou plus précisément ne prenant en compte ses conséquences que du point de vue des sources nouvelles de profit qu'elles peuvent entraîner¹.

En d'autres termes, il importe d'identifier et de clarifier l'écheveau des responsabilités propres au capitalocène.

À ce titre, ces quatre récits, sont exemplaires de ce que peut la littérature. Le vaste spectre de figures analogiques auxquelles ils recourent, loin de se réduire au seul objectif de susciter l'angoisse du lecteur, révèle sa capacité à incarner l'idée de subjectivité végétale (comme elle le fait depuis plus longtemps déjà pour les subjectivités animales). Ces procédés métaphoriques invitent paradoxalement à une lecture littérale : en expérimentant, par son langage propre, une autre représentation de la plante, la littérature invente ici une poétique de l'altérité, support d'une véritable éthique. Il s'agit alors d'interroger le rapport que l'homme entretient avec les vivants non-humains et, plus largement, d'ébranler la manière dont il appréhende les autres « manières d'être vivant »².

Bibliographie

- AFEISSA Hicham-Stéphane, *La Fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- ALDISS Brian Wilson, *Le Monde vert*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Michel Deutsch, 2009 ; *Hothouse*, London, Faber and Faber 1962.
- ASSELIN Guillaume, « La prairie des images. Pour une "fantastique transcendante" », dans *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013.
- BALLARD James Graham, *Le Monde englouti suivi de Sécheresse*, Paris, Denoël, romans traduits de l'anglais par M. Pagel, 2007.

- BARBANTI Roberto et VERNER Lorraine (dir.) « Le partage de la signature et l'art involontaire », *Les Limites du vivant*, Paris, éditions Dehors, 2016.
- BECK Ulrich, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, traduction de L. Bernardi, [1986, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*], Paris, Aubier, 2001.
- BERTRAND Aliénor (dir.), *Le Végétal, savoirs et pratiques 1 et 2, Cahiers philosophiques*, Paris, Vrin, n°152-153, 2018.
- BOIA Lucian, *La Fin du monde. Une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1989.
- BONNEUIL Christophe et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, [2013], Paris, Seuil, 2016.
- BOULARD Anaïs, « Un monde à habiter. Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène », thèse de doctorat en littératures comparées sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, Université d'Angers, soutenue en 2016. URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01376541>.
- BOUREUX Christophe, *Les Plantes de la Bible et leur symbolique*, Paris, Cerf, 2001.
- BRANCHER Dominique, *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2015.
- BUELL Lawrence, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing, 2005.
- , *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2001.
- BURGAT Florence, *Qu'est-ce qu'une plante ? Essai sur la vie végétale*, Paris, Seuil, 2020.
- CALVO Paco, « What Is It Like to Be a Plant ? », *Journal of Consciousness Studies*, 24, n°9-10, 2017.
- CHELEBOURG Christian, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012.
- COCCIA Emanuele, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot et Rivages, 2016.
- DEMUTH Michel (dir.) *Génocides*, dans *Catastrophes*, Paris, Omnibus science-fiction, traduction de Guy Abadia, 2005.
- DUPUY Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul et GUIDÉE Raphaëlle, avant-propos à *L'Apocalypse : une imagination politique*

¹ Isabelle Stengers, *op. cit.*, p. 64.

² Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.

- (XIX^e-XXI^e siècles), études réunies et présentées par Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Classiques Garnier, 2013.
- , *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- FALL Juliet, *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, éd. Annik Dubied, David Gerber et Juliet Fall, *Travaux de Sciences sociales*, n° 218, Genève, Droz, 2012.
- HEISE Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Oxford University Press, 2008.
- HÉLESBEUX Florian, *Jean-Loup Trassard ou le paysage empêché*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- HUSTAK Carla et MYERS Natasha, *Le Ravissement de Darwin. Le langage des plantes*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2020.
- , *Involuntary Momentum : Affective Ecologies and The Sciences of Plant/Insect Encounters*, 2012.
- JARRIGE François, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.
- JARRIGE François et LE ROUX Thomas, *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Paris, Seuil, 2017.
- JONAS Hans, *Le Principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, [*Das Prinzip Verantwortung*, 1979], traduction de J. Greisch, Paris, Champs, 1995.
- KERMODE Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique* [2015], Paris, La Découverte, 2018.
- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- LOVELOCK James E., *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa* [1979], traduit de l'anglais par P. Couturiau et C. Rollinat, Paris, Flammarion, 1993.
- MAILLAT Solange et Jean, *Les Plantes dans la Bible. Guide de la flore en Terre sainte*, éditions DésIris, Méolans-Revel, 1999.
- MC CARTHY Cormac, *La Route* [2006], traduit de l'anglais par F. Hirsch, Paris, éditions de l'Olivier, 2008 ; *The Road*, New York, Vintage Books, 2006.
- MOORE Ward, *Encore un peu de verdure*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Jane Fillion, 1975, *Greener Than You Think*, New York, Ballantine Books, 1947.
- MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.
- PARIZET Sylvie (dir.), *La Bible dans les littératures du monde*, Paris, Éditions du Cerf, 2016.
- SOULÈS Dominique, « La langue chahutée d'Antoine Volodine », *Faire danser la langue : le langage en jeu*, Actes de Colloque de la SESDEF 2011-2012, Université de Toronto, 5-6 mai 2011.
- STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient* [2009], Paris, La Découverte, 2013.
- STOCK Adam, « The Blind Logic of Plants, Enlightenment and Evolution in John Wyndham's *The Day of the Triffids* », *Science Fiction Studies*, vol. 42, n°3, 2015.
- TASSIN Jacques, *À quoi pensent les plantes ?*, Paris, Odile Jacob, 2016.
- TIMMERMANS Benoît et HIERNAUX Quentin (dir.), *Philosophie du végétal*, Paris, Vrin, 2018.
- VERRET Arnaud, « Les traces de tératologie végétale dans trois romans du cycle des Rougon-Macquart », dans *Traces du végétal. Nouvelles recherches sur l'imaginaire*, C. Oghina-Pavie, A. Nuscia Taïbi et I. Trivisani-Moreau (dir.), Angers, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- VOLODINE Antoine, *Le Nom des singes*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Nos Animaux préférés. Entrevoûtes*, Paris, Seuil, 2006.
- WALTER François, *Catastrophes, Une histoire culturelle (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008.
- WOHLLEBEN Peter, *La Vie secrète des arbres. Ce qu'ils ressentent. Comment ils communiquent* [2015], traduit de l'allemand par C. Tresca, Paris, Les Arènes, 2017.
- WUNENBURGER J.-J., « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *Metabasis*, n°4, novembre 2007. URL : http://www.metabasis.it/articoli/4/4_Wunenburger.pdf.
- WYNDHAM John, *Le Jour des triffides* [1951], traduit de l'anglais par M. Battin, révisée par S. Guillot, Gallimard, 2004 ; *The Day of the Triffids*, Harmondsworth, Penguin Books, 1951.

Résumés

Gaï/ia sur la scène. Figurations de la terre chez Eschyle et Bruno Latour – Déborah Bucchi

Dans *Face à Gaïa* de Bruno Latour comme dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, Gaïa et Gaia sont représentées comme des forces agissantes et menaçantes. Si elles ne recouvrent pas les mêmes domaines d'action, en raison des différences culturelles et fonctionnelles de leur contexte d'emploi, elles n'en sont pas moins comparables. C'est justement le rapprochement de ces deux instances qui nous permettra d'historiciser la représentation de chacune pour en comprendre à la fois la singularité et la parenté, par-delà l'effet de synonymie qu'induit l'homophonie des termes. L'enjeu de l'article est par conséquent de comparer l'élaboration de l'agentivité de la terre chez chacun de ces auteurs, en considérant dans le détail des textes quelques procédés symboliques grâce auxquels ils parviennent à animer une instance comprise dans chaque cas à partir d'un régime de rationalité différent (la science pour l'une, le polythéisme grec pour l'autre). Sans prétendre au recensement exhaustif de tels procédés, il s'agira ainsi de mettre en lumière les attributs de chacune et de rendre compte de la capacité des ressorts de l'art à figurer l'invisible, au théâtre comme en sciences.

La marâtre indifférente et le poète inconsolable (Du Bellay, Ronsard et Leopardi) – Louise Dehondt

L'article examine les occurrences de l'adresse à « marâtre Nature » chez Du Bellay, Ronsard et Leopardi. La personnification de la nature en mauvaise mère ne répond pas aux mêmes attentes selon qu'elle s'articule à une représentation organique ou qu'elle entre en tension avec une conception mécaniste de la nature. Mais elle esquisse les contours d'un rapport filial conflictuel avec

la nature, habité par la perte d'une mère nature, nourricière et attentive à l'homme. Caractère éphémère de la beauté, ruine des empires, éruptions volcaniques, stérilité des terres ou souffrance existentielle : les multiples chefs d'accusation contre la marâtre nature s'articulent autour de la conscience humaine de sa finitude. Qu'elle s'inscrive dans un récit de dénaturation qui cherche les causes de la peine infligée à l'homme ou qu'elle exprime un cri de révolte contre une souffrance injuste, l'apostrophe accusatrice à la nature comme marâtre surgit pour donner une forme et un sens à ce qui échappe à la raison et à la maîtrise de l'homme.

« La nature finira par se venger! » : Lectures croisées de Chen Yingsong, Gao Xingjian et Yan Lianke – Virgine Berthebaud

L'article explore le développement d'une littérature environnementaliste en Chine en s'intéressant à trois auteurs : Gao Xingjian, Yan Lianke et Chen Yingsong. L'accent sera mis sur les représentations d'une nature violente et punitive dans leurs œuvres, principalement liées à un imaginaire traditionnel et spirituel. Nous verrons notamment comment les légendes et les mythes populaires sont convoqués pour présenter la nature



Naughty Dog, *The Last of Us part II* (2020 Sony Interactive Entertainment LLC)

dans ce qu'elle a de plus sauvage et menaçant, et comment l'imaginaire du châtement divin apparaît pour expliquer des phénomènes incompréhensibles. Néanmoins, nous verrons que l'intérêt de ces œuvres ne

réside pas dans un éventuel renversement du rapport de force entre homme et nature, mais plutôt dans la déformation et l'utilisation particulièrement ironique de ces sources traditionnelles. En effet, les trois écrivains à l'étude font appel à ce fonds traditionnel soit pour dénoncer son inadéquation avec le monde moderne, soit pour en proposer une réécriture. Certaines représentations religieuses ont tendance à passer sous silence la responsabilité humaine et à ne pas évaluer les questions environnementales dans toute leur complexité. Au contraire, nous verrons comment ces trois auteurs chinois refusent une vision simpliste et dualiste des relations entre l'homme et la nature, et tentent de constituer une littérature consciente de la complexité du monde moderne en combinant références traditionnelles, connaissances scientifiques et critique politique.

La « Marâtre nature » et la femme révoltée : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang – Irene Cecchini

La présente contribution propose une analyse éco-poétique des romans *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996), *Sirene* de Laura Pugno (2007) et *La végétarienne* de Han Kang (2007). L'article souhaite contribuer au débat écolittéraire en posant l'accent d'une part sur la codification d'une union entre la femme et la nature comme message politique et social, et d'autre part sur la littérarité ainsi que sur les stratégies narratives des œuvres choisies. En prenant comme point de départ la division dualistique de la société et la domination d'une pensée masculine, nous chercherons à développer une théorie esthétique qui se focalise sur la représentation de la nature et de la femme comme acte de révolte. Les procédés narratifs de l'*hybridation* et de l'*écriture extrême* nous permettent de déterminer l'engagement de ces écrivaines sans négliger la forme narrative ; en nous penchant sur les images évoquées nous examinerons la violence verbale et visuelle qui caractérise à la fois les protagonistes et la nature. Les femmes et la nature, parfois cruelles et vindicatives, sont fortement marquées par un caractère déstabilisant et insolite.

Le Mur invisible [Die Wand] de Marlen Haushofer, une robinsonnade moderne au féminin – Annabel Audureau

Le succès récent du livre de l'écrivaine autrichienne Marlen Haushofer, *Le Mur invisible [Die Wand]*, réédité chez Actes Sud, étonne tout autant qu'il se fait le révélateur de notre société actuelle sensible à la fois à l'écologie et aux notions de genres : deux thèmes qu'aborde cet ouvrage publié en 1963 et depuis lors tombé dans l'oubli. Oscillant entre tension et plénitude d'une harmonie et d'une liberté finalement retrouvées au-delà d'une société dont on sent, en filigrane, les angoisses contemporaines à l'écriture du livre (fin de la Seconde Guerre mondiale encore proche, armement nucléaire...), le récit de Marlen Haushofer, elle-même très éloignée des préoccupations de son personnage principal mais sensible à la place des femmes dans une

société dominée par les hommes, constitue une fable écologique féministe qui permet d'interroger de manière originale le genre et son rapport à la nature à travers la littérature. Réécriture du mythe de Robinson Crusoé, ce roman, comme celui de Daniel Defoe, nous invite aussi à réfléchir à des questions essentielles dépassant le cadre du genre : qu'est-ce que l'humanité et existe-t-elle encore dans la solitude ? Quel est le sens de la société humaine disparue ? Un rapport sans hiérarchie au monde animal et végétal s'instaure au fil des pages de ce récit qui met en scène de manière originale une femme d'âge indéfini, en dehors de tout cliché de représentation. C'est



Guang2222, *The Last of Us*, 2014 (www.deviantart.com)

l'originalité profonde de cette voix/voie littéraire que nous nous proposons d'étudier dans cet article et à travers ce roman dont l'ennemi final se révélera être l'homme lui-même.

De la violence naturelle à la nature des violences contemporaines. Considérations sur les présupposés théoriques des fictions catastrophistes – Miruna Craciunescu

L'article interroge les présupposés théoriques d'un courant de la littérature post-apocalyptique au sein duquel la disparition des hominidés représente l'unique horizon d'attente vers lequel serait susceptible de déboucher l'évolution des sociétés actuelles. Il se réfère à ces œuvres comme à des « récits catastrophistes à la violence inéluctable » afin de mettre l'accent sur le lien



Naughty Dog, *Broken Bridge* dans *The Last of Us part II* (2020 Sony Interactive Entertainment LLC)

qui se tisse implicitement entre les deux fatalités que représentent d'une part l'accomplissement inévitable de la catastrophe qui marquerait la fin de l'Anthropocène et de l'autre, la brutalité inhérente des comportements humains. Son analyse s'appuie sur deux études de cas tirées de la littérature contemporaine d'expression française, soit *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq (2005) et *Oscar de Profundis* de Catherine Mavrikakis (2016), dont la structure narrative témoigne d'un certain nombre de caractéristiques communes. Dans ces univers romanesques, la notion de singularité est problématique, dans la mesure où il n'existe pas véritablement d'individus susceptibles d'échapper au destin de leur espèce ou de leur collectivité. Le parcours des protagonistes, auxquels la richesse et la célébrité confèrent a priori un statut exceptionnel, ne représente en fin de compte qu'une incarnation possible des observations sociologiques et anthropologiques qui imprègnent fortement le discours des narrateurs, et qui sont destinées à être porteuses d'une vérité générale à propos de la nature humaine.

Du figuré au littéral. Apocalypse végétale dans quelques récits de fin du monde – Aude Volpilhac

La littérature environnementale a contribué à l'élaboration de l'imaginaire culturel du système Terre en arrimant l'idée de vulnérabilité naturelle au motif apocalyptique. C'est aussi dans ce cadre des écofictions que l'on peut identifier un sous-genre de la science-fiction que l'on nomme parfois les

« écoapocalypses », qui ont anticipé la théorie selon laquelle la Terre réagit violemment à toute action humaine agressive. Ce scénario est particulièrement exploité dans quatre romans apocalyptiques et post-apocalyptiques qui font des plantes un personnage à part entière dans l'intrigue, *Greener Than You Think* (1947) de Ward Moore, *The Day of the Triffids* (1951) de John Wyndham, *Hothouse* (1962) de Brian Aldiss et *The Genocides* (1965) de Thomas M. Dish. Ce modèle narratif, quelles qu'en soient les variations, s'accompagne d'un renouvellement de l'imaginaire végétal.

Pompéi au Grand Palais

La violence de la Nature en 3 dimensions

Amandine Lebarbier

L'exposition *Pompéi* qui s'est tenue au Grand Palais du 1^{er} juillet au 29 octobre 2020 s'est donnée pour mission d'offrir à ses visiteur.se.s un aperçu de la terrible catastrophe naturelle qui s'est abattue sur la ville de Pompéi en 79 après J.-C. En effet, l'exposition a mis les gros moyens pour tenter de reproduire virtuellement l'éruption du volcan : du haut de gradins, on peut observer, plusieurs fois pendant le temps de notre visite, une reconstitution sur grands écrans des étapes de la catastrophe, des premiers tremblements de terre, à la pluie de lapilli, jusqu'à l'arrivée de la coulée pyroclastique. La violence inouïe de la catastrophe est aussi rendue palpable par un certain nombre de détails révélant la rapidité avec laquelle l'éruption s'est produite ce jour-là. Les habitant.e.s, ont été saisi.e.s dans leur quotidien, comme en témoignent un four contenant 81 miches de pain en train de cuire, des repas en cours de préparation, et les postures des corps pétrifiés dans le mouvement de survie qui a précédé leur mort.



Ce que l'on comprend aussi en se promenant dans cette reconstitution de la ville, c'est le point de vue surplombant qu'y occupait le Vésuve, considéré alors comme une magnifique montagne garantissant à cette cité florissante la culture prospère de ses vignes et de ses arbres fruitiers. De partout où l'on se trouvait dans la ville, on avait une chance de l'apercevoir. Il était là, tranquille, superbe, imperturbable. Semblait-il. Car en 79 après J.-C., la cité sera balayée en quelques heures.

L'exposition montre bien comment Pompéi fait partie de l'histoire de l'archéologie. En effet, avant les premières fouilles lancées en 1748 par le roi Charles II d'Espagne, la discipline n'existe pas encore. C'est ainsi une petite histoire de l'archéologie que nous pouvons suivre, des premières fouilles très invasives visant à chercher des objets de valeur au milieu du XVIII^e siècle, fouilles qui s'effectuent à la pioche, à la truelle, en creusant de larges tranchées, aux techniques les plus minutieuses du « Grand Progetto Pompei » inauguré en 2017. Ce dernier vise en effet à mettre au jour une grande zone restée inexplorée de la cité et a déjà permis de découvrir de somptueuses demeures telles que la Maison du Jardin ou la Maison d'Orion. Les vidéos en 3D nous permettent d'observer des reconstitutions de ces Maisons et en particulier des sublimes mosaïques qui les décoraient, lesquelles sont en cours de restauration.

En 1863, Giuseppe Fiorelli marque un tournant spectaculaire dans l'histoire des fouilles en ayant l'idée géniale de réaliser des moulages en coulant du plâtre dans l'espace vide laissé par les corps décomposés, lequel, une fois durci, permet de redonner vie aux corps des suppliciés et de révéler les postures de leurs derniers instants. L'exposition montre ainsi quelques copies de ces moulages, exposés dans de petites alcôves ; la plus impressionnante étant celle bien connue de ces deux corps enchevêtrés, capturés par la coulée pyroclastique alors qu'ils partageaient une dernière étreinte.

Notons surtout que Fiorelli change aussi les méthodes de fouille : il propose une méthodologie plus rigoureuse, en fouillant du haut vers le bas, afin

d'essayer de mettre au jour la chronologie des événements.

On regrette cependant que l'exposition n'ait pas davantage fait de place aux textes. Toutes ces images qui nous assaillent en permanence sur les centaines d'écrans qui structurent le lieu ne sont pas des outils de médiation suffisants pour rendre compte de ce que fut Pompéi, d'abord pour celles et ceux qui ont vécu la catastrophe, mais aussi et surtout pour les générations suivantes qui ont découvert les ruines et se sont promenées à l'intérieur. Le récit de Pline le Jeune, dans sa lettre adressée à Tacite, est à peine évoqué par exemple. Les quelques citations à l'entrée de l'exposition ne dissipent pas le manque de témoignages et de mises en fiction du lieu et de son histoire : car Pompéi, c'est aussi et surtout une série de reconstitutions, toutes celles qu'ont faites plusieurs générations d'écrivains, d'artistes, de touristes, déambulant dans les rues de la cité et s'imaginant les derniers instants tragiques des habitant.e.s de la ville. Au XIX^e siècle, en particulier, de nombreux carnets de voyage, romans et nouvelles prennent pour cadre la cité pompéienne. On pense notamment au séjour qu'y effectuent Lord Nervil et Corinne dans le roman de Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, publié en 1807, et à cette impression étrange qui les saisit alors :

« Quand on se place au milieu du carrefour des rues, d'où l'on voit de tous les côtés de la ville qui subsiste presque encore en entier, il semble qu'on attende quelqu'un, que le maître sort soit prêt à venir ; et l'apparence de vie qu'offre ce jour fait sentir plus tristement son éternel silence ».

Pensons aussi au *Last Days of Pompei* écrit par Edward Bulwer-Lytton et publié en 1834, dont le titre est révélateur de la perspective historique choisie ici par le romancier anglais. Pensons également à la nouvelle fantastique de Théophile Gautier, *Arria Marcella*, dans laquelle l'auteur ressuscite quelques-un.e.s des martyrs de cette terrible tragédie et permet à son personnage Octavien, jeune homme du XIX^e siècle en voyage à Naples avec des amis, de parcourir le Pompéi de l'an 79 et de tomber amoureux d'une belle Pompéienne.



Karl Brioullov, *Le Dernier Jour de Pompéi* (détail) 1830-1833, huile sur toile, 456,5 x 651 cm, Musée Russe, Saint-Petersbourg

Temporalités de la catastrophe Marâtre Nature en bande dessinée

Hélène Dubail

L'idée de la catastrophe évoque immédiatement en nous des images terrifiantes d'apocalypse. Notre imaginaire, désormais en grande partie forgé sur la collection de ces images fortes véhiculées par les médias, nous conduit à percevoir la catastrophe comme un événement gigantesque, démesuré – pensons à ces vues aériennes d'inondations qu'affectionnent tant les journaux télévisés, où la paisible banlieue pavillonnaire prend tout à coup des allures de fragile maquette –, comme un événement hors-normes donc, mais aussi brutal et unique. Du péplum biblique au film catastrophe, le cinéma préfère en général représenter le cataclysme sous la forme d'une seule vague géante, d'eau, de boue, de sable ou de toute autre matière, déferlant sur le monde et l'anéantissant d'un coup. Peut-être est-ce là seulement le résultat d'une certaine prudence pour éviter un effet comique involontaire, la surenchère faisant vite tomber dans le grotesque – les sympathiques nanars d'Anthony C. Ferrante, avec leurs improbables tornades de requins, sont là pour en témoigner. Mais il s'agit plus probablement encore pour le cinéma d'offrir au public le spectacle correspondant exactement à ses cauchemars. Quand la catastrophe survient, elle est brusque ; elle marque un bouleversement. Elle empêche tout retour à la vie d'avant, car elle est aussi, d'abord, comme le voulaient les termes grec et latin dont notre « catastrophe » moderne est tirée, un dénouement.

Nous nous sommes forgé un imaginaire de la catastrophe fait d'explosions, d'éruptions, de raz de marée, de séismes et de cyclones ; autant de représentations d'une destruction soudaine, si ce n'est instantanée. Le désastre que nous connaissons actuellement nous renvoie pourtant une autre image de la catastrophe, qui s'est traduite, pour beaucoup d'entre nous, par l'expérience d'une temporalité nouvelle. La pandémie ne s'est pas brutalement abattue sur nous ; nous avons eu le temps de la voir venir. Elle n'a pas frappé d'un coup ; nous en affrontons les vagues successives, que nous pouvons même prédire. Elle ne peut être contrée grâce à un procédé expéditif – au cinéma, une bombe la plupart du temps, si possible nucléaire, du shampoing parfois, comme dans le parodique *Evolution* d'Ivan Reitman – ; nous sommes



Piatzszek et Pendaux, *Tsunami*, Futuropolis, 2013

Suggestions de lectures

- Chabouté, *Construire un feu* (Vents d'Ouest, 2007)
 Chauzy, *Le Reste du monde* (Casterman, 2015-2019, 4 albums)
 Joor, *Kanopé* (Delcourt, 2014-2019, 2 albums)
 Kirkman et Moore/Adlard, *The Walking Dead* (Image Comics, 2003-2019, 33 albums)
 Loisel et Dijan, *Le Grand Mort* (Vents d'Ouest, 2007-2019, 8 albums)
 Mayen et Mazel, *Edelweiss* (Vents d'Ouest, 2017)
 Mobicic, *Roi Ours* (Delcourt, 2015)
 Piatzszek et Pendaux, *Tsunami* (Futuropolis, 2013)
 Pignocchi, *Petit traité d'écologie sauvage* (Steinkis, 2017-..., 3 albums, série en cours)
 Rochette et Lob, *Le Transperceneige* (Casterman, 1984)
 Zep, *The End* (Rue de Sèvres, 2018)

au contraire obligés de patienter, de « tenir bon » jusqu'à ce que l'efficacité des vaccins se fasse ressentir, mais nous sommes aussi obligés, indubitablement, de ralentir. Dans le cas de l'épidémie de Covid-19 comme dans celui du réchauffement climatique, catastrophes silencieuses, insidieuses et interminables qui n'en constituent pas moins des urgences, la plus durable des solutions semble être, en effet, d'accepter un ralentissement de nos modes de vie.

Plus que le film, qui peut rarement excéder deux heures sans lasser son spectateur et qui évite généralement d'abuser du ralenti, la bande dessinée apparaît comme l'un des supports créatifs les plus adéquats pour faire prendre conscience des différentes temporalités de la catastrophe. L'art séquentiel, décomposant les événements et invitant à l'arrêt sur image, me paraît en effet offrir une approche particulièrement intéressante du phénomène.

Préludes à la catastrophe

Signe sans doute que la catastrophe semble inéluctable, de nombreuses bandes dessinées n'échappent pas au thème du monde post-apocalyptique. À travers ce genre d'intrigues, les bédésistes ont l'occasion de montrer une Nature véritablement terrifiante, opposant à la démesure passée de l'être humain sa propre démesure pérenne. Le cataclysme a redessiné le monde en créant le désordre,

aussi impressionnantes puissent être ces images de villes vidées de leurs habitants, auxquelles les auteurs accordent très souvent d'ailleurs une pleine page, les intrigues post-apocalyptiques ne racontent pas la victoire de Marâtre Nature. Quelle que soit l'ampleur de la dévastation servant de point de départ, ces mondes de l'après-catastrophe demeurent des mondes de l'irréductible humain. Le cataclysme n'y remplit guère d'autre fonction que celle de ressort scénaristique permettant de se centrer, encore et toujours, sur l'être humain et ses combats. Les œuvres telles que *The Walking Dead* ou *Le Transperceneige* s'intéressent avant tout aux rapports de lutte entre leurs personnages, le danger venant moins du monde extérieur que de l'intérieur. La Nature hostile – épidémie de zombies ou nouvel âge glaciaire – y sert d'abord à enfermer les personnages dans d'invivables huis-clos. Même *Tsunami*, qui représente pourtant une catastrophe naturelle bien réelle, celle du 26 décembre 2004, occulte les terribles images du raz de marée : la démarche de Piatzszek et Pendanx ne consiste pas à représenter la toute-puissance de la nature, mais la difficulté du deuil.

Depuis quelques années toutefois, plusieurs bédésistes ont choisi de ne plus cantonner la nature au rôle d'élément perturbateur – ou, pire, de simple décor, aussi grandiose soit-il –, mais s'attachent à la replacer sur le devant de la scène. Dans des œuvres comme *Edelweiss* de Mayen et Mazel et encore plus *Construire un feu* de Chabouté (d'après la nouvelle de Jack London), la nature est montrée dans sa toute-puissance : elle broie ceux qui se frottent à elle. L'humain à la recherche de l'exploit, qu'il suscite la compassion du lecteur comme dans le premier cas ou qu'il se révèle antipathique comme dans le second, cet humain qui cherche à dépasser ses propres limites, y apparaît avant tout comme un être téméraire. En haute montagne ou dans les territoires sauvages du Klondike, la plus petite des imprudences ne pardonne pas.

La représentation de la catastrophe – en l'occurrence, individuelle – peut alors être repoussée le plus longtemps possible par les auteurs, ce qui contribue à instaurer un climat menaçant. Chez Chabouté, d'une case à l'autre, d'une page à l'autre, rien ne bouge, ou presque ; au cœur d'une nature qui semble complètement figée sous l'effet du grand froid, l'action est à ce point décomposée que le temps s'éternise. En soixante planches, *Construire un feu* ne raconte rien d'autre que

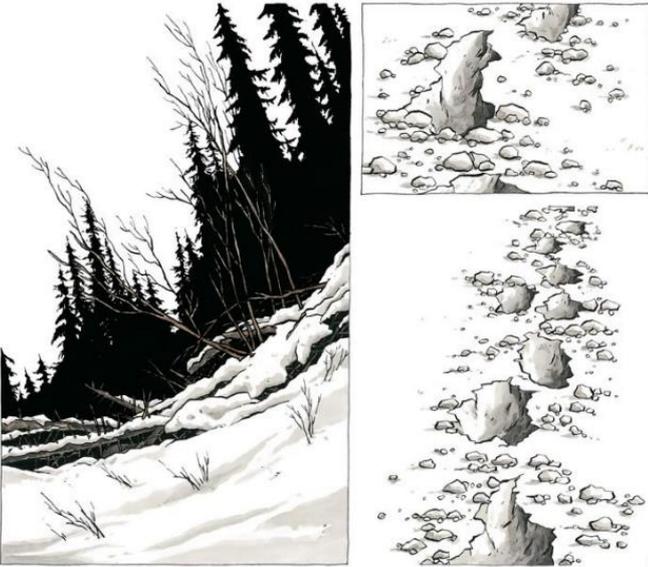
l'agonie d'un homme, victime de son arrogance et de températures extrêmes. Nulle scène spectaculaire, nul dialogue ni onomatopée, mais une palette quasi



Kirkman et Moore, *The Walking Dead. Days Gone Bye*, Image Comics, 2004

voire en effaçant tout repère : la Terre imaginée par Rochette et Lob pour *Le Transperceneige* n'est plus qu'un immense vide, effrayante table rase sur laquelle l'humanité n'a plus rien à reconstruire. Cependant,

monochrome et des mouvements réduits au minimum pour dessiner l'imminence du danger ; les arbres, évidemment, sont immobiles.



Chabouté, *Construire un feu*, Vents d'Ouest, 2007

Hécatombes tranquilles

Aux sapins noirs de Chabouté dont les silhouettes déchiquetées lacèrent, grâce à un cadrage en contre-plongée, un ciel sans soleil, répond chez Zep une nature en apparence beaucoup plus paisible. Les arbres, toujours aussi figés, toujours aussi commodes pour simplement planter un décor, jouent cependant dans *The End* un rôle inédit : longtemps porteurs des signes d'un dérèglement en cours, annonçant de leur feuillages à leurs racines l'imminence d'une fin du monde, ils s'en révèlent finalement non les premières victimes, mais les véritables protagonistes. Zep imagine en effet rien de moins qu'une contre-attaque des arbres, exaspérés de voir l'homme abîmer la nature, et soucieux de réguler la population de nuisibles désormais trop nombreux. À l'opposé d'un soulèvement spectaculaire comme peut en offrir la fantasy – la rébellion des Ents chez Tolkien par exemple, ces créatures à l'apparence d'arbres qui marchent sur la forteresse de Saroumane –, *The End* offre alors à voir

une destruction de l'être humain sans esbroufe, aussi impitoyable que tranquille ; la catastrophe y est méthodique et nécessaire.

La réussite de Zep tient en ce qu'il s'affranchit totalement du mouvement, et donc de l'anthropomorphisé. Non seulement dans *The End* la fin du monde ne vire pas à l'affrontement entre des groupes humains, mais Marâtre Nature n'est pas personnifiée. Ce serait même plutôt la métamorphose inverse qui s'opérerait, tant les personnages s'avèrent passifs devant les événements. Relégués au rang de simples antagonistes, ils sont éliminés comme on se débarrasserait d'un moustique, avec un petit coup d'aérosol.

Interminables fins du monde

Dans la version qu'offrent Loisel et Dijan de l'extinction de l'être humain, moins originale, la fin du monde fait davantage de bruit. On opère avec le cycle du *Grand Mort* un retour au spectaculaire, agrémenté de quelques-uns de ces ingrédients décidément indispensables au récit d'apocalypse. Car si la catastrophe commence sournoisement, par quelques signes avant-coureurs que les protagonistes ne prennent pas au sérieux – autour d'eux la société se couvre de masques pour échapper à la propagation d'une mystérieuse maladie –, tremblements de terre et ouragans qui se succèdent ont tôt fait d'établir un chaos conforme à nos attentes, avec ses paysages dévastés, ses cadavres entassés, sa violence gore, son triangle amoureux – qui a dit que la fin du monde réglait les problèmes de couple ? –, ses hordes d'hommes transformés en assassins et en violeurs, et, bien sûr, ses terribles dilemmes – faut-il sauver le pauvre petit



Loisel et Dijan, *Le Grand Mort. Larmes d'abeille*, Vents d'Ouest, 2007

Loisel et Dijan, *Le Grand Mort. Brèche, Vents d'Ouest*, 2015

orphelin innocent si mignon au risque de mettre en péril sa mission, ou faut-il tenter de sauver ce qu'il reste du monde ? Ajoutons à cela une Marâtre Nature évidemment incarnée par un peuple de créatures qui semblent tout droit sorties d'*Avatar*, et plus particulièrement par une figure maternelle qui met littéralement au monde le chaos... La liste des clichés semble alors complète.

Le Grand Mort ne cesse néanmoins de surprendre son lecteur tout au long des huit albums que compte la série, jouant précisément avec notre sentiment de déjà-vu : les situations bien connues ne se résolvent pas comme on l'attendrait. Ce qui fait au premier abord la faiblesse de la bande-dessinée finit donc par constituer son principal intérêt. Les personnages principaux eux-mêmes sont décevants, entre l'inhumanité de leurs émotions et leurs actions parfois aberrantes ? Tant mieux, ils n'en rendent que plus compréhensible et donc crédible le désir qu'a la nature de se débarrasser d'eux.

De la même manière, l'extrême lenteur du scénario fait sens. Alors que bon nombre de lecteurs se sont plaints d'avoir dû patienter douze longues années pour connaître le fin mot de l'histoire, et reprochent aux deux auteurs d'avoir inutilement allongé un cycle qui aurait pu être achevé en trois albums, le dénouement du *Grand Mort* montre qu'un rythme plus rapide eût constitué un contresens. D'une façon plus explicite que les autres œuvres citées jusqu'à présent, cette bande-dessinée défend en effet l'idée que l'humanité va trop vite. L'histoire qui s'étire pour montrer une fin du monde n'en finissant plus, et dont les protagonistes passent les six épisodes centraux à errer au milieu des cataclysmes, sans comprendre ce qui leur arrive alors que tout paraît pourtant si évident, et tellement passifs qu'on a envie de les secouer, cette histoire si lente, donc, fait en réalité entrer dans la temporalité du « petit monde », c'est-à-

dire dans la temporalité de la nature. La Marâtre Nature du *Grand Mort* se débarrasse des humains qui ont voulu forcer le cours des choses, qui ont voulu devancer les faits et en demander trop à la terre, qui n'ont pas su prendre le temps ; le cycle, au cours duquel les personnages pourtant paniqués se déplacent de moins en moins vite – au train succède la « deuch », puis le scooter, le vélo, le tracteur – invite incontestablement à adopter un rapport au temps qui soit compatible avec la survie de la planète.

Après la pluie, le beau temps ?

De telles bandes-dessinées, surtout si on les découvre les unes à la suite des autres, ont une incontestable capacité à vous rendre morose. La fin du monde est un sujet qui se prête difficilement à un *happy end*, et les échos malheureusement nombreux de ces catastrophes de fiction avec les problèmes réels que nous connaissons achèveront d'anéantir chez le lecteur le plus coriace tout résidu de bonne humeur. N'a-t-on dès lors d'autre choix que de se morfondre à chaque fois qu'il est question d'environnement ?

La plupart des bandes-dessinées qui mettent en scène une nature victorieuse laissent de fait un goût amer. L'envie pourrait être grande de voir triompher cet environnement qu'on prétend si souvent vouloir protéger ; mais à l'instant où les œuvres inversent les rôles du bourreau et de la victime, la gêne s'installe. Chez Joor, le monde sauvage mutilé de *Kanopé* nous apitoie : il correspond à l'image que l'on se fait d'une forêt amazonienne ravagée par de méchants industriels. À l'inverse, dans *Roi Ours* de Mobidic, la vengeance impitoyable de la nature dérange : n'est-on pas surpris voire déçu de découvrir que cette bande-dessinée aux allures de *Livre de la Jungle* – du moins dans sa version

moulignée par l'empire Disney – nous sert une histoire où Mowgli enverrait paître Baloo pour s'allier à Shere Khan et attaquer le village des hommes ?

Les œuvres de Pignocchi apparaissent alors comme de merveilleux antidotes à la déprime. Les trois albums qui composent actuellement la série du *Petit traité d'écologie sauvage* invitent eux aussi à une réflexion sur nos modes de vie et sur notre rapport au monde qui nous entoure, mais dans une veine humoristique qui rappelle le style de Fabcaro. Pour pousser ses lecteurs à suivre la voie ouverte par les travaux de Philippe Descola et à remettre en question la notion de *nature*, Pignocchi, également chercheur en sciences cognitives et en philosophie de l'art, offre de vivre l'expérience d'un monde dans lequel l'animisme des Jivaros Achuar aurait remplacé comme pensée dominante le libéralisme capitaliste. Voici le lecteur plongé dans un univers où les habitués d'un bistrot de Bois-le-Roi sont scrutés par un anthropologue Jivaro et où les candidats à la présidentielle meurent picorés par des mésanges. Le résultat de cette déconstruction des imaginaires occidentaux nous paraît absurde ; il est d'abord profondément libérateur. Invitant à la décroissance d'une manière résolument plus légère que *The End* ou *Le Grand Mort*, *Petit traité d'écologie sauvage* nous fait en effet miroiter la perspective d'un nouveau départ au lieu d'une grande catastrophe finale. L'expérience de la défamiliarisation permet d'envisager une autre issue : et si, pour agir, il était encore temps ?



Pignocchi, *Petit traité d'écologie sauvage*, Steinkis, 2017

