

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'« apocalypsimisme 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 subjectivant 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 déréliction 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 alentour. 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 créés.

[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 truffides 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 truffides) 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 truffides* [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 truffids* [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, *Involutionary 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 figuier 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 poilueux ? 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 interdependent – 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 momentané. 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, paralysing 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 contemplant 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.
- , *Involutionary 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.