

MONDES HUMAINS, MONDES NON HUMAINS

Formes et coexistences
(XX^e et XXI^e siècles)



sous la direction de
Wiesław Kroker,
Małgorzata Sokołowicz
et Judyta Zbierska-Mościcka



MONDES HUMAINS, MONDES NON HUMAINS

Formes et coexistences
(XX^e et XXI^e siècles)

MONDES HUMAINS, MONDES NON HUMAINS

Formes et coexistences
(XX^e et XXI^e siècles)



sous la direction de
Wiesław Kroker,
Małgorzata Sokołowicz
et Judyta Zbierska-Mościcka

Rapporteur : *Jean-Paul Engélibert*

Responsable éditoriale : *Ewa Wszyńska*

Relecture : *Pascale Peeters*

Maquette : *Maryla Broda*

Projet de la couverture et des pages de titre : *Zbigniew Karaszewski*

Composition : *Piotr Molski*

Ouvrage publié avec le concours de l'Université de Varsovie

Publication sous licence Creative Commons Attribution 3.0 PL (CC BY 3.0 PL)
(texte complet disponible sur : <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>)

Wiesław Kroker, University of Warsaw, ORCID 0000-0002-0008-449X
Małgorzata Sokołowicz, University of Warsaw, ORCID 0000-0003-0554-8852
Judyta Zbierska-Mościcka, University of Warsaw, ORCID 0000-0003-0973-9920

ISBN 978-83-235-5727-2 (e-pub)
ISBN 978-83-235-5719-7 (pdf online)
ISBN 978-83-235-5735-7 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
PL 02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
www.wuw.pl

Première édition, Varsovie 2022

Mondes humains, mondes non humains

Formes et coexistences (XX^e et XXI^e siècles)

Avant-propos

Le terme « écocritique » apparaît pour la première fois en 1978 dans l'article « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism » de William Rueckert et reflète l'ambition du chercheur d'appliquer l'écologie et les concepts écologiques à l'étude de la littérature¹. Pourtant, comme le constate Gabriel Vignola, il faut attendre les années 1990 pour « voir se constituer un mouvement critique affirmant clairement son identité et ses intentions »². C'est en effet en 1995 que paraît *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* de Lawrence Buell qui adopte une perspective écologiste dans les analyses de textes des XIX^e et XX^e siècles, textes où « l'environnement non humain se constitue comme une présence et non comme un cadre »³. C'est là que l'on voit appliquer avec ampleur l'écocritique, devenue « une approche centrée sur la Terre dans les études littéraires »⁴.

Alors que – ce qui est bien visible dans le bref panorama esquissé ci-dessus – l'approche écocritique se développe surtout dans le monde anglo-saxon, dans l'espace francophone, c'est l'écopoétique qui s'impose. Celle-ci puise dans l'écocritique et insiste, elle aussi, sur la constitution de l'environnement naturel « comme une présence et non comme un cadre », mais elle se concentre plus sur le travail de l'écriture et les aspects formels des textes. Pierre Schoentjes qui,

¹ W. Rueckert, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *Iowa Review*, n° 1 (9), 1978, p. 71-86.

² G. Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir*, n° 5, 2017, p. 2.

³ L. Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995, p. 7. C'est nous qui traduisons.

⁴ N. Blanc, D. Chartier, Th. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 2 (36), 2008, p. 16.

avec ses deux livres *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015) et *Littérature et écologie. Le mur des abeilles* (2020), a largement contribué aux études écopoétiques en France, met en valeur cette importance de l'analyse textuelle, en définissant l'écopoétique en tant qu'« étude de la littérature dans ses rapports avec l'environnement naturel »⁵. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe parlent d'« une voie alternative permettant la constitution d'un "imaginaire environnemental", une nouvelle écriture environnementale qui ne serait plus dictée par les sciences de l'environnement »⁶. Pourtant, il ne s'agit pas uniquement de présenter et d'analyser « des fictions mettant en scène des programmes écologiques ou incitant à l'action », « mais, plus généralement, de considérer l'écriture et la forme même des textes comme une incitation à faire évoluer la pensée écologique, voire comme une expression de cette pensée »⁷.

Effectivement, même si les approches écocritiques et écopoétiques sont relativement récentes en recherche littéraire, la sensibilité à la nature et au non-humain est perceptible dans l'œuvre de nombreux écrivains de langue française depuis des siècles. En les (re)examinant, il est possible d'inciter « à faire évoluer la pensée écologique », de voir les liens entre littérature et environnement naturel qui n'ont pas encore été définis. Les outils écopoétiques permettent d'explorer les textes littéraires dans une perspective nouvelle et féconde, et de plus en plus de chercheurs s'engagent dans cette voie.

C'est ainsi que, depuis 2018, l'Université de Gand réalise un projet intitulé *Littérature, Environnement et Écologie : une approche écopoétique de la fiction contemporaine française, italienne, germanophone et anglophone* dans le cadre duquel a été créé le site *Literature.green*, plate-forme d'échanges de pensées et d'analyses écopoétiques. « L'ambition intellectuelle du projet, annoncent ses concepteurs, consiste [...] à examiner comment les fictions contemporaines – romans, nouvelles et récits – mettent en place un imaginaire destiné à forger de nouveaux liens culturels avec la nature et l'environnement »⁸. L'écopoétique devient le sujet de plusieurs numéros spéciaux de revues⁹. En 2019, une revue particulière a même été dédiée à ce type de recherches : *Écopoétique Perpignan : carnet de recherche en écocritique et écopoétique* avec Bénédicte Meillon comme rédactrice en chef. Des actes de colloques commencent à être publiés¹⁰. Et le présent

⁵ P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 13.

⁶ N. Blanc, D. Chartier, Th. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *op. cit.*, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁸ <https://www.literature.green/le-projet/> (consulté le 18 juin 2022).

⁹ En 2008, numéro spécial de la revue *Écologie & politique*, n° 36 : « Littérature & écologie : vers une écopoétique », articles réunis par N. Blanc, D. Chartier, Th. Pughe ; en 2012 : *FiXXIon*, n° 11 : « Écopoétiques », numéro dirigé par A. Romestaing, P. Schoentjes et A. Simon, ou en 2015 : *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes* n° 19 (3) : « Ecopoetics/ L'Écopoétique », sous la dir. de D. A. Finch-Race et J. Weber.

¹⁰ P. ex. *La pensée écologique et l'espace littéraire*, sous la dir. de M. Vadean et S. David, Université du Québec à Montréal, 2014.

volume a aussi l'ambition de s'inscrire dans ce paysage d'analyses littéraires écopoétiques.

Au point de départ de notre réflexion se trouvent des ouvrages théoriques qui – en questionnant la différence anthropologique et la place de l'être humain dans son milieu appelé « naturel » – critiquent le point de vue anthropocentré¹¹, dans le but de faire advenir des perspectives autres (par l'abandon des catégories fondamentales et peut-être aveuglantes de nos cultures) et de remettre en question les représentations culturelles et littéraires traditionnelles (et naturalisées) du non-humain et de nos relations avec celui-ci. Cependant, il nous est impossible de sortir tout à fait de nous-mêmes et surtout, du moment où nous voulons produire des textes, nous sommes obligés de composer avec la convention sociale, humaine, qu'est la langue. Aussi le point de vue humain est-il autant une fatalité qu'une chance et tenir compte de cette donnée fondamentale devrait constituer le point de départ et la toile de fond de toute réflexion sur les écritures écosensibles. Nous espérons réaliser ce postulat dans le présent volume, en rassemblant des contributions de chercheurs polonais, français et belges qui se sont laissé tenter par la lecture écosensible d'œuvres de différents écrivains de langue française.

Les deux premières parties de notre ouvrage, « Dire le vivant » et « Raconter le lieu », mettent en avant le « dire » et le « raconter » qui, en littérature, font le lien entre l'écrivain et ce qui l'entoure. « Dire le vivant » insiste sur la perspective de l'écrivain, du philosophe, de l'artiste qui, dans sa langue à lui, cherche à rendre des relations complexes entre les mondes humains et les mondes non humains. Ainsi Mirosław Loba, dans la contribution qui ouvre cette partie, veut-il montrer ce que signifie « dire le vivant » du point de vue d'une philosophie, Élisabeth de Fontenay, qui s'interroge sur les devoirs de l'homme à l'égard du non-humain. Selon Mirosław Loba, les réflexions de cette auteure peuvent être appliquées au discours écocritique sur la littérature et correspondent au tournant écologique dans les sciences humaines. Après la philosophie vient le tour d'un poète qui interroge l'usage de la langue et les pouvoirs de la littérature pour dire le vivant : la contribution de Laurent Demoulin se concentre sur Francis Ponge. Même si le poète a été accusé d'être « anthropomorphiste », l'analyse du poème « Le Papillon » prouve le contraire. Par sa rhétorique, Ponge accorde à l'animal une existence formelle : il dit le vivant en l'imitant. C'est aussi la stratégie adoptée par Georges Didi-Huberman. Dans sa contribution, Tomasz Swoboda se focalise justement sur la poétique « phasmatique » de ce philosophe et historien de l'art. Pour « dire » les insectes, Didi-Huberman retrouve, à sa manière, les passages entre humain et non humain, vivant et non vivant, mots et images. L'idée du passage qui aide à dire le vivant émerge également de la contribution

¹¹ Citons, à titre d'exemple, J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006 ; J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007 ; J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013 ; A. Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

d'Agnieszka Kukuryk et de ses analyses de l'œuvre d'Henri Michaux, prouvant que l'écrivain « réduit l'humanité à l'animalité ». Agnieszka Kukuryk démontre que, dans quelques-uns de ses récits, Michaux établit des formes tout à fait inhabituelles de collaboration entre humains et animaux. Ces formes inhabituelles sont visibles aussi dans la dernière contribution de cette partie où Anna Maziarczyk analyse la perspective narrative adoptée par Vincent Message dans sa *Défaite des maîtres et possesseurs*. Le roman raconte l'histoire de la colonisation de la Terre par les stellaires qui réduisent les humains au rôle des bêtes et – de ce fait – en dit beaucoup sur l'existence de celles-ci dans le monde actuel.

Alors que la première partie de ce volume veut dire le vivant, la deuxième raconte le lieu et détermine les relations entre homme et espace dans la perspective écocritique et écopoétique. Dans la contribution de Judyta Zbierska-Mościcka, ce lieu c'est Doggerland, territoire disparu à la suite de la fonte des glaciers, qui, au Mésolithique, reliait la Grande-Bretagne au continent. Dans le roman éponyme d'Élisabeth Filhol, il devient un prétexte pour décrire des relations entre l'homme et la nature, et dénoncer l'état de la terre. Le paysage marin, bien présent chez Filhol, devient le sujet principal de la contribution de Christophe Meurée qui analyse les descriptions de la mer dans l'œuvre de trois écrivains belges : André-Marcel Adamek, François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint. Le chercheur essaie de répondre à la question de savoir pourquoi les paysages marins évoquent chez ces écrivains une forte préoccupation écologique. La dernière contribution de cette partie, celle d'Izabella Zatorska, se concentre sur La Réunion et le paysage montagnard. Dans le roman *Hallali pour un chasseur* de Jean-François Samlong, l'espace, tout à fait métaphysique et porteur de souvenirs, devient témoin de l'histoire douloureuse de l'île. La nature, habitée par des esprits ou démons, rappelle aux protagonistes l'époque esclavagiste et les aide à se réconcilier avec le passé.

La troisième partie de ce volume, « Brouiller les frontières », montre que les mondes humains et les mondes non humains s'entrelacent souvent dans la littérature, quitte à faire disparaître les frontières qui les séparent habituellement. C'est ainsi que la contribution de Karolina Czerska analyse deux textes de Veronika Mabardi, écrivaine belge, *Les Cerfs* et *Peau de Louve*, dans lesquels une jeune fille cherche à se définir en se confrontant/s'identifiant avec le monde de la nature. Une telle confrontation-identification émerge aussi du texte de Małgorzata Sokołowicz qui décrit le voyage à Smara, ville interdite aux non-musulmans, effectué par un jeune Français, Michel Vieuchange, en 1930. Lors de la traversée du désert qui l'épuise tant qu'il meurt sur le chemin de retour, Vieuchange se sépare délibérément de l'humain pour se tourner vers le non-humain auquel il commence à s'unir et s'identifier. L'union, bien symbolique cette fois-ci, avec le non-humain est décrite également par Natalia Nielipowicz. Selon la chercheuse, dans *Étoile errante* et *L'Enfant et la guerre* de J.M.G. Le Clézio, la figure de la vipère renvoie, à la fois, à la liberté (le bonheur) des enfants-protagonistes et à la mort (la Shoah), comme si le non-humain savait

ce qui adviendrait à l'humain. La contribution qui clôt cette partie se concentre sur le roman *La Vraie Vie* d'Adeline Dieudonné. Son auteure, Katarzyna Thiel-Jańczuk, montre que Dieudonné postule de redéfinir les relations traditionnelles entre homme et animal, et de les fonder sur une coexistence paisible de tous les êtres vivants.

L'article de Katarzyna Thiel-Jańczuk sert de passage à la partie suivante du volume, « Fréquenter les bêtes », qui traduit divers degrés de relation de l'humain et de l'animal. La partie s'ouvre sur la contribution d'Anita Staroń et ses analyses de l'œuvre d'Octave Mirbeau, surtout de son dernier roman, *Dingo*, datant du début du XX^e siècle. L'image pessimiste du genre humain créée par Mirbeau mène à la présentation des animaux en tant que figures de sagesse, tendresse et amour, et nous fait réfléchir sur notre perception habituelle des bêtes. Cette perception est d'ailleurs questionnée aussi par Magdalena Wojciechowska qui, dans son article, montre le rapprochement du monde humain et du monde animal dans les textes « animaliers » de Louis Pergaud et souligne le caractère novateur de son œuvre datant du début du XX^e siècle. À un autre niveau, ce rapprochement se laisse aussi percevoir dans la contribution de Krzysztof Jarosz qui voit dans Jean Giono un autre précurseur de l'écriture écocritique, conscient de la destruction de la terre par l'homme et prônant le mythe du retour à la terre. La perspective écocritique a également été adoptée par Aleksandra Komandera pour analyser le *Bestiaire enchanté* de Maurice Genevoix et vérifier si l'écrivain qui parle de la nature réussit à échapper à l'anthropocentrisme.

Enfin, dans la dernière partie du volume, « Résister à l'homme », l'accent est mis sur les dégâts que l'être humain inflige à son environnement et à soi-même, et sur les résistances que ces méfaits suscitent (résistances décrites par des écrivain.e.s de manière plus ou moins réaliste ou bien programmées dans des récits à caractère utopique). C'est ainsi que deux romans de l'extrême contemporain, *Les Furtifs* d'Alain Damasio (2019) et *Le Grand Vertige* de Pierre Ducrozet (2020), permettent à Colette Camelin de montrer l'engagement des écrivains et les stratégies dont ils se servent pour ré-établir dans leurs écrits les liens perdus entre l'homme et la nature. Un certain échec de l'humanité devient le sujet de la contribution suivante : Magdalena Zdrada-Cok raconte les relations homme-animal dans *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo en se référant à la philosophie de Jacques Derrida et à son idée de carnophallogocentrisme. Les deux dernières contributions adoptent l'optique postcoloniale : la nature soutient ceux qui se trouvent dans une position inférieure face à la politique (néo)coloniale. Ainsi, Renata Bizek-Tatara présente l'attitude de l'écrivain kino-congolais, In Koli Jean Bofane, qui, dans son livre *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, accuse la globalisation de détruire la nature africaine et de mener à la destruction de l'homme qui l'habite. Michał Obszyński, à son tour, se concentre sur la prose caribéenne de Stephen Alexis et d'Édouard Glissant où la nature, figure puissante, accompagne les habitants des îles dans leurs luttes anticoloniales.

Les vingt contributions présentent donc différentes approches, mais surtout différents textes qui partagent l'ambition de (re)définir, (re)nommer, (re)tisser les liens entre l'humain et le vivant. Les chercheurs réunis ici insistent sur les formes de ces liens et les coexistences, parfois paisibles, parfois tourmentées, voire douloureuses, des mondes humains et non humains, qui, au bout du compte, ne forment qu'un univers.

Même s'il est généralement accepté que l'écosensibilité est un phénomène qui apparaît dans la littérature après la Seconde Guerre mondiale, nous avons décidé de ne pas respecter cette césure. Quelques-unes des contributions parlent d'œuvres écrites au début du XX^e siècle et prouvent qu'une certaine sensibilité écologique émerge dans la littérature avant que la notion ne soit conçue. C'est aussi la raison pour laquelle nous voudrions que ce volume inaugure une série « Sensibilités environnementales ». Nous invitons les chercheurs qui s'occupent de toutes les époques littéraires, de toutes les aires culturelles francophones à proposer leurs textes. La critique (supposant l'observation et le constat) des impensés de la culture qui forment et déforment nos représentations des territoires, des êtres vivants et des choses de la nature qui nous entourent et des rapports que nous entretenons (ou n'entretenons pas) avec eux, continue d'être un champ fécond de réflexion et même une nécessité. En particulier, il est toujours judicieux de se demander si nous pouvons écrire sur la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine que nous exerçons sur elle. Mais il est tout aussi intéressant, dans une logique d'interconnexion, de réfléchir à notre implication dans le vivant et le non-vivant en termes de rencontre et de communautés mixtes, et de chercher ainsi, par exemple, les indices de ce qui nous réunit aux autres vivants (des « espaces de sens partagés », comme le dit Anne Simon¹²). La dernière phrase de cette introduction est donc aussi une invitation : considérons la littérature – conformément à ce que nous avons essayé de faire dans le présent volume – comme un espace propice à des expériences imaginaires d'altérité et d'interrelations à combinaisons variables, comme une école d'empathie et comme un lieu d'élaboration de langages nouveaux, autant dire comme un domaine où se prépare, peut-être, un monde meilleur.

Wiesław Kroker, Małgorzata Sokołowicz, Judyta Zbierska-Mościcka

¹² A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328, 2017, p. 73.

I

Dire le vivant



Mirosław Loba

Université Adam Mickiewicz de Poznań

ORCID : 0000-0003-2457-9160

Face à l'homme, face à l'animal Penser l'écocritique avec Élisabeth de Fontenay

Facing Man, Facing the Animal. Thinking Ecocriticism with Élisabeth de Fontenay

The author seeks to relate the ideas of Élisabeth de Fontenay to what is now called an ecological turn in the humanities – particularly in literary studies – to see how the work and thought of the philosopher can accompany us in the exercise of ecocritical discourse on literature. Particular attention is paid to the reading of her book *Gaspard de la nuit. Autobiographie de mon frère*, which reveals human and animal fragility and invites the questioning of contemporary ecologically sensitive discourses.

Keywords: man, animal, history, care, ecological discourse, Élisabeth de Fontenay, literature

Mots-clés : homme, animal, histoire, care, discours écologique, Élisabeth de Fontenay, littérature

« N'être que vivant... Vous vous rendez compte de l'arrogance de ce syntagme et de l'énormité de cette destitution ? »¹

Il serait sans doute légitime de se demander, et sans mauvaise foi, si la critique littéraire contemporaine qui commente les textes hantés par la menace du désastre écologique planétaire et la fin imminente du monde, n'oublie pas que cette apocalypse a déjà eu lieu et que les écrivains ne cessent de la répéter ? Sans

¹ É. de Fontenay, *Actes de naissance. Entretiens avec Stéphane Bou*, Paris, Seuil, 2011, p. 70.

diminuer la gravité de la situation actuelle, l'histoire de la littérature nous rappelle que la sensibilité environnementaliste n'est pas un objet nouveau ; elle nous apprend aussi comment évoluait le langage et les représentations que les littéraires et les philosophes avaient adoptés pour parler de ce qui nous entoure : plantes, animaux, paysages. Toutefois force est de constater que le souci écologique imprègne aujourd'hui² le discours de la critique et des théories littéraires dont la forme et le langage ont été élaborés pendant les trois dernières décennies³.

Cette critique, qui explore les relations entre la littérature et l'environnement, s'engage actuellement à réparer le monde, à pratiquer le *care*⁴ en courant parfois le risque – dans ce noble désir de transformer la planète – d'oublier que l'histoire de la condition humaine est faite d'angoisse et de peine. Les théories écocritiques des dernières décennies cherchent à modifier notre perception des textes littéraires et de leurs auteurs, mais vu leur succès global, on n'a pas tort de se demander à quel point elles restent une arme dans le combat contre les changements climatiques et environnementaux et à quel point elles sont un outil cynique et stérile qui répond seulement au besoin d'innover des études littéraires et d'organiser des colloques. Sans céder trop vite aux sirènes du catastrophisme, qui chantent la fin de l'homme et pleurent ses actions néfastes pour la planète, sans tomber dans le sentimentalisme et dans la mélancolie, je soutiendrais que l'intérêt et la valeur de ces études écocritiques ou écosensibles réside dans la façon dont elles peuvent éclairer le passé et le futur de notre rapport à l'environnement et à la nature, révéler nos préjugés et nos illusions, nos angoisses et nos espoirs, les émotions et les faits. Je chercherai donc dans cette contribution à rapprocher les idées d'Élisabeth de Fontenay – philosophe qui s'interroge sur nos devoirs à l'égard du vivant – avec ce qu'on appelle de nos jours un tournant écologique dans les sciences humaines – en particulier dans les études littéraires – pour voir comment l'œuvre et la pensée de la philosophe peuvent nous accompagner dans l'exercice du discours écocritique sur la littérature.

À Élisabeth de Fontenay, dont les travaux consacrés aux animaux ont été source d'inspiration pour de nombreux auteurs et penseurs qui se sont penchés sur la question animale, incombe un rôle indéniable dans le rétablissement de la longue histoire des relations des hommes avec leur environnement. Même si la philosophe restreint sa pensée aux bêtes, et notamment aux animaux domestiques, et si elle peut déplaire à certains défenseurs des plantes ainsi qu'aux militants de la cause végétale, son œuvre nous livre un regard très perçant et passionné sur les rapports entre l'humanité et les animaux. Élisabeth de Fontenay est une autrice sobre, de sa plume sont sortis seulement quelques ouvrages dont les plus importants sont : *Diderot ou le matérialisme enchanté* (1981), *Le silence des bêtes*.

² Voir P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.

³ Voir *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, éd. L. Westling, New York, Cambridge University Press, 2014.

⁴ A. Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 19-24 et 190-207.

L'humanité à l'épreuve de l'animalité (1998), *Sans offenser le genre humain* (2008), *La grâce et le progrès : les réflexions sur la Révolution française et la Vendée* (2020). En 2018, elle a publié *Gaspard de la nuit. Autobiographie de mon frère*, texte inclassable, à la fois autobiographique, littéraire et philosophique.

Face à l'homme

Le propre de l'homme est la question fondamentale qui hante les écrits d'Élisabeth de Fontenay qui examinent et interrogent la métaphysique humaniste et subjectiviste. Son ouvrage *Le silence des bêtes* reste une longue exploration de la frontière entre l'humanité et l'animalité. Il ne s'agit pas ici de restituer ce long cheminement, ce qui importe, c'est de souligner sa reconstruction de l'avènement de la tradition humaniste qui hiérarchise le vivant et postule la rupture arbitraire entre le monde humain et non humain. Toutefois, si par ses réflexions sur la porosité de la limite entre l'homme et l'animal, son travail pouvait être rattaché à la tradition de la déconstruction du propre de l'homme et de la métaphysique humaniste que pratiquait Jacques Derrida, la philosophe cherche malgré tout à maintenir une certaine idée de l'humanité, parce que l'effacement de cette frontière lui rappelle la Shoah : effacement de la distinction entre les humains et les animaux. Cette indistinction lui paraît aussi inadmissible que la démarche heideggérienne qui consiste à faire « une coupure entre *le vivant qui n'est que vivant*, et l'homme »⁵. Malgré certaines réticences, Fontenay cherche à sauver l'humanité qui, selon elle, ne peut s'articuler que dans le souci éthique, que dans la responsabilité de l'homme pour l'autre, qu'il soit un animal, un sans-papier, un migrant ou un Juif. Par ailleurs, la philosophe rejette « cette détestable concurrence, cette destitution mutuelle [qui] se déchaîne désormais, opposant les protecteurs des animaux, les défenseurs des sans-papiers et les gardiens de la mémoire de l'Extermination »⁶. Dans ses entretiens avec Stéphane Bou, elle déclare :

Veiller sur le sort des animaux serait oublier quel fut le sort des Juifs et fermer les yeux sur la situation des immigrés privés de droits, et ainsi de suite. Je ne saurais, pour ma part, dissocier ces différentes occurrences de la vie, vie de ceux qui ont été ou sont, structurellement ou épisodiquement, des *seulement vivants*. C'est pourquoi, tout en affirmant l'unicité d'Auschwitz, je tente malgré tout d'articuler les différentes figures de la vulnérabilité pour en faire un objet complexe de pensée.⁷

⁵ É. de Fontenay, *Actes de naissance*, op. cit., p. 70.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

Face à la vulnérabilité du vivant, elle ne cesse pas de répéter que la seule attitude possible à adopter par un être humain est celle de la responsabilité. L'injonction de ce devoir est présente dans son combat philosophique pour la défense des animaux et dans sa réflexion sur l'humanité et sa culture humaniste tant de fois compromise. L'illustration de l'engagement personnel d'Élisabeth de Fontenay est son livre *Gaspard de la nuit* qui est – comme le signale le titre complet de l'ouvrage – *L'autobiographie de [s]on frère*. La philosophe écrit à la place de son frère cadet : Gaspard – aujourd'hui un homme adulte – reste incapable, à cause de sa maladie, d'exprimer le mal qui l'habite depuis le plus jeune âge. La particularité de cette écriture consiste dans la recherche, par l'intermédiaire du récit, du dépassement du grave autisme de son frère qui lui enlève toute possibilité d'intégration sociale. La déconstruction du genre autobiographique, pratiquée par Fontenay comme une prise de parole au nom et à la place de l'autre, comme une violence du moi qui s'usurpe le droit de se substituer à l'autre, se révèle un enjeu éthique majeur, une voie unique pour vaincre le mutisme. Cette opération reste très délicate et elle soulève des questions : est-il légitime de se mettre dans la peau de l'autre ? Peut-on parler à sa place sans le déposséder de sa voix ? Cette écriture ne risque-t-elle pas d'être une forme d'enterrement ? Cependant, face à la défaillance intellectuelle de Gaspard, le travail de sa sœur chasse tous les doutes et revêt même une signification particulière : à travers son écriture, elle rend la vie à son frère : « Pourtant, la poussière de mots que je jette en direction de Gaspard n'a rien d'un rite de funérailles, elle a une destination inverse, celle de le faire vivre en l'inscrivant moins illisiblement dans la communauté des hommes ».⁸

La biographe renoue ici avec le propos de Max Horkheimer dans *L'éclipse de la raison* qu'elle évoque dans les entretiens avec Stéphane Bou : « Il fut un temps où tout l'effort de l'art, de la littérature et de la philosophie consistait à [...] être la voix de tout ce qui est muet [...] »⁹. Le rapport d'Élisabeth de Fontenay à son frère, l'accompagnement dans sa solitude muette, reste semblable à son rapport aux animaux et on pourrait l'étendre à sa relation avec la nature. En commentant les paroles célèbres de Jules Michelet – « L'animal, sombre mystère, monde immense de rêves et de douleurs ! » –, la philosophe fait un aveu qui explique comment la pitié pour Gaspard est devenue l'origine de son interrogation philosophique sur les animaux :

Et voici qu'il me faut assumer une évidence qui peut sembler brutale mais dont la fondamentale douceur rend compte à la fois de ma sollicitude pour les bêtes et de ma pitié pour Gaspard. L'attention philosophique à l'histoire immémoriale du pâtir animal a trouvé son origine dans une méditation sur le quasi-mutisme de mon frère. Oui, c'est dans cette trace d'un généreux élargissement de l'humanisme

⁸ *Eadem*, *Gaspard de la nuit. Autobiographie de mon frère*, Paris, Stock, 2018, p. 130.

⁹ *Eadem*, *Actes de naissance*, op. cit., p. 73.

que je trouve le droit de rapprocher le silence de mon frère de ce « sombre mystère animal ».¹⁰

Le rapprochement de son frère avec un animal la conduit à la détestation du propre de l'homme, parce que, selon la philosophe, ce concept prive les bêtes de tous les droits et « conduit à exclure de l'humanité ceux qui ne remplissent pas les critères décisifs »¹¹. Gaspard « ne possède aucune de ces vertus – note Fontenay – tenues pour proprement humaines. Très peu de signes viennent de lui, qui mériteraient qu'on s'exclame : cela, un animal ne l'aurait jamais fait ! Il est né, il a grandi, il s'est présenté à l'épreuve du propre de l'homme et il a été recalé »¹². Hostile à presque tous les humanismes, Élisabeth de Fontenay avoue se sentir, face à Gaspard, obligée à « maintenir une approche de cette différence entre homme et animal qu'une certaine ivresse antimétaphysique [la] portait systématiquement à dénier » : « Je n'ai jamais douté [...] que mon frère fût un sujet, un être de désir dont la parole et la pensée auraient dû constituer le destin »¹³. Pour la philosophe, cette inquiétude à l'égard du caractère incontournable de la condition humaine n'était pas sans conséquence pour penser l'animal et l'animalité.

Face à l'animal

L'écriture d'Élisabeth de Fontenay relève non seulement de son souci éthique, mais aussi de sa stupéfaction face au monde, de l'enchantement de la matière qu'elle partage avec Denis Diderot. Dans cette perspective éthique se situe sans aucun doute *Le silence des bêtes* qui met l'humanité à l'épreuve de l'animalité. Cette étude qui se focalise sur notre rapport à l'éternel silence des animaux révèle son historicité et démontre le poids souvent inconscient de la culture qui pèse sur notre approche du monde vivant. Notre attitude contemporaine envers le monde animal reste un effet d'une longue histoire où se croisent la barbarie et la volonté de protection, l'intégration des animaux dans les rituels religieux et leur exclusion, leur abandon et leur chosification. La philosophe dévoile également comment la connaissance grandissante du monde vivant s'éloigne de la pratique quotidienne – du contact direct avec les bêtes – et conduit à la stupide indifférence au sort des animaux ainsi que, en passant par l'utilitarisme social, aux horreurs de l'élevage industriel.

Si le projet initial du livre de la philosophe consistait à interroger la frontière qui sépare l'homme et l'animal et à restituer l'histoire de la coupure anthropologique qui la soutenait, il l'a conduite à des enjeux inattendus. Ce qui continue à interroger les lecteurs du *Silence des bêtes*, c'est le rapport compliqué

¹⁰ *Eadem, Gaspard de la nuit, op. cit.*, p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹² *Ibid.*, p. 100.

¹³ *Ibid.*, p. 101-102.

que Fontenay maintient avec les animaux : si elle démontre le caractère arbitraire de la distinction entre l'animal et l'humain introduite par les stoïciens, tout en accordant aux animaux l'intelligence et la faculté de communiquer, elle se retient d'en faire des sujets de conscience. Et pourtant, comme elle le dit elle-même, si les animaux ne disent rien, ils ont une singularité, une pensée qu'elle décrit comme rêveuse. Pour Fontenay, l'animal reste une énigme, il pose des questions et il est une présence qu'on peut éprouver. Qu'est-ce qui l'empêche donc de le mettre sur le même plan que les hommes ? *Gaspard de la nuit* donne les clés de l'explication de cette réticence : l'expérience personnelle, longtemps tenue secrète, du handicap de son frère, la référence à l'Extermination et la déshumanisation des êtres humains semblent traduire son refus d'enterrer l'humanisme :

Si tant d'auteurs juifs de la seconde moitié du XX^e siècle, philosophes et romanciers, ont été hantés par le sort des animaux, je pense que cela tient à l'expérience de la déshumanisation – soient qu'ils l'aient faite eux-mêmes, soit qu'ils se la soient représentée d'autant plus cruellement qu'elle avait touché leurs proches : être animalisé et acheminé vers la destruction. Ce rapprochement entre les animaux conduits à l'abattoir et des hommes exterminés industriellement n'a rien d'une projection, il s'agit juste d'une manière d'imaginer ce que cela a pu effectivement signifier que des hommes n'aient été tenus pour rien d'autre que des *seulement vivants*.¹⁴

Du traumatisme de la Shoah et du parallélisme de l'extermination industrielle des Juifs et des animaux¹⁵ resurgit chez Fontenay l'idée de la communauté des destins humains et animaux, resurgit aussi la compassion pour le vivant. Ce sentiment se fait d'autant plus sensible et prégnant dans la perspective de la déconstruction de la frontière entre l'humain et l'animal et de la critique de l'anthropocentrisme par une certaine écologie¹⁶. La philosophe qui se dit souvent darwinienne assigne à l'homme, qui n'est pas un animal comme les autres, un rôle spécial. Sans tomber dans aucune idolâtrie humaniste, elle convie l'homme à devenir responsable, à répondre à l'appel de ceux avec qui nous partageons l'abîme insondable de la différence, avec qui nous nous ressemblons sans perdre jamais notre singularité. Fontenay continue à croire qu'on ne peut pas penser le futur de la planète en oubliant l'humanité.

¹⁴ Eadem, *Actes de naissance*, op. cit., p. 79.

¹⁵ Dans de nombreuses interviews, elle continue toujours de rappeler que les abattoirs de Chicago avaient été construits sur le modèle de la chaîne de production des voitures, conçue par l'industriel antisémite Henry Ford. Voir à ce propos *Le silence des bêtes. L'humanité à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

¹⁶ B. Morizot, « L'écologie contre l'Humanisme », *Essais* [En ligne], n° 13, 2018, mis en ligne le 1^{er} décembre 2019, <http://journals.openedition.org/essais/516> (consulté le 20 novembre 2021).

Face à l'écologie et à l'histoire

Fontenay reconnaît le rôle indéniable de la littérature dans l'exploration de cette limite entre l'homme et l'animal, elle met en valeur le souci de la littérature de donner la parole aux non-humains, à d'autres formes du vivant. Il y a dans sa démarche deux directions : l'une qui est historique et l'autre, philosophique. L'attachement à l'histoire fait que la philosophe garde ses distances par rapport aux discours qui oublient le caractère historique de la notion de nature et elle se montre même critique à l'égard de l'écologie et de son désir de retourner à l'état de nature, aux origines, ou d'arrêter toute intervention dans le monde naturel. Selon la philosophe, interroger notre rapport à la nature signifie examiner notre rapport à l'histoire, se positionner à l'égard du progrès. Or, elle n'oublie jamais que la nature reste également une construction de son temps, il est donc nécessaire de comprendre ses figures historiques. C'est la raison pour laquelle le travail philosophique d'Élisabeth de Fontenay peut être très utile pour les études écocritiques dont un des problèmes majeurs, souvent oublié ou écarté, est le caractère historique de la notion de nature et la question du rapport de l'individu et des collectivités à leur environnement. Si l'autrice du *Silence des bêtes* reproche à l'écologie l'exaltation, l'empathie sentimentaliste et finalement la disparition du souci politique, elle ne reste pas indifférente aux catastrophes qui se profilent à l'horizon de notre époque. Les réserves d'Élisabeth de Fontenay au discours écologique ressemblent à celles qui sont souvent formulées à l'égard de l'écocritique qui choisit la voie du militantisme en se focalisant sur la description des formes de domination humaine sur l'environnement, sur le racisme environnemental et en faisant appel au retrait de l'homme du paysage planétaire, à son effacement.

Face au dilemme qui hante les discours écocritiques : accepter l'éclipse de l'homme pour retrouver l'équilibre naturel du monde ou, malgré tout, le sauver¹⁷, la réflexion de la philosophe mène avec beaucoup de réserve à la constatation que l'homme reste et devrait rester un point capital de la pensée écologique malgré les voix de plus en plus fortes des théories posthumanistes. Autour de ce dilemme qui vient du souci de réparer le monde, se construisent différents discours écocritiques croisant souvent l'alarmisme apocalyptique et faisant de la science un instrument de combat idéologique¹⁸. Si la recherche scientifique se fait autour d'une certaine représentation du monde, elle doit tenir compte de l'enracinement historique de notre perception de l'environnement, de la continuité et de la généalogie des schémas cognitifs et des lieux communs qui construisent nos discours écosensibles. L'attention portée à la dialectique du même et de l'autre dans l'écriture littéraire, dans les voix des auteurs,

¹⁷ Voir à ce propos T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016.

¹⁸ Voir à ce propos N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

nous permettraient non seulement de mieux comprendre nos peurs et nos angoisses actuelles mais aussi d'agir. La leçon principale de la lecture des ouvrages d'Élisabeth de Fontenay consisterait à se mettre à la place d'autres êtres vivants, animaux ou plantes, et à penser avec eux sans les écraser : ce qui revient à se comprendre soi-même – ses liens avec la nature, à déchiffrer ses propres images de la fin de l'homme, à interroger l'histoire des fins du monde et enfin à saisir la rhétorique construite autour de ces poncifs pour éviter d'anthropomorphiser la nature et de la réifier. La philosophe, comme le dit Geneviève Brisac, met à l'épreuve chacun qui choisit une théorie, une démarche devant une interrogation : « quelles sont les conséquences concrètes de telle ou telle prise – ou non-prise – de position ? »¹⁹. La littérature elle-même, celle du passé et celle d'aujourd'hui, pourrait être un avertissement à tous ceux qui voient dans l'éco-critique la possibilité de la reconquête du réel, du rétablissement du lien de la littérature avec la nature. Si ce lien reste incontestable, ce que rappelle le travail d'Élisabeth de Fontenay, comme celui poursuivi après elle par Derrida, il est pourtant difficile d'abandonner le langage humain pour parler du non-humain. Même si Alexandre Gefen prétend que « le langage de la nature change la nature du langage »²⁰, peut-on oublier qu'il est toujours articulé par l'homme ? Saisie par la langue, la nature ne reste-t-elle pas toujours dénaturée ? L'enjeu de la littérature et de la critique écosensibles serait donc non seulement de s'efforcer de sauver la nature mais aussi de chercher à comprendre comment elle ne cesse pas de se dé-naturer dans le langage que nous construisons autour d'elle. Comme le soutient dans son remarquable travail Niccolò Scaffai :

Il s'agit de comprendre le sens de la nature, admissible comme référent uniquement si ses images hybrides et ses représentations problématiques sont également incluses. Autrement dit, la nature n'est pas une entité qui est en dehors de nous, ce n'est pas un objet délimitable, donné une fois pour toutes et immuable ; c'est plutôt l'effet d'un encadrement. Différents travaux donnent des cadrages différents, de sorte que la « nature » peut être des forêts vierges, une terre contaminée, une marge dans laquelle les routes ne sont plus des villes et ne sont pas encore des campagnes. Disons alors que le vrai référent est l'*Umwelt*, le territoire de la coexistence qui peut conduire à la rencontre, au conflit, au renversement.²¹ (trad. M.L.)

¹⁹ G. Brisac, « Actes de naissance. Entretiens avec Stéphane Bou d'Élisabeth de Fontenay : la force des vulnérables », *Le Monde*, 24 mars 2011, en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/03/24/actes-de-naissance-entretiens-avec-stephane-bou-d-elisabeth-de-fontenay_1497698_3260.html (consulté le 11 novembre 2021).

²⁰ A. Gefen, « De l'écologie à l'éco-critique », *Esprit*, mars, 2021, en ligne : <https://esprit.presse.fr/article/alexandre-gefen/de-l-ecologie-a-l-ecocritique-43241> (consulté le 11 novembre 2021).

²¹ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, op. cit., p. 71-72.

La pensée d'Élisabeth de Fontenay nous rappelle que la littérature et la philosophie enseignent que les hommes, les animaux et l'environnement ont leur histoire. Si cette histoire est faite, comme le dit Walter Benjamin²², de catastrophes et de violences, si la théorie de l'anthropocène rend l'activité humaine coupable de tous les désastres de la planète, cela n'enlève pas aujourd'hui à l'homme la responsabilité d'agir au lieu de se retirer et de céder la place au non-humain, cela n'ôte pas la responsabilité de penser au lieu de se résigner à la technique. Cette revendication de la responsabilité est un défi à l'arrogance de l'homme, à sa violence et sa barbarie dont les ouvrages de la philosophe nous rappellent l'histoire. De la critique écosensible, il faudrait attendre une prise de conscience de cette limite fragile et poreuse qui nous sépare de la nature, il faudrait également garder une certaine méfiance à l'égard des projections et des approches défigurées que nous nous faisons du vivant. Pratiquer l'écocritique avec Élisabeth de Fontenay signifierait enfin rester sensible à la fragilité de l'homme et de la nature sans jamais oublier la violence dont l'humanité est capable.

Bibliographie

- Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1940], trad. M. de Gandillac, P. Rusch, thèse IX, dans : *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000.
- Brisac, Geneviève, « *Actes de naissance. Entretiens avec Stéphane Bou* d'Élisabeth de Fontenay : la force des vulnérables », *Le Monde*, 24 mars 2011, en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/03/24/actes-de-naissance-entretiens-avec-stephane-bou-d-elisabeth-de-fontenay_1497698_3260.html.
- Fontenay, Élisabeth de, *Le silence des bêtes. L'humanité à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- Fontenay, Élisabeth de, *Actes de naissance. Entretiens avec Stéphane Bou*, Paris, Seuil, 2011.
- Fontenay, Élisabeth de, *Gaspard de la nuit. Autobiographie de mon frère*, Stock, Paris, 2018.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.
- Gefen, Alexandre, « De l'écologie à l'écocritique », *Esprit*, mars, 2021, en ligne : <https://esprit.presse.fr/article/alexandre-gefen/de-l-ecologie-a-l-ecocritique-43241>.
- Morizot, Baptiste, « L'écologie contre l'Humanisme », *Essais* [En ligne], n° 13, 2018, mis en ligne le 1^{er} décembre 2019, <http://journals.openedition.org/essais/516>.

²² Voir W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], trad. M. de Gandillac, P. Rusch, thèse IX, dans : *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000, p. 434.

- Morton, Timothy, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.
- The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, éd. L. Westling, New York, Cambridge University Press, 2014.

Tomasz Swoboda

Université de Gdańsk

ORCID : 0000-0002-8285-3837

Georges Didi-Huberman : penser par les insectes

Georges Didi-Huberman: Thinking through Insects

If the author of *The Eye of History* has accustomed us to his way of finding passages between the human and the non-human, between the animate and the inanimate, between words and images, by highlighting these small flying insects in his three collections of essays, he not only imitates their way of being and applies it to the volatility of his own attempts but also, as he often does, he accounts for a certain possibility, namely that of thinking by insects, instead of thinking for oneself. Indeed, far from reducing them to a simple figure of speech, Didi-Huberman allows stick insects, moths but especially fireflies, to metamorphose thought itself to open it up to other possibilities, in particular those of the nocturnal and of the invisible. This article verifies these possibilities and sketches this “phasmatic” poetics, which goes beyond the border of poetics proper to lead to questions such as the approach of traces or the ephemeral.

Keywords: Georges Didi-Huberman, insects, history of art, ephemeral, aesthetics

Mots-clés : Georges Didi-Huberman, insectes, histoire de l'art, éphémère, esthétique

Il y a peut-être, dans la décision de parler de Georges Didi-Huberman à l'occasion d'un colloque littéraire – je le constate après coup, et même je l'espère un peu –, une sorte d'imitation, ou pour le moins de mise en abyme du geste de celui dont je vais essayer de parler ici dans le contexte de l'écosensibilité. Rien de pionnier, bien sûr, ni de novateur. Pour justifier cette décision, on n'aurait pas besoin de dire que la rédaction de la revue littéraire *Europe* a pensé, en 2018, à consacrer

un numéro à cet historien de l'art, ni d'avoir recours à ce mot-fétiche qu'est devenue l'interdisciplinarité, ni même d'évoquer l'effacement des frontières entre différentes disciplines, différents discours et langages. Il suffirait de citer la réaction d'une des organisatrices de la présente journée d'études qui, après ma proposition de communication, a dit tout simplement : « DH a suffisamment contribué à la chose littéraire pour qu'on veuille écouter ce qu'il a à dire ». Ainsi encouragé, et en même temps contrarié parce que je suis sûr que ce que je vais dire n'a rien à voir avec ce que l'auteur d'*Images malgré tout* aurait à dire, je voudrais donc réfléchir sur certains de ses textes, ou plutôt sur certaines images qu'il évoque, sur certaines métaphores qu'il utilise, pour imiter ou mettre en abyme, autant que faire se peut, son propre geste qui consiste à se laisser porter par l'éphémère, par l'inframince, par l'à-peine-visible. En l'occurrence, il s'agira de voir en quoi la présence des « cousins » des éphémères proprement dits, à savoir des phasmes, des phalènes et des lucioles, dans les écrits de Didi-Huberman, peut signifier ou du moins signaler la possibilité d'une écriture et d'une pensée autres. En effet, bien que moins présents que l'œil, l'atlas ou la ressemblance, ces insectes apparaissent dans les titres des livres de Georges Didi-Huberman suffisamment souvent pour qu'on puisse réfléchir sur leur statut – dans les titres, bien sûr, mais aussi et surtout dans l'œuvre de celui qui ne cesse de renouveler l'histoire de l'art et des idées, en brouillant les frontières entre les genres et entre les modes de penser jusqu'alors distincts et séparés, en cherchant sans cesse des points de vue sur l'image, sur la connaissance, sur l'éthique enfin, qui permettent de sortir des sentiers battus de l'épistémologie traditionnelle pour envisager une approche qu'on pourrait qualifier de, sinon non-anthropocentrique, du moins, pour reprendre le mot-clé de ce volume, écosensible. Je me concentrerai ici juste sur quelques moments de la pensée de Didi-Huberman, en suivant l'ordre chronologique de ses textes, pour voir comment la présence des insectes en vient à modifier cette pensée et cette écriture.

Le livre intitulé *Phasmes. Essais sur l'apparition* paraît aux Éditions de Minuit, éditeur quasiment exclusif de Didi-Huberman, en 1998. À l'époque, l'auteur a déjà à son compte la publication de sa thèse sur *L'invention de l'hystérie* (1982) ainsi que les ouvrages tels que *La peinture incarnée* (1985), *Devant l'image* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), ou *La ressemblance informe* (1995). S'il faut donc encore attendre quelques années, surtout la publication d'*Images malgré tout* (2004) et du cycle *L'œil de l'histoire* (2009, 2010, 2011, 2012, 2015, 2016) pour que ce que l'on pourrait appeler le système, ou plutôt l'antisystème de Didi-Huberman prenne forme, un « dispositif Didi-Huberman » est déjà là, mis en place, introduisant la pensée du symptôme, de la déchirure, et du non-savoir au sein de l'histoire de l'art. Mais l'essai « presque éponyme », car intitulé « Le paradoxe du phasme », date de 1989, il peut donc être considéré comme contemporain de la naissance de ce dispositif. Pourquoi est-ce que je tiens tellement à cette chronologie ? Parce que le caractère de ce petit article, le fait qu'il donne le titre à tout le recueil, qu'il submerge d'autres essais, qu'il pénètre dans

l'introduction du volume, mais aussi son contenu même, tenant parfois du manifeste ou pour le moins d'une déclaration méthodologique ou épistémique, tout cela en fait un texte quasi-programmatique où le discours descriptif s'accompagne de la poétique de la découverte.

Le texte en question commence par le récit d'une visite dans le *vivarium* du Jardin des Plantes. Le narrateur, Georges Didi-Huberman en personne, parle d'un jeu pratiqué dans ce lieu, qui consiste à discerner l'animal, le plus souvent caché dans un décor, minéral ou végétal. Il faut trouver ainsi une salamandre, une mygale, ou une autre bête. « Mais, dit-il, devant la vitrine des phasmes – qu'est-ce donc qu'un phasme ? le mot lui-même inquiète –, rien n'apparut vraiment »¹. Et lui de renvoyer le lecteur à une illustration sur la page suivante, une photo en noir et blanc faite par lui-même, où figure une vitrine qui, « avec ses feuillages pour moitié pourris (signe d'abandon) et virant au brun, ne recelait ni la tête de quelque serpent, ni la queue de quelque scorpion... »². En effet, comme il l'explique en spectateur curieux, « le phasme est ce qu'il mange et ce dans quoi il habite. Il est rameau, bouture, branchage, buisson. Il est l'écorce et l'arbre. L'épine, la tige et le rhizome »³. Quant à son nom, il lui vient de *phasma*, « qui signifie tout à la fois l'apparition, le signe des dieux, le phénomène prodigieux, voire monstrueux ; le simulacre, aussi ; le présage, enfin »⁴.

Il n'est pas difficile de deviner ce qu'un tel ensemble de caractéristiques pouvait éveiller dans l'esprit d'un historien de l'art hétérodoxe. Celui qui, dans les pratiques du docteur Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière, voyait l'élaboration d'un modèle symptomatologique à partir d'une tyrannie sociale et d'une esthétique visuelle, n'a pas pu ne pas repenser sa propre pratique des images à partir de cet insecte étrange qui « fait de son propre corps le décor où il se cache »⁵. Plus encore que d'une pratique des images, il s'agit peut-être ici, dans cette *mimicry* dont parlait déjà Roger Caillois⁶, de l'écriture même, qui devrait alors, si elle veut vraiment imiter, mimer son objet, absorber son objet tout en le devenant. Ce serait donc, pour reprendre le titre célèbre de Francis Ponge, qui voulait lui aussi adapter l'écriture à son objet, une sorte de « parti pris des choses », à condition qu'on retienne que ces choses, à l'origine, sont des insectes. Cela amène Didi-Huberman, selon ses propres mots, à « reposer la question d'une écriture qui, à chaque fois, devrait pouvoir s'involver dans le style même de l'apparition »⁷. Il s'agit, en effet – et c'est là une autre caractéristique essentielle du phasme –, d'une apparition : les insectes révèlent enfin leur existence mimétique à l'observateur, dévoilent le secret de leur fonctionnement. Mais ils

¹ G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1993, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

⁶ R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

le font d'une manière accidentelle, imprévue, fortuite, tout en gardant leur nature matérielle, voire documentaire. Rien d'étonnant donc à ce que le chercheur – mais un chercheur qui, à cause de l'apparition, ne trouve pas ce qu'il cherchait, et grâce à elle, trouve quelque chose d'autre –, envisage la possibilité d'extrapoler cette expérience à la fois unique et universelle, d'en faire le modèle même d'une science, ou plutôt d'une anti-science, si l'on définit celle-là par le général et le systématique.

Comme si des animaux sans queue ni tête, dit l'auteur dès l'introduction à son ouvrage, pouvaient donner leur nom à un genre accidentel de connaissance et d'écriture. Qui trouverait peut-être à se situer entre le mouvement cristallisateur du document (comme un symptôme d'objet, émis depuis le réel) et celui, plus erratique et centrifuge, de la disparate (comme un symptôme de regard, émis depuis l'imaginaire).⁸

Didi-Huberman situe donc le phasme comme emblème sur ces deux plans, celui de la connaissance et celui de l'écriture, et dans le même temps en fait l'axe de la relation entre le sujet et l'objet, relation dans laquelle le mécanisme symptomal contribue à l'exacerbation de la tension entre le réel et l'imaginaire, l'emploi des notions lacaniennes n'y étant sans doute pas fortuit. En effet, cette symétrisation du regard, ce chiasme sémiotique fait penser à la scène célèbre évoquée par Lacan dans le 11^e séminaire, celle dans laquelle le psychanalyste voit, depuis un petit bateau, une « boîte à sardines » qui, à son tour, le regarde⁹. Ce n'est pas que le phasme, chez Didi-Huberman, regarde l'observateur ; le parallèle concerne plutôt le mouvement entre le sujet et l'objet, le va-et-vient de leurs apparitions et disparitions, de leurs ressemblances et dissemblances. Comme le dit un des critiques, « ce n'est plus l'*adequatio rei ad intellectum* qui caractérise la pensée phasme, mais son contraire, une sorte d'adéquation du savoir aux choses qui l'ont précédé et qui ont mis en branle le processus de connaissance. Ce qui tombe sous le regard est ce qui d'abord l'a suscité. Ce que nous voyons est ce qui nous regarde »¹⁰.

Si cette référence à l'ouvrage de Didi-Huberman consacré à une sculpture de Tony Smith est ici on ne peut plus pertinente, une allusion à un autre livre, celui sur Georges Bataille, serait également justifiée. En effet, à la fin de son essai sur le phasme, l'auteur met en relief une autre de ses caractéristiques, à savoir le fait que cet animal « dissemble » : « le phasme dissemble parce qu'une fois reconnu comme l'animal – qui bouge, qui s'accroche, qui s'accouple –, c'est l'animal en soi que nous ne réussissons plus à reconnaître »¹¹. Le phasme emprunte

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ J. Lacan, *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 89.

¹⁰ E. Alloa, « La pensée phasme », trad. J.-B. Para, *Europe*, n° 1069, 2018, p. 72.

¹¹ G. Didi-Huberman, *Phasmes...*, *op. cit.*, p. 19.

la forme à ce qu'il mange donc il ressemble à ce qui n'est plus et à quoi, paradoxalement, il prête son propre corps qui est, en quelque sorte, un corps informe, impossible à définir et même à situer. Il annonce donc, sinon rend possible, cette « ressemblance informe » qui apparaît dans le titre de l'étude que Georges Didi-Huberman consacre au « Gai Savoir visuel selon Georges Bataille », et que l'auteur de *L'érotisme* « n'a cessé de convoquer et de produire, dans le jeu infernal – dans l'essentielle dialectique – du semblable et du dissemblable »¹².

Mais cette « pensée phasme » ou ce « penser par le phasme » s'étend au-delà de l'emploi des notions générées par le contact de la pensée et du regard avec l'insecte. Dans *La ressemblance informe* même, elle porte ses fruits dans la façon dont Didi-Huberman envisage la « décomposition de l'anthropomorphisme » au sein de la revue *Documents*, dirigée par Bataille. En effet, un des moments-clés de cette décomposition est la « disproportion », obtenue, au-delà de « l'esthétique du détail », grâce à la stratégie du gros plan « prédateur »¹³. Si les manifestations privilégiées de celui-ci restent la bouche et le gros orteil photographiés par Jacques-André Boiffard, les mouches photographiées par le même artiste ou bien les araignées et les crustacés captés par Jean Painlevé n'en sont pas moins les formes qui aident à démonter le point de vue anthropocentrique. Mais ce qui compte ici, c'est moins l'origine, humaine ou animale, de l'objet photographié que le mécanisme même du gros plan, qui propose ou plutôt impose le portrait d'une pince de homard et à la fois, symétriquement, réduit l'observateur à la dimension d'un symptôme. Une fois la perspective anthropocentrique ébranlée, nous sommes amenés à suivre celle qui relève plutôt de l'ordre entomologique ou entomique, conformément à la leçon donnée par les phasmes.

Cette leçon reste valable dans la suite de la réflexion de Didi-Huberman sur la dialectique altérante de Bataille. Dans la continuité de *La ressemblance informe*, le philosophe français revient aux insectes tels qu'ils sont représentés dans les œuvres des artistes contemporains. C'est le cas de son introduction à l'exposition *L'image-contact*, tenue à la galerie Michèle Chomette en 1997, qu'il consacre presque exclusivement aux mouches. Or, s'il commence par rappeler le topos ancien de la *musca depicta* comme un symbole de l'illusion de vraisemblance, ce n'est que pour passer rapidement aux fourmis dans *Un chien andalou* et aux mouches de Bataille et de Boiffard, celles qui ne sont pas là pour tromper nos sens mais pour émettre un autre relent : « un relent de réel », « un relent de pourriture »¹⁴. Il en va de même des mouches et des araignées capturées dans une cave par Patrick Bailly-Maître-Grand : endormies au chloroforme, déposées entre deux plaques de verre, et enfin, grâce à un dispositif méticuleux, fixées sur un « rayogramme positif par solarisation », ces petites bêtes forment l'image « produite avec des corps d'animaux, un support chimique, une interface

¹² *Idem*, *La ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 383.

¹³ *Ibid.*, p. 53, 60, 58.

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Phasmes...*, *op. cit.*, p. 29.

de verre, de la lumière, et quelques liquides passés à la main »¹⁵. Leur existence arrêtée, mi-nocturne, mi-solaire, et leurs corps tactiles permettent, comme le dit Didi-Huberman, de « sentir toucher notre voir » et en même temps « sentir voir notre toucher »¹⁶. Si elles ne sont plus ici, comme les phasmes dans le *vivarium* du Jardin des Plantes, des apparitions qui bouleversent la connaissance, elles continuent à travailler la pensée du philosophe en tant que défi à la structure du monde sensible.

Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise, publié en 2001, constitue un prolongement de cette réflexion micrologique et, dans une certaine mesure, entomologique de Georges Didi-Huberman. Quasi-matières, quasi-présences de l'échelle microscopique, les éléments apparaissant dans le sous-titre du livre rendent compte de l'univers de *Delocazione*, série d'œuvres de l'artiste italien contemporain, Claudio Parmiggiani. Le procédé de *Delocazione* consiste à disposer des objets dans une pièce, puis y brûler des pneus afin que la fumée grasse s'y dépose, et ensuite enlever les objets dont il ne reste que des empreintes de poussière ou de cendre. Parmi ces objets, un papillon. « Pauvre papillon, constate Didi-Huberman. Nous ne savons même plus ce qui l'a tué : la lumière et son pouvoir d'incandescence, ou bien la fumée et son pouvoir d'étouffement »¹⁷. Par suite de la « délocalisation » effectuée par Parmiggiani, l'animal multicolore a été transformé en une simple trace de suie, noire et blanche, en empreinte, en ombre. « Il existe, poursuit le philosophe, des papillons en noir et blanc : les plus beaux d'entre eux sont nommés des *Apories* »¹⁸. Reprenant ainsi la logique figurative des *Phasmes*, Didi-Huberman se laisse emporter par cette apparition-disparition qui lui dicte cette observation à la fois entomologique, philosophique, poétique et linguistique, sans toutefois le faire tomber dans une épiphanie bon marché qui l'emmènerait loin de la précision exigée par la pensée phasme. Il dit, en effet : « la *matière d'ombre* – à quoi se réduit le pauvre papillon de *Delocazione* – désignerait plutôt un destin dialectique, une *relève* fantomatique (et non un simple relevé) de l'animal multicolore »¹⁹. Didi-Huberman inscrit donc la trace du papillon dans le dispositif général de l'artiste italien, qui explore le sujet de la survivance et de la dialectique du voir où « toute chose nous regarde », et en même temps applique à ce dispositif son habitude de penser par les insectes : de relever les particules du monde qui ne sont, en fait, visibles qu'à partir du moment où l'on change d'échelle, et d'en faire autant de points de repère dans ce monde fantomatique qui devient une allégorie du nôtre.

Il n'est donc pas surprenant que ce sont les papillons qui servent de titre et d'emblème à un autre recueil d'essais de Didi-Huberman, paru seulement

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 100.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

en 2013 mais contenant des textes écrits entre 1998 et 2007. Plus exactement, il s'agit des papillons nocturnes, des phalènes. C'est surtout leur mouvement intermittent, leur flottement, que le philosophe cherche à interroger tout au long du livre sous des formes aussi variées que les photographies des chorégraphies de Loïe Fuller, ou bien la vidéo d'Alain Fleischer dans laquelle un homme traverse les Jardins du Pincio et d'autres endroits de la capitale italienne sans but précis. Mais les phalènes représentent aussi la métamorphose de l'informe vers la forme, de la chrysalide en imago²⁰. Cela permet à Didi-Huberman d'en faire la figure de l'image même dans la mesure où celle-ci traverse l'histoire à la manière d'un insecte qui flotte, flâne, erre ça et là, et papillonne²¹. Mais la présence du phalène ne se réduit pas à une simple figure ou métaphore, loin de là. En rapportant un épisode enfantin de la vie de Walter Benjamin dans lequel celui-ci s'adonne à la chasse aux papillons, Didi-Huberman évoque le dégoût de l'écrivain allemand pour le procédé de mettre les insectes sous verre. Il en vient à proposer ce qu'il appelle « la connaissance-phalène » qui serait « un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction : *savoir en deuil*, déjà, de sa propre vocation à la ruine. // Quand un papillon passe devant nos yeux, notre regard *s'enjoue* subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où s'en va le papillon, notre regard bientôt *s'endeuille* »²². Didi-Huberman fait aussi recours à une autre de ses grandes inspirations allemandes, à savoir Aby Warburg qui, patient à la clinique psychiatrique de Ludwig Binswanger, pratiquait le culte des phalènes et des papillons auxquels il parlait, la nuit, pendant des heures et qu'il appelait *Seelentierchen*, ses animaux d'âme²³. De ces entretiens nocturnes, de ces mouvements vers la flamme, de ces vies éphémères, de ce refus enfin d'épingler les papillons, l'auteur de *Phalènes* infère une leçon éthique sur notre rapport aux images, rapport dans lequel l'esthétique n'est pas le synonyme du non-sérieux, « le mouvement est plus réel que l'immobilité, la transformation des choses plus riche d'enseignements, peut-être, que les choses elles-mêmes »²⁴.

Dans *Survivance des lucioles*, ouvrage publié en 2009, cette éthique et cette esthétique débouchent sur le politique. À partir d'une opposition qu'il retrouve chez Dante, celle entre *luce* et *lucciole*, c'est-à-dire entre les grandes lumières et les petites lueurs, Didi-Huberman y parle de la lamentation funèbre sur la disparition des lucioles, à la fois petits insectes et lueurs de l'humanité, qu'il retrouve à son tour dans un essai de Pier Paolo Pasolini. Grâce au phénomène de bioluminescence, les lucioles sont capables de métaphoriser, chez le poète et cinéaste italien, « l'humanité réduite à sa plus simple puissance de nous faire

²⁰ G. Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 76.

²³ Voir P. A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 160.

²⁴ G. Didi-Huberman, *Phalènes...*, *op. cit.*, p. 344.

signe dans la nuit »²⁵, et de symboliser, chez Giorgio Agamben, « une résistance, une lumière pour toute la pensée »²⁶. Chez Pasolini, les lucioles disparaissent deux fois : d'abord, dans les grands projecteurs du fascisme, ensuite, dans ceux du néofascisme : « des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision »²⁷, tout en disparaissant physiquement, à cause de la pollution atmosphérique et de la pollution de l'eau. « Lumière mineure » aussi, à la manière de la littérature mineure de Deleuze et Guattari²⁸, apparition par excellence, la luciole est exposée à disparaître. Mais ici, Didi-Huberman s'oppose au ton apocalyptique de Pasolini, Agamben et Derrida. Il prend plutôt le parti, encore une fois, de Walter Benjamin et d'Aby Warburg chez qui il trouve une conception de l'image selon laquelle celle-ci assume, « dans sa fragilité même, dans son intermittence de luciole, cette puissance même, chaque fois qu'elle nous montre sa capacité à réapparaître, à *survivre* »²⁹. Cette fois, cependant, le philosophe ne fait pas d'arrêt sur l'image mais va un peu plus loin : à la base de sa réflexion sur les insectes d'une part, et sur le champ visuel d'autre part, il en tire une vraie leçon éthique, qui semble dépasser même la pensée phasme et la pensée phalène, tout en constituant une conséquence logique de celles-ci.

Les lucioles, dit-il, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle.³⁰

À cette injonction éthique inspirée par les lucioles, qui implique en même temps une sensibilité particulière à l'égard de tous les êtres et de toutes les images, Didi-Huberman reste fidèle dans son activité intellectuelle de la dernière décennie. Que ce soit dans les six volumes du cycle « L'œil de l'histoire », dans la relation de sa visite solitaire à Birkenau, dans son dernier livre, *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, ou bien dans l'annonce d'un nouveau cycle, intitulé significativement « Ce qui nous soulève », l'historien ne cesse de pousser toujours plus loin le respect pour le fuyant, le volatile, l'apparemment insignifiant. Se tournant vers l'éthique et le politique, il n'en reste pas moins sur le terrain des images et c'est à partir d'elles qu'il formule cette pensée phalène

²⁵ *Idem*, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰ *Ibid.*, p. 133.

ou pensée luciole. « La meilleure façon de regarder les images, dit-il dans un des textes récents, serait donc de savoir les observer sans compromettre leur liberté de mouvements : dès lors, les regarder reviendrait à ne pas les garder pour soi mais, au contraire, à les laisser être, à les émanciper de nos propres fantasmes de “voir intégral”, de “classification universelle” ou de “savoir absolu” »³¹.

Certes, cette conception concerne, comme l'observe, à juste titre, Vlad Ionescu, la façon de pratiquer l'histoire de l'art ainsi que le statut des images qui doivent être regardées comme des papillons errants, au cours de leur vol vigoureux³². Il me semble toutefois un peu réducteur de vouloir ramener cette expérience de Didi-Huberman à une approche méthodologique confinée dans les limites de l'histoire de l'art. Car il ne s'agit pas, chez lui, que d'une tentative de description de telle ou telle image, ou de narration de telle ou telle histoire, mais bel et bien d'une expérience, comprise à la manière de Foucault, penseur très important pour Didi-Huberman, comme « quelque chose dont on sort soi-même transformé »³³. En effet, vu le caractère testimonial que prennent de plus en plus souvent ses textes, et le fait que ces témoignages relatent effectivement une expérience, le plus souvent visuelle mais pas uniquement, il serait difficile d'ignorer cette dimension d'une œuvre toujours à la recherche d'une nouvelle sensibilité, qu'il s'agisse de son rapport à la trace, à l'ombre, à la poussière, au phalène ou à la luciole. C'est pourquoi on ne peut pas non plus, comme le fait Martin Hervé, réduire les insectes hubermaniens au statut d'emblème de son écriture³⁴. Ou plutôt, ses papillons et ses phasmes sont cet emblème et en même temps ne le sont pas dans la mesure où ils indiquent le mouvement de sa pensée même mais surtout transforment profondément celle-ci en faisant du contact entre le chercheur et les corps éphémères des insectes une expérience, visuelle mais aussi éthique et politique.

En quoi consiste, et en quoi pourrait consister cette expérience ? Les exemples des phasmes, des phalènes et des lucioles ainsi que la façon dont Didi-Huberman conçoit, à partir d'eux, son écriture et sa pensée, permettent de dire que le noyau de cette expérience relève du mimétisme. En effet, garder la « liberté de mouvements » signifie aussi, dans ce cas, imiter la manière d'être des objets et des insectes, s'efforcer à reproduire leur perspective et leur échelle afin d'essayer, comme cet historien de Benjamin sorti de l'histoire, « de brosser l'histoire à rebrousse-poil »³⁵, voire de se retrouver au niveau de ce poil même. Seule cette

³¹ G. Didi-Huberman, « Libres yeux de l'histoire », *Europe*, n° 1069, mai 2018, p. 21.

³² V. Ionescu, « On moths and butterflies, or how to orient oneself through images. Georges-Didi Huberman's art criticism in context », *Journal of Art Historiography*, n° 16, June 2017, p. 14.

³³ « Entretien avec Michel Foucault », dans : M. Foucault, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 860.

³⁴ M. Hervé, « *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 de Georges Didi-Huberman », *Cygne noir. Revue d'exploration sémiotique*, juillet 2014, p. 2.

³⁵ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans : *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.

sorte de plongée dans l'environnement et dans le mimétisme permettra à l'historien de comprendre le tragique profond qui sous-tend l'évolution de la nature, tel le cas de la phalène *carbonaria*, évoqué dans le roman en vers de Clémentine Beauvais, imité de Pouchkine : « les murs de Londres étaient blancs avant, et les papillons aussi mais quand les murs sont devenus noirs à cause de la suie, les papillons ont évolué et sont devenus noirs aussi »³⁶. Un tel historien procéderait donc comme un artiste qui s'obstine à chercher les moindres traces de dysfonctionnement dû au contexte anthropocénique, comme le fait Cornelia Hesse-Honegger avec les phasmes vivant près des centrales nucléaires, souffrant de déformations diverses malgré la présumée non-nocivité de ces installations³⁷. Quant à Georges Didi-Huberman lui-même, s'il s'engage, comme l'observe Emmanuel Alloa, « dans la voie frayée par Caillois » dans le domaine du mimétisme, et s'il chemine plus loin en faisant de celui-ci « une véritable question posée à toute théorie de la connaissance »³⁸, je serais tenté de dire qu'il va encore plus loin que ne le veut le chercheur suisse. En effet, cherchant à « penser par les insectes » et faisant de cette pensée une expérience, l'auteur de *Phasmes* en tire une vraie leçon éthique et politique qui va dans le sens d'une activité accrue et mue par un espoir qui lui permet de dépasser un mimétisme désabusé, « exposé à disparaître ». Pour le moment, Didi-Huberman semble loin de Caillois qui a consacré les dernières années de sa vie aux pierres en essayant, en quelque sorte, de les imiter. Pour le moment, il est plutôt du côté de l'apparition, et non pas de la disparition, du côté du soulèvement, et non pas de l'abatement.

Bibliographie

- Alloa, Emmanuel, « La pensée phasme », trad. J.-B. Para, *Europe*, n° 1069, 2018, p. 68-78.
- Beauvais, Clémentine, *Songe à la douceur*, Paris, Sarbacane, 2016.
- Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire », trad. M. de Gandillac, dans : *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
- Didi-Huberman, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1993.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013.
- Didi-Huberman, Georges, « Libres yeux de l'histoire », *Europe*, n° 1069, 2018, p. 18-30.

³⁶ C. Beauvais, *Songe à la douceur*, Paris, Sarbacane, 2016, p. 58.

³⁷ Voir H. Raffles, *Insectopedia*, New York, Vintage Books, 2010, p. 15-39.

³⁸ E. Aloa, « La pensée phasme », *op. cit.*, p. 72.

- « Entretien avec Michel Foucault », dans : M. Foucault, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 860-914.
- Hervé, Martin, « *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 de Georges Didi-Huberman », *Cygne noir. Revue d'exploration sémiotique*, juillet 2014, en ligne : <http://www.revuecygnoir.org/recension/phalenes-didi-huberman> (consulté le 9 septembre 2021).
- Ionescu, Vlad, « On moths and butterflies, or how to orient oneself through images. Georges-Didi Huberman's art criticism in context », *Journal of Art Historiography*, n° 16, 2017, p. 1-16.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Raffles, Hugh, *Insectopedia*, New York, Vintage Books, 2010.

Laurent Demoulin

Université de Liège

ORCID : 0000-0003-3591-1755

Francis Ponge : une rhétorique par animal

Francis Ponge: a Rhetoric by an Animal

By seeking to mimic by their rhetoric the animals they describe, the poems of Francis Ponge's *Parti pris des choses* or *Pièces* give them a formal existence. After evoking a vigorous exchange between Francis Ponge and the American critic Bruce Morrisette, who reproached the poet for indulging in anthropomorphism, we will read a passage in which Ponge clearly claims this mimetic poetics with the formula "A rhetoric by object". Then, we will illustrate it by analyzing a poem that Jean-Paul Sartre had commented in an article of 1944: "The butterfly". Thus, we will show that Ponge gives a formal existence to the animals he describes and takes into account their being in the world – which is a way to defend them¹.

Keywords: Francis Ponge, poetry, mimicry, rhetoric, anthropomorphism, butterfly

Mots-clés : Francis Ponge, poésie, mimétisme, rhétorique, anthropomorphisme, papillon

Ponge anthropomorphe ?

Il m'est impossible de déterminer si, en tant que citoyen, Francis Ponge (1899-1988), dont les idées politiques ont suivi une asymptote allant de la gauche communiste à la droite gaulliste, aurait fait montre, dans ses engagements, d'une grande sensibilité environnementale. Mais nombre de ses poèmes sont consacrés

¹ Translated with www.DeepL.com/Translator (free version)

à des animaux, que ce soit dans son recueil le plus célèbre *Le Parti pris des choses* (1942) qui contient des poèmes sur l'huître, le mollusque, l'escargot, le papillon, le coquillage et la crevette, ou, dans son prolongement, *Pièces* (1962), qui consacre des textes au chien, à l'araignée, au pigeon, à la crevette, à la grenouille, au lézard, au poisson, au cheval, aux hirondelles et à la chèvre.

Faut-il dès lors considérer que le parti pris des choses de Ponge se traduit dans ces poèmes par un parti pris des animaux ?

Tel n'était pas l'avis de Bruce Morrisette, ce chercheur américain célèbre pour avoir écrit un ouvrage sur Robbe-Grillet : il aurait reproché à Ponge son anthropocentrisme. Aucun texte ne consigne le propos exact de Morrisette. Nous ne le connaissons qu'à travers le récit que Ponge a fait de leurs échanges. Voici ce que le poète raconte à Philippe Sollers lors d'une série d'entretiens radio-phoniques :

Je suis arrivé un jour à Chicago, à l'Université de Chicago, pour y faire une conférence, ou plutôt une lecture commentée de mes textes. [...] [D]ans l'assistance, il y avait un professeur [...] qui a acquis une certaine notoriété pour avoir écrit un essai important sur Robbe-Grillet. Ce professeur s'appelle Morrisette. [...] Alors, M. Morrisette, à la sortie, m'a dit : « Mais enfin, avouez, dans votre huître, nous avons par exemple "c'est un monde opiniâtrement clos" : enfin, voilà bien de l'anthropomorphisme ! L'huître n'est pas opiniâtre ! Opiniâtre, c'est un caractère humain !² »

Avant de laisser Ponge répondre à son contradicteur, notons qu'en 2005, dans *Préface à une vie d'écrivain*, Robbe-Grillet abonde dans le sens de son commentateur américain :

On m'a souvent comparé à Francis Ponge à mes débuts, je me rappelle notamment un article de François Mauriac sur *Le Voyeur*, qui s'appelait « La technique du cageot » [or, « Le cageot » est un des plus célèbres poèmes du *Parti pris des choses* – L.D.].

J'ai lu Ponge [...]. Quand il parle du vol de l'hirondelle et de l'immense signature qu'elle dessine dans le ciel, le paraphe, on ne voit pas du tout cela dans mes préoccupations. Son écriture est constamment en train de métaphoriser, avec des métaphores anthropocentriques, bien entendu.³

Ponge était décédé depuis longtemps en 2005 : il n'a pas pu s'opposer aux propos de Robbe-Grillet, mais il s'est expliqué avec Morrisette. Revenons au récit des *Entretiens avec Sollers* :

² F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Points », 1970, p. 105-106.

³ A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture/Seuil, 2005, p. 172-173.

Si bien que j'ai dû lui répondre, avec quelque agacement : « Écoutez, cher Monsieur, vous ne m'avez pas écouté, sans doute, parce que j'ai bien expliqué que si j'avais mis "opiniâtre", c'était à cause de l'accent circonflexe et du t-r-e. C'est en grande partie pour cela. Le fait que, par ailleurs, l'huître est difficile à ouvrir, il me paraît difficile de l'exprimer autrement qu'en prononçant le mot "opiniâtre". Enfin, il est évident que l'huître veut se refermer quand on veut l'ouvrir, et que, donc...

« Comment ne pas être anthropomorphe ? Cela, c'est une très grande question, mais vous n'avez tenu aucun compte de l'analyse littérale que j'ai faite de mon texte. Pourquoi, Monsieur ? Voilà une autre question, tout aussi importante. »⁴

Outre qu'il fait montre lui-même d'une forme d'opiniâtreté face aux critiques qui lui sont adressées, Ponge se défend ici en deux temps. La première partie de sa réponse consiste à dire que le terme « opiniâtrement » n'est pas une trace d'anthropomorphisme, puisqu'il échappe au réel (et donc au réel humain) dans la mesure où il n'obéit qu'à un jeu de langage, en l'occurrence la présence de l'accent circonflexe et des lettres finales *t-r-e* que le mot « opiniâtre » partage avec le mot « huître ».

Ainsi, Ponge insiste sur ce qu'il a appelé « le compte tenu des mots », formule qui sert de pendant au fameux « parti pris des choses » : il s'agit de deux préoccupations essentielles du poète, les choses, le langage. Selon les circonstances, Ponge, qui n'avait pas peur de se contredire, a déclaré que la réalité était plus importante à ses yeux que le langage, ou, à l'inverse, que le langage était primordial. Ou bien encore – et ce dernier point de vue est sans doute le plus intéressant – qu'il fallait chercher une sorte d'équilibre entre les deux pôles :

Très souvent, j'ai affirmé que rien ne pouvait être fait de bon, en matière d'écriture, comme aussi bien en matière de peinture ou de musique, enfin en tout autre art de ce genre, si la sensibilité au mode d'expression choisi (en l'espèce, pour les écrivains, la langue, les mots) n'était pas au moins égale à la sensibilité au monde.⁵

Ainsi, face au défenseur d'un romancier moderne plus jeune que lui, Ponge, en s'appuyant sur une analyse formaliste de son œuvre, insiste-t-il sur sa propre modernité, alors que le procès en anthropomorphisme sous-entendait que son approche demeurerait classique, sinon réactionnaire.

Mais la seconde partie de sa réponse en revient au parti pris des choses, c'est-à-dire à la proximité avec l'objet, donc à une forme de réalisme contraire au formalisme : « opiniâtre » serait bien le mot juste pour décrire la résistance de l'huître lorsque l'on veut l'ouvrir. Durant sa courte démonstration, il reconnaît qu'il cède quelque peu à l'anthropomorphisme, et sous-entend qu'il est impossible d'y

⁴ F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

échapper tout à fait (peut-être parce que tous les mots sont d'emblée humains). Il s'agirait donc d'une forme d'anthropomorphisme minimal et inévitable.

Une rhétorique par objet

On a vu Ponge hésiter entre « parti pris des choses » et « compte tenu des mots ». Quand il cherche une sorte d'équilibre entre ces deux préoccupations contradictoires, le poète en arrive à une troisième formulation célèbre : « une rhétorique par objet ». Ponge a fait de multiples déclarations à cet égard, la plus célèbre datant de 1948 :

D'une forme rhétorique par objet (c.-à-d. par poème).

Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (prosopopée), ce qui ferait d'ailleurs une forme trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes : la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet.⁶

Ponge chercherait donc à minimiser l'écart entre le son et le sens, à atténuer l'arbitraire du langage, à faire en sorte que chacun de ses poèmes, d'une manière ou d'une autre, ressemble à l'objet dont il traite. Les commentateurs de Ponge citent souvent ce passage-clé. Le modeste apport de la thèse que j'ai consacrée à Ponge aura été d'observer à cet égard, textuellement, dans le détail, chacun des poèmes des deux recueils consacrés aux choses, *Le Parti pris des choses* et *Pièces*. J'en suis arrivé à la conclusion que la préoccupation mimétique de Ponge était permanente : 85 poèmes sur les 95 que comptent les deux recueils cumulés comportent un effet mimétique (soit 89%). J'ai essayé d'établir une distinction entre les mimétismes de détail (qui ne concernent que quelques mots) et les mimétismes structurants (qui affectent la construction d'ensemble d'un poème). Je me suis aperçu que 56 de ces 95 poèmes présentent une structure mimétique.

Ainsi, en créant ces mimétismes, Ponge trouvait-il un équilibre entre parti pris des choses et compte tenu des mots : sa manière de tenir compte des mots n'entraînait plus en contradiction avec la proximité des choses. Au contraire, elle permettait de les toucher au plus près, formellement.

Or, parmi les choses, les animaux occupent une place de choix. Ainsi, Ponge, tout en usant d'un langage tout à fait humain, parvenait-il à échapper un peu à l'anthropomorphisme : son langage était au service de ce qu'il appelait « la qualité différentielle »⁷ de l'animal, auquel il donnait ainsi droit de cité.

⁶ F. Ponge, « *My creative method* » [1948], *Méthodes* [1961], dans : *Œuvres complètes*, t. I, éd. B. Beugnot et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 533.

⁷ *Ibid.*, p. 536.

Ainsi, par exemple, le beau poème consacré aux hirondelles qu'évoque Robbe-Grillet : son titre indique d'emblée que la musique des mots épousera celle du vol de ces oiseaux, qui, d'après Aristote, annoncent le printemps : « Les hirondelles ou *Dans le style des hirondelles* (randons) ». Pour mimer le vol virevoltant des hirondelles, Ponge a en effet recours à une métaphore musicale, ainsi qu'à des rimes et des paronomases, à des vers brefs, à de courtes phrases exclamatives avec verbes à l'impératif, et à vingt-six tirets cadratins traduisant l'alacrité de l'hirondelle. Les phrases en outre changent de direction au fur et à mesure qu'elles progressent. Robbe-Grillet se trouve donc contredit ! Mais je n'insisterai pas sur ce poème, que j'analyse dans le livre tiré de ma thèse⁸. Pour ce qui est de l'huître, de la crevette, définie comme insaisissable, et du cheval, qui incarne la nervosité, je renvoie également à mon ouvrage⁹. Afin d'éviter de me répéter, j'opte pour un autre exemple, donc un autre animal : le papillon.

Lecture mimétique du « Papillon »

Le papillon

Lorsque le sucre élaboré dans les tiges surgit au fond des fleurs, comme des tasses mal lavées, — un grand effort se produit par terre d'où les papillons tout à coup prennent leur vol.

Mais comme chaque chenille eut la tête aveuglée et laissée noire, et le torse amaigri par la véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent,

Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme.

Allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse. Et d'ailleurs, il arrive trop tard et ne peut que constater les fleurs écloses. N'importe : se conduisant en lampiste, il vérifie la provision d'huile de chacune. Il pose au sommet des fleurs la guenille atrophiée qu'il emporte et venge ainsi sa longue humiliation amorphe de chenille au pied des tiges.

Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire, il vagabonde au jardin.¹⁰

« Le Papillon » n'est certes pas le poème le plus simple du *Parti pris des choses*, mais nous ne serons pas seul pour l'aborder, puisque Jean-Paul Sartre en personne nous prêtera main-forte. C'est après avoir relevé, dans un long article consacré à Ponge, l'autonomie relative et le caractère volontiers affirmatif des phrases

⁸ L. Demoulin, « Une rhétorique par objet », *Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge*, préface de J.-M. Gleize, Paris, Hermann, 2011, p. 233-247.

⁹ *Ibid.*, respectivement p. 77-100, 101-119 et 227-232.

¹⁰ F. Ponge, « Le Papillon », *Le Parti pris des choses* [1942], dans : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 28.

du *Parti pris des choses* que le philosophe en arrive à s'intéresser à ce poème, qui va lui servir d'exemple pour illustrer le fait que « parfois les subordonnées, empesées par cette affirmation omniprésente, tiennent en l'air toutes seules, sans principales, entre deux points, avec des airs de considérants d'un arrêt judiciaire [...] »¹¹. Cela dit, Sartre cite les deuxième et troisième strophes du poème. Et les commente comme suit :

Mais l'acte affirmatif, avec sa pompe, a surtout pour fonction de mimer le jaillissement catégorique de la chose. Ponge n'a pas pour but, ne l'oublions pas, de décrire l'ondoiement des apparences, mais la substance interne de l'objet, au point précis où elle se détermine elle-même. Aussi sa phrase reproduit-elle ce mouvement générateur. Elle est avant tout génétique et synthétique. [...] Ponge vise à reproduire la chose d'un seul jet. Il faut que les mots cristallisent au fur et à mesure que l'œil les parcourt et que la phrase, à la fin, ait reproduit un surgissement. Mais, comme ce surgissement a l'entêtement de la chose et non le souple devenir de la vie, comme c'est, plutôt qu'une naissance, une sorte d'apparition figée, il faut que le mouvement générateur, au lieu de se propager mollement de phrase en phrase comme une onde, vienne se choquer rudement et s'arrêter à un point.¹²

Sartre souligne donc ici un mimétisme : la syntaxe traduirait le surgissement du papillon. La notion de « jaillissement catégorique » correspond bien à la manière dont Ponge décrit la métamorphose de l'insecte en le comparant à la brève explosion d'une allumette. Cependant, comme le souligne Bernard Beugnot dans les notes de l'édition Pléiade, après « flambèrent », dernier mot de la seconde strophe, l'originale et « l'édition de 1945 portent [...] un point sur lequel s'appuie Sartre pour son commentaire [...]. Il est remplacé par une virgule dès 1949 »¹³. Effectivement, telle que Sartre la cite, la seconde strophe se termine par un point, de sorte que la subordonnée « Dès lors [...] ou tout comme » forme une phrase incomplète. L'apparition de la virgule rétrocede à la principale ses subordonnées, qui ne tiennent plus « en l'air » toutes seules. Lors d'une discussion à Cerisy en 1975, Ponge considère que le rétablissement de la virgule (au lieu d'un point) rend caduque l'interprétation de Sartre.

Or il se fait que c'est une faute typographique. [...] [L]es manuscrits, ce qu'on appelle la copie, étaient entre les mains de Jean Paulhan, et Paulhan m'a demandé si je l'autorisais à corriger les épreuves. [...] Et il se trouve que les épreuves quant au texte en question — que cite Sartre pour justifier toute son exégèse, le fait

¹¹ J.-P. Sartre « L'Homme et les choses » [1944], dans : *Situations, I. Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, p. 254.

¹² *Ibid.*

¹³ B. Beugnot, « Notes » du *Parti pris des choses*, dans : F. Ponge, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 908, note 2.

que je termine par un point une phrase de je ne sais plus quel texte (je devrais le savoir, mais je l'ai oublié), c'est tout simplement une erreur typographique, et que Paulhan ne l'a pas corrigée. Il n'a pas corrigé cette faute, la phrase n'est pas terminée à l'endroit où Sartre croit qu'elle se termine, d'où toute son exégèse de la différence de mon style avec celui de Pascal est basée tout simplement sur une faute des typographes qui n'a pas été corrigée. Comme ça fait deux fois qu'on évoque cette exégèse de la façon de clore, d'enfermer chaque phrase pour repartir, qui fait une assez grande partie de l'exégèse de Sartre, de *L'Homme et les choses*, je dis qu'elle est tout simplement absurde.¹⁴

Cette erreur typographique rend-elle vraiment le commentaire de Sartre caduc, comme l'affirme Ponge et comme a l'air de le sous-entendre Beugnot ? Je ne crois pas. Et cela pour au moins quatre raisons. D'abord, même s'il s'agit d'une erreur, celle-ci, quoi qu'en dise le principal intéressé, n'est peut-être pas due aux typographes. Elle peut en effet être décrite comme un résidu d'une des versions antérieures du poème, qui dispersait ces motifs dans une série de phrases courtes¹⁵. Ensuite, les cas de syntaxe flottante sont nombreux dans l'œuvre et confirment l'observation de Sartre¹⁶. Troisièmement, la disposition en versets du « Papillon », rare dans *Le Parti pris des choses*, tend à isoler les subordonnées : le passage à la ligne avant la principale et la majuscule du premier mot de celle-ci suffisent peut-être à leur conférer « des airs de considérants d'un arrêt judiciaire ». Enfin, et surtout, même avec une virgule, la phrase est problématique d'un point de vue syntaxique : la présence du « Dès lors », locution qui sert en général de lien logique entre deux phrases distinctes¹⁷, confère *a posteriori* la valeur de proposition indépendante à l'ensemble des subordonnées de la seconde strophe. En effet, « Dès lors » entre en concurrence avec le « comme » qui le précède une strophe plus haut : « comme chaque chenille eut la tête aveuglée [...], Dès lors le papillon erratique ne se pose plus [...] » est une phrase étrange, même si l'on retire la majuscule à « Dès ». On attendrait « comme chaque chenille eut la tête aveuglée [...], le papillon erratique ne se pose plus [...] ». Ou bien deux phrases distinctes : « Chaque chenille eut la tête aveuglée [...]. Dès lors le papillon

¹⁴ F. Ponge, dans « Discussion » de M. Spada, « Sur les tablettes d'Eros et Anteros : Ponge et Bataille », dans : *Francis Ponge. Colloque de Cerisy, Ponge inventeur et classique*, dir. Ph. Bonnefils et p. Oster, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 172.

¹⁵ « L'allumette est une chenille avant son inflammation. Tête et corps de couleurs tranchées. Mais les flammes feront oublier tout ça. / C'est par la tête qu'elle a pris. Véritable explosion. Aveuglée aussitôt et laissée noire. / Le papillon dès lors erratique ne se pose plus qu'au hasard de la fatigue de sa course ou tout comme. » (F. Ponge, « D'un papillon », *Dans l'atelier du « Parti pris des choses »*, dans : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 59).

¹⁶ Le poème « La Gare », par exemple, est presque tout entier composé de compléments isolés par des points, comme « Gonflé de rires et de larmes, sali de fumée. / Un quartier matineux, où l'on ne se couche pas, où l'on passe les nuits. » (F. Ponge, « La Gare », *Pièces* [1961], dans : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 736).

¹⁷ Comme c'est le cas dans la version antérieure citée deux notes plus haut.

erratique ne se pose plus [...]. » Et voilà le point rétabli ! Toujours est-il que les deux strophes sont relativement autonomes. On peut donc considérer que Sartre a raison de voir là un mimétisme, même si le choc est moins rude dans la mesure où le point s'est mué en tendre virgule.

Un deuxième mimétisme se cache peut-être dans « il vagabonde au jardin ». L'emploi de la préposition « au » est ici rhétorique. L'usage appellerait plutôt « il vagabonde *dans* le jardin ». Le « au » est certainement plus imprécis que « dans » quant à la localisation du papillon, car il peut donner à penser que l'insecte se dirige vers le jardin (comme dans les tours « il se rend au jardin » et « il va au jardin ») ou signifier aussi bien qu'il s'y trouve déjà. De plus, le mot « au », en tant que composé de la préposition « à » et de l'article « le », ne se distingue pas, à l'oral, de son pluriel (contrairement à d'autres formulations telle que « dans le/ dans les ») : le jardin aussi semble moins localisable. Cette double imprécision réfère au vagabondage, ce qui diminue sans doute la force de l'oxymore relevé par Sartre, mais ce qui constitue un nouveau mimétisme : l'idée d'errance est ici mimée syntaxiquement.

Un autre détail syntaxique dans cette strophe produit un effet similaire. Cette fois, c'est à Guy Lavorel de venir à notre rescousse. Dans sa monographie sur Ponge, ce critique commente en effet l'expression « en pétale superfétatoire » en ces termes :

Ponge use du procédé [prendre des libertés avec la syntaxe – L.D.], mais c'est encore le plus souvent dans le souci d'imiter le rythme ou le caractère de l'objet. Ainsi le caractère saccadé du vol du papillon, son humeur « vagabonde » qui le fait bondir vaguement, qui le fait errer comme sous le coup d'une fièvre « erratique », est représenté par une belle formule où la fonction du « en » n'est pas claire, d'autant qu'il est en hiatus avec le « en » du « vent » précédent.¹⁸

En outre, les mimétismes syntaxiques traduisant le vol caractéristique du papillon se trouvent renforcés par un mimétisme de nature métaphorique : les nombreuses métaphores qui se bousculent en quelques mots entraînent la phrase dans diverses directions sémantiques, participant aussi très efficacement à ce vagabondage verbal. Le texte est en effet d'abord construit autour d'une métaphore filée basée sur la comparaison de la naissance du papillon avec la flambée d'une allumette, les ailes jouant le rôle de la flamme, la tête noire et le corps effilé celui du bâton noirci. Mais très vite d'autres métaphores interrompent la métaphore filée : « contagieuse » compare la propagation du feu à une maladie. La métaphore filée réapparaît, métamorphosée, dans la nouvelle comparaison qui transforme le papillon en « lampiste » : le glissement métonymique est évident entre la flamme et le lampiste puisque les lampistes étaient responsables du feu des lampes et qu'ils passaient de l'une à l'autre comme un feu qui se propage.

¹⁸ G. Lavorel, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 170.

La dernière strophe obéit à un autre fonctionnement : Ponge abandonne sa métaphore filée pour changer sans cesse de métaphores. Le second mot est déjà une métaphore *in absentia* : « voilier », métaphore marine, sans doute plus conventionnelle que celle de l'allumette, qui est immédiatement corrigée par le complément du nom « des airs ». L'adjectif subséquent (« maltraité ») dévie le sens vers une image, pour le coup, anthropomorphe, car, la plupart du temps, le terme est employé pour des êtres humains, des animaux domestiques, voire des objets fréquemment en contact avec les hommes¹⁹ ou des abstractions également liées à l'humanité²⁰. S'agit-il d'une franche métaphore ? Il n'est en tout cas pas courant d'entendre dire des papillons ou des voiliers qu'ils sont « maltraités ». Surgit ensuite une dernière métaphore que Ponge a revendiquée fièrement dans « *My creative method* » : « Si je définis un papillon *pétale superfétatoire*, quoi de plus vrai »²¹. Après le voilier et l'homme, voici la fleur : le parcours est erratique, mais il atteint tout de même son but. En cela aussi, il est mimétique, car, s'ils ont l'air d'errer, les papillons parviennent tout de même, aussi bien que les abeilles, à atterrir sur les fleurs. Cependant, alors que « des airs » faisait de la première métaphore *in absentia*, une métaphore corrigée, l'adjectif « superfétatoire » qui s'applique à « pétale » est allotopique et nous fait quitter le monde des images fleuries pour celui de l'abstraction. Enfin, le verbe principal, « vagabonde », retrouve les connotations purement humaines de « maltraité », ne fût-ce que par le mot « vagabond » qu'il contient intégralement. Le sens erre donc, lui aussi, ce qui double le mimétisme syntaxique souligné par Lavorel d'un mimétisme métaphorique.

Le dernier mimétisme que notre vagabondage *au* poème va relever ici a la même direction que ceux-ci. Le thème de l'errance est déjà présent explicitement dans la strophe analysée par Sartre : « Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme. » Et les derniers mots ont ici une valeur mimétique de cette errance : « ou tout comme » est une locution signifiant « si ce n'est pas au hasard, cela y ressemble ». Le poète met en doute la propre information qu'il donne (et avec raison : dans la réalité, les papillons ne se déplacent pas au hasard), c'est-à-dire que la formulation est incertaine, comme si elle allait elle-même au hasard, comme si elle était « erratique ». Ce qu'elle n'est pas : j'espère l'avoir démontré.

¹⁹ Le *Robert des noms communs* donne comme exemple « maltraiter sa boîte de vitesse » (*Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, dir. J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 1503).

²⁰ Le même dictionnaire cite l'expression « maltraiter la langue » (*ibid.*). Tous les autres exemples se rapportent à des êtres humains.

²¹ F. Ponge, « *My creative method* », *op. cit.*, p. 534.

Très brève conclusion

« Il n'y a rien de plus dans la conclusion qui n'ait déjà été dans les prémisses : s'il y a quelque chose de plus, c'est de la fatigue »²². Telle était, quant au périlleux exercice qui consiste à conclure, l'opinion de Ponge en 1930. Je ne vais pas fatiguer plus longtemps mes lectrices et mes lecteurs et me contenterai de souligner que, par ces jeux mimétiques d'importances diverses, Ponge donne une existence formelle aux animaux qu'il décrit et ainsi prend en compte leur être au monde – ce qui est une manière de les défendre : oui, Francis Ponge prenait, à sa manière, c'est-à-dire de façon poétique, virtuose et personnelle, le parti pris des animaux.

Bibliographie

- Demoulin, Laurent, « *Une rhétorique par objet* ». *Les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge*, préface de Jean-Marie Gleize, Paris, Hermann, 2011.
- Francis Ponge. *Colloque de Cerisy, Ponge inventeur et classique*, dir. Philippe Bonnefis, Pierre Oster, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977.
- Lavorel, Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986.
- Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, dir. Josette Rey-Debove, Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.
- Ponge, Francis, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Points », 1970 [1967].
- Ponge, Francis, *Œuvres complètes* t. I, éd. Bernard Beugnot et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Ponge, Francis, *Œuvres complètes* t. II, éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- Sartre, Jean-Paul, « L'Homme et les choses » [1944], dans *Situations, I. Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, p. 226-270.

²² *Idem*, « Plus-que-raisons » [1930], *Nouveau recueil* [1967], dans : *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Beugnot et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 313.

Anna Maziarczyk

Université Marie Curie-Skłodowska

ORCID : 0000-0001-8485-0915

Secouer le lecteur. Perspective narrative et fiction écologique de Vincent Message

Shaking up the Reader. Narrative Perspective and Vincent Message's Ecological Fiction

To highlight ecological issues, the contemporary novel seeks new ways of telling a story and, for example, turns to exploitation of an unusual narrative perspective. This is the case of Vincent Message's *Défaite des maîtres et possesseurs*, where the narration is provided by an alien, representing a society that colonizes our planet and reduces humans to the role of beasts. Drawing on theories of unnatural storytelling and reflections on ecological questions, this article explores how this logically impossible storytelling works in favor of nature.

Keywords: Vincent Message, ecology, narrative perspective, unnatural narration, contemporary novel

Mots-clés : Vincent Message, écologie, perspective narrative, narration non naturelle, roman contemporain

L'écolittérature, qui reflète les préoccupations majeures de notre siècle, est forcément liée à un changement de perspective : elle abandonne l'optique anthropocentrée qui mettait au premier plan l'homme, sa condition et son destin, pour se concentrer sur la nature au sens large du terme. Cantonnée jusque-là au rôle d'un décor textuel censé créer un fond d'action ou employée comme un prétexte à des réflexions philosophiques, la nature devient enfin un véritable personnage littéraire. Pour faire ressortir d'autant plus fort ses enjeux écologiques, le roman contemporain cherche de nouveaux modes de raconter et s'emploie

à exploiter la catégorie de perspective aussi sur d'autres plans, par exemple narratif. La destruction des écosystèmes, le développement des industries d'élevage ou les expérimentations éthiquement discutables se voient racontés par des animaux, représentants légitimes de l'environnement naturel et victimes de l'activité ravageuse de l'homme. Dans *Mémoires de la jungle*, Tristan Garcia confie la narration à un jeune chimpanzé, objet d'un projet de recherche destiné à le civiliser, réfléchissant ainsi sur les limites des modifications des espèces alors que dans *Nés de la nuit* de Caroline Audibert, le récit est mené par un loup, ce qui permet au lecteur de se familiariser avec le sort d'un animal sauvage et de saisir la grandeur de la nature. Vincent Message creuse aussi du côté des perspectives, sans pourtant les harmoniser comme le font les écrivains évoqués : dans *Défaite des maîtres et possesseurs*¹, il recourt à un autre type de narration non naturelle², logiquement impossible, qui fait toute la force de son roman. Le présent article portera sur cet aspect de l'écriture romanesque de l'auteur. En nous appuyant sur des théories de la narratologie non naturelle et des réflexions contemporaines autour des questions écologiques, nous nous attacherons à démontrer les particularités de la narration inhabituelle et son potentiel à œuvrer en faveur de la protection de la nature.

Défaite des maîtres et possesseurs n'est pas un *nature writing essay*³ ni un « texte environnemental »⁴ censé écrire la nature ou documenter ses transformations multiples et complexes. Le roman se présente comme une œuvre de science-fiction prospective qui évoque une vision dystopique de la réalité. Nous sommes dans un futur pas très lointain, la Terre a été colonisée par un peuple de stellaires qui l'ont trouvée suffisamment habitable pour s'y établir et n'ont pas tardé à imposer leur autorité aux humains. Vincent Message joue pleinement sur les ressorts du genre choisi et adopte la narration non naturelle qui défie les lois fondamentales physiques et logiques de notre monde⁵, chargeant un certain Malo Claeys, l'un des immigrés cosmiques, de raconter l'histoire. C'est justement ce paramètre textuel qui sera l'axe structurant et le principal élément véhiculant les enjeux du roman.

¹ V. Message, *Défaite des maîtres et possesseurs*, Paris, Seuil, 2016 ; dans la suite de l'article désigné par D.

² Notion forgée par Henrik Skov Nielsen pour désigner les narrations qui s'esquivent aux paradigmes réalistes. Voir H. S. Nielsen, « Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices? », dans : *Strange Voices in Narrative Fiction*, dir. P. K. Hansen et al., Berlin, De Gruyter, 2011, p. 55.

³ Genre littéraire hybride où la fiction s'entremêle à l'autobiographie et à la réflexion sur l'histoire naturelle. Populaire surtout en Amérique du Nord, il a contribué à l'émergence de l'écocritique. Voir N. Blanc, D. Chartier, T. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 19.

⁴ L'expression proposée par Lawrence Buell dans son essai *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Ma), London, Harvard University Press, 1995, p. 6-8.

⁵ Voir J. Alber, « Impossible Storyworlds – and What to Do with Them », *Storyworlds*, n° 1, 2009, p. 80.

Le côté non naturel de la narration n'est pas perceptible immédiatement car le texte, à ses débuts, maintient à ce niveau-là une ambiguïté stratégique. L'identité non humaine du narrateur n'est ni dévoilée ni même suggérée de façon explicite. Le récit qui commence au moment de l'accident de sa compagne Iris ne déroge en rien aux « présupposés sur lesquels se fondent les récits non fictionnels ainsi que les pratiques narratives associées au réalisme »⁶. On n'y trouve pas d'incohérences significatives ni de contradictions internes qui pourraient éveiller le soupçon du lecteur et saper sa croyance au monde fictionnel. La narration progresse de façon fluide et naturelle, sans rien qui puisse entraver la perception immédiate des événements. Aussi, quand dans la scène à l'hôpital le narrateur se voit envahi par « ces visions [...] auxquelles les hommes, ici, donnent le nom de souvenirs » (D, 12) et qu'il s'avère clair que, contrairement à sa bien-aimée, il n'appartient pas à la race humaine, le lecteur abandonne le régime mimétique en modifiant sans grande peine sa stratégie de lecture. Pas entièrement, toutefois : des similitudes poussées entre l'espèce extraterrestre et les humains qui se laissent voir dans les comportements et le mode d'être de Malo Claeys œuvrent à réduire les effets de défamiliarisation⁷ et font que le lecteur n'est pas contraint d'élaborer des stratégies d'interprétation bien particulières⁸. Cela change au fur et à mesure qu'il apprend la manière dont la situation sur la Terre a évolué avec l'arrivée des stellaires ainsi que les détails de la relation intime entre les protagonistes. Les hommes ont, en effet, été dominés par les nouveaux venus jusqu'à perdre totalement leur liberté, et assujettis avec une cruauté impitoyable aux besoins de la nouvelle société :

Il y a, donc, trois catégories d'hommes : ceux qui travaillent pour nous ; ceux qui s'efforcent de nous tenir compagnie ; ceux que nous mangeons. Et ils ne peuvent pas passer impunément de l'une de ces catégories à l'autre. Ils restent là où ils sont nés. Vouloir bouger, changer, c'est transgresser nos lois. [...] De toutes nos manières de dominer, d'être les maîtres et possesseurs, celle qui [...] les fait le plus frémir, et qui nous vaut d'être appelés des démons, c'est l'habitude que nous avons prise d'élever un grand nombre d'entre eux pour consommer leur chair. (D, 85-86)

Iris a été assignée au dernier groupe, celui destiné à subir le sort le plus pénible et vivre enfermée dans une cellule grillagée, en attendant « à finir dans les chambres froides d'un boucher, ou détaillée sur un étal » (D, 20).

⁶ B. Richardson, « De la narratologie non naturelle », dans : *Introduction à la narratologie postclassique*, dir. S. Patron, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2018, p. 167.

⁷ La défamiliarisation est une conséquence directe de l'emploi de la narration non naturelle ; voir S. Patron, « Narrations d'*Anima*. Un récit non naturel ? », dans : *Langues d'*Anima*. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, dir. C. Badiou-Monferran, L. Denooz, Paris, Garnier, 2016, p. 43.

⁸ Pour saisir le sens du texte à narration non naturelle, le lecteur est contraint de trouver une clé interprétative qui soit cohérente avec ce mode narratif logiquement impossible ; voir B. Richardson, « De la narratologie non naturelle », *op. cit.*, p. 169.

Éparpillés à travers le roman entier, les passages plus ou moins détaillés qui disent l'asservissement des humains révèlent la véritable intention de l'auteur. Sous la façade de la science-fiction jouant le vieux motif de l'amour impossible, se cache une littérature engagée à faire un réel « travail écologique »⁹, en dénonçant le terrible traitement que l'homme réserve aux animaux. Le roman affiche, par ailleurs, une préoccupation très marquée pour être correctement interprété et insiste à souligner les ressemblances très poussées entre les stellaires et les humains que ces premiers imitent sur tous les plans, surtout dans leur indomptable désir « de dominer, d'être les maîtres et possesseurs » (D, 86) du monde environnant. Ces comparaisons répétitives jouent le rôle d'indications interprétatives et œuvrent à orienter vers une lecture allégorique, considérée par les spécialistes en narratologie non naturelle comme une des stratégies possibles dans ce type de textes¹⁰ :

Naturellement, des esprits critiques [...] affirment qu'il y a une sorte de schizophrénie à élever certains hommes pour les aimer et partager notre quotidien avec eux, et d'autres hommes pour les tuer et les manger. [...] Les hommes, qui nous ont ici précédés en toutes choses, avaient ressenti le besoin de dessiner cette ligne de démarcation d'une façon plus nette. Pour la plupart, ils s'autorisaient à manger les espèces qui travaillaient pour eux, mais pas celles qui leur tenaient compagnie. (D, 83)

Vincent Message renonce à une littérarité trop poussée, aux sous-entendus et techniques du double sens qui pourraient obscurcir son roman. Rien n'est ici laissé dans l'ombre, dans les marges de l'intrigue ou les interstices de la langue, qui pourrait entraver la lisibilité immédiate du texte. L'enjeu de la fiction se laisse découvrir sans peine, se révèle de façon éclatante dans des scènes successives et des répétitions qui en explicitent encore plus le sens. La narration non naturelle contribue largement à motiver cette transparence excessive qui risque de gêner un lecteur averti : Malo Claeys regrette à plusieurs reprises de ne pas être aussi sensible que les hommes et capable de percevoir la réalité dans toutes ses nuances, ce qui explique la simplicité de son style et son côté littéral.

La conception de *Défaite des maîtres et possesseurs* repose sur une idée on ne peut plus simple¹¹ : Vincent Message reconfigure le schéma littéraire répandu particulièrement dans la fiction critique¹² où « les bêtes apparaissent comme

⁹ L'expression de Jonathan Bate, un des théoriciens de l'écopoétique. Voir son *The Song of the Earth*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 2000, p. 200.

¹⁰ Voir S. Patron, « Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives », *Pratiques*, n°s 181-182, 2019 : <https://doi.org/10.4000/pratiques.5726> (consulté le 20 septembre 2021).

¹¹ Et à la fois différente du décentrement thématique qui est une constante dans l'écopoétique contemporaine. Voir N. Blanc, D. Chartier, T. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *op. cit.*, p. 19.

¹² Ne serait-ce que dans *La Ferme des animaux* de George Orwell.

reflets de l'humain »¹³ et imagine un monde inversé où les humains sont réduits au statut d'animaux. Les descriptions de leur existence pitoyable et désespérée occupent une large partie du roman, motivées par le fait que le narrateur a longtemps exercé le métier d'inspecteur des élevages. Ses souvenirs de travail qui concernent « les choses déplaisantes, dont [il] ne voulai[t] pas qu'elles existent » (D, 35) choquent et horrifient en même temps. Y passent et repassent les images des humains entassés dans des enclos obscurs, enfermés sans accès à l'extérieur et privés de toute possibilité de comportement naturel. On ne s'en remet pas, longtemps après avoir lu les épisodes qui narrent la séparation forcée des petits de leurs mères, l'attente de la mise à mort et l'abattage proprement dit ou encore le processus du traitement ultérieur :

Avant la zone d'étourdissement, il y a un sas. Il ne faut pas qu'ils voient ce qui les attend, ce qui arrive à ceux qui les précèdent, car cela les rendrait fous. Bien sûr, cela n'empêche que certains devinent tout de même. Ils doivent le pressentir, d'une manière ou d'une autre, car c'est là que crier commence. Ça crie. [...] L'étourdisseur pointe son pistolet sur leur front et leur envoie la décharge électrique qui est censée les mettre à la fois hors d'état de se défendre et hors d'état de souffrir. Ils tombent. (D, 97-98)

Vincent Message n'épargne pas au lecteur les scènes écoeurantes ou violentes qui parsèment le texte avec la même insistance qu'elles hantent le narrateur. Sont évoqués à tour de rôle les conditions désastreuses d'hébergement dans des cases minuscules, l'alimentation artificielle censée stimuler l'engraissement, l'enfermement et l'isolement qui entraînent « des escarres, des infirmités, [...] des difformités qui ne font pas plaisir à voir » (D, 90), sans parler de la souffrance terrible générée par ce système. Les détails crus ne manquent pas dans ces épisodes qui s'attachent à rendre au mieux une saleté épouvantable et des odeurs nauséabondes qui accompagnent les élevages industriels, assimilés par Paula Young Lee à des « structures de service semblables aux réseaux d'égouts »¹⁴ et surtout la cruauté sans pitié du processus, organisé de sorte à assouvir les besoins alimentaires de la société des stellaires. Ce système repose sur les mêmes principes non éthiques que ceux décriés par les partisans des droits des animaux, par exemple par Jean-Christophe Bailly qui constate : « L'élevage [...] est [...] un prélèvement fait par l'homme dans la pelote comportementale de l'animal où il sélectionne ce qui peut le servir, lui »¹⁵.

¹³ L. Desblache, *La plume des bêtes. Les animaux dans le roman*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 14.

¹⁴ P. Young Lee, *Meat, Modernity and the Rise of the Slaughterhouse*, University of New Hampshire, 2008, cité d'après H. Cornelus, « Les animaux pris "dans les parallélipipèdes" de notre hypermodernité », *Voix plurielles*, n° 1, 2020, p. 194.

¹⁵ J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 24.

Dans cette fiction prospective sur le sombre avenir des humains, ceux-ci ne sont pas seulement les victimes. Dominés et brutalisés par un peuple d'origine cosmique, ils ont, en effet, construit leur civilisation en recourant à des méthodes tout aussi barbares. À leur arrivée sur la Terre, les stellaires découvrent avec une surprise mêlée d'horreur qu'elle est de façon systématique et impardonnable détruite par ses propres habitants. Les descriptions des actions de ceux-ci apparaissent à plusieurs reprises dans le roman, laissant voir la bêtise et la cruauté des humains ainsi que les dégâts irréversibles qu'ils infligent à la planète :

[...] les oiseaux peu à peu avaient déserté les villes et les campagnes. Dans les rues saturées des métropoles ne voletaient que les plus ternes, les plus pouilleux, ceux qui résistaient à tout le catalogue des maladies et des mutilations. Dans les campagnes, pour créer des exploitations où les machines ne se heurtent à rien, on avait rasé les bosquets, les haies qui leur servaient d'abris. Et quand bien même ils auraient pu se poser là, la terre alentour était morte, durcie en mottes compactes, vidée de son petit peuple de vers, d'araignées et d'insectes par la violence des pesticides [...]. (D, 55)

L'ampleur de la dévastation atteint des niveaux critiques : les humains ravagent l'environnement, tuent massivement des animaux, y compris les espèces sauvages et protégées, et polluent l'environnement avec des déchets de toutes sortes qui, à leur tour, empoisonnent les organismes, les eaux et l'atmosphère. Ce qui se produit va au-delà d'une surexploitation néfaste des ressources disponibles : c'est un massacre à grande échelle, brutal et sanguinaire. Le texte fait ressortir cet aspect de la tuerie à travers des images sans fard et un lexique lié à la mort : « Les chalutiers tractaient des filets gigantesques, [...] traînaient les poissons sur des kilomètres, les écrasaient contre des rochers. Derrière eux, après quelques passages, il ne restait plus qu'une sorte de cimetière blanc, désert, spectral, où flottaient les squelettes de coraux sans vie » (D, 23-25).

Ces passages, qui illustrent de façon éclatante la thèse selon laquelle « l'inhumanité fait [...] partie de l'humain »¹⁶, jouent avant tout un rôle narratif dans l'intrigue et servent à légitimer son développement. « Ceux qui souffrent aujourd'hui sont les anciens bourreaux, et la liste de leurs exactions est d'une longueur très respectable » (D, 102), dit le narrateur, faisant entendre par là que l'épouvantable destin des habitants de la Terre n'est qu'un châtement qui leur a été infligé pour avoir dévasté la planète. Simultanément, les péchés des humains contre la nature, qui sont présentés dans un style simple et privé de figures poétiques, font que le récit science-fictionnel amorce un virage vers le réalisme, abandonnant le régime prospectif en faveur du représentatif. La dystopie romanesque cède alors la place à une sorte de reportage littéraire sur le problème majeur de notre époque : la catastrophe écologique qui est en train de se produire

¹⁶ L. Desblache, *La plume des bêtes...*, op. cit., p. 19.

sous les yeux d'une humanité inconsciente de la gravité de la situation. Cette thématique est, de plus, accentuée de façon ingénieuse par un jeu de régimes : après avoir réduit les humains au statut de bêtes pour leurs actions bestiales envers la nature, les stellaires commencent à menacer les autres espèces vivantes. Malo Claeys avoue, à propos des oiseaux, que « ce monde a perdu par notre faute et sûrement sans retour ceux qui traçaient dans tous ses ciels, dès qu'on levait les yeux, leur signature rapide » (D, 56). Intercaler dans le roman autant d'images de la planète agressée de partout s'inscrit dans la stratégie de la sensibilisation du lecteur au sort du monde environnant et à la question de l'écologie. « L'homme est une maladie mortelle de l'animal »¹⁷, a autrefois dit Giorgio Agamben, et Vincent Message fait voir avec force qu'il en est réellement ainsi.

La réalité dont Message parle sous une forme tantôt allégorique et science-fictionnelle, tantôt réaliste, n'est pas inconnue du lecteur. Les mass médias et les organisations écologiques ne manquent pas de la montrer pour alerter sur l'urgence de la situation. L'écrivain, en effet, ne fait rien d'autre que transférer ces discours et représentations dans son roman, sans même procéder à une reconfiguration littéraire trop poussée. Les inscrivant dans une intrigue romanesque, il livre au lecteur une thanatofiction très parlante sur la destruction massive de la nature et du vivant dans un monde globalisé et aveuglé par une course effrénée au productivisme et à la rentabilité. La stratégie d'inversion des rôles sert à visualiser d'autant mieux les abus de l'industrie alimentaire actuelle où l'on procède massivement à l'« objectalisation du vivant »¹⁸ avec le consentement tacite de la société. L'intensification et l'industrialisation des pratiques d'élevage, censées assouvir les besoins en produits carnés de la population en croissance, ont non seulement dénaturé le processus par le transfert des animaux de leur environnement naturel aux ateliers de production, mais ont surtout provoqué un changement relationnel remarquable car, désormais, « les animaux sont de la simple matière première à exploiter »¹⁹. Vincent Message insiste sur cet aspect de réification et le souligne à plusieurs reprises, par exemple dans la scène qui se déroule dans la remise d'une ferme d'élevage où, avec les corps des morts entassés les uns sur les autres, l'on dépose aussi les humains atteints de maladies incurables, ou encore dans le passage rappelant un livre de cuisine qui évoque les qualités de la viande humaine, stratégiquement placé avant la description de l'industrie d'élevage pour éclairer sur l'origine et le processus de production de ce délice.

L'auteur dénonce ainsi l'approche instrumentale de la nature qui est propre aux sociétés contemporaines et fait qu'elles perçoivent le monde environnant comme un réservoir de ressources où l'on peut puiser à volonté, sans respecter son équilibre. Nourrie largement par des motifs économiques, elle résulte

¹⁷ G. Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages, 2002, p. 24.

¹⁸ A. Simon, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? », propos recueillis par N. Taïbi, *Sens dessous*, n° 16, 2015, p. 122.

¹⁹ H. Cornelus, « Les animaux pris "dans les parallélipipèdes" de notre hypermodernité », *op. cit.*, p. 195.

avant tout de la vision spéciste du monde qui accorde à l'homme une supériorité sur les êtres non humains. Ce mode de penser, répandu principalement grâce aux travaux de Descartes qui, dans son *Discours de la méthode*, élabore la théorie de l'animal-machine et incite l'homme à se rendre « maître et possesseur de la nature », se voit contesté catégoriquement par Message. La question de la suprématie des hommes sur les animaux et le vivant en général occupe, dans son roman, une place centrale : inscrite doublement dans la diégèse – dans l'histoire dystopique qui est à interpréter de manière allégorique et dans des scènes de facture réaliste – elle apparaît avec une clarté frappante. Parmi toutes les particularités des humains repérées par le narrateur non naturel, capable d'adopter une perspective surplombante grâce à son identité cosmique, le désir de domination est le plus souvent cité. Ils se laissent, selon lui, facilement distinguer comme une « espèce dominante » parmi toutes les autres, les performances qu'ils ont accomplies durant leur histoire affichent nettement la volonté de conquérir le monde, et les actions de révolte menées contre le nouvel ordre prouvent que la soumission à qui que ce soit ne leur est pas naturelle. Malo Claeys ne cache pas que les stellaires présentent également ce défaut : « manger les hommes était la plus éclatante des manières d'asseoir notre domination. De nous rappeler, chaque fois que le soleil se lève, que nous organisons la vie et la mort [...] » (D, 101). Cet aveu est à lire comme un éclaircissement brutal sur les fondements de nos pratiques alimentaires qui dévoile sans ambages que le fait de manger de la viande, associé dans les temps passés à une manifestation de force et d'autorité, relève plus des conditionnements culturels que de véritables besoins nutritionnels. Sur tous les plans de son roman au titre très parlant, Vincent Message présente les horreurs qui découlent de la philosophie spéciste. Par des commentaires insérés dans l'intrigue, il trame une réflexion simple et directe sur ce mode de penser pour en faire ressortir le côté non éthique : « Ce n'est pas parce que quelqu'un est inférieur qu'il devient soudain légitime de le maltraiter et de l'asservir » (D, 144). À travers l'histoire d'un amour tragique entre un extraterrestre et une humaine, *Défaite des maîtres et possesseurs* s'attache à montrer de façon romanesque que « toute conception plus hiérarchique des rapports entre vivants relève d'un manque de lucidité » (D, 72) et à inciter le lecteur à adopter une autre posture envers le monde que celle qui est universellement répandue : une posture de respect, de sensibilité et de responsabilité. Car repenser notre relation à la nature, apprendre à s'en émerveiller et à la protéger est cette voie que l'on doit suivre pour que l'humanité puisse continuer à construire sa prospérité civilisationnelle et vivre une vie épanouie.

Les chercheurs en littérature écologique expriment quelquefois un certain scepticisme envers ses capacités à influencer sur la réalité et son problème majeur, à savoir la dégradation de notre planète. « Il n'est pas sûr que [la] présence figurée [des animaux] [...] contribue efficacement à une amélioration de leur condition »²⁰,

²⁰ L. Desblache, *La plume des bêtes...*, op. cit., p. 30.

constate tristement Lucile Desblache dans son ouvrage consacré aux bêtes littéraires. Vincent Message, en revanche, croit fermement en la puissance de la littérature qu'il exploite ingénieusement pour servir la cause écologique. Conscient du fait que l'insuffisance des mesures prises pour protéger l'environnement résulte de l'ignorance de la société en la matière ou d'un mode de penser à court terme, il se propose d'utiliser le roman comme un moyen parmi d'autres pour éduquer le lectorat sur cette problématique d'urgence et le sensibiliser au sort de la nature. Il greffe ainsi les images des dévastations de l'environnement et des souffrances imposées au vivant, largement diffusées par des médias proécologiques, dans une intrigue science-fictionnelle qui anticipe les conséquences terribles de nos comportements irresponsables et recourt à la narration non naturelle pour légitimer les descriptions crues, allégoriques ou réalistes, de ces actes de violence ainsi que les réflexions à visée didactique. Selon Jonathan Skinner, la poétique écologique se base souvent sur le décentrement qui est un de ses procédés favoris²¹. Il en est ainsi dans *Défaite des maîtres et possesseurs* où l'auteur procède à un décentrement narratif vers une narration non naturelle qui assure au roman une force d'évocation exceptionnelle, capable d'inspirer au lecteur une attitude sage et responsable envers la nature.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages, 2002.
- Alber, Jan, « Impossible Storyworlds – and What to Do with Them », *Storyworlds*, n° 1, 2009, p. 79-96.
- Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- Bate, Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 2000.
- Blanc, Nathalie, Chartier, Denis, Pughe, Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 17-28.
- Cornelus, Hannah, « Les animaux pris “dans les parallélipèdes” de notre hypermodernité », *Voix plurielles*, n° 1, 2020, p. 193-203.
- Desblache, Lucile, *La plume des bêtes. Les animaux dans le roman*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Message, Vincent, *Défaite des maîtres et possesseurs*, Paris, Seuil, 2016.
- Nielsen, Henrik Skov, « Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices? », dans : *Strange Voices in Narrative Fiction*, dir. P. K. Hansen et al., Berlin, De Gruyter, 2011, p. 55-82.
- Patron, Sylvie, « Narrations d'Anima. Un récit non naturel ? », dans : *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, dir. C. Badiou-Monferran, L. Denooz, Paris, Garnier, 2016, p. 41-58.

²¹ J. Skinner, *Ecopoetics*, n° 3, 2003, sans pagination.

- Patron, Sylvie, « Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives », *Pratiques*, n°s 181-182, 2019 : <https://doi.org/10.4000/pratiques.5726>
- Richardon, Brian, « De la narratologie non naturelle », dans : *Introduction à la narratologie postclassique*, dir. S. Patron, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2018, p. 167-181.
- Simon, Anne, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? », propos recueillis par Nadia Taïbi, *Sens dessous*, n° 16, 2015, p. 115-124.
- Skinner, Jonathan, *Ecopoetics*, n° 3, 2003, sans pagination.
- Young Lee, Paula, *Meat, Modernity and the Rise of the Slaughterhouse*, University of New Hampshire, 2008.

Agnieszka Kukuryk

Université Pédagogique de Cracovie

ORCID : 0000-0003-1721-6820

La réduction de l'humanité à l'animalité dans quelques récits d'Henri Michaux

The Reduction of Humanity to Animality in Some of Henri Michaux's Short Stories

The purpose of this paper is to show how Henri Michaux, a poet of Belgian origin, with the eye of a zoologist, or rather of a naturalist, restores man to nature, and thus to a certain animalism that includes Asian and European populations. The paper will analyze stories in which the narrator refers to human animality, establishing liminal zones that allude to or mistakenly recall phases of anthropogenesis and in which unusual forms of cooperation between humans and animals are established. In turn, the discovery of animality in its strangeness allows the author to radicalize and generalize the experience of otherness.

Keywords: animality, cruelty, dehumanisation, comparison, alterity

Mots-clés : animalité, cruauté, déshumanisation, comparaison, altérité

Dans son ouvrage *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Charles Darwin voit la similitude des entités dans leur soumission aux lois de la nature :

Aussi longtemps que l'homme et les autres animaux seront considérés comme des créations indépendantes, il est certain qu'un obstacle invincible paralysera les efforts de notre curiosité naturelle pour poursuivre aussi loin que possible la recherche des causes de l'expression. [...] Certaines expressions de l'espèce humaine [...] sont presque inexplicables si l'on n'admet pas que l'homme a vécu autrefois dans une condition très inférieure et voisine de la bestialité.¹

¹ Ch. Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (2^e édition), traduit de l'ang. par les Drs Samuel Pozzi et René Benoît, Paris, Reinwald, 1890, p. 12.

L'homme et l'animal sont indissociables : leur relation ne peut être traitée séparément, car cela empêcherait la découverte des vérités générales sur la nature. Dans la même veine, Anne Simon, théoricienne de la zoopoétique, programme herméneutique au sein du mouvement *animal turn*, conçoit la création littéraire comme une expression de la poétique primordiale du vivant et une institution de la relation ontologique entre l'écriture et le vivant. Elle s'intéresse moins aux images qu'à la réalité des animaux, dans la mesure où « la littérature nous fait entrapercevoir les modes d'être diversifiés des bêtes, celles-ci partageant avec nous non seulement une origine biologique commune mais une relation universelle des animés au monde – la même *archè*, bien que perçue et instituée selon des schémas corporels et des modalités sensori-motrices souvent radicalement différents »².

La zoopoétique donne un élan théorique à l'étude de textes qui, en raison de leur valeur littéraire intrinsèque, sont parmi les meilleurs ambassadeurs de la pensée sur la nature et les animaux. Si l'on admet, à la suite d'Anne Simon, que la zoopoétique « [...] a pour objectif de mettre en valeur la pluralité des moyens stylistiques – linguistiques, narratifs et rythmiques – que les écrivains mettent en jeu pour restituer la diversité des comportements et des mondes animaux tout comme la complexité – y compris historique – des interactions hommes/bêtes »³, l'œuvre d'Henri Michaux répond assurément à cette définition. Dans le monde artistico-littéraire de ce poète et peintre d'origine belge, le règne animal a une importance indiscutable. De nombreux êtres vivants y cohabitent : des chevaux, des chiens, des chats, des éléphants, des rats, des insectes... Michaux visite des zoos réels et imaginaires⁴. Ces derniers lui inspirent même des animaux qui n'existent que dans l'irréalité. Leur image se trouve, par exemple, dans *Les Animaux fantastiques*⁵ et *La nuit remue*⁶, textes où le fantastique et le merveilleux s'allient pour donner naissance à des êtres d'une originalité singulière, des créatures surnaturelles. La conséquence de cette fascination pour le cosmos des animaux est finalement son projet de représentation graphique des êtres et des choses par la création d'un bestiaire dans *Saisir*⁷ :

² A. Simon, « Une arche d'études et de bêtes », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française), 2017, p. 13.

³ *Eadem*, « La zoopoétique : un engagement proprement poétique en études animales », Entretien avec Anne Simon, *ELFe XX-XXI*, n° 5 (*Études de littérature de langue française des XX^e et XXI^e siècles. Approches de l'animal*), 2015, p. 217.

⁴ Voir « Note de zoologie », *La nuit remue* dans : *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 488-489.

⁵ H. Michaux, « Les Animaux fantastiques », *Plume précédé de Lointain intérieur*, *ibid.*, p. 581.

⁶ *Idem*, *La nuit remue*, *ibid.*, p. 488-489.

⁷ Notons toutefois que l'idée d'un bestiaire utilisant à la fois le texte et l'image n'était pas du tout originale. Avant *Saisir* de Michaux, elle avait déjà été explorée à plusieurs reprises dans le cadre de divers projets de collaboration ; qu'il suffise de mentionner *Histoires naturelles* (1899) de Jules Renard avec des lithographies de Toulouse-Lautrec, *Le Bestiaire ou Cor-*

« Qui n'a voulu saisir plus, saisir mieux, saisir autrement, et les êtres et les choses, pas avec des mots, ni avec des phonèmes, ni des onomatopées, mais avec des signes graphiques ? »⁸, dira-t-il, en expliquant et en ajoutant qu'il ne s'agit pas de signifier, mais de rendre présente la nature de ce qui est animé et inanimé⁹. Dans cette optique, l'invention du signe est, selon l'auteur, motivée par une quête ontologique et un fantasme du principe vital. La présente contribution examinera les récits dans lesquels le narrateur se réfère à l'animalité humaine, établissant des zones liminales qui font allusion ou évoquent par erreur des phases de l'anthropogenèse et dans lesquels se créent des formes inhabituelles de collaboration homme-animal. Cette relation, qui est aussi une relation de réciprocité, appelle une approche zoopoétique qui apprécie la complexité de la représentation du lien homme-animal. Nous nous concentrerons principalement sur les carnets de voyage de Michaux dans lesquels les êtres animaux sont traités comme les égaux des humains, nourrissant ainsi leur relation intersubjective que l'auteur cherche à déchiffrer à travers le texte.

La mise en parallèle des sphères humaine et animale

La vision de Michaux selon laquelle l'autre est avant tout un animal, car nous sommes tous des animaux, semble proche de celle du naturaliste britannique précité. Notons que, décrivant ses « voyages d'expatriation » littéraires et métaphoriques comme des tentatives, finalement infructueuses, de parvenir à une autodétermination qui le couperait de son héritage septentrional, le poète se présente dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (1959) comme un soi-disant écrivain français en guerre avec sa biologie nordique. Le protagoniste de ce texte quasi autobiographique est réduit à une physicalité presque animale avant de découvrir la culture latine : en 1910 encore, Michaux-enfant est décrit comme enfouissant la nourriture sous terre, à l'instar d'un chien ou d'une fourmi. Mais avec la découverte du dictionnaire l'année suivante, un processus progressif de séparation du monde animal et d'intégration dans la société humaine commence :

tège d'*Orphée* (1911) d'Apollinaire avec des gravures sur bois de Raoul Dufy, *Bestiaire* (1948) de Paul Éluard avec des gravures de Roger Chastel. Parmi les œuvres plus récentes, citons *Bestiaire* (1985) de Pierre Lecuire avec des cuivres de Pierre Tal Coat et *Bestiaire* (1995) de Richard Wilbur avec des illustrations d'Alexandre Calde.

⁸ H. Michaux, *Saisir*, dans : *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 936.

⁹ Le bestiaire de Michaux est aussi répugnant que celui de Lautréamont. Parmi les animaux évoqués dans les poèmes de l'auteur belge figurent des pieuvres, des crapauds et des fourmis. Notons à cet égard que les métamorphoses présentes dans *Les Chants de Maldoror* et dans « La Métamorphose » de Franz Kafka ont inspiré les modifications morphologiques et structurales des animaux, des choses et des personnages dans les textes de Michaux.

1911-1914 – Il a douze ans.

Combat de fourmis dans le jardin.

Découverte des dictionnaires, des mots qui n'appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs, des mots en quantité, et dont on pourra se servir soi-même à sa façon.

[...].

Avec l'aide de son père, il s'intéresse au latin, belle langue, qui le sépare des autres, le transplante : son premier départ¹⁰.

Ne se comportant plus comme un animal, l'enfant devient un spectateur du comportement des espèces vivantes, comme le suggère son observation fascinée de fourmis combattantes en 1911¹¹. Quelques décennies plus tard, le poète adulte a étendu ces contemplations du microcosme, de ces insectes aux formes socialisées, aux sociétés humaines, décrivant notamment la Chine comme une grande fourmilière. Michaux utilisera d'ailleurs souvent le monde animal pour jouer avec les images et les comparaisons qui lui permettront de décrire les peuples d'Orient. À titre d'exemple, il fera allusion au système des castes qui se manifeste sous forme de « singe de première classe ou de deuxième classe »¹² ou comparera « un soldat courageux à un tigre au milieu de lapins, et à un troupeau d'éléphants devant un jeune bambou »¹³, ou encore décrira l'Indien aux « yeux de mules [qui] porte clairs et nets sur son front, en gros traits horizontaux ou verticaux en bouse de vache les signes de son culte »¹⁴. Et si le lecteur peut être choqué par la tendance du poète à rapprocher les humains des animaux – par exemple lorsqu'il compare les Dravidiens de la péninsule indienne à des lézards : « Quelques profils et yeux de lézards (malades surtout, ils ressemblent aux lézards) »¹⁵, ou les Chinois à des rongeurs : « Visages de gélatine, et tout à coup la gélatine se démasque et il en sort une précipitation de rat »¹⁶ –, il est important de noter que Michaux ne se limite pas aux « indigènes » dans ces parallèles : le « barbare » en Asie compare également les Européens à des cochons.

Le poète traite l'homme en tant que simple objet d'observation scientifique, le classant souvent au même niveau que les espèces animales : « On ne saurait assez considérer les Chinois comme des animaux. Les Hindous comme d'autres

¹⁰ Le texte, écrit à la troisième personne du singulier, a été rédigé en 1958, à l'occasion d'une étude que Robert Bréchon a consacrée à Michaux : *Michaux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9-16.

¹¹ Les descriptions d'insectes réels ou fantastiques faites par Michaux sont particulièrement abondantes dans *La nuit remue*, où l'on trouve un texte intitulé « Insectes », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, dans la section « Animaux fantastiques », et dans *Face aux verrous*, où l'on trouve « Quelques jours de ma vie chez les insectes ».

¹² H. Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶ *Ibid.*, p. 148.

animaux, les Japonais, *idem*, et les Russes, les Allemands, et ainsi de suite »¹⁷, s'écrie-t-il dans *Un barbare en Asie* (1933). Il tente aussi de saisir l'homme dans sa sphère, selon les caractéristiques de son propre univers. Le traitement que Michaux réserve aux Indiens n'est pertinent que parce qu'il les rencontre en Équateur. En Asie, le « barbare » va s'intéresser à d'autres peuples, d'autres Indiens. De plus, Michaux explique dans son carnet de voyage que le sage ne voit aucune différence entre les animaux, les hommes ou les plantes, mais croit qu'il y a le même souffle de vie dans tous les êtres vivants et qu'il transcende les simples classifications¹⁸. De cette façon, les personnes deviennent des animaux et les animaux deviennent des personnes. Ses réflexions, sérieuses ou ironiques, sur les êtres humains incluent les Hindous, les Dravidiens, les Chinois, les Malais, tout comme les corbeaux, les jabiru, les milans, etc.

Contrairement aux écrivains européens du début de la Renaissance, cela n'implique pas chez Michaux un sentiment de racisme, de xénophobie ou bien un jugement de valeur : pour l'auteur d'*Un barbare en Asie*, les animaux ne sont pas inférieurs aux humains, mais simplement différents d'eux. Par ailleurs, la forte identification – souvent totémique – des sociétés dites primitives à leur environnement zoologique et botanique, évoquée par Claude Lévi-Strauss¹⁹, suggère naturellement une extension métaphorique de l'image animale. En outre, une telle stratégie est réversible : de même que des groupes ethniques disparates ou étrangers peuvent être perçus comme une espèce animale différente, les Européens sont à leur tour considérés par les autres comme des bêtes étranges. L'avantage d'une telle approche est qu'elle permet à Michaux d'explorer la différence en fonction d'une série de caractéristiques, sans tomber aussi rapidement et inévitablement dans le type d'opposition polaire qui affecte les recherches ethnographiques plus scientifiques. Elle lui permet également de maintenir l'étrangeté de l'autre, même s'il le décrit et le classe. De cette manière, il est capable d'enregistrer plusieurs types de différences tout en conservant un cadre de référence épistémologique général.

L'animalité, selon Michaux, englobe les populations asiatiques et européennes. Le narrateur regarde les sociétés non européennes qu'il visite avec l'œil d'un zoologue, mais les non-Européens eux-mêmes jettent un regard similaire sur les touristes européens. En conséquence, le monde devient un immense jardin zoologique où chacun observe et espionne les habitudes des autres espèces : « Ils vous regardent comme au jardin zoologique on regarde un nouvel arrivé, un bison, une autruche, un serpent. L'Inde est un jardin où les indigènes ont l'occasion de voir, de temps à autre, des spécimens d'ailleurs »²⁰. Pour Michaux, cette déshumanisation est, en un sens, comme l'explique l'auteur, « le premier stade

¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸ *Id.*, *Équateur*, dans : *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 229.

¹⁹ Voir à ce sujet C. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 2002 [1962].

²⁰ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 120.

de la connaissance »²¹. Cela se reflète parfaitement dans l'apologie du cheval et du singe, qui font l'objet d'une observation mutuelle. Celle-ci, ajoute Michaux, est plus perspicace lorsque les différences sont encore nouvelles et fraîches, lorsque les lois qui sous-tendent les modèles d'existence et de comportement n'ont pas encore été entièrement saisies : la naïveté peut être aussi prédictive qu'un regard averti. C'est la vision première, innocente, le premier contact entre deux entités radicalement étrangères qui est la condition de la vraie connaissance. D'ailleurs, le passage en question est également significatif dans sa rupture avec l'approche ethnographique, c'est-à-dire dans son refus de soumettre une autre espèce à un regard appropriateur ou rationalisateur. Le singe a l'avantage de ne pas être humain : il n'impose pas un cadre ethnocentrique à l'altérité de l'autre. Celle-ci est simplement reconnue intuitivement et acceptée. Il en va de même pour le cheval. « Dans la suite, ils se rencontrent avec un certain plaisir »²², le singe détend le cheval avec ses pitreries et le cheval est heureux de passer la nuit paisiblement avec le singe. Michaux le voyageur fera de même, se débarrassant dans ses carnets de sa prétendue supériorité d'homme civilisé en changeant de point de vue. Il deviendra un barbare au sens propre du terme, car il ne connaît pas la langue de ceux dont il visite le pays, tout en s'abstenant de juger selon ses propres valeurs ceux qu'il découvre. Il regardera ce qu'il voit aussi bizarrement qu'un cheval : « quand il voit un singe pour la première fois, il le regarde »²³.

La zoologie dans les carnets de voyage de Michaux

En 1933, dans *Un barbare en Asie*, Henri Michaux condense ses expériences de voyageur de 1930-1931, lorsqu'il découvre l'Inde, la Chine, la Malaisie, l'Indonésie et le Japon. Rappelons qu'avant d'entreprendre son périple oriental, le poète avait parcouru l'Amérique centrale en 1927 et publié un carnet de voyage (*Équateur*, 1929) dans lequel l'homme, « animal gâché », selon l'appellation de Robert Bréchon, faisait état de sa désillusion, symbolisée par le poème « Je suis né troué »²⁴. Peut-être pour pallier ou compenser des échecs antérieurs dans sa relation avec « l'autre » et « l'ailleurs », le poète devient-il en Asie un observateur plus attentif. Son objectif est de saisir d'un regard aiguisé et pénétrant le monde asiatique, sa civilisation, sa culture au plus profond. À l'instar d'Ar-

²¹ *Ibid.*, p. 100.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 99.

²⁴ « On y trouve des réflexions, sérieuses ou ironiques, sur l'homme, les civilisations, l'art, la littérature ; quelques anecdotes ; des effusions lyriques, en prose ou en vers ; mais surtout des confidences qui éclairent la personnalité de Michaux et où apparaissent déjà les thèmes essentiels de son œuvre : la réalité décevante, l'homme "animal gâché", le désir infini qui ne peut être comblé, l'angoisse ; les satisfactions de l'imagination » (R. Bréchon, *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, p. 127-128).

thur Rimbaud, pour qui « la vraie vie est ailleurs », Michaux part à la découverte de l'altérité, d'un univers différent, mais qui sert en fait de support à un voyage intérieur bien plus important. Comme l'écrit Octavio Paz dans son article sur le poète, « [v]oir est [pour lui] un acte qui postule l'identité ultime entre celui qui regarde et ce qu'il regarde [...] je me reconnais en ce que je reconnais »²⁵. Michaux porte donc une attention particulière à toutes les créatures qui l'entourent, s'émerveillant de leurs langages et analysant leurs formes, tant auditives que visuelles. Il « rebrousse chemin, revient sur ces pas, remonte jusqu'à l'endroit où cessent les routes. Parvient jusqu'au noir »²⁶ pour atteindre le fondement et l'origine de la faune locale.

Dans *Un barbare en Asie*, œuvre difficile à classer, qui peut ressembler à première vue à un bon reportage, Michaux nous livre une série de tableaux de la civilisation asiatique où les références au monde animal sont assez nombreuses, notamment dans le chapitre « Un barbare en Inde ». Tout d'abord, puisque l'Indien que décrit l'auteur « a tout mis dans la religion », alors « l'animal même doit [aussi] communiquer avec Dieu »²⁷. Il n'est donc pas surprenant que les animaux mentionnés dans ce récit soient sacrés. Il suffit d'évoquer les vaches, dont le poète tente de capturer l'image idéaliste par ces mots : « [...] indifférence vis-à-vis du monde [...] Visiblement, elle[s] ne cherche[nt] pas d'explication, ni de vérité dans le monde extérieur. [...] Et elles abondent, et elles rôdent, et elles méditent partout dans Calcutta, race qui ne se mêle à aucune autre »²⁸.

Comme le remarque Pierre Sauvage, « la vache est la personnification de tous les dieux, tout ce qui vient d'elle est sacré car elle a été créée par Brahmâ »²⁹, elle ne peut être ni mangée ni tuée, mais Michaux se moque de cette sacralisation d'un animal qui occupe une place subalterne dans la Genèse. Il appelle ironiquement les vaches un troisième peuple qui habite la ville au même titre que les Hindous. Enfin, il stigmatise ce rapport étrange au sacré :

L'Hindou ne tue pas la vache. Non, évidemment, mais vous verrez souvent des vaches manger de vieux journaux, des détritits, des excréments même. Croyez-vous que la vache ait une naturelle prédilection pour les vieux journaux ? Ce serait mal la connaître. Elle aime l'herbe fraîche, et bonne à arracher, et à la rigueur des légumes. Croyez-vous que l'Hindou ignore les goûts de la vache ? Allons donc ! Depuis cinq mille ans qu'ils vivent ensemble !³⁰

²⁵ O. Paz, *Henri Michaux*, Catalogue de l'Exposition Michaux, Paris, Le point cardinal, 1978, p. 16.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 49.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ P. Sauvage, « Réflexions autour du bestiaire d'*Un barbare en Asie* », dans : Michaux, *Un barbare en Asie. L'autre et l'ailleurs*, ouvrage collectif, Paris, Ellipses, 1992, p. 36.

³⁰ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 89.

Le narrateur s'étonne également des privilèges dont jouissent certains animaux par rapport à d'autres. En voici quelques exemples :

L'Hindou apprécie la sagesse, la méditation. Il se sent d'accord avec la vache et l'éléphant, qui gardent leur idée par-devers eux, vivent en quelque sorte retirés. L'Hindou aime les animaux qui ne disent pas « merci » et qui ne font pas trop de cabrioles.

Dans les campagnes, il y a des paons, pas de moineaux, des paons, des ibis, des échassiers, énormément de corbeaux et des milans.

Tout cela est sérieux.

[...]

Quant au chameau, il est bien supérieur au cheval, orientalement parlant ; un cheval au trot ou au galop a toujours l'air de faire du sport. Il ne court pas, il se débat. Le chameau au contraire se porte rapidement en avant d'un pas harmonieux³¹.

À la vache sacrée ou à l'éléphant, l'auteur ajoute le chien, une créature qui peut bénéficier du même traitement que l'homme : « Comme il serait bon de parler à un chien, de lui demander un peu tout ce qu'il pense, et ces diverses impressions, et s'il nous parle même du produit de ses intestins, tout nous intéresse »³² – remarque d'autant plus sarcastique que l'Indien ne se laisse pas séduire par le charme de cet animal : « Pas de concentration, les chiens [écrit-il.] Des êtres de premier mouvement, honteusement dépourvus de self-control. [...] S'ils n'avaient pas péché, ils ne seraient pas chiens. Peut-être, infects criminels, ont-ils tué un Brahme (en Inde bien veiller à n'être ni chien ni veuve) »³³. Ce type de jugement de l'Autre permet au poète à la fois de marquer la distance entre lui et l'étranger, et de présenter son identité de manière détournée. Les passages humoristiques, ironiques ou simplement dépréciatifs deviennent l'occasion pour le sujet de se manifester, de faire résonner sa propre voix parmi la foule dense des Autres.

La bestialité du monde

L'aquarium de Madras, décrit dans le même chapitre, ou celui de Batavia (*Un barbare chez les Malais*) semblent sans rapport avec les observations précédentes sur les Indiens, mais ce passage zoologique montre aussi comment Michaux a étudié les populations locales. Jean-Pierre Martin, dans *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, note que « chaque individu, ou plutôt chaque spécimen [décrit par l'auteur belge] est comme un poisson dans un aquarium »³⁴,

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² *Id.*, *Équateur*, dans : *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 179.

³³ *Id.*, *Un barbare en Asie*, *op. cit.*, p. 23.

³⁴ J.-P. Martin, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994, p. 385.

faisant ainsi allusion au procédé utilisé autrefois par Buffon dans son *Histoire naturelle* et par d'autres naturalistes pour répertorier et commenter toutes les espèces. Mais l'aquarium de Michaux semble aussi être une métaphore de la vie sociale : touristes, chercheurs et conservateurs, ingénieurs et vétérinaires, tous circulent autour de l'aquarium tout en étant eux-mêmes dans le bocal métaphorique du musée qui les contient.

Dans ce contexte, il est important de rappeler que lorsque Michaux se rend en Inde, la France organise l'Exposition universelle de 1931 à Vincennes, où les indigènes sont présentés dans leur « milieu naturel » aux côtés des animaux, comme s'ils n'étaient pas humains, et où la bourgeoisie parisienne peut voir la richesse des colonies françaises. Les propos de l'auteur interviennent donc à une époque où les artistes surréalistes (menés par Louis Aragon, André Breton ou Paul Éluard) étaient à la pointe de la lutte anticoloniale. Leur appel « Ne visitez pas l'exposition coloniale », publié sous forme de tract juste avant l'ouverture de l'Exposition coloniale, est l'un des rares textes qui s'y opposent ouvertement et appellent à une prise de conscience du public sur l'exploitation des peuples autochtones. Il semble évident que Michaux était pleinement solidaire de ses amis surréalistes. Ses voyages se font contre la « bourgeoisie » qui rêve de la vraie possession, il critique la colonisation par les Anglais. De plus, son barbare en Asie subvertit les notions de l'époque. La plupart de ses contemporains pensaient que la barbarie était une caractéristique des peuples « primitifs ». Cette fois, prolongeant la tradition des *Lettres persanes* de Montesquieu, le narrateur se présente lui-même comme un barbare vu par les gens qu'il observe. Et même s'il « se lave fort régulièrement [...] il est pour l'Hindou le symbole de la souillure et de l'immonde. L'Hindou songe difficilement à lui sans vomir. C'est que [lui] est constamment souillé par des contacts dont l'Hindou se garde bien »³⁵. L'Inde devient *ipso facto* un jardin dans lequel les indigènes ont aussi l'occasion de voir, de temps en temps, des spécimens provenant d'autres pays³⁶.

L'aquarium, que ce soit à Madras ou à Batavia, est également l'endroit où l'homme apprend que sa véritable histoire est l'*Histoire naturelle*³⁷. Les poissons ressemblent aux humains dans leur laideur et leur cruauté, et sont décrits dans des termes qui les humanisent. Voici un poisson qui a une « tête »,

³⁵ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 41.

³⁶ Le même point de vue est partagé par un autre grand écrivain-voyageur de la même époque, Victor Segalen, qui, dans *Les Immémoriaux*, subvertit les codes de la littérature exotique et propose la figure du narrateur qui cesse de présenter les civilisations étrangères selon une perspective européenne, qu'il juge déformante et erronée, en adoptant la position interne des indigènes.

³⁷ Abandonnant la logique du parcours, Michaux place au milieu de l'œuvre un texte intitulé « Histoire naturelle » (référence évidente aux ouvrages du même titre de Buffon et de Jules Renard). Sur deux pages, l'auteur énumère des animaux, principalement des oiseaux, observés au cours du voyage, parfois sans préciser le lieu, parfois en indiquant le pays dans lequel le voyageur les a observés : chauves-souris suspendues silencieusement sous la lune, perruches qui s'agitent, pigeons rustiques, corbeaux véloces, troglodytes blancs, jabirus mortels...

un « menton », un « nez », des « mains » et qui ressemble même à un « philosophe » : « Quel poisson peut rivaliser en étrangeté avec *Autennarius hipsidus*? [demande l'auteur] Une grosse tête bonasse, tête gigantesque de philosophe, mais où autant de savoir est entré dans le menton que dans le front, un énorme menton-sabot, pas très avancé mais fort haut. Deux nageoires, qui sont deux véritables pattes de devant sur lesquelles il s'accroupit, et fait le crapaud ou le sanglier »³⁸. Ces pattes deviennent ici de véritables mains « avec des avant-bras, des mains lasses qui n'en peuvent plus »³⁹. Michaux ne voit donc pas de division claire entre les espèces et les variétés, pas de séparation évidente entre l'animal et l'humain. Cependant, il fait prendre conscience au lecteur que les lieux où les différentes espèces sont confinées, pour être vues par d'autres, sont un véritable théâtre de la cruauté. Ainsi : « Dans l'espèce des *Tétrodons*, [...] dès qu'il s'en trouve un parmi eux qui soit un peu fatigué ou malade, ils s'assemblent, l'attrapent, les uns par la queue, les autres par les nageoires de devant, le tiennent solidement, pendant que le reste lui arrache des morceaux de chair du ventre tant qu'ils peuvent. C'est leur grande distraction »⁴⁰.

Ce n'est pas sans raison que Michaux juxtapose le passage sur le théâtre malais avec celui sur l'aquarium de Batavia. La réduction de l'humanité à l'animalité est constante et délibérément provocante. Le poisson est « enragé » comme le sont certains Indiens, et la chauve-souris – « qui ne traverse jamais un espace en ligne droite [...] et] suit les plafonds, les corridors, les murs, [et] fait du cabotage »⁴¹ – est comme le Chinois qui a horreur de tout ce qui est droit : « Tout ce qui est tortueux dans la nature lui est une douce caresse »⁴². De cette manière, Michaux nous rappelle qu'il n'existe pas de connaissance scientifique objective de l'autre et que notre monde humain est aussi étrange et cruel que celui de l'aquarium. « Nous sommes tous des barbares les uns pour les autres », dira Claude Lévi-Strauss⁴³. D'autre part, la découverte de l'animalité dans son étrangeté permet de radicaliser et de généraliser l'expérience de l'altérité. Michaux termine donc son ouvrage par les mots de Bouddha :

Ne vous occupez pas de façons de penser des autres.

Tenez-vous dans votre île à vous.

COLLÉS À LA CONTEMPLATION.⁴⁴

* * *

³⁸ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 97.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 97-98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 138.

⁴² *Ibid.*, p. 164.

⁴³ C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952, p. 22-23.

⁴⁴ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 233.

Le barbare autoproclamé de Michaux, qui incarne en fait le représentant de toute l'Europe, met constamment en relation sa manière d'être au monde avec celle de l'Orient, dans une étrange dynamique de comparaison des « races ». Il réalise ainsi des « portraits » vivants des peuples d'Asie, établit une typologie de leurs formes culturelles et de leur imagerie afin de créer, selon la belle formule de Raymond Bellour, un véritable « catalogue de l'Autre ». À travers les mots et le jeu des images souvent provocantes que l'on reconnaît dans le bestiaire, c'est aussi une quête d'identité qui est menée. La réalité documentaire du monde permet à l'auteur de restructurer le « Je » : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie »⁴⁵, affirme Michaux dans *Passages* (1950).

Poursuivant le thème des animaux, il a ensuite remplacé les voyages réels par des voyages imaginaires et l'écriture par le graphisme, ce qui a donné naissance à *Saisir* (1979), œuvre artistique et littéraire dans laquelle s'entremêlent sur une même page des signes et des textes écrits en prose et en vers. Dans ces reproductions de dessins plutôt figuratifs, réalisés au stylo fibre noir, le lecteur pourra distinguer une autre série d'animaux et d'insectes dans des dispositions horizontales, verticales, diagonales et circulaires qui forment un nouveau bestiaire.

Bibliographie

- Bréchon, Robert, *Michaux*, Paris, Gallimard, 1958.
- Darwin, Charles, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (2^e édition), traduit de l'ang. par les Drs Samuel Pozzi et René Benoît, Paris, C. Reinwald Libraires-Éditeur, 1890.
- Lévi-Strauss, Claude, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1987 [1952].
- Lévi-Strauss, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 2002 [1962].
- Martin, Jean-Pierre, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- Michaux, Henri, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967.
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- Paz, Octavio, *Henri Michaux*, Catalogue de l'Exposition Michaux, Paris, Le point cardinal, 1978.

⁴⁵ H. Michaux, « Observations », *Passages* dans : *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 345.

- Sauvage, Pierre, « Réflexions autour du bestiaire d'Un barbare en Asie », dans : Michaux, *Un barbare en Asie. L'autre et l'ailleurs*, auteur collectif, Paris, Ellipses, 1992, p. 36-41.
- Simon, Anne, « La zoopoétique : un engagement proprement poétique en études animales », Entretien avec Anne Simon, *ELFe XX-XXI*, n° 5 (*Études de littérature de langue française des XX^e et XXI^e siècles. Approches de l'animal*), 2015, p. 217-228.
- Simon, Anne, « Une arche d'études et de bêtes », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), 2017, p. 7-16.

II

Raconter le lieu



Judyta Zbierska-Mościcka

Université de Varsovie

ORCID : 0000-0003-0973-9920

***Doggerland* d'Élisabeth Filhol – une terre (im)possible ?**

Élisabeth Filhol's *Doggerland* – an (Im)Possible Land?

The title of Elisabeth Filhol's novel, *Doggerland*, a piece of the European continent submerged by a gigantic tsunami, becomes a pretext to reflect on the relationship between man and nature, on the condition of the planet and on the responsibility for the current climate crisis. The writer subtly combines a description of the condition of the Earth with the emotional state of the characters.

Keywords: Élisabeth Filhol, Earth, ecology, *Doggerland*, place, geopoet(h)ic

Mots-clés : Élisabeth Filhol, terre, écologie, *Doggerland*, lieu, géopoét(h)ique

Dès les premières pages de son livre *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Augustin Berque dit la nécessité, pour l'être humain, de se rapprocher de la terre. « [...] Le moindre paysage, écrit-il, le moindre il-y-a dans le paysage, pose dès l'abord et pleinement, la question de l'être »¹. Rendre compte de la géographicité de l'être humain, de son inscription dans la terre tout comme de son déploiement dans l'étendue terrestre, est ainsi pour lui une manière de tenter de combler le fossé creusé depuis bien longtemps entre la nature et la culture². Pierre Schoentjes, dans son *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015),

¹ A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987, p. 12.

² Il reprend par ailleurs, en la modifiant légèrement, l'expression proposée par son père l'orientaliste Jacques Berque – « renaturer la culture, reculturer la nature » – dans son livre

va dans le même sens quand il considère « l'attention pour le concret » (la nature vivante et minérale) comme « l'expression d'une volonté d'équilibrage entre nature et culture »³. Le fossé « abyssal » dont parle Berque, se manifeste dans ce que Robert Pyle, cité par Baptiste Morizot, appelle « extinction de l'expérience de la nature »⁴, phénomène responsable de la crise écologique que nous vivons aujourd'hui et qui signifie, parmi d'autres choses ou peut-être par-dessus tout, une perte de sens. Car la terre est pleine d'empreintes, de signes et de pistes qu'il s'agit de suivre attentivement, d'essayer de comprendre et de respecter. Le rapport à la terre, retrouvé, reconnu comme important est constitutif de notre identité. « De ce rapport sensible et affectif à la terre naît le sens, qui fait d'elle un monde habitable »⁵, écrit Michel Collot en commentant la pensée de Michel Deguy. Et comme ce monde est aussi habité par d'autres espèces au contact desquelles nous confirmons notre identité d'êtres humains⁶, la prise en charge de la géographicit   de l'être humain apparaît comme un moyen indispensable de retrouver, avec l'environnement, un rapport sensible et compréhensif. Ce qui est avancé par plusieurs auteurs et chercheurs dans le contexte de la (re) découverte des mondes animaux⁷, vaut tout aussi bien pour les relations de l'homme avec la terre, avec la nature apparemment non animée.

Dans cette perspective   coum  nale proposée par Berque, « l'être de l'humain se grave (*graphein*) dans la terre (*g  *) et [...] il en est en retour gravé »⁸. Cette phrase traduit bien le lien ambigu entre l'humain et la terre, lien d'une part quasi fusionnel, rapport vital et vivifiant qui cependant peut devenir douloureux, voire mortifère, aussi bien pour l'une, la terre, que pour l'autre, l'homme. L'homme « se grave » dans la terre, il laisse son empreinte sur sa surface, plus encore, il impose à la terre un monde⁹ (donc une manière de l'habiter), comme le remarque Michel Deguy dans son ouvrage manifestaire *  cologiques* (2012). Il la transforme de fond en comble, la « déménage » afin de la rendre plus confortable¹⁰. Cette action de l'homme n'est bien sûr pas innocente, car le monde nuit à la terre. Deguy ne laisse pas de doute en disant que « le G  ocide est en cours »¹¹ et en pr  ci-

L'Orient second (Paris, Gallimard, 1969). Voir A. Berque, *  coum  ne. Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 16, note 5.

³ P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'  copo  tique*, Marseille, Wildproject, coll. « tête nue », 2015, p. 45.

⁴ B. Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance », 2020, p. 18.

⁵ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 107.

⁶ Voir notamment, sur ce sujet, l'ouvrage collectif dirigé par H.-S. Afeissa et J.-B. Vilmer, *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*, Paris, J. Vrin, 2015.

⁷ Voir p. ex. B. Morizot, *Manières d'être vivant* (*op.cit.*), V. Despret, *Habiter en oiseau* (Arles, Actes Sud, 2019), E. Coccia, *La vie sensible* (Paris, Payot & Rivages, 2010) ou J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux* (Paris, Christian Bourgois, 2013).

⁸ A. Berque, *  coum  ne. Introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Voir M. Deguy, *  cologiques*, Paris, Hermann, 2012, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

sant, dans son style inventif, les circonstances de ce géocide : « la mondialisation émondant immondant le monde »¹².

Doggerland d'Élisabeth Filhol, paru aux éditions P.O.L. en 2019, permet d'approcher la problématique du lien de l'homme avec la terre de différentes façons ; il nous raconte les manières d'habiter la terre, de l'exploiter, de la piller, mais aussi de la rencontrer. Filhol, à travers les personnages qu'elle met en scène, tous liés professionnellement à la terre, s'applique à baliser le terrain délicat des relations avec notre environnement, consciente de l'urgence des mesures à prendre afin de le préserver. La crise climatique, l'expansion humaine et l'exploitation des ressources naturelles, destructive pour la planète et, partant, pour le genre humain, se conjugue ici avec le vécu intime. La métaphore naturelle traverse ce « roman organique » d'un bout à l'autre, soutenue par la langue qui explore, en maniant adroitement le sens double des mots, le corps de la terre et le cœur de l'homme :

Dans ce roman, quand je parle de structure, de clivages, de strates, de remaniements, j'utilise ces termes au premier degré, puisque je décris des phénomènes géologiques, mais c'est aussi une porte d'entrée qui me permet d'accéder à l'intériorité des personnages, de creuser leur état mental.¹³

Préoccupée de l'homme, agent et victime à la fois des mutations sociales et économiques en cours, Filhol participe de ce puissant souffle « réparateur » qui nourrit plusieurs romans et récits des premières décennies du XXI^e siècle¹⁴. *Doggerland* est du nombre, tant dans son intérêt pour l'état critique de la planète que dans son questionnement de l'état de la conscience de ses habitants.

Le *Doggerland*¹⁵, territoire concret et mythique à la fois, est chez Filhol la figure majeure, voire générique, une figure double autour de laquelle s'organise la matière du roman. Le *Doggerland* est absent, car définitivement englouti par

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ Ch. Marcandier, « Élisabeth Filhol : "Ce qu'il y a d'unique dans le moment historique que nous vivons, seuls les artistes peuvent le dire" (*Doggerland*) », entretien avec É. Filhol, *Diacritik*, 25 février 2019, en ligne : <https://diacritik.com/2019/02/25/elisabeth-filhol-ce-qu'il-y-a-d-unique-dans-le-moment-historique-que-nous-vivons-seuls-les-artistes-peuvent-le-dire-doggerland/> (consulté le 12 septembre 2021).

¹⁴ Voir à ce propos A. Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.

¹⁵ Le *Doggerland* est un territoire qui, il y a à peu près 15 000 ans, au Mésolithique, faisait partie du continent européen et reliait la Grande-Bretagne au continent. Il était couvert de forêts, habité par des humains et des animaux, irrigué de fleuves et rivières ; il s'y trouvait aussi un lac. Au cours des milliers d'années, et suite à la montée progressive des eaux due à la fonte des glaciers, le *Doggerland* est devenu une île. Vers 6 000 avant J.-C., cette île a complètement disparu, effacée de la carte par un tsunami monstrueux provoqué par un glissement de terrain au niveau du plateau continental situé en mer de Norvège. Aujourd'hui, le *Doggerland*, ou ce qui en reste sous le nom de Dogger Bank, est à la fois une aire de pêche et une superficie sous-marine suffisamment élevée pour que l'on puisse y planter des infrastructures destinées aux fermes éoliennes ou à l'extraction des énergies fossiles (voir p. ex. l'article

les eaux de la mer du Nord, mais, en même temps, présent ; il émerge, en effet, d'abord, dans des recherches scientifiques, des modèles créés par des géologues, sismologues ou hydrographes, et, ensuite, dans des objets que la mer rejette – mâchoires, dents, pierres taillées, fragments de récipients – et dans les forêts fossiles appelées ici « Bois de Noé » qui apparaissent à la faveur des tempêtes, pour disparaître le temps d'une nuit.

Espace ambigu, insaisissable, il est également révélateur d'un être-au-monde, aussi incertain dans ses assises que désireux d'enracinement. En se servant de cette image fort séduisante, Filhol thématise donc non seulement le lien complexe de l'homme et de la Terre, mais aussi un état de conscience, une manière d'être et de sentir.

Parmi différentes questions que débat *Doggerland*, deux points paraissent particulièrement intéressants dans le contexte de la sensibilité environnementale, à savoir, premièrement, une forme d'intériorisation du rapport au lieu et, par tant, à la terre et, deuxièmement, le sens de ce rapport retrouvé et pris en charge au niveau collectif. Retrouver le lien intime avec la terre semble bien, en effet, la condition *sine qua non* d'équilibrer le rapport avec elle sur un plan plus large.

Nous avons d'abord affaire à deux héros principaux, Margaret et Marc, géologues de formation, elle – directrice de recherche dans le Département de Géographie et de Géoscience à l'Université St. Andrews, lui – ingénieur pétrolier voué à la prospection des terrains d'extraction¹⁶. S'étant perdus de vue pendant plus de 20 ans, ils se retrouvent à un colloque au Danemark, consacré, entre autres, aux risques que provoque l'exploitation intensive de la mer du Nord.

Élisabeth Filhol donne ici non seulement deux portraits de personnes engagées dans leurs carrières professionnelles, mais aussi deux portraits intimes d'individus dont les parcours sont marqués par une présence particulière de la terre ou, plus largement, de la nature. Leurs professions respectives leur donnent la possibilité, inaccessible aux autres, de faire l'expérience de la terre, d'entrer dans ses profondeurs.

Margaret Ross d'abord. Taciturne et repliée, elle fuit Aberdeen, sa ville d'origine qui, devenue la capitale de l'industrie pétrolière, change tellement qu'elle provoque chez la femme une « sensation continuelle de déphasage » (41). Elle a besoin d'ancrage, de sécurité, d'un lieu qui lui assurerait un sentiment de stabilité. Elle le trouve dans la plus ancienne cité universitaire de Grande-

de J.-P. Fritz, « Doggerland, le territoire englouti il y a 8.000 ans sous la mer du Nord », *L'Obs*, publié le 11 juillet 2018, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/sciences/20180711.OBS9505/doggerland-le-territoire-englouti-il-y-8-000-ans-sous-la-mer-du-nord.html> (consulté le 12 septembre 2021). C'est aussi Élisabeth Filhol qui reconstitue l'histoire de ce territoire dans *Doggerland*, Paris, P.O.L., 2019, p. 60-70. Toutes les citations du roman renvoient désormais à cette édition.

¹⁶ D'autres personnages sont aussi professionnellement liés à la nature : Stephen Ross, mari de Margaret, est promoteur de parcs éoliens et étudie l'influence des fermes éoliennes sur l'environnement ; Ted, frère de Margaret, est météorologue ; Niels Jensen, collègue de Marc, est paléoclimatologue.

-Bretagne, à St. Andrews : « L'impression d'immuabilité, la force conservatrice des murs, de l'architecture, des rituels étudiants vieux de quatre siècles [...], elle y a trouvé immédiatement, exactement ce qui lui convenait, un cadre, une stabilité [...] » (41).

En dehors de St. Andrews, Margaret a dans sa vie un deuxième et plus important lieu d'enracinement, à savoir le Doggerland. Ce territoire enfoui dont elle essaie de reconstruire la cartographie et l'histoire, joue pour elle un rôle de première importance. « Planche de salut », (28), le Doggerland donne sens à sa vie professionnelle et, ce qui est plus important, il constitue aussi une manière pour elle de renouer avec le monde, avec l'humain et le naturel. Espace d'évasion, il est pour elle aussi un espace de rencontre : « [...] il s'offre à elle comme le lieu où elle peut à la fois échapper à ses congénères et en rencontrer d'autres, des humains semblables à elle et légèrement différents [...] » (63-64). Le travail de Margaret à restituer la carte du Doggerland semble exemplaire du travail nécessaire à faire pour retrouver le lien perdu avec la terre. Pour la femme, ce n'est pas un espace vide ; au contraire, « sillonné de part en part », il est plein de sens, de traces, de présences (319). La description des forêts fossiles découvertes par la tempête sur les plages du Norfolk évoque justement cette présence inquiétante et devenue du coup très sensible :

Le vent a soufflé toute la nuit. Ils émergent au lever du jour, de vieilles souches, les bras soudés au corps et les jambes tordues prêtes à se mettre en marche, des troncs couchés prêts à se relever, une armée sans âge, rescapée à l'heure de la pleine marée basse, sauvée des eaux, encore luisante sous le ciel de traîne et qui semble vouloir partir à l'assaut de la plage, plusieurs dizaines d'individus mais une poignée seulement au premier plan, et qui seront suivis par d'autres on dirait, engendrés à chaque marée, figés dans la posture qu'ils avaient quand l'horloge, quelques millénaires plus tôt s'est arrêtée. (44)

Dans l'évocation de la carte – document d'une présence, d'un être-là – s'exprime l'articulation, voulue par la « géo-poétique » de Michel Deguy, de la poésie et de l'expérience de la terre ; s'y manifeste une écriture susceptible de devenir une écologie¹⁷. Le Doggerland vit grâce à la fiction ancestrale qui remplit cette tâche prétendue blanche, de vies et de sens :

[...] depuis des temps immémoriaux l'espace est exploité, parcouru, quadrillé, chaque zone identifiée, avant même la cartographie, par la fiction, dans les mythes fondateurs et les récits transmis oralement, qui nomment, repèrent, orientent, enracinent symboliquement, consolident d'une génération à l'autre une connaissance précise du territoire. (319)

¹⁷ Voir M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 107-112 ainsi que M. Deguy, *Écologiques*, op. cit., chap. « Écologie et poésie », p. 103-118.

Le travail que Margaret s'impose de cartographier le Doggerland est aussi un travail sur soi, une tentative de voir plus clair en elle-même, une manière aussi de combler le vide laissé par le départ de Marc, vingt ans auparavant. Elle se conçoit elle-même comme une carte à remplir ; un vide l'habite, un manque la travaille. La carte représente pour elle la possibilité d'« organiser les informations » (295) – qu'elles portent sur des lieux parcourus ou sur elle-même, de combler des vides –, de faire le lien entre les moments, les êtres et les choses. Lors de l'un des entretiens avec Marc, elle lui parle de « sa théorie de la carte d'Afrique » au XVII^e siècle : « tout mon for intérieur en blanc, entouré d'une bordure, d'une périphérie consistante, mais pas plus. Comme une carte d'Afrique d'avant les grandes expéditions terrestres [...] » (275). L'inconnu qu'elle explore dans ses recherches scientifiques rencontre l'inconnu qui est en elle. Le Doggerland est là pour mieux l'ancrer en elle-même, pour la « structurer », comme elle le dit en faisant ainsi allusion à une sorte de géologie d'elle-même.

Marc Berthelot, son compagnon perdu de vue, ressemble à Margaret dans son besoin d'ancrage. Hanté lui-même par le mouvement, inquiet, poussé dans son travail d'ingénieur à changer constamment de lieu de vie, il cherche « un port d'attache » (171), un « lieu de repère » (169). Il le trouve à Esbjerg, au Danemark qui devient pour lui, un éternel exilé, « un lieu choisi, élu, à distance du pays d'origine, qui remplit le vide creusé par ce qui a dû être abandonné là-bas [...] » (171-172).

Chez Marc, on retrouve un même mélange de l'intime et du terrestre, une même affinité entre son itinéraire personnel et un certain état de la terre. Il est un être inquiet, extrêmement impliqué dans son travail d'ingénieur pétrolier, capable de mesurer l'impact de l'extraction des hydrocarbures sur la croûte terrestre. « Il la [la terre – J.Z.-M.] sent vibrante, vivante, parfois généreuse [...]. Il la sent frémir, au gré de son humeur, changeante, telle une victime vampirisée par des milliers de forages qui transpercent son épiderme, dont on devrait craindre la révolte et les secousses en réaction » (150). Marc est bien conscient de la violence que l'on inflige à la terre ; elle s'ajoute à un ensemble de processus naturels qui s'étendent sur des millénaires et en accélère d'autres qui peuvent se produire plus tôt que prévu et devenir dévastateurs pour l'homme. La catastrophe est prochaine, un séisme destructeur et générateur d'un tsunami plus que probable, « puisque la Nature a ses propres lois, [...] le pire adviendra tôt ou tard » (152). Cette catastrophe, Marc la vit dans son propre intérieur. Il est, en effet, sujet à des humeurs changeantes. Telle une personnalité *borderline*, il est ballotté entre des états contraires, tantôt « au sommet de la vague », tantôt dans son creux. Pareil à la croûte terrestre prête à se disloquer sous l'effet de ces invasions humaines, « il vit sous la menace. Non pas d'un effondrement, mais de quelque chose d'aussi radical. [...] L'impression de se défaire [...], de se fragmenter, d'exploder en morceaux, comme sous l'action de forces centrifuges, [...], les morceaux tenus encore ensemble par son enveloppe, mais pour combien de temps ? » (312)

Pour réunir ces deux êtres en quête de repères, Élisabeth Filhol propose une image emblématique de leur instabilité : la mer des Wadden. Une partie de la mer du Nord, située dans la baie Allemande et qui s'étend des Pays-Bas jusqu'à Esbjerg au Danemark, cette mer se trouve en effet entre le littoral actuel et ancien, disparu, que balisent les îles allant des Pays-Bas jusqu'à l'île de Fanø, au Danemark. La mer des Wadden est un espace de mutation, suspendu en quelque sorte entre terre et mer, un espace instable et changeant. Et c'est justement dans un tel paysage hésitant que Filhol installe symboliquement les deux personnages, trouvant dans cette métaphore naturelle la meilleure expression de leur état : « dans [un] entre-deux, quelque part entre ce qui les rapprochait hier et ce qui les sépare aujourd'hui, qui n'est ni terre ni mer, comme dans la mer des Wadden au changement de marée » (294).

Le rapport personnel, voire intime de l'être et de la terre peut donc s'exprimer, comme on l'a vu, dans l'usage que tel ou autre personnage fait de son travail avec la terre ou bien il apparaît dans la manière adoptée par Filhol de figurer les états d'âme des personnages en corrélation avec un certain état de la terre. Dans *Doggerland*, ce rapport recherché, retrouvé, instable, est également étudié sur le plan collectif. Et c'est là que le roman devient militant, dans cette implication du collectif, voire du communautaire dans la (re)construction d'une certaine alliance avec la terre.

Une nouvelle fois, nous allons convoquer l'exemple de Margaret et de son travail sur le Doggerland. Cette terre disparue lui apparaît importante pour plusieurs raisons. Premièrement, reconstruite, repeuplée, elle est susceptible de compléter le maillon perdu dans la chaîne d'événements qui font l'histoire de l'humanité et de la terre. Le Doggerland est « un territoire structurant de l'Europe, absent. Riche de coutumes, de croyances, qui a fait naître des collaborations, des rivalités, un lieu d'échanges. Qui pèse sur notre héritage » (66). Nous devrions être curieux de ce passé européen qui pourrait nous enseigner quelque chose, par exemple un rapport au monde, un mode de vie, une attention à la nature, un équilibre que les habitants du Doggerland ont réussi à atteindre et maintenir pendant très longtemps. Chez Filhol, l'image du Doggerland se superpose à celle de la mer du Nord que l'autrice présente comme un lieu fondateur d'une communauté, et d'une responsabilité :

Les eaux pleines, les eaux démontées, les eaux en miroir, [...] les eaux nourricières, les eaux plombées, polluées, ratissées, toutes ces eaux qui n'en sont qu'une. Un espace sur la carte qui crée du lien. Ses riverains tournés vers elle, la riche, l'inépuisable, la grande pourvoyeuse, à l'image des hommes du Mésolithique, au Paradis, au prétexte d'avoir l'essentiel sous la main. Sauf qu'inépuisable, elle ne l'est pas. (300)

Le Doggerland est aussi une étape dans l'histoire de la Terre. Dans l'Épilogue du roman, dont l'action se situe « huit mille ans plus tôt », nous découvrons

le récit des dernières heures du Doggerland. Ces pages, perturbantes, mettent en scène un couple qui, une heure après l'autre, découvre que quelque chose se prépare. Ils reconnaissent finalement le danger, la Vague : « [...] le phénomène [qui] leur est parvenu, [...] du Grand Récit de leurs origines » (340). L'histoire du Doggerland et de sa disparition progressive, et au bout du compte brutale, est donc un des chapitres de la Grande Histoire de la Terre, un chapitre particulièrement instructif et qu'il ne faut surtout pas sous-estimer. Injustement « exclu des mythes européens, de l'imaginaire collectif » (70), ce territoire doit d'une certaine manière retourner sur la carte de l'Europe, car il peut nous apprendre à vivre autrement notre rapport à la terre.

Le roman d'Élisabeth Filhol est habité par cette idée conductrice qui rappelle le lien qui nous attache à la terre, à la nature. Cette idée se manifeste dans la figure d'une violente tempête qui traverse une grande partie de l'Europe et dont le déroulement épouse la durée du roman. Elle accompagne toutes les actions des protagonistes, modifie le cours des événements, défigure le paysage ; elle déchaîne la mer, provoque des submersions, arrache des arbres, détruit des toits, force les hommes à se plier pour résister à sa poussée. Ce qui frappe dans les descriptions de la tempête dans ce roman, c'est que plusieurs la regardent comme si c'était un spectacle, comme s'ils n'en étaient pas concernés. Ce sont les images télévisuelles, les cartes graphiques et les animations satellites qui font office de l'expérience immédiate, qui atténuent la force et le sérieux de l'événement. Même Margaret, dans un réflexe propre à la plupart d'entre nous, décide de monter le son du téléviseur qui parle de la tempête pour « couvrir sa voix » (82) qui lui parvient du dehors. Cette image de la mise à distance de la tempête apparaît comme emblématique de la perte du lien avec la terre et d'une « imperméabilité aux désordres climatiques » (189) qui caractérisent les sociétés contemporaines. La mise à distance de la Nature considérée comme spectacle, toile de fond ou quelque chose d'extérieur à nous-mêmes, est une impasse. Le roman d'Élisabeth Filhol est une voix qui rappelle la nécessité de se considérer non plus comme propriétaires de la Terre, mais comme ses habitants qui peuvent à tout moment cesser de l'être.

Michel Deguy comprend l'écologie comme « une vision éthique, politique, et poétique »¹⁸. La littérature explore et invente les lieux, elle crée un langage susceptible de déchiffrer le monde et de l'archiver. Rien de neuf et pourtant cette idée hölderlinienne d'« habiter poétiquement le monde » s'impose aujourd'hui comme un appel insistant et urgent. Deguy, auteur d'*Écologiques*, mais aussi de *Fragments du cadastre* (1960) et de *Poèmes de la Presqu'île* (1961) qui instaurent le lien vital entre la terre et la poésie (la littérature), encourage à l'ouverture au monde, ou plus précisément, à la Terre. Un rapprochement est nécessaire,

¹⁸ J. Holter, « Entretien avec Michel Deguy à propos des *Écologiques* » (27 juillet 2012), *French Forum*, vol. 38, n° 1/2, 2013, p. 162, en ligne : www.jstor.org/stable/43954542 (consulté le 12 septembre 2021).

un retour à quelque chose de primaire, donc de (re)fondeur dans le rapport avec le lieu que nous habitons, se fait urgent, « une prise en charge commune, [...] philosophique, scientifique, artistique, de l'énigmatique "moment critique" des temps »¹⁹. Une littérature est aussi nécessaire qui, forte de ses possibilités de (d)énonciation, formule une éthique pour ces temps nouveaux.

Pour Élisabeth Filhol, autrice de *La Centrale* (2010) et de *Bois II* (2014) – récits sensibles tant à l'écologie qu'à la condition humaine – l'écriture est « un lieu de résistance » dont le rôle est de « réintroduire de la complexité »²⁰, de soulever des questions, de faire voir ce que les discours politiques ou économiques obnubilent. Elle propose, disciple en cela de Michel Deguy, une sorte de réflexion géo-poét(h)ique qui, forte en acquis de la science et retentissante de tons militants, demeure néanmoins une œuvre d'une valeur esthétique certaine jouant à volonté de la métaphore et de la métonymie, des temps et des espaces, introduisant un mode de penser et de dire *par* la terre. Le roman *Doggerland*, abondamment documenté, riche en détails savants allant de la géologie à l'industrie *offshore*, en passant par la météorologie, la sismologie et la paléoclimatologie, se termine, en effet, sur un puissant « Épilogue » dont la charge humaine, militante et poétique ne laisse pas de doutes sur les visées de l'autrice. L'« Épilogue » qui nous transporte sur le Doggerland quelques heures avant le naufrage d'il y a huit mille ans, est un avertissement. Voici les dernières lignes, juste avant que soit évoquée l'arrivée de la Vague :

[...] la forêt s'étend devant elle, une immense forêt de bois blanc, comme dans leurs légendes, des bouleaux à perte de vue, jusqu'aux falaises de craie de son enfance [...], et le visage de son père dans la pirogue, de sa mère sur la grève [...], et son visage à lui, en bas, qui de sa main libre défait sa ceinture, sa volonté farouche, jusqu'au bout, jusqu'à la limite de ses propres forces, puisque rien ne doit les séparer, ni dans ce monde ni dans l'autre, ses yeux rivés sur les premières branches, qui ne cédera pas, qui ne lâchera pas, qui par sa volonté de les sauver l'arrache à la grande plaine, l'oblige à redescendre, elle le voit qui la porte, elle sent ses mains qui la soulèvent, elle s'agrippe, se hisse sur une branche basse, c'est un fracas comme mille tonnerres, elle n'a plus peur, elle le fait, elle se retourne, et puis plus rien. (344)

Bibliographie

- Berque, Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987.
 Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

¹⁹ M. Deguy, *Écologiques*, op. cit., p. 97.

²⁰ Ch. Marcandier, « Élisabeth Filhol : "Ce qu'il y a d'unique..." », op. cit.

Deguy, Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012.

Filhol, Élisabeth, *Doggerland*, Paris, P.O.L., 2019.

Holter, Julia, « Entretien avec Michel Deguy à propos des *Écologiques* » (le vendredi 27 juillet 2012), *French Forum*, vol. 38, n° 1/2, 2013, p. 159-172, en ligne : www.jstor.org/stable/43954542 (consulté le 12 septembre 2021).

Marcandier, Christine, « Élisabeth Filhol : “Ce qu’il y a d’unique dans le moment historique que nous vivons, seuls les artistes peuvent le dire” (*Doggerland*) », entretien avec É. Filhol, *Diacritik*, le 25 février 2019, en ligne : <https://diacritik.com/2019/02/25/elisabeth-filhol-ce-quil-y-a-dunique-dans-le-moment-historique-que-nous-vivons-seuls-les-artistes-peuvent-le-dire-doggerland/> (consulté le 12 septembre 2021).

Morizot, Baptiste, *Manières d’être vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance », 2020.

Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d’écopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « tête nue », 2015.

Christophe Meurée

Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles)

Les marines des écrivains belges

Seascapes in Belgian Literature

Is nowadays every narrative an ecofiction? From now on, the ecological concern seems to have become a true stereotype in Western contemporary literature, reflecting global emergency and its inherent feeling of imminent catastrophe. This paper aims at showing how this concern emerges in what appears to be anecdotal descriptions of the sea in Belgian literature, through three different literary works: André-Marcel Adamek, François Emmanuel and Jean-Philippe Toussaint. The paper will thus try to analyse why seascapes carry such a strong ecological concern and why they seem to be essential to the narrative structure of each one of those authors' works.

Keywords: ecofiction, ecological concern, seascape, Belgian literature, contemporary fiction, André-Marcel Adamek, François Emmanuel, Jean-Philippe Toussaint

Mots-clés : écofiction, souci écologique, paysage marin, littérature belge, fiction contemporaine, André-Marcel Adamek, François Emmanuel, Jean-Philippe Toussaint

« Sous l'eau les roches striées ondulaient faiblement.
Là depuis des millénaires et la mer infatigable. »
Claude Simon, *Histoire*¹

Ne pourrait-on pas imaginer que tout texte d'aujourd'hui est potentiellement une écofiction ? Ou plutôt, que tout texte de l'extrême contemporain détient un potentiel écofictionnel ? Au sein du divers de la production narrative actuelle me paraît se dessiner une constante qui relève d'un souci écologique. Si celui-ci

¹ C. Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, p. 318.

a sans doute de tout temps été présent parmi les préoccupations des artistes, il me semble qu'il s'accroît et prend une forme qui, pour stéréotypique qu'elle puisse paraître au premier abord, n'en réfléchit pas moins l'urgence dans laquelle vit l'époque contemporaine, ce « temps de la fin » que Günther Anders² avait déjà conçu à partir du péril atomique et qui n'a de cesse de prendre en consistance, les décennies passant.

Afin de donner cohérence au corpus, j'ai opté pour trois œuvres émanant du champ littéraire belge francophone. En termes de rapport à la nature, la Belgique se démarque par une tension complexe entre paysage urbain et paysage naturel, dans la mesure où le (petit) Plat Pays ne dispose pas de grandes étendues sauvages à perte de vue, n'était son étroit littoral sur la mer du Nord. C'est précisément sur la présence de la mer comme incarnation romanesque de la nature que je vais me pencher ici³. L'on n'échappera pas, bien entendu, au stéréotype de la mer comme métaphore de l'infini ou de l'éternité, pas plus qu'au motif de l'humilité de l'homme face au mouvement des vagues : la question qui se pose ici n'est pas l'originalité du propos littéraire (qui est toujours une fausse question) mais bien plutôt la façon dont le *topos* marin vient concentrer un souci écologique commun, si accessoire celui-ci puisse-t-il sembler.

J'ai donc délibérément choisi de convier à l'analyse deux écrivains dont les œuvres sont majoritairement anthropocentriques : le chantre des sociétés mondialisées qu'est Jean-Philippe Toussaint et le sondeur des âmes qu'est François Emmanuel. Le troisième écrivain du corpus, André-Marcel Adamek, peut plus légitimement être classé dans le registre de l'écofiction, quoi qu'il ne puisse pas s'y restreindre (le choix du roman apocalyptique *La Grande Nuit* est d'ailleurs paradoxal à cet égard). Au mieux, les passages que je vais évoquer répondent à trois des quatre critères établis par Lawrence Buell et confirmés par Pierre Schoentjes⁴ : aucun des trois auteurs ne vise à affirmer explicitement la responsabilité de l'homme à l'égard de la nature (et ce bien qu'Adamek et Emmanuel aient pu être, dans leur vie privée, des hommes soucieux de la défense de l'environnement).

² Selon le philosophe polémiste germano-autrichien, « nous ne vivons plus dans une époque mais dans un délai » (*Le Temps de la fin*, trad. Ch. David, Paris, L'Herne, 2007, p. 79).

³ Pour la Belgique francophone, le souci de la perspective animale représente la meilleure possibilité d'établir des généralités quant à l'écofiction au sein des lettres belges contemporaines, de Caroline Lamarche (*Le Jour du chien* en 1996 ou *Nous sommes à la lisière* en 2019) à Véronique Bergen (*Tous doivent être sauvés ou aucun*, 2018), en passant par *L'Oiseau des morts* d'André-Marcel Adamek (1995).

⁴ « 1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ; 2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ; 3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ; 4. Une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte. » (P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 77).

Si la plupart des séquences que je vais aborder se situent à des moments charnières de la narration (l'incipit et l'explicit en particulier), elles jalonnent en réalité davantage les récits qu'elles n'en sont l'initiale ou la finale. Il me faut donc tenter de répondre à une double question : pourquoi ces scènes apparaissent-elles comme essentielles à la construction narrative et pourquoi le traitement du motif marin recèle-t-il un souci écologique fort ? Pour ce faire, j'interrogerai les textes en dépit de leur chronologie, dans la mesure où tous me semblent emblématiques d'un mouvement propre à l'extrême contemporain qui, s'il n'entre pas *stricto sensu* dans le périmètre des écofictiones telles que les énumère Pierre Schoentjes⁵, vient probablement y apporter un éclairage de biais, singulièrement révélateur.

* * *

Récit de claustration paru en plein confinement hivernal, *La Disparition du paysage*, de Jean-Philippe Toussaint, a connu une destinée singulièrement contrariée, puisqu'il eût dû être interprété comme un monologue théâtral par Denis Podalydès aux Bouffes du Nord à Paris en janvier 2021, n'était la pandémie qui sévissait virulemment en Europe au même moment. Le narrateur, lourdement handicapé, se tient à la fenêtre d'un appartement ostendais, sans plus vraiment savoir ce qui l'a conduit à sa déchéance physique, sans recevoir presque aucune visite (Beckett n'est jamais loin, chez Toussaint). Son activité est donc toute mentale, puisqu'il passe le temps à reconstituer, sur le paysage de la mer du Nord⁶, partiellement accessible depuis son point d'observation, d'autres paysages, le plus souvent urbains (asiatiques en particulier) : « mon œil construit des figures géométriques, assemble les éléments épars qui sont à ma disposition, la mer, le ciel, les rides de la plage déserte »⁷. Si le narrateur écrivain compose ou recompose des décors issus de son imagination, il cherche également à réactiver les chaînons manquants de sa mémoire, afin de comprendre ce qui lui est arrivé (en réalité, il en évoque la possibilité dès les premières lignes, mais on peine à y croire encore : il fut victime de l'un des deux attentats qui ont frappé Bruxelles le 22 mars 2016).

Face à lui, à l'entame du récit, la nature côtière semble avant tout se caractériser par son immuabilité : « C'est pourtant toujours le même paysage que j'ai sous

⁵ Outre la référence déjà donnée, le dernier livre de Schoentjes creuse le sillon dans le domaine des littératures de langue française : *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.

⁶ Chez Toussaint, la Méditerranée est plus présente que la mer du Nord (voir à ce sujet l'article de Maria Giovanna Petrillo, « La Mer Méditerranée dans la tétralogie de Jean-Philippe Toussaint », dans : *Méditerranéité plurielle*, dir. M. M'henni, A. Tenkoul, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 53-67). Je reviendrai, à la fin de cet article, sur la représentation de la Méditerranée chez l'auteur de *Fuir*.

⁷ J.-Ph. Toussaint, *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021, p. 11-12 ; désormais abrégé en DP.

les yeux depuis des mois. Les variations sont très ténues, liées aux heures du jour, à l'alternance des marées, au cycle immuable du soleil » (DP, 10-11). À plusieurs reprises, la description marine sera l'occasion de souligner sa monotonie d'arrière-plan : le paysage balnéaire est le support idéal des constructions mentales, dans la mesure où le littoral offre une impression unique de permanence, parce que les variations topologiques du ressac ne contreviennent pas au caractère homéomorphe de l'eau et parce que les sons produits par la mer sont à la fois continus et stables, ce qui constitue une exception au sein de la nature⁸.

Le seul regret qu'éprouve le narrateur semble se cantonner à l'absence de vie humaine autour de lui, ce que vient compenser, vers la fin du texte, l'apparition d'un chantier sur le toit du casino d'Ostende, face à la fenêtre de son appartement : « Même si le spectacle [des travaux] ne me passionne pas particulièrement, il a au moins le mérite de m'offrir un mouvement, contrairement à la contemplation continue du ciel et de la mer, à laquelle je suis contraint depuis des mois. La vie, dans son prosaïsme et sa banalité, plutôt que la simple réalité originelle du monde » (DP, 41-42). Ce répit, qui donne à lire une préséance de l'humain sur la nature dans les préoccupations du narrateur, est néanmoins rapidement balayé quand ce dernier comprend l'objectif poursuivi par le chantier, à savoir l'ajout d'étages supplémentaires au bâtiment, qui corollairement se trouve comparé à une marée montante verticale (DP, 44). Le cadre marin s'efface lentement derrière la construction humaine, ce qui était programmé dès le titre du livre :

Peu à peu, en l'absence de la moindre sollicitation extérieure, mon imagination commence à dépérir. Je m'affaïsse, je ne suis plus qu'un vide, une absence. [...] Je suis devenu un état de léthargie impersonnelle. Plus rien ne me porte vers le monde extérieur. Le paysage s'est éteint à jamais devant moi, je ne peux plus compter sur le secours éphémère de la contemplation passive du ciel et de la mer. (DP, 45)

Faute de pouvoir contempler la mer, le narrateur retrouve la mémoire de l'instant de sa mort, au sein duquel il était piégé, mais s'évanouit simultanément en tant que conscience. Ce passage relève de la prise de conscience du caractère passager de l'humanité et de ses réalisations (« secours éphémère »), quelque pérennes qu'elles puissent nous paraître à l'aune des millénaires d'histoire humaine. À la destruction de l'homme engendrée par l'attentat correspond la construction de ces nouveaux étages du casino, qui conduit à la disparition du paysage marin. Et c'est au moment où celui-ci se prépare à disparaître que la conscience de son caractère indispensable à l'innutrition de l'imagination apparaît au narrateur. Autrement dit : trop tard, toujours trop tard.

⁸ À cet égard, voir M. Chion, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 46.

* * *

Roman dystopique centré sur les rares survivants d'une apocalypse nucléaire, *La Grande Nuit*, d'André-Marcel Adamek, raconte les péripéties rencontrées par Anton Malek, spécialiste du comportement animal doué d'une intuition presque instinctuelle. En effet, dès les premières pages du roman, alors qu'il visite une grotte dans l'Ardenne belge (aux antipodes de la mer du Nord, pour ainsi dire), le héros pressent, quelques secondes avant qu'elle n'advienne, l'apocalypse nucléaire qui va se produire et anéantir la quasi-totalité de la vie sur terre.

Bien avant l'émigration [Malek est d'origine tchèque ou slovaque], quand il était enfant et qu'il pêchait au bord de la Morava, il devinait toujours l'instant précis où le poisson allait mordre. Cette intuition naissait de la convergence d'une multitude de signes inscrits dans la couleur du fleuve, la vitesse du vent, la densité du silence.⁹

Outre son intuition, ce qui sauve Malek est assurément sa présence dans les entrailles de la terre. Dans les premières lignes, le lieu est appelé « Château rouge » et comparé à une cathédrale, alors qu'y est installé un bar dans lequel les visiteurs trouveront, pour la quasi-totalité d'entre eux, la mort. Malek survit avec une vieille dame, l'instinct de conservation lui ayant permis non seulement de sauver sa peau mais aussi celle de sa compagne de visite, dont il vient pourtant à peine de faire la connaissance. Dès l'instant où l'explosion atomique se produit, dévastant le bar, le nom de « Château rouge » ne désigne plus qu'un repère du passé et le qualificatif de cathédrale devient subitement inopportun au sein de la narration : c'est la nature non anthropomorphisée qui survit à l'apocalypse nucléaire, modifiant totalement les perceptions de Malek : « Ce n'était pas tout à fait le silence. La matière immobile émettait encore de faibles vibrations, tandis que des profondeurs de la roche montait un bruissement semblable au chant lointain d'un ruisseau » (GN, 13). Parvenant, après plusieurs jours, à sortir de ce qui aurait pu être son tombeau, Malek abandonne la vieille dame qui, contrairement à lui, renonce à son instinct de survie lorsqu'elle comprend que plus rien ne l'attend en surface sinon la désolation la plus totale.

À partir de ce moment, le seul but de Malek sera de se rapprocher de la mer, qu'il estime à juste titre pouvoir être plus épargnée que l'intérieur des terres. À travers le périple qui le mène de l'Ardenne belge jusqu'au Pas-de-Calais, le héros constate que les derniers animaux présents en abondance sont les insectes et les poissons : « La vie s'accrochait donc dans l'élément liquide qui avait été son lointain berceau » (GN, 55). Les « ravages » (GN, 93) diminuent ainsi

⁹ A.-M. Adamek, *La Grande Nuit*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, coll. « Espace Nord », 2012 [2003], p. 15 ; désormais abrégé en GN.

à mesure que le personnage se rapproche de la côte. Toutefois, en apparence, celle-ci n'est pas demeurée indemne, du fait du voile opaque qui recouvre la terre et masque le soleil :

Celle qu'on avait baptisée la côte d'Opale avait perdu ses transparences et n'était plus qu'une masse liquide d'un gris uniforme. La lumière terne [...] effaçait les nuances et teintait de plombagine les liserés d'écume que l'absence de vent raréfiait. C'était une mer triste, pathétique, morne comme une immense pierre plate à la dérive. Seules quelques bouées rouges de pêcheurs [...] égayaient cette étendue opaque au ressac fluet. (GN, 109)

De pêcheurs pourtant, dans ce monde détruit, il n'y en a plus beaucoup, sinon quelques survivants qui s'improvisent tels et craignent la mer comme les vagues, ces animaux indociles et voraces : « Le pêcheur se rendit compte que la mer ne se laisserait pas dompter et que tout effort était vain » (GN, 233). La survie est possible au bord de l'eau, à condition de consentir aux risques que fait encourir la mer. Si l'homme peut être englouti par les flots, ceux-ci semblent également autophages, telle « une meute de bêtes hurlantes qui ouvr[ent] leurs gueules vertes pour manger la mer » (GN, 171), au point de conférer à la logique de prédation une réciprocité ouroborique.

Dans la communauté humaine qui se reforme, vaille que vaille, entre les caps Gris-Nez et Blanc-Nez, émergent évidemment les comportements haineux qui ont déjà conduit l'humanité à sa perte : la jalousie et la cupidité, la croyance dogmatique aveugle, tels sont les fléaux qui déciment à nouveau les rares survivants, déjà menacés par les dégâts irréversibles provoqués par les radiations. Malek tente vainement de juguler les dérives mais se retrouve bientôt, à la fin du roman, poussé sur les routes, avec cette fois l'objectif d'atteindre la Bretagne et l'Atlantique. Dans les dernières pages, Adamek met en scène la rencontre de son héros avec le personnage féminin qu'il avait déjà croisé sur sa route, alors qu'il traversait ce qui est aujourd'hui le département du Nord : Mélanie, dite Méduse, officier de l'armée miraculeusement protégée de l'explosion nucléaire grâce aux manœuvres qu'elle effectuait avec un engin blindé. Dans ce dernier, ils étaient trois : les deux hommes ont été tués par Mélanie, après que l'un d'entre eux a choisi de la violer. De ce viol naît un enfant difforme, qui n'est décrit qu'en des termes de créature aquatique et que la jeune femme appelle, très significativement, Océan. Alors que l'ancien officier retrouve Malek, tous deux fuyant les communautés dysfonctionnelles qui les avaient accueillis, elle s'extasie devant l'apparente immuabilité de la mer :

– C'est étrange, on dirait qu'ici tout est resté en place : la mer, le sable, les ajoncs. Rien n'a vraiment changé.

Malek évite d'attirer son attention sur les squelettes des grands poissons que les marées successives avaient à moitié recouverts. (GN, 238-239)

La mer, en effet, n'est pas qu'immuabilité ; la vie y demeure fragile et ses eaux peuvent charrier vie comme mort, aussi bien. Symbole de cette fragilité du renouveau¹⁰, c'est sur l'image du bébé face à l'horizon marin que se clôt le roman :

Malek le tint avec précaution et le tourna face au vent de la mer qui portait l'odeur des fragiles laitances et le mystère des vies recommencées.

Alors Océan esquissa un sourire, le premier qu'il eût livré depuis sa naissance, comme s'il découvrait derrière ses yeux à jamais clos la beauté éternelle du monde.
(GN, 239)

Le paysage marin, contemplé par un enfant aveugle, recèle « la beauté éternelle du monde », qui se tisse tout uniment de l'apparente continuité et de la violence intrinsèque des eaux du large.

Dans un texte de prose poétique demeuré inédit, dans lequel Adamek retraçait la longue histoire de l'humanité à travers l'évolution des mains, l'auteur de *La Grande Nuit* ne laissait planer aucun doute sur la manière dont la mer représentait à la fois l'immuable origine de toute vie et le lieu de tous les changements, comme en témoignent les premier et dernier paragraphes :

Il nous a fallu tellement de siècles pour oublier nos lentes ondulations océanes et devenir ces rameaux épais et charnus, dans le prolongement de la structure mobile et verticale de l'humain qui ressemble tant aux arbres.

[...]

Un jour, quand nous en serons réduites au signe de croix et aux applaudissements, nous reprendrons sans doute notre forme primitive de nageoires, et c'est sans regret que nous retrouverons le sel généreux et purifiant des mers éternelles.¹¹

L'éternité de la mer est d'être à la fois pourvoyeuse de fin et de commencement, indistinctement. La nature éphémère de l'homme y prend conscience d'elle-même, inlassablement.

* * *

Si le premier roman écrit par François Emmanuel, *La Nuit d'obsidienne*, se déroulait presque intégralement entre l'arrivée dans une île et le départ de celle-ci, la mer n'y tenait finalement qu'un rôle plutôt secondaire. Dans *La Partie d'échecs indiens*, publié deux ans après celui-ci, la mer semble d'emblée pouvoir être domptée, ainsi que le laisse entendre l'épigraphe empruntée au poète Werner Lambersy :

¹⁰ Au sujet de cette scène, voir mon article intitulé « Stérilités. Du caractère interminable des apocalypses », dans : *Imaginaires postapocalyptiques. Comment penser l'après*, dir. Ch. Nikou, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2021, p. 41-56.

¹¹ A.-M. Adamek, « Nous les mains », texte inédit, s.d., conservé aux Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles (ML 13602/2/4).

Il dit à la mer
 retire-toi
 et aux îles et aux vents
 et toutes ces choses se retirèrent¹²

Le rêve de dominer les flots, rêve d'un dieu, ne représente cependant qu'un miroir aux alouettes, comme en témoigne le destin funeste de certains personnages du roman, singulièrement celui d'Anton Chaliaguine, sur les traces duquel s'est lancé Amedeo Seguzzi, le héros, au fil d'un chassé-croisé initiatique. Les deux hommes se retrouvent sur un rivage russe, alors que le premier est gravement diminué par la maladie. Tous deux violonistes, ils jouent ensemble face au ressac, dans une vision fantasmatique de maîtrise des éléments : « Bientôt le Largo coule en deux timbres, il y a comme une prosternation de la vague, les mouettes s'écartent et l'on voit surgir de l'autre côté de la mer le dôme rêvé de Kronstadt » (PEI, 198). Peu de temps après cette scène, Chaliaguine se baigne dans la mer pour se prouver être « aussi fort qu'avant, aussi invincible » (PEI, 201). L'homme semble devoir défier la mer pour se sentir vivant, marque insigne de vanité, puisque Chaliaguine est le personnage dont les pas le rapprochent dangereusement du terme de son existence.

Seguzzi accepte ensuite de réaliser le dernier voyage de Chaliaguine à sa place, afin de respecter la promesse faite à son partenaire d'échecs indiens : aller jouer du violon avec lui sur la plage de Quilon. L'arrivée en Inde renverse la position qu'occupe la mer depuis le début du roman. Les deux violonistes improvisent sur le sable, alors que des pêcheurs se lancent « à l'assaut de la mer » (PEI, 236), inlassablement, jusqu'à consentir à être emportés, car la mer « se jou[e] de [leurs] esquifs » (PEI, 235). La narration de Seguzzi imagine aux pêcheurs un destin sisypheén qui tranche avec ce qui précède dans le roman : la mer y est toujours un adversaire mais le corps à corps de la rencontre entre l'homme et les eaux relève désormais d'une lutte avec l'ange¹³. L'ultime confrontation musicale face à la mer aboutit à un constat similaire.

Dans les dernières lignes du roman, le flot gagne en autonomie et semble à l'origine d'une révélation dont le contenu n'est pas livré ; seuls les signes physiques émergent : « J'ai senti de la musique pure monter au travers de mon corps en colonne verticale, comme un très jeune feu. [...] À ce moment-là, la mer s'est dressée, le ciel est devenu sombre et j'ai senti un coup me traverser le bas-ventre » (PEI, 236). La mer se livre comme un lieu de révélation, du fait de sa radicale étrangeté par rapport à l'homme, de son caractère indomptable et inlassable. Sa présence autorise un point de bascule : les valeurs anthropocentriques subissent

¹² Fr. Emmanuel, *La Partie d'échecs indiens*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2004 [1994, 1999], p. 9 ; désormais abrégé en PEI.

¹³ Sur ce motif dans l'œuvre de François Emmanuel, voir Ch. Meurée, « Comme une énigme, un nom propre très commun : François Emmanuel », *Les Lettres romanes*, t. 64, n^{os} 3-4, 2011, p. 329-348.

un renversement de perspective, dans la mesure où, si la mer paraissait immuable, elle s'avère également le lieu de l'imprévisibilité même : « La terre ferme donne à l'homme l'illusion de construire sa vie sur du roc ; la mer lui révèle la vérité de sa condition, à savoir qu'il ne peut se fonder sur rien de stable »¹⁴.

Dans *Regarde la vague*, roman au titre évocateur paru en 2007, la large fratrie Fougeray se réunit pour les noces de l'un des siens, dans la propriété familiale, en Normandie. Dès l'*incipit*, le motif marin s'impose de façon discrète mais insistante, où le personnage de Jivan, le frère adoptif d'origine indienne, présente « l'omniprésence de la mer, bleu sombre, surgissant et ressurgissant derrière les collines », qui lui confère « la sensation soudaine de communier avec la beauté, l'immensité du monde »¹⁵. Pourtant, ce sont les mêmes flots qui ont englouti le père de la fratrie, lors d'une sortie en bateau, laissant les survivants dans un deuil impossible : « il n'y avait aucune autre certitude que l'océan qui s'ouvre, l'emporte, en un instant l'absorbe, ne rend même pas son corps de noyé » (RV, 119).

Comme dans *La Partie d'échecs indiens*, l'*explicit* de ce roman, qui met en scène Jivan, pièce rapportée de la famille, amant malheureux mais frère profondément aimé, vient conjoindre ce qui au fil de la narration était apparu comme des irréconciliables : l'impossible sentiment d'appartenance de Jivan et le mystère de son origine, sur lequel il avait enquêté en se rendant en Inde, rencontrant une femme âgée qui était devenue sa maîtresse. Dans l'ultime paragraphe, c'est à nouveau l'élément marin qui permet la superposition d'un souvenir significatif – les mots de la femme âgée qui comprend ce qu'il est venu chercher – et d'un dénuement identitaire auquel Jivan doit consentir :

Il avait attendu qu'il fasse un peu plus sombre puis il s'était déshabillé jusqu'à être totalement nu et il était entré dans l'eau avec lenteur, sentant l'enveloppement glacé lui serrer les chevilles, les genoux, les cuisses, se plaquer sur son sexe, lui couper un instant le souffle. Sur la plage de Cochon la femme anglo-indienne était venue droit vers lui, le choisissant au milieu de la foule, lui disant toi tu cherches quelque chose mais tu ne sais pas ce que tu cherches, le sang, est-ce cela le sang ? (RV, 196)

* * *

Toussaint n'est résolument pas un auteur d'écofiction, fût-ce seulement parce que ses romans présentent une empreinte carbone fictionnelle parmi les plus élevées dans la littérature de l'extrême contemporain. Ainsi, dans *Fuir*, paru en 2005, le narrateur apprend la mort du père de Marie alors qu'il est dans un train en Chine, puis décide brutalement de se rendre aux obsèques qui doivent

¹⁴ P. Piret, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », dans : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, dir. X. Garnier, P. Zoberman, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2006, p. 62.

¹⁵ Fr. Emmanuel, *Regarde la vague*, Paris, Seuil, 2007, p. 15 ; désormais abrégé en RV.

se tenir sur l'île d'Elbe ; trois ou quatre avions et un ferry plus tard, l'ouverture de la troisième partie du roman contraste violemment avec l'agitation qui régnait dans l'Empire du Milieu :

La Méditerranée était calme comme un lac. D'infimes rides, comme d'une peau très jeune, parcouraient sa surface, dans un ondolement permanent de vaguelettes immobiles. J'écoutais les battements réguliers de l'eau contre la coque du navire, la scansion de la mer, l'imperceptible clapotis des vagues. J'avais le sentiment d'être hors du temps, j'étais dans le silence – un silence dont je n'avais plus idée.¹⁶

Le contexte insulaire donne à la mer les atours d'une immuable sérénité et l'île d'Elbe représente une forme d'espace refuge protégé par l'onde. Toutefois, cet aspect rassurant va être contrebalancé par la confrontation directe avec l'élément marin. Cherchant Marie qui lui a demandé de la rejoindre par les terres dans la crique voisine, le narrateur de *Fuir* commence à prendre conscience de la possibilité que sa compagne disparaisse dans la mer, à l'image de son père. Or, ce dernier, retiré la plus grande partie de l'année sur l'île d'Elbe, « devenu solitaire et sauvage » (F, 126), loin de l'agitation du monde urbain, s'est lui-même noyé. Inquiet, le narrateur plonge alors dans les flots du crépuscule finissant :

Je nageais dans l'eau noire, lourde, ample, sombre [...]. Je pressentais sous moi de hauts-fonds marins et des profondeurs abyssales, la couleur de l'eau allait du bleu au mauve, avec des zones huileuses, noires et denses, impénétrables. J'ouvris les yeux sous l'eau, et j'aperçus un monde flou de ténèbres, de dénivelés et de gouffres, qui était comme le reflet creux du relief accidenté d'une montagne. (F, 168)

Le paradoxe de l'impénétrabilité de la mer, alors même que le narrateur y est immergé, jusqu'à pouvoir y réaliser des observations topographiques, n'est pas anodin. En effet, surface et profondeur constituent un tout auquel l'œil humain ne prête d'ordinaire pas attention. L'éloignement de la plage devient alors synonyme d'une perte de repères mais aussi d'une transformation similaire à celle qui pouvait toucher les personnages d'Emmanuel, aussi bien dans *La Partie d'échecs indiens* que dans *Regarde la vague*. Ce n'est plus le personnage en tant qu'individu qui est à la barre, ce sont les flots :

La mer devint plus vaste, plus lourde à mesure que je gagnais le large, je me sentais porté, emporté par la houle qui me soulevait, immense et ondulante, il y avait de petits remous de surface, des frémissements de vagues, des lames en formation qui se fendillaient en laissant échapper quelques filets d'écume. (F, 168-169)

¹⁶ J.-Ph. Toussaint, *Fuir*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2009 [2005], p. 119, désormais abrégé en F.

À l'instar de nombreuses autres scènes aquatiques dans l'univers toussancien, il s'agit là d'un moment de révélation qui n'est rendu possible que parce que le narrateur consent à se laisser totalement porter. Le principe est semblable dans la piscine de *Faire l'amour*¹⁷ ou dans la circulation de Hanoï au sein de la nouvelle intitulée « Vietnam » dans *Autoportrait (à l'étranger)* : à chaque fois, le motif marin est associé à un assentiment à la perte, quitte à ce que celle-ci soit la mort¹⁸. Si le narrateur redécouvre, à la fin de *Fuir*, l'attachement profond qu'il ressent à l'endroit de Marie, celle-ci va également laisser éclater sa peine d'être désormais orpheline, « secouée de sanglots que la mer digérait immédiatement en les brassant à sa propre eau salée dans des bouillonnements d'écume qui clapotaient autour de nous » (F, 170). L'image finale de Marie « pleura[nt] dans la mer » (F, 171) ne prend sens qu'à l'aune de la place que la mer occupe dans l'imaginaire toussancien.

* * *

Bachelard l'écrivait dans *L'Eau et les rêves* : « Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision ; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini ; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir »¹⁹. Dans la littérature de l'extrême contemporain, peut-on encore refuser de voir ? Peut-on encore avoir l'audace de se poser en conquérant ou en maître triomphant de la nature ? Peut-on encore ignorer la défaite de l'activité humaine ? Peut-on ignorer son insigne vanité ? Les œuvres évoquées ici témoignent d'une évolution de la conception de la symbolique marine propre à la littérature de l'extrême contemporain. La mer n'est plus considérée comme un territoire annexe des royaumes humains mais comme une entité à part entière qui renvoie l'homme à l'humilité de sa condition. Si j'ai vu dans ces œuvres un souci écologique fort derrière les visions stéréotypées, c'était à n'en pas douter un reflet de mes propres aspirations, dans la mesure où l'expérience subjective scénographiée à travers la confrontation du sujet personnage avec la mer se présente comme une tension vers un inconnaissable avec lequel il est néanmoins possible d'entrer en contact et même d'y pénétrer.

La confrontation avec ce que Toussaint appelait « la simple réalité originelle du monde » (DP, 42) est désormais objet d'une mise en scène revivifiée : l'homme s'abandonne à l'inconnaissable de l'infiniment autre qu'est la mer pour se révéler

¹⁷ À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article, « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », dans : *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, dir. S. Chaudier, PU de Saint-Étienne, 2016, p. 201-210.

¹⁸ « Tout était fluide autour de moi, tout s'écoulait avec langueur dans la tiédeur ambiante, le temps et la circulation, la vie et les heures, mes amours et la jeunesse, je ne faisais aucun effort pour retenir le temps, je consentais à vieillir, j'acceptais l'idée de la mort avec sérénité. » La circulation est ensuite comparée au « lit d'un torrent », dont la continuité s'avère « irrésistible, impérieuse, avec la force du vent, la nécessité des marées » (J.-Ph. Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2012 [2000], p. 89).

¹⁹ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, coll. « Livre de poche », 1993 [1942], p. 63.

à lui-même. L'objet de cette révélation n'est autre que son humble condition au sein d'une nature dont il n'est que l'un des composants. Si certains textes peuvent dénoncer les dérives de l'homme sur la nature – de manière démonstrative et parfois même vindicative –, les œuvres convoquées ici ne tombent pas dans l'opposition stérile entre nature et culture pour plutôt mettre en scène une forme de prédation réciproque qui ne peut se résoudre qu'à comprendre la description du paysage marin, à tout le moins dans la littérature belge de l'extrême contemporain, comme une tentative de mettre au jour la relation à la fois spéculaire et ouroborique qui lie l'homme et les flots. À l'heure où le monde entier sombre dans le fantasme d'une pureté originelle (le rêve d'une nature débarrassée de l'activité humaine, les discours relatifs à l'authenticité de l'expérience humaine – depuis les sentiments qu'il faut éprouver en tant qu'être humain jusqu'à la façon d'aborder le tourisme – ou encore les dérives et délires populistes sur ce qui constitue une « identité nationale »), l'œuvre littéraire non militante nous rappelle que le souci écologique n'a d'existence que pour celui qui le conçoit, l'homme.

Bibliographie

- Adamek, André-Marcel, *La Grande Nuit*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, coll. « Espace Nord », 2012 [2003].
- Adamek, André-Marcel, « Nous les mains », texte inédit, s.d., conservé aux Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles (ML 13602/2/4).
- Anders, Günther, *Le Temps de la fin*, trad. Ch. David, Paris, L'Herne, 2007.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, coll. « Livre de poche », 1993 [1942].
- Emmanuel, François, *La Partie d'échecs indiens*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2004 [1994-1999].
- Emmanuel, François, *Regarde la vague*, Paris, Seuil, 2007.
- Piret, Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », dans : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, dir. X. Garnier, P. Zoberman, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2006, p. 49-64.
- Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- Simon, Claude, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.
- Toussaint, Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2012 [2000].
- Toussaint, Jean-Philippe, *Fuir*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2009 [2005].
- Toussaint, Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021.

Izabella Zatorska

Université de Varsovie

ORCID : 0000-0003-2048-4033

Le cœur des ténèbres revisité ? *Hallali pour un chasseur* de Jean-François Samlong

Heart of Darkness Revisited? *Halloo for a Hunter*, by Jean-François Samlong

The story of a hunter who gets hunted by himself, told by Babel, a “beautiful devil”, to a sociologist-cum-psychotherapist; the tale is both a thriller set in the mountains and a kind of fairy-tale relating the hunt for the monsters and the familiar demons of La Réunion; it echoes the hunting of fugitive native slaves as practiced by François Mussard... By a kind of death-leap the narrator-author *préssumé* gets the chance to reshape his identity in a metaphysical space open to reality, after having brutalised a group of friends out on a fanciful hiking trip. As with Joseph Conrad, the adventure into the recesses of the soul – represented here by the ascent of an imaginary *pic de la Sorcière* – produces some horrible surprises which are nevertheless liberating.

Keywords: Jean-François Samlong, La Réunion, the fabulous, Salazes, anthropology, François Mussard

Mots-clés : Jean-François Samlong, merveilleux réunionnais, Salazes, anthropologie intégrale, François Mussard

Dans la lecture, les gens voient ce qu'ils veulent,
ils apportent leur propre miroir.¹

¹ Y. Manglou, entretien avec Alain Bertil, octobre 2004, en annexe de : A. Bertil, « Pour une évolution littéraire du fantastique et du merveilleux à la Réunion », dans : *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien*. Actes du colloque international, Université de la Réunion 26-29 octobre 2004, organisé par V. Magdelaine-Andrianjafitrimo, J. C. C. Marimoutou et B. Terramorsi, Saint-Denis de la Réunion, Université de la Réunion/Océan Éditions, 2005, p. 313.

En l'espace de 150 ans, l'escalade des Salazes, la haute montagne réunionnaise², a changé de sens. Épreuve d'esprit plus qu'épreuve de corps, l'exercice dut amener Raoul, le bien-aimé de l'héroïne éponyme du roman *Noëlla* de Georges Azéma (1864), à devenir prêtre en guise de consolation amoureuse. Dans l'économie du roman du XIX^e siècle, il s'agissait d'un épisode, certes, symbolique et lourd de conséquences pour Noëlla, mais isolant les grandes cimes du reste des mortels. Loin de cette ambition édifiante de l'historien de l'île Bourbon, Jean-François Samlong – poète, éditeur, romancier, traducteur, essayiste et critique littéraire de la Réunion –, lance son héros, un beau brave de quarante ans surnommé Babel, suivi de trois compagnons et d'une maîtresse, Malika, sur le sentier du pic de la Sorcière, « au carrefour des cirques de Salazie, de Mafate, de Cilaos dans l'île de La Réunion »³, absent des cartes de l'île, donc un lieu à valeur symbolique⁴. Une randonnée sereine de quelques jours bien planifiés tourne au cauchemar ; *Hallali pour un chasseur* (2015) se lit comme un thriller alpiniste transformé en récit fantastique devenu conte merveilleux dont la clé est livrée par Élise, une confidente de fortune, sociologue convertie en psychothérapeute lorsqu'elle a accepté d'écouter le récit du narrateur – vingt ans après les événements dont le souvenir le hante –, une nuit sur une plage déserte, pour soulager sa conscience dont les remords, sans cela, allaient le pousser au suicide, comme il le laisse pressentir :

Peut-être ne me jetterais-je pas à la mer si quelqu'un consentait à m'écouter. Peut-être ne laisserais-je pas s'échapper de moi une intrigue riche en péripéties. Peut-être livrerais-je le fond de mes pensées si une fois, une seule, quelqu'un osait m'interpeller d'une voix familière : « Alors, tu accouches ? » [...] Depuis des années, des spectres exécrables rôdent au travers des pages de mon histoire.⁵

Mais Babel, lui, le chasseur éponyme du roman samlonguien, n'est pas qu'un héros de safari mais encore un descendant de François Mussard, le célèbre chasseur de Noirs marrons dans la Réunion/Bourbon du XVIII^e siècle⁶. Or, cette

² Le plus élevé massif montagneux au centre de la Réunion, ses pics atteignent plus de 2200 m, alors que le plus élevé des sommets de l'île, le Piton des Neiges, volcan éteint formant un massif à part, a plus de 3000 m.

³ Notice de Brigitte Aubonnet du 1^{er} octobre 2015 dans : <http://www.encres-vagabondes.com/magazine2/samlong.htm> (consulté le 10 mai 2021). Elle ne fait que citer le roman (p. 15).

⁴ Par référence aux analyses de Marc Augé, il pourrait s'agir d'une allotopie, sans le rapport maintenu avec la réalité de l'île, sinon d'une hétérotopie foucaldienne, lieu destiné aux plus rudes épreuves. Voir, sur les légendes populaires de la Réunion, F. Clavé-Vesoul, « Entre fantastique et merveilleux : l'inscription des croyances populaires dans trois récits (Europe – Océan Indien) », *Démons & Merveilles*, *op. cit.*, p. 321-322.

⁵ J.-F. Samlong, *Hallali pour un chasseur*, Paris, Gallimard, 2015, p. 14-15. Dans la suite, les pages indiquées entre parenthèses dans le texte renvoient à cette édition.

⁶ Précision historique : l'île Bourbon, possession française depuis le milieu du XVII^e siècle, avait pris le nom de La Réunion par un décret de la I^{re} République, promulgué en 1793.

fois, le trophée ne sera guère la peau de la méchante Kalla, esclave martyre et/ou parjure, devenue GranMèr Kal, qui se venge des téméraires empiétant sur son terrain de chasse. Après avoir frôlé la mort et défié des monstres, dont certains s'attaquent aux compagnons entraînés dans l'escapade, monstres libérés par son propre élan mortifère, Babel doit reconnaître que c'étaient leurs propres démons qu'ils ont dû affronter.

Dans un espace où les temps se confondent et la raison abdique devant l'imagination, la question des limites entre la bête et l'homme, l'humanité et la bestialité se re-pose. Pour un apaisement final, règlement de comptes freudien, tant soit peu décevant après les fortes émotions suscitées. Avec Philippe Descola et son anthropologie intégrale, et spectrale à la fois, je tâcherai d'examiner cette folie en deux mouvements : d'abord, dans une approche synchronique, pour nous demander si et comment les quatre ontologies formulées dans *Par-delà nature et culture* (2005)⁷ s'actualisent dans l'expérience des protagonistes, exposés à l'assaut du merveilleux réunionnais. Ensuite viendra le tour d'une approche diachronique qui réclamerait une *spectrologie*⁸ pour rendre compte du passé esclavagiste, autrement dit de l'affrontement toujours ouvert entre le parti des maîtres, représenté par le héros-narrateur et ses trois acolytes, et celui des anciens esclaves marrons, dont les descendants semblent encadrer les randonneurs dans leur parcours. La place échue à Malika deviendra cruciale pour l'interprétation du dénouement. Quel dénouement viendra après la synthèse de cette double approche dans le point culminant, l'escalade du pic de la Sorcière ? Quel prolongement une telle lecture pourrait avoir pour nous ?

Nous sommes bien habitués depuis Jean-Jacques à ce que la nature et la culture se regardent en chiens de faïence. Nous nous dissimulons (nous – les Occidentaux), selon Philippe Descola, que notre « démarche rationnelle de connaissance » (héritée de l'âge classique, ajouterais-je) nous fait partager le monde en « une même nature muette et impersonnelle » d'un côté et, de l'autre, les humains qui « s'attachaient à [l']interpréter de façon plus ou moins plausible »⁹. D'où sa proposition d'« aborder les rapports entre nature et société » selon d'autres modalités appelées par lui *ontologies*, ou « résultats institués d'un mode d'identification »¹⁰.

En effet, dans l'ascension vers le pic de la Sorcière, qui est plutôt une descente aux Enfers, non seulement les directions se brouillent mais aussi les frontières

⁷ Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

⁸ Voir le dossier accessible sur https://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida (consulté le 14 mai 2021), ainsi que *Widmologie* (*Teksty drugie*, n° 2, 2016). Application à l'espace voisin : N. Nielipowicz, « La restitution des voix disparues dans *Alma* de J.M.G. Le Clézio », dans : *Filiation*, dir. E. Wierzbowska, *Cahiers ERTA*, n° 20, 2020, p. 38-51.

⁹ Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Ph. Descola, *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris, Flammarion, 2014, p. 236-237.

entre les humains et les non-humains, comme celles entre le réel de la nature et le fantastique merveilleux de la surnature.

C'était d'ailleurs bien prévu, voulu même, voire recherché :

Lors de mes investigations aux Archives départementales, j'avais lu des lettres datant du XVIII^e s., et des tas de livres poussiéreux, puis j'avais interrogé des chasseurs qui paraissaient avoir l'âge des livres lus, et ils m'avaient tenu ce même langage : « Au carrefour des cirques de Salazie, de Mafate, de Cilaos, il existe un sommet baptisé le pic de la Sorcière. Là-bas, le vent souffle en bourrasques, rabat le caquet aux arbres, aux bêtes, aux hommes, avant de repartir en tornades. C'est le pays de Kalla... » Et d'ajouter, après un silence, du vague dans le regard, que, plus d'un brave y ayant laissé la vie, il était plus sage d'aller chasser les éléphants ou les crocodiles le long du lac Kariba. (31)

Le paysage devient austère, hostile, invivable, cauchemardesque : le froid et le vent s'ajoutent aux attaques d'oiseaux rapaces. Mais ce ne sont pas des oiseaux fortuitement débarqués des parois. Le monde animalier de la haute montagne est distribué selon ses liens avec les humains. Deux êtres y jouent un rôle particulier : un chien noir, appelé par le héros narrateur « le chien nègre », en souvenir de ceux qui avaient accompagné les noirs marrons s'abritant dans les mornes, et « l'homme-oiseau », qui s'avère vite Kanou, le fils du « vieux nègre », patron initiatique qui leur avait indiqué le chemin du Pic et offert à Babel une potion magique qui devait l'aider à affronter Kalla la sorcière.

Le chien, « envoyé par son maître invisible, inspiré par Dieu sait quelle intention de servir notre cause ou de nous nuire, le chien nègre réapparut dans le sentier, fidèle à son poste, avec une ponctualité sidérante. Cette capacité à apparaître et à disparaître le rendait insaisissable à mes yeux [...] » (91). Pourtant, lorsque Babel en parle au vieux nègre, vers qui le chien les a bien menés, l'homme s'étonne (il fait semblant, pouvons-nous penser) : « – Oui, oui, un chien nègre, insistai-je. Un énorme chien noir. C'est grâce à lui si nous sommes là. / – Il y a un bail que je n'ai pas vu un chien par ici. » (117)

Dans l'interprétation du narrateur, cette présence – totémique ? – se meut en envoyé secret d'un maître mystérieux, qui peut être aussi un homme – l'agresseur nocturne de Malika, blessée à l'épaule quand elle dormait seule sous sa tente. Sinon un chien de chasse qui accompagnait les chasseurs des Noirs Marrons, une espèce de « bête » réunionnais, chien revenant, dit aussi chien des cannes, lorsqu'il poursuit les promeneurs dans les champs de cannes à sucre, et dont les grand-mères effrayaient leurs petits-enfants désobéissants¹¹. Plus ter-

¹¹ Évoqué par William Cally dans l'entretien avec Alain Bertil en octobre 2004, *Démons & Merveilles*, op. cit., p. 315.

rible était une autre figure des légendes populaires de l'île, la sorcière¹², ou GranMèrKal, avatar d'une esclave fugitive du XVIII^e siècle, au destin tragique¹³.

L'homme-oiseau – Kanou, le fils du vieux nègre – fait penser aux hommes-hyènes ou hommes-panthères africains, évoqués déjà par Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal* (1939-1956) ou dans *Batouala* de René Maran (1921). L'animisme aurait ainsi été revitalisé, sans sa déconstruction immédiate dans le récit : le jeune homme qui s'était muni d'ailes énormes, explique aux randonneurs ébahis que c'était son costume pour en imposer aux touristes. Tout serait donc à vendre. Tout, sauf – ?

Justement, l'enjeu de l'escalade est bien désigné par le narrateur : après avoir chassé en Afrique, avec la même équipe (sa présentation laconique par le narrateur enchaîne avec l'art du portrait, très classique), il a eu envie de s'attaquer au personnage de la légende la plus connue de la Réunion. Mal lui en prit, car l'escalade tourna à un meurtre en série, dont une partie de la responsabilité retombe sur le narrateur.

Il nous en fait sentir le poids, à nous les lecteurs (présumés) – car, vu ses dernières confidences, c'est bien son rêve qu'il réalise en écrivant le roman d'*Hallali* : « J'aimerais bien raconter cette histoire, un jour. Longuement. Raconter comment après s'être battu et débattu tel un beau diable, un homme peut revivre. » (296)

Ce poids lui fait rêver d'une confidente charitable, quand au début il traîne encore sur la plage, moqué et redouté tour à tour par les gamins et leurs parents. Élise Pajot, une sociologue aux allures de psychothérapeute l'écoute donc, pour le diagnostiquer à la fin. Ce diagnostic, après le déchaînement d'éléments, extérieurs et intérieurs, a de quoi nous surprendre par sa banalité : « La pensée cache l'homme, l'imaginaire le révèle » (253). C'est dans les affres de ses propres imaginations, celles d'un chasseur inapaisé, insatiable, que Babel s'est laissé entraîner avec les quatre compagnons à sa suite. Il n'avait pas prévu que cette révélation pourrait être mortelle pour ses pairs et pour sa relation avec Malika, partie à un détour du sentier avec le jeune noir, leur guide, qui offre toutes les qualités qui manquent à Babel, le héros. Enfin, c'est lui, Kanou l'homme-oiseau, qui, dans un débat-duel avec le narrateur, livre son message. Comme s'il voulait narguer la suffisance de Babel, de plus en plus déconfit, d'ailleurs, Kanou se montre d'une amabilité exemplaire à l'égard des touristes blancs, et d'une douceur qui finit par séduire Malika, enfin soignée comme elle, et sa blessure, en ont besoin. Le message du jeune noir appelle à la non-violence : « La pierre, l'arbre, le ciel, l'air qu'on

¹² Il ne faut pas prendre GranMèrKal pour une sorcière à l'européenne, elle en diffère radicalement, à commencer par son origine, légendaire, et non merveilleuse.

¹³ Il y a plusieurs versions de son histoire dans l'oralité comme dans les belles lettres réunionnaises. D'après celle racontée dans le roman de M.-H. Mahé, *Eudora ou L'île enchantée* (1955), Kalla aurait trahi son compagnon donnant dans les excès du marronnage, car elle voulait protéger la famille de ses maîtres. Enlevée par les compères de son ancien amant, elle n'a même pas connu de sépulture, son corps ayant été jeté dans un précipice.

respire, dit-il d'un ton emphatique, tout ça nous invite à ne plus refaire de notre île un champ de bataille, à ne plus transformer l'eau de la rivière en sang et la vie en un cauchemar » (196).

Le dire à lui, Babel, un fier descendant de François Mussard ! Pourtant, comme le lui explique Élise, il en avait bien besoin :

[...] comme Kalla était une esclave africaine, je me suis hâté de déterrer des préjugés et de lui prêter une intelligence perverse doublée d'une force de destruction démoniaque. Élise m'explique que cette femme symbolise dans l'île le mythe de la négresse sanguinaire (vengeresse d'une juste querelle, car la fable dit qu'elle a été violée avant d'être décapitée), au point que les hommes voudraient aujourd'hui qu'elle existe et assume leur haine, et Kalla elle-même voudrait qu'on se souvienne d'elle pour pouvoir continuer à vivre dans l'imaginaire des hommes et à faire couler beaucoup d'encre. (285)

Un clin d'œil, à la fin, qui n'exclut pas encore ce message, plus universel, dès les premiers mots adressés aux lecteurs présumés : « Je me sens tout drôle à me demander si je ne suis pas une ombre parmi les ombres, dans une île fantôme où des fantômes des chasseurs côtoient des monstres » (14).

Élise est aussi rapide à assurer Babel que l'attaque de la papangue, l'oiseau fétiche de la Sorcière¹⁴, « n'est pas crédible »¹⁵. En détective omnisciente, à la fin du récit (le chapitre « Cas d'école »), la jeune chercheuse démolit cette possibilité, sûre des résultats d'une enquête qui aurait suivi le transport de Babel à l'hôpital. Car c'est là qu'il se réveille de son aventure nocturne et folle. Comme ses prédécesseurs, il aurait donc eu à payer de sa raison le défi lancé à Kalla ? Non pas, du moins pas dans l'économie du roman, car elles sont là, ces femmes bienveillantes – Hannah, l'infirmière, Élise, la thérapeutique confidente, pour le consoler de la disparition de Malika, « la femme de sa vie », et de l'échec cuisant de leur équipée, voire de sa double (au moins) culpabilité, puisque non seulement il a exposé ses compagnons à la mort, mais encore lui-même les a précipités, les trois hommes, dans les bras de Kalla : « Hannah est venu vers vous pour les maux, et moi pour les mots, c'est-à-dire pour comprendre selon la logique des faits, puisqu'il y a une logique dans tout ce qui nous arrive ici-bas, qu'on le veuille ou non » (283).

C'est encore le conseil d'Élise qui réconcilie Babel avec les siens : ayant connu ses démons à lui, il a pu les conjurer. Il revient donc, fils prodigue, sur le seuil

¹⁴ Tantôt papangue, tantôt fouquet, oiseau à symbolique funèbre et dont le cri, comme celui de Kalla, annonce un malheur. Voir H. V. Picard, « Timize, être ou néant ? », dans : *Gran-mèrkal : représentations traditionnelles et représentations actuelles*, dir. A. Gauvin, Saint-Paul, Éditions Tikouti, 2013, p. 17. Je remercie M. Axel Gauvin de m'avoir communiqué les scans de cette édition introuvable sous nos climats.

¹⁵ Tout près du pic, son attaque a coûté la vie à Focheux, un passionné de la photographie, et cela malgré l'exorcisme prononcé par le héros contre la bête diabolique (260-263).

de la maison paternelle : son géniteur, qu'il aurait tant de fois rêvé de tuer (287), n'y est plus, mort la nuit même : « et avant de mourir, il m'a dit qu'il a beaucoup prié pour te revoir une dernière fois », ajoute sa sœur, Flavie, qui l'accueille, esseulée (295). Mais, dorénavant, Babel, revenu à la communauté douce de l'enfance, croit pouvoir revivre, en racontant « longuement » son histoire (296).

Une fin qui devait paraître bien apaisante, avec l'assurance de Flavie, aussi sereine que banale, « qu'il y a en nous une terrible envie de vie, même si vivre, c'est l'inconnu », prodiguée à son frangin (297). Auparavant, il a fallu que, dans son dévoilement du cœur ténébreux de Babel, qui nous a tous enveloppés de son mauvais charme, Élise finisse par repêcher le pécheur avec un jeu de mots bien *kreol*, car les K n'y manquent pas :

KALLA est inclus dans MALIKA [...] En outre, plus instructif encore, la syllabe KA est initiale pour Kalla, Kali, Karl, KAnou, et finale pour MaliKA¹⁶ ; cette syllabe est à examiner attentivement comme si, étant le point de départ de l'intrigue et la ligne d'arrivée, elle avait exercé son pouvoir sur moi. [...]

Et elle précise que

la logique des mots précède toujours la logique des faits, le Verbe est au commencement. Il y a la magie du Verbe d'un côté et la logique des faits de l'autre. Peut-on parler de connivence ? De complot ? (284)

Le Narrateur reconnaît : « Les mots ont serré leurs mailles autour de moi pour me convaincre que l'enfer, c'est l'absence et, quand on a tout perdu en perdant l'être aimé, l'enfer c'est l'amour qui reste » (285).

Nous ignorons ce que serait paru Kurtz, le héros du *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (1899), si ses confidences avaient été recueillies par sa chaste et innocente Fiancée à qui Marlow avait apporté son propre noble mensonge en guise de consolation : oui, Kurtz était mort avec le nom de sa dame à la bouche, et non avec son (vrai) cri d'effroi : « L'horreur ! »¹⁷. Pourtant, tel aurait encore été le cas de Babel si, après avoir bu de la liqueur du vieux nègre, il avait franchi les sept derniers degrés – chiffre magique – qui le séparaient de la cime. Il y a cru retrouver

¹⁶ En pulaar, la langue peulh (Sénégal), la terminaison « -ka » est un patronyme. Voir R. Little, « Le nom et les origines d'Ourika », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1998, p. 633-637.

¹⁷ Témoin de la « confession » de l'agonisant, Marlow, le second narrateur (homodiégétique), affirme devant ses auditeurs, vieux « loups de mer » : « Aucune éloquence au monde ne saurait être plus funeste à notre confiance dans l'humanité que ne le fut sa dernière explosion de sincérité. [...] J'avais sous les yeux l'inconcevable mystère d'une âme qui n'avait jamais connu ni foi, ni loi, ni crainte, et qui néanmoins luttait aveuglément contre elle-même » (J. Conrad, *Jeunesse* suivi de *Cœur des ténèbres*, trad. G. Jean-Aubry et A. Ruyters, Bibliothèque électronique du Québec, vol. 210, version 1.0, p. 283, <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Conrad-jeunesse.pdf> (consulté le 29 juillet 2021).

tous les disparus, avant de s'évanouir – lui, au sens propre – pour son réveil à l'hôpital. Entre hallucination et mauvais rêve, du surnaturel nous revenons au naturel, sans pour autant, grâce à Flavie, renier l'inconnu « avec les rêves au sortir du lit, et le jour qu'il fait déjà dehors » (297), qui dépasse l'emprise d'un rationnel étriqué. À moins que ce ne soit pour chasser par un tour plaisantin les superstitions ou « sortilèges de l'île enchantée »¹⁸, qui peuvent prendre encore la forme de monstres déraisonnables à traquer, dans une chasse menée par Élise (287).

Une indication méta-textuelle se trouve dans les citations mises en exergue : d'abord, saint Paul aux Corinthiens – *Seconde Épître* : « Je le répète, que l'on ne pense pas que je suis fou – ou bien alors acceptez que je sois fou, que je puisse moi aussi me vanter un peu » (2 Cor 11, 16). Il faut passer par la folie pour atteindre, vivre et affirmer la vérité, entendons-le ainsi. Les paroles de Yasushi Inoué, mises en exergue aussi, attirent l'attention sur la valeur initiatique et formatrice des plus extravagantes et tragiques expériences. Histoire d'un chasseur qui s'est laissé, fort heureusement pour lui, chasser par lui-même, peut prendre ainsi dimension d'un acte sacrificiel pour toute la société insulaire : les paroles de Kanou semblent y inviter. Pour que le slogan touristique : *La Réunion, une île – un monde* se fasse chair, une chair humaine qui ne donne pas la chair de poule.

Depuis Auguste Lacaussade¹⁹, la topologie des Salazes, lieu de mémoire du marronnage, illustre la conscience identitaire réunionnaise et la quête de la liberté. Par un *salto mortale*, le narrateur-auteur présumé de *Hallali pour un chasseur* retrouve la chance de reformer son identité sans violence, dans un espace métaphysique qui côtoie le quotidien. Qui a poussé le cri de triomphe éponyme ? Non pas Kalla, mais apparemment le héros qui a fini par comprendre : il faut repartir vers le monde de l'enfance pour se retrouver libre de violence. Babel se rend compte que sans cela il ne pourra pas redémarrer²⁰.

Une condition préalable à cela, une enfance heureuse. Sinon, le drame cumule et finit par écraser les protagonistes, comme dans la vie d'Alexina, héroïne d'un roman précédent de Jean-François Samlong, *La Nuit cyclone* (1992)²¹. La tonalité rédemptrice, qui l'emporte dans *Hallali*, semble à l'unisson avec la tendance communautariste vivace dans la population réunionnaise, du moins au niveau rhétorique. En attendant son avènement dans la pratique.

¹⁸ En réunissant les deux titres successifs du même roman de M.-H. Mahé : *Les Sortilèges créoles* et *Eudora, ou L'Île enchantée* (1955),

¹⁹ Voir le recueil *Les Salaziennes* (1839), trente poèmes dédiés à V. Hugo par A. Lacaussade, traducteur des *Sonnets de Crimée* d'A. Mickiewicz. La V^e *Salazienne*, « Le Lac des Goyaviers et le piton d'Anchaine », compare, dans la dernière strophe, le combat pour la liberté des esclaves marrons et celui des Polonais écrasés avec l'accord des « maîtres du Nord » (A. Lacaussade, *Poèmes et Paysages* [1852], 1897, http://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8mes_et_Paysages (consulté le 5.09.2014).

²⁰ Propos de l'auteur du roman, notés lors d'un débat en ligne consacré au livre, le 12 mai 2021.

²¹ J.-F. Samlong, *La Nuit cyclone*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992. Roman sélectionné pour le Prix Médicis, il a reçu le Prix littéraire Charles-Brisset.

Bibliographie

- Aubonnet, Brigitte, notice sur : J.-F. Samlong, *Hallali pour un chasseur*, Paris, Gallimard, 2015, (consulté le 10 mai 2021).
- Bertil, Alain, « Pour une évolution littéraire du fantastique et du merveilleux à la Réunion » et ses deux Annexes : « Entretien avec Yves Manglou », *Annexe I*, et « Entretien avec William Cally », dans : *Annexe II, Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien*. Actes du colloque international, Université de la Réunion 26-29 octobre 2004, organisé par V. Magdelaine-Andrianjafitrimo, J. C. C. Marimoutou et B. Terramorsi, Université de la Réunion/Océan Éditions, 2005, p. 308-313 et p. 313-316, respectivement.
- Capel, Marie, « Spectres de Derrida. Pour une anthologie de la littérature », sur le site *Fabula. Ressources*, https://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida (consulté le 14 mai 2021).
- Clavé-Vesoul, Francine, « Entre fantastique et merveilleux : l'inscription des croyances populaires dans trois récits (Europe – Océan Indien) », dans : *Démons & Merveilles. Le surnaturel dans l'océan Indien*. Actes du colloque international, Université de la Réunion 26-29 octobre 2004, organisé par V. Magdelaine-Andrianjafitrimo, J. C. C. Marimoutou et B. Terramorsi, Université de la Réunion/Océan Éditions, 2005, p. 319-338.
- Conrad, Joseph, *Jeunesse* suivi de *Cœur des ténèbres*, trad. G. Jean-Aubry et A. Ruyters, Paris, Gallimard, 1948, Bibliothèque électronique du Québec, [1899], vol. 210, version 1.0, <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Conrad-jeunesse.pdf> (consulté le 29 juillet 2021).
- Descola, Philippe, *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris, Flammarion, 2014.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard, 2005.
- Lacaussade, Auguste, « V. Le Lac des Goyaviers et le piton d'Anchaine », dans : *Les Salaziennes, par...*, Paris, J.-P. Aillaud, 1839.
- Little, Roger, « Le nom et les origines d'Ourika », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1998, p. 633-637.
- Mahé, Marguerite-Hélène, *Eudora ou L'île enchantée. Roman*, [Chevagny-sur-Guye], Orphie, Impr. 2012 [1955].
- Maran, René, *Batouala*, éd. J. Grinfas, Paris, Éd. Magnard, 2002 [1921].
- Nielipowicz, Natalia, « La restitution des voix disparues dans *Alma* de J.M.G. Le Clézio », dans : *Filiation*, dir. E. Wierzbowska, *Cahiers ERTA*, n° 20, 2020, p. 38-51.
- Picard, Hajasoa Vololona, « Timize, être ou néant ? », dans : *Granmèrkal : représentations traditionnelles et représentations actuelles*, dir. A. Gauvin, Saint-Paul, Éditions Tikouti, 2013, p. 17.
- Samlong, Jean-François, *Hallali pour un chasseur*, Paris, Gallimard, 2015.
- Samlong, Jean-François, *La Nuit cyclone*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.
- Widmologie. Teksty drugie*, n° 2, 2016.

III

Brouiller les frontières



Karolina Czerska

Université Jagellonne

ORCID : 0000-0002-1550-1065

Se définir face au monde : une jeune fille puis(s)ant(e) dans la nature au fil de l'écriture de Veronika Mabardi

Defining Herself in Front of the World: Powerful Girl in Nature throughout the Writing of Veronika Mabardi

The author of the article analyzes both the novel *Les Cerfs* (2014) and the story in verse *Peau de louve* (2019) by Belgian French-speaking writer Veronika Mabardi from an ecopoetic perspective. The main character of each text is a very young girl who has to confront herself with the rules of the adult world. The research of one's deep and true nature, which is necessary in such exploration, takes place thanks to the strong connection with wild animals and forest. A turning point in the process of self-definition occurs when the protagonists listen to the nature and follow their own instincts. The analysis is completed with Mabardi's statements about her attitude to wildlife.

Keywords: Veronika Mabardi, *Les Cerfs*, *Peau de louve*, ecopoetics, female character in literature, Belgian literature

Mots clés : Veronika Mabardi, *Les Cerfs*, *Peau de louve*, écopoétique, personnage féminin dans la littérature, littérature belge

Veronika Mabardi, écrivaine belge d'expression française, est sûrement elle-même une femme puissante par son travail sur les mots et par son écriture qui s'inspire d'une façon importante de la thématique environnementale. Née en 1962 à Leuven, elle est comédienne de profession, et pourtant son activité artistique se concentre aujourd'hui avant tout sur la création littéraire. Mabardi

est auteure de plusieurs pièces de théâtre, recueils de poésie et romans, ainsi que de textes créés en coopération avec d'autres artistes, représentant souvent différents domaines artistiques, comme la danse ou la musique. L'attention portée par Veronika Mabardi à la diversité et à la richesse des mots se manifeste également lors d'ateliers d'écriture qu'elle anime. Pendant plusieurs années, elle a collaboré à des ateliers destinés, entre autres, aux personnes illettrées dont le fruit a été un livre écrit par un groupe de gens de plume et de personnes en difficulté d'écriture¹. Le soin qu'on pourrait associer à l'élaboration des mots dans les œuvres de Mabardi résulte également de la complexité et de la richesse des racines de l'écrivaine : née d'une mère flamande et d'un père moitié belge, moitié égyptien, elle considère le flamand comme sa langue maternelle, même si dans sa création elle s'exprime uniquement en français.

Quant à l'attention portée à l'environnement, celle-ci se manifeste dans différentes entreprises réalisées par Mabardi ; un exemple bien récent est le projet participatif élaboré par l'artiste en collaboration avec Sébastien Chollet, intitulé *Au grand air*². Le commentaire de Mabardi à ce propos laisse deviner sa sensibilité à la symbiose de l'homme et de la nature :

Quand on travaille sur le laboratoire théâtral *Au grand air*, au ralenti, en silence, en résonance, parmi des arbres, il se passe vraiment quelque chose. Quand je regarde les acteurs avancer très lentement, entrer en interaction avec le monde non humain, il y a un rythme qui s'accorde entre leurs corps, leurs mouvements, les arbres, les oiseaux, les vaches, un lièvre ou un faisan, c'est très puissant. Là, je commence à sentir que ce n'est plus « la nature », opposée à la culture ; ce n'est plus un paysage, un tableau, un décor mais qu'ils font partie d'un territoire, d'un lieu. Ils habitent le paysage, c'est ça qu'on essaie de trouver. C'est le moment où il n'y a plus de distinction entre la nature et l'humanité.³

En outre, les toutes premières années de sa vie ont considérablement sensibilisé Veronika Mabardi au monde végétal et animal ainsi qu'à la fusion de l'humain et du non-humain :

¹ À ce sujet voir aussi K. Wattiaux, S.-A. Goffinet, « Émancipation », Lire et Écrire , en ligne : <https://lire-et-ecrire.be/S-emanciper-c-est-etre-ouvert-a-ce-qui-se-presente-et-tenter-de-relever-le-defi?lang=fr> (consulté le 3 février 2022).

² Les auteurs annoncent le projet en ces termes : « *Au grand air* vous invite à traverser une portion de territoire ensemble. Sans parler. Lentement. Écouter. Observer. Sentir. Activer d'autres perceptions ». Voir : « *Au Grand Air*, participez au projet de Veronika Mabardi et Sébastien Chollet ! », surmars.be, en ligne : <https://surmars.be/participation-au-projet-de-veronika-mabardi-et-sebastien-chollet-au-grand-air/> (consulté le 10 août 2021).

³ Veronika Mabardi dans un entretien réalisé par l'auteure du présent article le 9 mai 2021. Des fragments de la conversation ont été publiés, en version polonaise, dans la revue *Czas Literatury*, n° 3, 2021, « Nowe konstelacje : biblioteka, język, las ».

J'ai grandi à la campagne, c'est ma grand-mère qui m'a élevée. J'ai le souvenir d'être assise dans l'herbe [...] et il y a autour de moi des abeilles, des pâquerettes, des fleurs de chardon [...], il y a un noyer, il y a un potager et cette grand-mère était absolument incroyable, qui n'a pas peur, qui me laisse tout manger, tout goûter, mettre mes doigts partout, rien ne l'inquiète. Mon souvenir de ce moment-là c'est pas du tout l'impression d'être dans la nature mais de **faire partie**, de lui **appartenir**. C'est-à-dire que j'ai **le même statut** que les abeilles, que les petits pois et que la noix qui tombe à côté de moi [...].⁴

Dans cette riche matière qu'est une écriture influencée par plusieurs langues (le flamand, le français et l'arabe) ainsi que par une enfance vécue dans la proximité de la nature, les personnages féminins occupent une place majeure. La figure qui joint les deux textes de Mabardi, analysés dans le présent article, est une jeune protagoniste qui vit une transformation à laquelle prennent part le monde végétal et le règne animal. Il s'agit du roman *Les Cerfs* publié en 2014⁵ et du récit en vers *Peau de louve* publié en 2019⁶. L'apparition des animaux dans ces deux titres est évocatrice et le fait qu'il s'agit de bêtes sauvages dont l'habitat naturel est la forêt n'est pas anodin dans le contexte de la présente analyse⁷.

Dans les deux histoires, il est question de la perte de voix ou de parole ainsi que de la quête du « moi » profond afin de se rétablir après avoir vécu une situation de crise. La protagoniste des *Cerfs*, une fille de sept ans du nom de Blanche, arrête de parler après la mort de sa mère. Dans l'espoir que sa fille recommence à parler, son père décide de l'envoyer chez Annie, une jeune femme, jadis institutrice (qui devrait donc porter soin aux mots), qui vit au bord d'une forêt. Derrière le silence dans lequel Blanche est plongée, se cache le refus de souffrir et de participer au monde des adultes qui dicte ses règles. Les retrouvailles avec les mots seront ainsi inscrites dans un processus qui aura pour objectif une réconciliation avec le monde des adultes. Quant à *Peau de louve*, c'est Muriel, une jeune fille pour qui la question de sa propre voix s'avère primordiale. En fait, elle entame une carrière de chanteuse, mais elle n'y suit guère ni son instinct ni ses propres envies. Tous ses choix lui sont imposés par un homme qui l'a soutenue à son entrée dans le monde du spectacle. Avec le temps, Muriel se rend comp-

⁴ Veronika Mabardi lors du débat *Des mots et des femmes*, réalisé par l'Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne, l'Université Pédagogique de Cracovie et le Musée d'Art Contemporain MOCaK à Cracovie. Ce débat était animé par Marie Giraud-Claude-Lafontaine et Karolina Czerska, première en ligne le 4 mars 2021, accès en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=X0G_UTOUIDU (consulté le 8 mai 2021). C'est moi qui souligne.

⁵ L'auteure a reçu pour ce roman le Prix Triennal de Littérature française de la Ville de Tournai en 2016.

⁶ Le récit a été créé par Mabardi sur une proposition de l'actrice Édith Van Malder. Récemment, Van Malder l'a mis en scène et joué avec la compagnie du Théâtre de Cœur en collaboration avec l'auteure.

⁷ L'auteure du présent article consacrera une étude à part aux différentes dimensions des présences animalières dans *Les Cerfs* et *Peau de louve*.

te de l'impropriété de sa situation tout en ouvrant, par cette prise de conscience, un espace pour l'irruption de la sauvagerie dans sa vie. Ainsi, d'un côté, il est question de la voix en tant qu'instrument de musique de Muriel, mais de l'autre, du refus d'appartenir à la réalité imposée aux jeunes par les adultes ; en fait, c'est aux jeunes de s'autodéfinir selon leurs propres règles. Retrouver sa propre voix s'avère assez complexe et Muriel devra vivre des expériences inhabituelles, en fusion avec le monde de la nature sauvage, pour devenir une femme autonome qui retrouve son vrai « moi ».

Aussi bien dans *Les Cerfs* que dans *Peau de louve* le moment d'initiation de la protagoniste humaine se réalise grâce au monde non humain et ce parcours passe par plusieurs étapes. Ainsi, dans les deux intrigues, on peut retrouver plusieurs moments d'immersion intense et décisive dans la nature et ces diverses expériences sont riches en conséquences pour les protagonistes. En ce qui concerne Blanche, son contact avec l'univers sylvestre se produit pas à pas et sa véritable entrée dans le royaume de la végétation et des animaux s'avère être un moment longtemps attendu par la fillette. Tout d'abord, même si elle est située dans le voisinage de la maison d'Annie où Blanche passe son temps de convalescence, la forêt semble lointaine, hors d'atteinte. C'est une forêt qu'il faut mériter et qui devient l'objet des fantasmes de la fillette. Lors de cette attente prolongée dans le temps, tous les sens de Blanche semblent s'aiguiser comme si c'était la préparation avant sa grande entrée dans la forêt même :

La lune. Le vent. Par la fenêtre de la chambre, c'est pas assez. Le jardin, le chemin, la prairie, la forêt, le ciel. Par la fenêtre en bas, c'est pas assez non plus, on ne sent pas le vent et l'odeur de septembre.

Entre les branches du saule, c'est bien. On peut dormir ici, caché par les feuilles, dans le creux de la branche d'en bas, comme un berceau.

Et un jour encore plus loin. Dans la forêt.

Quand est-ce qu'elle sera assez grande pour partir seule, plus loin, et dormir au bord du ruisseau ?

Où est-ce qu'il dort, le renard ? Dans un terrier sous la terre ? Tout seul ?

Il fait chaud, sous la terre ?⁸

Parmi les stimuli sensoriels offerts par la nature, l'un des plus forts est le brame dont Blanche devient témoin sans d'ailleurs savoir de quoi il s'agit. Les réactions de la fillette se manifestent dans son corps qui devient l'intermédiaire entre son univers intérieur et la nature ; elle ressent intensément l'activité de la forêt, comme si cette dernière était un organisme vivant :

Un cri profond qui l'immobilise, la saisit, l'empêche de bouger. Même son souffle. La terre s'est mise à hurler.

⁸ V. Mabardi, *Les Cerfs*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2018, p. 54.

Un long cri, de racine, qui n'a pas de nom. Directement du ventre de la terre dans celui de Blanche. Ça appelle. Ça appelle d'amour. [...]

Blanche met les deux mains sur la bouche, l'une par-dessus l'autre, pour ne pas crier le même cri. Sans les mains, elle aurait appelé aussi, à perdre son contour. Pour devenir autre chose qu'une fille. Autre chose qu'un renard.⁹

Le brame est une des diverses scènes où le flux d'énergie entre deux univers, l'humain et le non humain, se réalise. Une sorte de préparation à la vraie rencontre semble nécessaire et l'on peut avoir l'impression que c'est la nature même qui tente d'apprivoiser Blanche. Finalement, l'entrée de Blanche à l'intérieur de la masse verte de végétation se fait dans la solitude. De plus en plus attirée par la forêt, Blanche se retrouve prête à l'intrusion, précédée tout de même par quelques moments d'incertitude :

Un autre jour, au début de septembre, la première fois qu'elle est entrée seule dans la forêt, elle a hésité, sur le bord du chemin.

[...] La forêt, c'est le contraire de la vitre, ça ne protège pas et on ne voit rien. Blanche le sait. Elle n'est pas entrée ignorante dans cette forêt, non. Silencieuse, bien sûr, et pas seulement parce qu'elle se tait. Silencieuse à l'intérieur.

[...] Ce jour-là, devant les grands arbres, Blanche a laissé son nom derrière elle, bien plié, au bord du fossé, à côté des orties qui soignent la colère et du plantain qui guérit les brûlures d'orties. Elle l'a bien rangé, pour le retrouver en sortant. Elle a ôté son gilet, l'a plié proprement et déposé à côté du nom.¹⁰

Une communication extrêmement subtile se réalise à mi-chemin entre l'humain et le non-humain. Une petite fille et le grand royaume de la nature, les deux à l'écoute et avec une attention portée l'une à l'autre :

En septembre, la première fois, elle avait regardé la masse sombre. Il fallait seule prendre la décision d'entrer pour se perdre. La forêt ne lui dirait rien. Elle avait beau regarder de toutes ses forces, pas le plus petit signe venant du trou entre les arbres qui lui dise si elle avait le droit d'entrer ou non. La forêt ne fait pas ce genre de choses. Elle restait là, moussue et opaque, un grand bloc de densité obscure. [...]

Elle a senti que la forêt aussi était prudente, autour de son corps, en attente du moindre geste, de son cri, sa capitulation, son impuissance à savoir ce qu'elle fait là, pétrifiée, au milieu des arbres et de toute cette vie réservée, en retrait, chaque animal tapi dans le feuillage, dans la broussaille, qui suspend son souffle. Les arbres aussi se sont figés.¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 88-89.

¹¹ *Ibid.*, p. 90-91.

Ce moment de l'intrusion s'avère une transgression pour Blanche. Elle en sort débarrassée de souvenirs douloureux qui d'abord s'intensifient pour, ensuite, disparaître dans le lointain, portés par la forêt.

Quant à Muriel dans *Peau de louve*, l'entrée dans un bois constitue pour elle l'annonce d'une vraie transgression : elle y rencontre des animaux sauvages qui, quelque temps après, reviendront dans sa vie pour rendre possible le processus d'autonomisation de la protagoniste. La gravité du moment se manifeste par la rupture du ton du texte. Après de longs passages en vers, le récit continue en prose, juste à partir du moment où Muriel fait ses premiers pas dans la verdure :

L'odeur de moisissure l'envahit. Sous ses pieds nus, elle sent le terreau, les cloportes, les chenilles. Les fougères caressent ses chevilles. La forêt frémit, des animaux fuient. Et la lune ? Pas de reflets sur les écorces humides, pas de miroitement dans le ruisseau. Des arbres nouveaux comme des ancêtres, auxquels jadis on a pendu des déserteurs, des révoltés ; des chemins où on a égorgé des voyageurs, des taillis où des enfants se sont perdus, des sous-bois où se sont réfugiées des sorcières.¹²

Muriel plonge dans le bois, attirée par un cri. À un certain moment, elle croit voir un petit chien pris dans le collet d'un chasseur, mais l'animal s'avère être un louveteau ; la jeune fille s'en rend compte seulement à l'apparition d'une louve, mère du petit. Muriel réussit à libérer l'animal du piège et il devient clair qu'elle reverra celui-ci dans l'avenir.

Il est à noter que, pour Veronika Mabardi, la forêt a des fonctions puissantes à l'égard de l'être humain. Interrogée à ce propos, l'écrivaine explique comment, grâce à ses propres expériences, le bois s'est si fortement inscrit dans son imaginaire. La découverte décisive à ce propos et un vrai déclenchement se sont effectués lors d'une résidence que Mabardi a faite au Québec dans un centre d'art au bord d'une grande forêt habitée par des ours :

Je savais, quand je marchais dans cette forêt-là, que c'était dangereux. J'étais vraiment attentive, et ça me mettait dans un état de veille. [...] Dans l'adolescence, ma mère m'avait fait lire *Pieds nus sur la terre sacrée*, une anthologie de textes, de retranscriptions de discours des Premières Nations d'Amérique. Je me posais cette question du rapport à la forêt, à la terre, à l'occupation par les blancs du continent, la fameuse « conquête de l'Ouest ». Je me demandais : et si je n'étais pas seule dans cette forêt et il y avait des âmes de tous ceux qui ont été massacrés, ceux qui ont vécu là, ceux qui connaissent, ceux qui font partie de la forêt. Je me sentais intruse. C'était une expérience de marcher là, de sentir la mémoire de la forêt, de sentir le danger, de sentir que j'étais mortelle, de sentir que je

¹² V. Mabardi, *Peau de louve*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2019, p. 14.

n'avais pas contrôle sur cette forêt, que je pouvais me perdre dedans. Quelqu'un a dit : la forêt te pose la question jusqu'à où tu veux aller.¹³

Toujours est-il qu'après son retour en Belgique, Veronika Mabardi a commencé à se documenter sur les forêts primaires, sur les modes de transformation de l'espace vert par l'homme et sur l'interdépendance entre les espèces :

La forêt même se construit et se déconstruit aussi. [...] On m'a dit : si on laisse la forêt tranquille, elle trouve son équilibre. Les feuilles, les branches tombent, les arbres tombent, parfois ils prennent feu, ça se décompose, ça se recompose, il y a tout un mouvement qui n'est pas peut-être si loin des mouvements de nos neurones qui se transforment et sont très plastiques (c'est moi qui fantasme le lien !). Mais on m'a dit aussi : sans l'intervention de l'homme certaines espèces colonisent tout et la diversité disparaît. Et effectivement, l'humain fait partie de la chaîne, il la transforme, et elle agit sur lui [...] la forêt c'est de là qu'on vient.¹⁴

Ainsi, dans l'écriture de Mabardi, l'auto-construction des protagonistes devient possible par et grâce à la forêt, cet organisme « qui se construit et se déconstruit aussi », pour reprendre les mots de l'écrivaine. On y voit nettement une manifestation de la conviction de Mabardi concernant l'unité de l'homme avec la nature. La dimension symbolique attribuée à la forêt n'est pas à négliger. Dans les textes étudiés ici, quelques strates de différents contes de fées¹⁵ semblent se superposer à la manière des palimpsestes ; il y est bien question de la forêt en tant qu'espace sombre correspondant aux obscurités du subconscient ou de l'inconscient :

Pour moi ça joue un peu comme un retour à la maison originelle. Dans les histoires de l'enfance, c'est très présent. Toutes ces Chaperons Rouges et les Blanchettes-Neiges, c'est profond dans l'inconscient quand même, que la forêt, c'est là où tu te perds, et où tu te trouves. Tout ça se mélange avec la question des sorcières et la question des maquisards, les résistants pendant la guerre. La forêt, c'est aussi un endroit où tu peux te cacher... échapper à la normalisation, la réification du vivant, les miroirs déformants et les assignations... Tu es hors d'atteinte.¹⁶

¹³ Entretien réalisé avec Veronika Mabardi par l'auteure du présent article le 9 mai 2021.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Les Cerfs* ainsi que *Peau de loup* mériteraient une étude à part dans la perspective de la réécriture et de l'intertextualité. Il est fort intéressant d'observer comment Mabardi puise dans des archétypes présents dans différents contes et comment elle les repositionne dans son écriture. Notamment, les relations entre protagonistes féminins et masculins y seraient à analyser. De fortes figures d'hommes, connues de nombreux contes de fées, tels les princes ou les rois, condition nécessaire de la fin heureuse, n'y apparaissent pas. En revanche, des hommes forts liés à l'environnement naturel ou connectés aux forces de l'instinct de ce qui est bien ou mal pour le personnage féminin sont présents dans les deux intrigues en tant que très intéressante et nouvelle représentation masculine.

¹⁶ Entretien réalisé avec Veronika Mabardi par l'auteure du présent article le 9 mai 2021.

La deuxième rencontre de Muriel avec le loup qu'elle avait autrefois sauvé offre, en effet, un potentiel de métamorphose ; cette fois-ci le loup est adulte et la fille semble complètement perdue : elle vient de fuir sa situation de chanteuse trompée qui s'efforce d'abandonner « un masque de fille épuisée qui a peur »¹⁷, ce « visage ironique, docile, de poupée qu'on éclaire, qu'on habille pour plaire »¹⁸. Pourtant, Muriel ne connaît pas ses véritables désirs. Le vœu jadis apparu dans sa tête « que le jour où elle serait piégée, au collet, l'animal la reprenne »¹⁹ se réalise lors de la quête de sa voix profonde, voix qui correspond à sa vraie nature. Le loup la retrouve au bord du canal et l'accompagne dans une promenade sur les boulevards qui s'avancent vers une autre forêt. Finalement, Muriel et son ami animal entrent dans une cabane où la fille reçoit la peau de la louve tuée par des chasseurs. Elle l'enfile et à partir de ce moment-là une transformation progressive s'enclenche : d'abord, Muriel se change en une louve autonome et, ensuite, après un certain temps, reprend un corps humain en devenant cette fois une femme autonome. Veronika Mabardi explique ainsi le pouvoir de cette peau : « Même si la mère [la louve] est morte, elle lui transmet avec sa peau, elle lui apprend comment se protéger, comment se nourrir seule, comment être autonome, comment se défendre, et comment affronter la rudesse du temps. Toute l'initiation d'être une femme autonome se réalise par cette peau »²⁰.

Blanche et Muriel gagnent une possibilité de retrouver leur authenticité, leur force et leur sauvagerie, par et grâce à la nature qui partage avec elles sa puissance au cours de la guérison qui s'effectue²¹. Il s'agit bien du vrai retour à la nature qui est le contraire du formatage des cerveaux, imposé notamment par les adultes. Dans l'un des entretiens, Veronika Mabardi constate : « Peu de monde a accès aux mots de l'intérieur. Parce que dès l'enfance on apprend aux gens à parler bien, on n'apprend pas à l'enfant à se connecter à la folie de son

¹⁷ V. Mabardi, *Peau de louve*, op. cit., p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ Entretien réalisé avec Veronika Mabardi par l'auteure du présent article le 9 mai 2021.

²¹ D'ailleurs, se perdre dans une forêt a servi, en un certain sens, d'outil d'écriture pour Veronika Mabardi dans le contexte de la création de *Peau de louve* : « Je l'ai écrit dans la forêt. Je n'arrivais pas à trouver la fin [...] et je suis partie dans un ermitage wallon dans un petit bois. [...] Je suis partie avec la série des émissions radiophoniques de Pascal Quignard où il racontait des contes. C'était le printemps et c'était très bruyant, tout était noir et tu entendais tout [...]. Je me suis dit : entrons dans cette forêt avec Muriel et on va voir ce qui se passe, et c'est parti comme dans un rêve : j'ai fait le chemin avec Muriel et le loup très lentement, et quand je coinçais j'allais me promener et puis je revenais et je me disais "où ils en sont". [...] Je suis arrivée pas à pas comme ça jusqu'à la fin, sans du tout analyser ce que j'écrivais, en me laissant guider, comme on fait [...] quand on improvise sur un plateau et des idées te traversent. Je n'ai pas construit symboliquement. Et comme j'étais tellement dans le rythme de la versification, je me mettais dans une transe aussi ». Entretien réalisé avec Veronika Mabardi par l'auteure du présent article le 9 mai 2021.

langage, à la sauvagerie de son langage »²². La sauvagerie à prendre en compte dans le cas de Blanche ou de Muriel serait également celle du désir d'une femme ou d'une fille au seuil de l'adolescence. L'archétype d'une « femme sauvage », proposé par Clarissa Pinkola Estés, psychanalyste et auteure d'ouvrages traitant des grands archétypes féminins, pourrait s'inscrire dans cette logique :

Nous éprouvons toutes un ardent désir, une nostalgie du sauvage. Dans notre cadre culturel, il existe peu d'antidotes autorisés à cette brûlante aspiration. On nous a appris à en avoir honte. Nous avons laissé pousser nos cheveux et nous en sommes servies pour dissimuler nos sentiments, mais l'ombre de la Femme Sauvage se profile toujours derrière nous, au long de nos jours et de nos nuits. Où que nous soyons, indéniablement, l'ombre qui trotte derrière nous marche à quatre pattes.²³

Les textes de Veronika Mabardi ouvrent une perspective intéressante dans le contexte des études écopoétiques : même si l'être humain a la possibilité d'observer le monde naturel, ce dernier peut également prendre la position d'observateur. Ainsi, la nature peut évaluer à quel moment intervenir et jusqu'à quel point l'être humain est prêt à accepter le soutien du monde non humain. De même, l'écriture de Mabardi accomplit un pas important dans la réalisation des postulats que l'écrivaine polonaise Olga Tokarczuk a présentés lors de son discours de réception du prix Nobel, intitulé *Le tendre narrateur*. Tokarczuk s'interroge dans son discours sur « la possibilité, aujourd'hui, de trouver les bases d'une nouvelle narration universelle, globale, qui n'exclurait aucune chose, plongerait ses racines dans la nature, serait riche de contextes mais qui, néanmoins, ferait sens »²⁴. La tendresse comprise par Tokarczuk comme l'attention portée aux non-humains, ces « êtres mystérieux, sages, avec une conscience d'eux-mêmes, et auxquels un lien spirituel et une grande ressemblance nous ont toujours unis »²⁵, est parfaitement réalisée dans l'écriture de Veronika Mabardi.

Bibliographie

« *Au Grand Air*, participez au projet de Veronika Mabardi et Sébastien Chollet ! », surmars.be, en ligne : <https://surmars.be/participation-au-projet-de-veronika-mabardi-et-sebastien-chollet-au-grand-air/> (consulté le 10 août 2021).

²² *Écrire pour le théâtre*, entretien avec Veronika Mabardi, réalisé en janvier 2015, Centre des Écritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles, en ligne : <https://vimeo.com/124714586> (consulté le 10 avril 2021).

²³ C. Pinkola Estés, « Avant-propos », dans : *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, traduit de l'anglais par M.-F. Girod, Paris, Grasset, 2017, p. 13.

²⁴ O. Tokarczuk, *Le tendre narrateur. Discours du Nobel et autres textes*, traduit du polonais par M. Laurent, Lausanne, Noir sur Blanc, 2020, p. 34.

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

Des mots et des femmes, débat réalisé par l'Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne, l'Université Pédagogique de Cracovie et le Musée d'Art Contemporain MOCAR à Cracovie, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=X0G_UTOUIDU, „Głos w sprawie pisarstwa kobiet”. Spotkanie online podczas Festiwalu Frankofonii 2021 | Napisy PL - YouTube (consulté le 8 mai 2021).

Écrire pour le théâtre, entretien avec Veronika Mabardi, réalisé en janvier 2015, Centre des Écritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles, en ligne : <https://vimeo.com/124714586> (consulté le 10 avril 2021).

Mabardi, Veronika, *Les Cerfs*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2018 [2014].

Mabardi, Veronika, *Peau de louve*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2019.

Nowe konstelacje : biblioteka, język, las, z Veroniką Mabardi rozmawia Karolina Czerska, *Czas Literatury*, n° 3, 2021.

Pinkola Estés, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, traduit de l'anglais par M.-F. Girod, Paris, Grasset, 2017.

Tokarczuk, Olga, *Le tendre narrateur. Discours du Nobel et autres textes*, trad. M. Laurent, Lausanne, Noir sur Blanc, 2020.

Wattiaux, Karyne, Goffinet, Sylvie-Anne, « Émancipation », Lire et Écrire, en ligne : <https://lire-et-ecrire.be/S-emanciper-c-est-etre-ouvert-a-ce-qui-se-presente-et-tenter-de-relever-le-defi?lang=fr> (consulté le 3 février 2022).

Małgorzata Sokołowicz

Université de Varsovie

ORCID : 0000-0003-0554-8852

**« Je suis comme collé à la bête,
faisant partie de la bête... »
Smara, le désert et ses animaux selon
Michel Vieuchange**

“I am like stuck to the beast, being a part of the beast...”

Smara, the Desert and its Animals According to Michel Vieuchange

The present paper focuses on the travel notes by Michel Vieuchange (1904-1930), a young Frenchman who decided to explore Smara, a holy Muslim city, forbidden to foreigners and situated in the middle of the desert. The aim of the paper is to analyse the travelogue from an ecopoetic perspective, that is to show how this difficult, lonely and exhausting travel (Vieuchange reaches Smara, but dies on his way back home) affects the way the traveler describes his contacts with non-humans. The paper is divided into three parts. The first one shows how Vieuchange depicts in his notes animals, and particularly flies and camels. The second reveals his attitude towards the desert and the last one focuses on the way he describes Smara.

Key-words: Michel Vieuchange, Smara, animal, desert, ecopoetics, travel

Mots-clés : Michel Vieuchange, Smara, animal, désert, écopoétique, voyage

Dans son *Environnemental Imagination*, Lawrence Buell constate qu'un texte est environnemental lorsque « l'environnement non humain se constitue comme une présence et non comme un cadre, en suggérant que l'histoire humaine est imbriquée dans l'histoire naturelle »¹. Le but de l'écrivain est de rendre visible

¹ L. Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995, p. 7. C'est nous qui traduisons.

les relations, interdépendances et solidarités entre le monde humain et le monde non humain. Le but du chercheur en écocritique est de les expliciter et analyser. Le périmètre de l'écopoétique est moins large. L'écopoétique s'intéresse avant tout au texte en lui-même et essaie de répondre à la question de savoir comment créer de nouveaux langages pour dire/penser avec la nature (pas seulement sur la nature), illustrer les émotions ou les formations imaginaires que suscitent les interactions avec la nature. Au demeurant, il s'agit d'« étudier l'interaction du littéraire et de l'environnement naturel »².

Claire Jacquier suggère qu'on cherche dans les œuvres du passé les thématiques jugées contemporaines³. En ce qui concerne l'environnement, on peut mettre moins l'accent sur l'engagement et plus sur les questions de forme et d'écriture⁴. « [L]'approche écopoétique renouvelle la focale historique »⁵, constatent Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon. Et Julien Defraeye avec Élise Lepage prônent le besoin d'analyser les textes avec des outils écopoétiques conçus il y a relativement peu de temps⁶. C'est pourquoi nous avons décidé d'exploiter cette perspective dans notre contribution où nous nous concentrerons sur les carnets de route de Michel Vieuchange (1904-1930), jeune Français, qui en 1930 décida d'arriver à Smara – ville sainte des musulmans, située au milieu du désert, sur le territoire du Sahara occidental, à l'époque « terre des dissidents », indépendante des autorités coloniales – et qui en paya le prix de sa vie⁷. Dans ses notes de voyage, nous chercherons des relations, interdépendances et solidarités entre le monde humain et le monde non humain.

Notre projet est audacieux. En premier lieu, à cause de l'époque où Vieuchange entreprend son voyage. C'est l'ère coloniale, bien connue pour son exploitation impitoyable des humains et des non-humains⁸. Aucune conscience

² A. Romestaing, P. Schoentjes, A. Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01>, p. 3 (consulté le 25 septembre 2021).

³ C. Jacquier, « Écopoétique, un territoire critique », *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, 2015, https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique, n.p. (consulté le 25 septembre 2021).

⁴ Cf. S. Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019, <http://journals.openedition.org/elfe/1299>, p. 4 (consulté le 25 septembre 2021).

⁵ A. Romestaing, P. Schoentjes, A. Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *op. cit.*, p. 3.

⁶ Cf. J. Defraeye, É. Lepage, « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain », *Études littéraires*, n° 3 (48), 2019, p. 9.

⁷ Pour les détails voir : A. de Meaux, *L'ultime désert. Vie et mort de Michel Vieuchange*, Paris, Libretto, 2015 ; B. Rey Mimoso-Ruiz, « Le voyage au bout de soi : Michel Vieuchange (Smara, 1932) », *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 54, 2006, p. 108-118 ou A. Buisine, « Voir Smara et mourir », dans : *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993, p. 149-161.

⁸ Pour cette exploitation coloniale, voir p. ex. les travaux de Pascal Blanchard : *Images et colonies*, dir. P. Blanchard, A. Chatelier, Paris, ACHAC/SYROS, 1993 ou *Culture coloniale 1871-1931. La France conquise par son empire*, dir. P. Blanchard, S. Lemaire, Paris, Autrement, 2003.

écologique n'existe à l'époque et il est difficile de parler même de son émergence⁹. En deuxième lieu, à cause du but du jeune homme qui veut atteindre une ville jamais visitée par aucun Européen. C'est un voyage d'exploration qui s'attache, tout naturellement, à une sorte de conquête. En troisième lieu, à cause de la documentation ramassée par Vieuchange lors de son périple : il fait des esquisses de cartes, prend beaucoup de photos. Alain Buisine y voit une « preuve de la présence de son propre regard en ces espaces lointains et inaccessibles, [...] pièce à conviction de leur défloration optique »¹⁰. Cette « défloration optique » évoque aussi une sorte de domination, subordination de l'espace et de la nature à l'homme.

Pourtant, si nous avons choisi de nous concentrer sur ce texte, c'est parce qu'il dépasse – à notre avis – cette optique d'exploration, de conquête et de domination. Pour des raisons de sécurité, Vieuchange décide de voyager seul. Il est accompagné uniquement de guides indigènes (indispensables pour arriver sur place). Il ne connaît pas leur langue, sait qu'ils sont motivés uniquement par l'argent et se montrent plutôt hostiles envers cet étranger qui a l'audace de vouloir pénétrer dans leur ville sainte. Du coup, Vieuchange se sent très seul. Faute d'une présence humaine bienveillante, le jeune homme semble se tourner vers la présence non humaine. Nous le montrerons en trois mouvements, en nous concentrant d'abord sur la présence animale qui émerge de ses notes, ensuite sur les relations de Vieuchange avec le désert et – pour finir – en décrivant son attitude envers sa destination, la ville de Smara.

Les animaux

Puisque Smara est située au milieu du désert, le chemin pour y arriver passe par cette contrée hostile de sable. Pour préparer son voyage, d'abord, et – ensuite – après la première tentative ratée d'atteindre Smara¹¹, Vieuchange passe quelques jours dans une oasis, Tigilit. Il y habite – en cachette – dans une maison qu'il n'a pas le droit de quitter. Les conditions hygiéniques étant pauvres, des insectes, et plus particulièrement des mouches et des poux, envahissent l'espace. Pourtant,

Pour l'exploitation des animaux, voir aussi un article très instructif de Julien Bondaz : « L'empire des bêtes : circulations d'animaux et zoos coloniaux », dans : *De la bête au non-humain : perspectives et controverses autour de la condition animale*, dir. S. Dalla Bernardina, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020, p. 20-38.

⁹ En effet, Julien Defraeye et Élise Lepage constatent que « l'éveil d'une conscience environnementale dans la littérature hexagonale [a lieu] au lendemain de la Seconde Guerre » : J. Defraeye, É. Lepage, « Approches écopoétiques... », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ A. Buisine, « Voir Smara et mourir », *op. cit.*, p. 158-159.

¹¹ Le Français est obligé de retourner, un de ses guides s'étant blessé au pied. Cf. M. Vieuchange, *Smara. Carnets de route d'un fou du désert*, Paris, Phébus, 1990, p. 129 *sqq.* Toutes les citations viennent de cette édition. Dorénavant, on indiquera seulement le numéro de la page dans le corps du texte.

il est frappant que, dans les notes de Vieuchange, la présence des insectes ne soit pas toujours décrite comme négative. Tout au contraire, le voyageur suggère plutôt une certaine coexistence, parfois étrangement paisible : « Mouches, mouches et poux. La viande au-dessus de nos têtes, pendue, couverte de mouches. À chaque instant on la heurte. Bourdonnement » (78). Le territoire semble être partagé. Les mouches y ont leur place et expriment leur mécontentement quand les humains s'approchent trop. Vieuchange ne lutte pas contre les petites bestioles. Il accepte leur présence, peut-être aussi faute d'outils efficaces pour lutter contre elles. Néanmoins, dans l'optique écopoétique, on peut dire que le voyageur s'ouvre à l'altérité¹², qu'il fait « preuve d'une attention et d'une sensibilité réelles aux présences plus discrètes »¹³, comme celle des mouches.

Avec le temps, les mouches commencent même à définir l'espace traversé, deviennent – paradoxalement peut-être – un point de repère. « Mouches par milliers » (138), note Vieuchange un jour. « L'eau en abondance dans la région attire les hommes, et les mouches » (179), écrit-il un peu plus tard. Voyageant en secret, Vieuchange est obligatoirement séparé des gens qui peuvent découvrir son identité ; les mouches deviennent donc compagnons de son voyage. C'est pourquoi, sans doute, l'absence des mouches est ressentie comme un certain manque : « Soleil qui tombe. [...] Lune – elle efface les étoiles de la moitié du ciel. Les mouches, la nuit, s'arrêtent » (112). Est-ce aussi la raison pour laquelle, un jour, Vieuchange se croit une mouche : « À bout de nerfs, il y a des instants [...] où je me vois m'agrippant au plafond, tête en bas, comme une mouche » (95) ? Loin des hommes, le voyageur commence inconsciemment à chercher un soutien quelconque dans la présence non humaine, se sent appartenir plutôt à ce groupe qu'à un autre.

Ce procédé est encore plus visible dans le cas des chameaux. Pour pouvoir atteindre Smara, Vieuchange fait acheter trois méharis. Une relation particulière se noue entre lui et ces animaux de monte. D'abord, elle résulte simplement du fait que le voyageur ne doit plus se déplacer uniquement à pied¹⁴. Le périple devient plus confortable, mais aussi moins solitaire : « Large plaine. Vent très chaud, mais agréable. Du haut du chameau, griserie que doivent éprouver ces Maures : marcher dans la solitude – vent – soleil brûlant – la haute monture sous eux, les pieds nus sur le poil doux du cou de la bête » (108). Le contact physique avec le chameau devient particulièrement important. Il redonne à Vieuchange de l'énergie et de l'espoir. Il semble que les seuls moments de bonheur relatif en chemin s'attachent au voyage sur le dos du chameau : « Je suis bien sur

¹² Cf. A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328, 2017, p. 75.

¹³ J. Defraeye, É. Lepage, « Approches écopoétiques... », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ La marche provoque des écorchures et fait beaucoup souffrir le voyageur. « À bout de souffle tellement je souffrais. Envies de vomir. Je ne savais quel saint invoquer. Que faire pour avancer encore ? » (63), note un jour Vieuchange. Au sujet de cette souffrance, voir p. ex. B. Rey Mimoso-Ruiz, « Le voyage au bout de soi... », *op. cit.*, p. 110-111.

le méhari. Il va lentement – allure douce et berçante. Je me mets un peu de côté sur la selle de sorte que je ne sens point mes écorchures. Nous allons ainsi, moi poussant ma bête paresseuse. Fraîcheur délicate de nuit. Liberté : jambes, visages, bras nus » (109-110), raconte le voyageur. Un autre jour, il note : « Moi, monté sur la jeune chamelle [...]. La marche du chameau qui me porte doucement en avant, vers le but » (177).

La relation qui se noue entre Vieuchange et le chameau résulte donc du confort que l'animal assure au voyageur au corps maltraité par l'inconfort de son périple. Mais pas uniquement. Le voyageur commence à observer attentivement les chameaux, leurs habitudes, leur capacité incroyable à sentir le terrain, « la sûreté de leurs pieds » (126). Il se rend compte que sa vie (et le succès de son expédition) dépend des animaux. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles il commence à se préoccuper d'eux : « Le chameau malade, sans charge, va devoir être abandonné [...]. Si on ne le vole pas, nous le retrouverons peut-être. La femelle qui porte un petit est à bout de force comme la petite chamelle » (189).

Cet épuisement que les animaux partagent avec le voyageur mène aussi au renforcement de leur relation. Il se met à comprendre qu'« ils partagent en réalité une communauté de destin »¹⁵. « Je suis comme collé à la bête, faisant partie de la bête, seul entre ces levées de terre jaune, ces buissons » (193), déclare Vieuchange un jour. Les guides disparaissent. Le soleil est insupportable et le chameau devient le seul compagnon de misère, le seul ami. Cela mène à une sorte de fusion. Le jeune homme ne se remarque plus. Il s'unit à l'animal, devient une partie de lui, s'identifie au non-humain.

Après avoir vu Smara, Vieuchange s'affaiblit de plus en plus. Curieusement, plus que sur lui-même, il se concentre sur l'épuisement des chameaux : « Deux chameaux sont à bout, se couchent tous les kilomètres et pourtant n'ont aucune charge – on parle de les abandonner » (220). Le voyageur « sort de l'anthropocentrisme pour prendre en compte les relations complexes »¹⁶ qui régissent le monde. Voulant rentrer le plus rapidement possible, il a pourtant peur pour les animaux : « Je voudrais que toute la nuit on marche – mais les chameaux... » (222). Bien équipé en médicaments, il n'hésite pas à faire au chameau le plus faible des piqûres d'huile camphrée pour soulager sa douleur (224). Cela mène à une nouvelle union : « Je vois les chameaux boire. Je m'approche et dans la même cuvette je bois – mes lèvres, leurs lèvres » (224). Partager de l'eau avec les animaux est un acte symbolique de fraternité, d'union avec la nature, de rejet de son humanité qui ne veut rien dire face au désert et à ce voyage exceptionnel.

D'ailleurs, Vieuchange sait qu'il a atteint Smara uniquement grâce aux chameaux. Il est abattu car les animaux ont été tellement forcés qu'il a fallu les abandonner sur le chemin : « Nuit [...]. Parler des trois chameaux. Oraison funèbre

¹⁵ A. Simon, « La zoopoétique... », *op. cit.*, p. 82.

¹⁶ J. Defraeye, É. Lepage, « Approches écopoétiques... », *op. cit.*, p. 10-11.

de la petite chamelle (quand elle venait aux étapes mettre sa tête au-dessus de la mienne [...]). Et la grosse : sa croupe – son allure lente, mais cette force : tous les bagages, plus deux hommes » (243). Le bilan du voyage concerne les animaux et non pas les hommes¹⁷. Vieuchange préfère les bêtes à ses guides. Ce sont les chameaux qui deviennent ses adjutants, mais aussi ses frères, ses amis. Sa force d'avancer malgré tout ne venait pas des humains mais des non-humains.

Le désert

Cette solidarité avec les animaux vient aussi de l'hostilité du non-vivant. Smara est située au milieu du désert. Et le désert, pour Vieuchange, veut dire avant tout la mort : « [P]lus un homme, plus de bêtes (mouflons, hyènes), plus même de mouches – la mort. [...] Là où notre frère le soleil embrasse notre sœur l'eau, naît la vie sur la terre. Ici, le soleil, tueur » (169). Le désert nie les règles ordinaires qui régissent le monde. Le soleil tue, la vie ne naît pas. Face au désert, Vieuchange se met à parler aux nuages : « Quelques nuées blanches en haut passent rapidement. Pourquoi ne vous arrêtez-vous pas, ô nuées ? Pourquoi depuis huit ans jamais n'avez-vous éclaté en pluie ? » (170). Le fait de parler aux nuages montre aussi la grande solitude du voyageur, solitude qui semble privilégier le contact avec la nature.

Les descriptions du désert parsèment le texte. La plus intéressante est pourtant celle où Vieuchange se sent emprisonné dans le paysage. Le texte « dépass[e] la simple ambition descriptive, [et] contribu[e] à accorder une valeur à [la] nature [...] et ce faisant, [il] nous aid[e] à lui donner un sens »¹⁸ :

Nous entrons dans le désert jaune, dont le cercle magique se referme sur nous.
[...]

Devant moi, derrière, de tous côtés, la ligne infernale pendant des heures identiques, à la même distance de moi, bordée par le noir djebel qui épouse sa forme. Arc de cercle incorruptible, immuable comme le temps. Qui la guette est déçu, fatigué comme par une volonté mille fois plus puissante. Mieux vaut regarder le sol où les ombres peu à peu se déplacent, tournent, seules vivantes ; ou considérer le vieux méhari malade, son long cou plat, sa bosse affaissée qu'il a roulée Dieu sait où, son gros œil sous la forte arcade, son poil bourru, ses longues pattes aux cuisses flasques [...].

¹⁷ Anne Simon écrit que la mort ou la disparition des animaux signe souvent « la fin du récit romanesque » (A. Simon, « La zoopoétique... », *op. cit.*, p. 88). Chez Vieuchange, elle précède de peu la mort du voyageur et signe aussi la fin de son voyage et de ses notes de voyage.

¹⁸ P. Schoentjes, « Littérature et environnement : écrire la nature », dans : *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, dir. B. Blanckeman et B. Havercroft, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 128.

Un instant ces formes éblouissantes que je prends pour les vêtements d'un homme et qui sont les ossements des chameaux que la fatigue a tués. [...]

Cette ligne pourtant je l'épie, pour saisir l'instant qui va la briser [...]. Sans qu'elle bouge, le djebel recule. Une bande de terre noire se place entre lui et le désert jaune toujours enfermé dans son cercle magique. (212-213)

Le voyageur entre dans le cercle magique du désert. Pour un moment, il devient une partie de ce cercle. Le non-vivant l'opprime. Les ombres et les animaux (et non pas les guides qu'il semble exclure consciemment de sa narration) deviennent le vivant qui donne l'espoir, empêche de sombrer dans la folie.

Smara

Les humains n'existent donc pratiquement pas, le non-vivant opprime, les non-humains donnent de l'espoir. Et quel est le statut de Smara ? Où se place la ville, le but du voyage, la raison de tous les sacrifices et de la mort de Vieuchange ? Dans ses notes, le voyageur la personnifie plusieurs fois et s'adresse à elle : « Car c'est toi qu'il faut atteindre, le lieu qui, foulé, donne aux pas qui ont été vers lui une durable valeur. Toi seul confères à l'effort parce que nous pouvons imprimer notre nom dans ton sol [...] » (69). Vieuchange veut marquer Smara de sa présence, mais c'est Smara qui donne le sens à sa vie. Malgré cette domination apparente de l'espace par l'homme, à vrai dire c'est l'espace qui domine peu à peu le voyageur, devient une obsession : « Ai beaucoup pensé – à Smara particulièrement. [...] Je me sens prêt à tout – à marcher sept ou dix jours s'il le faut » (78). Quand Vieuchange s'approche de Smara, il écrit qu'une fois son but atteint, tout changera : « Je n'aurai plus à m'occuper que de moi. Je passerai avant tout » (182). Mais en voyage, c'est Smara qui passe avant tout. Le voyageur ne s'occupe que de la ville qui semble le remplir. Une relation curieuse entre l'homme et le lieu se noue. L'un des postulats de l'écopoétique se réalise : la littérature « charge d'imaginaire un lieu réel, [elle] joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde »¹⁹. Dans le cas de Vieuchange, tout commence par un rêve qui se transforme en voyage et en carnets de notes, à savoir en littérature.

Quand le voyageur arrive à Smara, la ville est vide, mais les guides craignent le retour des nomades. Le Français doit se battre avec eux pour qu'ils le laissent sortir du couffin où, de peur d'être découvert, il passe la dernière étape de son voyage. Le premier regard vers la ville l'impressionne, mais montre aussi une certaine ressemblance entre le désert (le non-vivant qui opprime) et la ville (le non-vivant ou le vivant ? le rêve et le désir) :

¹⁹ P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 273.

En contrebas, dans un désert sans végétation – et c'est impressionnant, cette terrible nudité –, je n'aperçois, distinguant mal, qu'une cité de mirage : comme des terrasses de la même couleur que le sol que je foule, et une coupole jaune clair. [...]

Un peu plus loin, la ville apparaît tout entière : les deux kasbas, la mosquée, les maisons à demi détruites et, seule verdure, à droite, les palmiers le long de l'oued. (198)

Il semble que les palmiers seuls placent la ville du côté du vivant.

Vieuchange commence l'exploration, veut noter tout, photographier tout. « [L]a ville s'offre à moi en son aspect le plus impressionnant : face au désert que je foule, déserte elle-même... » (200). Pourtant, il n'a pas le temps de contempler la ville, de la sentir : « Il est 3 heures [il arrive sur place à midi et quart – MS]. Sans précaution, sans burnous pour amortir les chocs, on me ficelle dans le couffin. Je n'ai pas même pu jeter un dernier regard vers la ville » (203).

Ce n'est que sur le chemin du retour qu'il revit la rencontre : « J'ai vu tes deux kasbas et ta mosquée en ruine. Je t'ai vue tout entière posée sur ton socle, face au désert, déserte, dans le silence, sous l'ardent soleil. J'ai vu tes palmiers à présent à demi desséchés » (203). En jouant sur le mot « désert », Vieuchange joint la ville au désert (le non-vivant), tout en s'adressant à elle comme à un être vivant... Cette ambivalence est maintenue. Le silence, le soleil et les palmiers à demi desséchés assimilent la ville au désert, mais la forme d'adresse la ranime :

Trois heures seulement j'ai erré dans tes ruines – chassé aussitôt loin de toi. Et ces trois heures, je ne pus te contempler ni errer au hasard, ni m'asseoir un instant, te parcourant à pas pressés – comme un anatomiste –, comptant les travées de ta mosquée, les distances, relevant la position de tes édifices, et leur orientation.

En t'apercevant, et en passant devant le front que tu offres au soleil couchant, levant vers toi les yeux sans m'arrêter – mes yeux sur ta grande porte qui regarde le désert et le dominant sur son socle, comme une vision qui attire vers elle, et en même temps derrière laquelle on sait la puissance – [...], je sentis une brusque chaleur dans ma poitrine, un mouvement de mon cœur... (205)

La ville devient une amante bien chérie. Elle gagne des traits humains pour que Vieuchange puisse s'unir symboliquement à elle. Cette union entre l'homme et le lieu (oscillant entre le vivant et le non-vivant) dépasse le cadre colonial et semble pouvoir s'inscrire dans l'écোসensibilité tout à fait contemporaine²⁰.

²⁰ Voir à ce sujet P. Schoentjes, *Ce qui a lieu, op. cit., passim*.

En guise de conclusion

En essayant d'atteindre Smara pour la première fois, Vieuchange embrasse le paysage du regard et dit : « Je vois nettement comme d'un avion le pays que je comprends. Je vois l'énorme chemin parcouru, les chaînes parallèles. Joie de comprendre » (125). Cet extrait résume de façon parfaite l'attitude de Vieuchange à l'espace parcouru. Il veut comprendre et comprendre veut dire non pas seulement découvrir et explorer, mais aussi s'unir à ce monde.

Pierre Schoentjes constate que l'écopoétique correspond à la « volonté de rapprocher la littérature d'une expérience concrète »²¹. Il semble que la littérature de voyage s'inscrive parfaitement dans ce postulat. Le voyageur se déplace dans la nature et la nature l'influence et influence sa façon d'écrire.

Certes, le voyage de Vieuchange résultait de la volonté de vivre une aventure, de faire quelque chose de grand, d'unique, de nourrir son œuvre littéraire²². Mais – sans que le voyageur en soit conscient – le périple s'est transformé. Seul parmi les gens hostiles dont il ne parle pas la langue, Vieuchange trouve dans les non-humains ses alliés, ses amis et ses frères. Cela mène même parfois à l'identification avec les mouches ou les chameaux, au rejet de son humanité. Les relations avec le non-vivant sont plus complexes. Le désert opprime et montre sa puissance. L'homme n'arrive pas à le dominer, se laisse dominer plutôt. Reste Smara, le but et le sens de ce périple, oscillant entre le non-vivant et le vivant, dominant et absorbant à son tour, adorée par Vieuchange et définissant sa vie.

La littérature, écrivent Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature »²³. Cette réinvention est très visible dans les carnets de notes de Michel Vieuchange. Le postulat de Lawrence Buell, selon lequel dans un texte environnemental « l'environnement non humain se constitue comme une présence et non comme un cadre, en suggérant que l'histoire humaine est imbriquée dans l'histoire naturelle »²⁴, se réalise. Et cela est bien étonnant dans cette œuvre datant de l'époque coloniale. Les rôles se renversent. Ce n'est plus l'homme qui domine la nature, mais la nature qui domine l'homme, le change et influence ce qu'il écrit.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² Cf. A. de Meaux, *L'ultime désert...*, *op. cit.*, *passim* et particulièrement p. 83-99.

²³ N. Blanc, D. Chartier, Th. Pughe, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 22.

²⁴ Cf. L. Buell, *The Environmental Imagination...*, *op. cit.*, p. 7.

Bibliographie

- Blanc, Nathalie, Chartier, Denis, Pughe, Thomas, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 15-28.
- Bondaz, Julien, « L'empire des bêtes : circulations d'animaux et zoos coloniaux », dans : *De la bête au non-humain : perspectives et controverses autour de la condition animale*, dir. Sergio Dalla Bernardina, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020, p. 20-38.
- Buekens, Sara, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019, <http://journals.openedition.org/elfe/1299>, p. 1-11 (consulté le 25 septembre 2021).
- Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1995.
- Buisine, Alain, « Voir Smara et mourir », dans : *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993, p. 149-161.
- Culture coloniale 1871-1931. La France conquise par son empire*, dir. Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, Paris, Autrement, 2003.
- Defraeye, Julien, Lepage, Élise, « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain », *Études littéraires*, n° 3 (48), 2019, p. 7-18.
- Images et colonies*, dir. Pascal Blanchard, Armelle Chatelier, Paris, ACHAC/SYROS, 1993.
- Jaquier, Claire, « Écopoétique, un territoire critique », *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, 2015, https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique (consulté le 25 septembre 2021).
- Meaux, Antoine de, *L'ultime désert. Vie et mort de Michel Vieuchange*, Paris, Libretto, 2015.
- Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette, « Le voyage au bout de soi : Michel Vieuchange (Smara, 1932) », *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 54, 2006, p. 108-118.
- Romestaing, Alain, Schoentjes, Pierre, Simon, Anne, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01>, p. 1-5, (consulté le 25 septembre 2021).
- Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- Schoentjes, Pierre, « Littérature et environnement : écrire la nature », dans : *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, dir. Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 117-129.
- Simon, Anne, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328, 2017, p. 71-89.
- Vieuchange, Michel, *Smara. Carnets de route d'un fou du désert*, Paris, Phébus, 1990.

Natalia Nielipowicz

Université Nicolas Copernic de Toruń

ORCID : 0000-0002-0346-4412

La symbolique des vipères dans *Étoile errante* et *L'Enfant et la guerre* de J.M.G. Le Clézio

The Symbolism of Vipers in *Wandering Star* and *L'Enfant et la guerre* by J.M.G. Le Clézio

The article is an eco-poetic reading that leads to a reflection on the symbolic meaning of vipers that appear in *Wandering Star* and in *L'Enfant et la guerre*. These snakes living on a riverbank are linked to, on one hand, an impression of freedom and happiness experienced by children venturing into the viper territory and, on the other hand, a memory or announcement of the death of the protagonists. This bipolar symbolic dimension is embodied in the figure of the resistance fighter, who first shows the nests of the vipers and the large fields of grass to children and then loses his life during the war. His struggle, added to the recollection of the aquatic element, the river and the vipers, refers to the tragedy of the Jews fleeing Nice during the summer of 1943. The presence of the reptiles evokes feelings linking the protagonists of the two texts with the world of their childhood memories.

Keywords: J.M.G. Le Clézio, symbolic dimension of vipers, eco-poetic, Second World War, *Wandering Star*, *L'Enfant et la guerre*

Mots-clés : J.M.G. Le Clézio, la dimension symbolique des vipères, éco-poétique, Seconde Guerre mondiale, *Étoile errante*, *L'Enfant et la guerre*

Même si l'œuvre de J.M.G. Le Clézio n'a été mise en rapport avec la thématique environnementale qu'au cours des vingt dernières années, actuellement, comme le remarque Sara Buekens, l'auteur « fait partie des auteurs sensibles à la matérialité » du monde, auteurs qui « questionnent le monde naturel et témoignent d'un

intérêt pour les questions relatives à l'écologie »¹. Il s'agit de l'écologie comprise dans son sens large, à savoir « une attitude de responsabilité envers le monde naturel et la protection de tous ses constituants »². Considéré comme l'un des pionniers dans l'écriture et l'éthique environnementales³, Le Clézio suscite un intérêt croissant de la part des critiques qui mettent en valeur ses idées écologiques et l'importance de cet apport⁴. Dans leur sillage, je voudrais proposer une réflexion écopoétique⁵ concernant la présence des vipères dans l'œuvre leclézienne⁶, en me focalisant sur la symbolique des reptiles qui apparaissent dans *Étoile errante* (1992)⁷ et dans *L'Enfant et la guerre* (2020)⁸. Loin de prétendre que ces récits se construisent autour du motif des vipères, je voudrais mettre l'accent sur l'importance de la nature, tout d'abord dans l'expérience personnelle de Le Clézio et ensuite dans son écriture.

Force est de constater que ces deux ouvrages que séparent presque trente ans n'appartiennent pas à la littérature écologiquement engagée ; il est évident qu'ils ne peuvent pas être considérés comme des textes militants. Bien que Le Clézio n'y soit pas un fervent défenseur de l'environnement naturel ou de l'équilibre écologique de l'univers, les textes témoignent de la grande écosensibilité de l'auteur. Celle-ci s'exprime à travers la vue qu'il porte sur les beautés de la nature et s'inscrit dans son intérêt pour les jeunes victimes des conflits armés. Comme le constate Pierre Schoentjes dans son ouvrage le plus récent, *Littérature et écologie*, « les enjeux environnementaux sont inséparables des questions de justice sociale et de défense des plus faibles »⁹. L'on trouve en effet chez Le Clézio une sensibilité au monde concret qui s'accompagne volontiers de préoccupations sociales¹⁰ : l'écrivain s'y montre attentif à la souffrance des enfants.

¹ S. Buekens, *Émergence d'une littérature environnementale*, Genève, Droz, 2020, p. 14.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14 et 17. À ce sujet lire aussi : P. Schoentjes, « Texte de la nature et nature du texte : Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 478.

⁴ Des approches géographiques, géocritiques, géopoétiques, écopoétiques et écophénoménologiques sont proposées par les auteurs suivants des monographies : J. F. Romaric Gnayoro (2009 et 2011), K. Moser (2013), R. Bouvet (2015) et M. L. Crescimanno (2019). Lire aussi les numéros entiers des revues *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10 (2017) et *Litteraria Copernicana*, n° 2/34 (2020).

⁵ P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 16.

⁶ L'intérêt de Le Clézio pour le règne animal fera l'objet d'études des *Cahiers J.M.G. Le Clézio* n° 14 qui paraîtra en 2022. Dans le présent article, je développe mes observations proposées pour le dossier consacré au « Bestiaire leclézien » qui y sera inclus.

⁷ J.M.G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1994 [1992]. Désormais noté en EE.

⁸ *Idem*, *L'Enfant et la guerre, Chanson bretonne*, Paris, Gallimard, 2020. Désormais noté en EG.

⁹ P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020, p. 18. Lire à ce propos aussi : B. Guest, « Habiter les langues de Terre. La justice socio-environnementale dans quelques essais », *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10 (*Habiter la terre*, dir. R. Bouvet, C. Colin), 2017, p. 124.

¹⁰ Voir P. Schoentjes, *Ce qui a lieu, op. cit.*, p. 80 ; A. Suberchicot, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 90.

Rappelons, en bref, le contenu des deux textes : *Étoile errante*, roman ancré dans la nature, est aussi une œuvre à forte coloration historique dont l'action se déroule sur le fond de la Seconde Guerre mondiale et du conflit israélo-palestinien. Même si le roman est dédié « Aux enfants capturés » pendant les affrontements réels, « l'histoire événementielle de l'époque [y] reste au second plan », remarque Marina Salles¹¹. Les conflits sont perçus à travers un prisme individuel : une démarche qui n'est pas sans rappeler l'approche de l'histoire utilisée par Marguerite Yourcenar pour qui l'histoire se compose « des destins individuels, quelques-uns illustres, la plupart obscurs »¹². Le récit d'*Étoile errante* commence à l'été 1943, à Saint-Martin-Vésubie, occupé par les soldats italiens, relayés ensuite par les Allemands. C'est un lieu de refuge des Juifs, dont fait partie, avec sa famille, une des protagonistes du roman, Hélène Grève, âgée de 13 ans. Hélène adoptera ensuite le prénom hébreu d'Esther par allusion à l'appellation que lui a donnée son père, *Estrellita* signifiant « petite étoile » (EE, 17). Nous nous concentrerons sur son histoire¹³ et sur les pages du roman qui renvoient géographiquement au territoire français que l'auteur a connu enfant et dont *L'Enfant et la guerre* constitue le pendant autobiographique.

Celui-ci, publié en 2020, est un récit d'enfance que Le Clézio appelle conte car plus que des souvenirs assurés, il évoque ici ses impressions et ses sensations (EG, 105). L'auteur y remonte à sa prime enfance passée à Roquebillière¹⁴, où sa famille, considérée en tant que britannique à cause de l'origine mauricienne de son père et de son grand-père (l'Angleterre étant ennemie de l'occupant), a trouvé refuge en 1943. Notons que c'est à la même date et dans la même région de la vallée de Vésubie que s'est abrité le personnage romanesque d'Esther avec sa famille et avec une partie de la communauté juive de Nice (EG, 113). Sans aucune nostalgie, l'écrivain y parle de la période allant de 1943 à 1947. Il raconte la vie quotidienne durant la guerre et certains détails du monde naturel. Il décrit son premier été dont il peut avoir un souvenir, mais aussi la mort découverte au même moment que l'été.

Il convient d'explorer ici la manière dont l'auteur traite les vipères, leur donne corps dans les deux textes. Telles qu'elles sont décrites par l'écrivain, de couleur feuille morte avec leur mufle court et leurs yeux à pupilles verticales (EE, 55), elles appartiennent le plus probablement à la famille des *Viperidae*,

¹¹ M. Salles, *Le Clézio : notre contemporain*, PU de Rennes, 2006, p. 47.

¹² M. Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galley*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 202.

¹³ Une protagoniste en miroir, c'est une jeune fille palestinienne qu'Esther croise furtivement sur sa route, Nejma. Lire, à propos de la portée symbolique de son histoire, B. Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 165, 172-175.

¹⁴ Voir G. de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Éd. du Chêne, 1999, p. 35 ; J.M.G. Le Clézio : « Being European, I'm not sure of the value of my culture, because I know what it's done » : <https://www.theguardian.com/books/2010/apr/10/le-clezio-nobel-prize-profile> (consulté le 2 mai 2021).

Vipère aspic (*Vipera aspis*)¹⁵, une espèce typique surtout pour la France et pour l'Italie. Communément mal perçues dans le monde occidental, leur « dangerosité [est pourtant] largement fantasmée »¹⁶, la vipère étant un animal plutôt craintif qui n'attaque l'homme que pour se défendre. Ce qui ajoute à la mauvaise réputation de la vipère, c'est le fait qu'elle est souvent difficile à repérer¹⁷ ; dans l'univers leclézien, les vipères se cachent, en effet, dans des recoins, sous « les pierres plates près de l'eau, chauffées au soleil » (EG, 134). Les qualités d'observation de Le Clézio se vérifient dans *L'Enfant et la guerre*. L'on y sent la proximité directe avec l'animal, telle qu'elle a été vécue par lui. Ces animaux vivent à Roquebillière, près de la route de la Vésubie, un peu avant le pont où s'étend le champ d'herbes hautes situé au bord de la rivière, « le champ de vipères » (EG, 132), ainsi nommé par Mario, un adolescent, le seul résistant à l'occupation allemande connu de l'auteur-narrateur. Leur habitat apparaît comme « un endroit magique, qui attire et fait peur à la fois » (EG, 123).

La symbolique traditionnelle du serpent (et donc aussi de la vipère) n'est d'ailleurs pas univoque¹⁸. Il en est ainsi dans l'œuvre de Le Clézio où l'image de ces serpents est associée tantôt à « une impression de liberté » (EG, 133) et « [au] bonheur sans limites » (EE, 43-44) qu'éprouvent les enfants s'aventurant dans le territoire de la vipère, tantôt au prélude ou au souvenir de la mort des protagonistes ou de leurs proches.

Les reptiles peuvent être à l'origine d'une certaine peur (EE, 16) mais il y a des moments décrits dans le roman où la contemplation de la beauté naturelle annihile l'attitude distanciée de l'être humain vis-à-vis des vipères et surtout vis-à-vis de la fin qui approche. Cette beauté du monde est d'autant plus appréciée qu'elle est perçue comme éphémère : l'on sent que la guerre reviendra mettre fin aux bonheurs simples. « Ce sont peut-être les derniers jours » (EE, 43), affirme le père d'Esther. L'étendue de la vallée contemplée par la protagoniste plonge le personnage dans une sorte d'« extase matérielle »¹⁹ et efface les mots de son père. Le silence du champ d'herbes lui procure encore le bien-être, la rassure (EE, 43-44). L'endroit où vivent les vipères est vu comme « secret » mais ce secret demeure impossible à partager avec d'autres qui ne se sentent pas en danger (EE, 45).

¹⁵ *Bulletin Club Alpin Français Nice-Mercantour*, n° 240, 2010, en ligne : http://www.cafni-ce.org/data/upload/bulletins/bulletin_240_20101001.pdf (consulté le 16 décembre 2020).

¹⁶ J. Libis, « Vipères lubriques et rats visqueux. La symbolique animalière dans le vocabulaire de l'injure politique », *Imaginaire & Inconscient*, n° 33, 2014, p. 59-74 : <http://dx.doi.org/10.3917/imin.033.0059> (consulté le 7 février 2022).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Voir, p. ex., W. Kopaliński, *Słownik symboli* [Dictionnaire des symboles], Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, p. 447-448.

¹⁹ Le terme sert de titre à un des livres de Le Clézio de la première phase de son parcours d'écrivain : *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967. A. Suberchicot définit « l'extase matérielle » comme « une volonté de ré-enchanter le monde grâce au postulat de simplicité ». *Littérature et environnement*, op. cit., p. 81.

C'est avec Mario qu'Esther va jusqu'aux champs d'herbes, au-dessus de la rivière ou plus loin encore, au-delà du confluent des deux torrents, pour observer ces animaux. Les références aux serpents animent le portrait du jeune maquisard dont ressortent surtout deux composants : les yeux verts et les cheveux rouges (EE, 53, 55, 57). La scène d'accouplement qu'il observe avec Esther rappelle un combat et, au niveau de la narration, constitue un épisode symbolique annonçant la mort prochaine du garçon. Il s'avère qu'à ceux qui deviennent témoins d'un tel spectacle²⁰ peut arriver quelque malchance : la pupille de vipère toisant les observateurs, comparée à une meurtrière, fait tressaillir le cœur d'Esther (EE, 55-56). Et « rien n'est plus troublant que ce qui a lieu lorsque l'on croise le regard d'un animal non familier », dit Jean-Christophe Bailly²¹. Esther vivra ensuite une double perte : celle de Mario et celle de son père.

Tout d'abord, c'est Mario qui perd la vie en transportant une bombe à travers les champs. Son dernier portrait reste indissociablement lié aux vipères : Esther l'imagine avançant tout seul au pied des montagnes, « marchant [et] siffla[nt] doucement les vipères, selon son habitude » (EE, 67). La description de sa mort est précédée de l'évocation d'images aquatiques. Il est question des pluies caractéristiques de la fin de l'été, du bruit de l'eau qui ruisselle, de la fontaine et de l'eau du torrent où a lieu un bain joyeux aux airs de baptême. Le texte mise sur les impressions sensorielles et le narrateur accorde à l'épisode une valeur symbolique forte (EE, 59-60)²². La vision matérialiste du monde favorise ici la fusion des enfants avec la nature et insiste sur cette joie à laquelle le corps participe. L'écrivain fait voir la joie des bains en opposition avec la menace de la guerre qui plane sur l'arrière-pays niçois²³. Ce tableau apaisant auquel nous assistons dans *Étoile errante* semble d'autant plus vivant qu'il se nourrit des expériences vécues par l'écrivain, rapportées ensuite avec la même attention aux détails concrets dans *L'Enfant et la guerre* : des bains pris en compagnie de son frère, de sa mère et des vipères vivant sur la berge de la Vesubie (EG, 133). Ces pratiques procurent les sensations de liberté et d'aventure que sa mère a dû connaître avant la naissance de ses enfants, dans les rivières du Cameroun²⁴. Le Clézio évoque l'importance de la perception sensorielle pour la mémoire :

²⁰ À propos de l'idée du « spectacle de la nature » chez Le Clézio, lire l'entretien de P. Schoentjens avec C. Cavallero, « Les enjeux nouveaux de l'écopoétique », *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10, *op. cit.*, p. 190.

²¹ J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 118.

²² Voir F. Westerlund, « Le bain de l'enfant dans le cours d'eau chez J.M.G. Le Clézio », dans : J.M.G. Le Clézio, *explorateur des royaumes de l'enfance*, dir. N. Pien, D. Lanni, Caen, Passage(s), 2014, p. 171-178.

²³ M. da Conceição Carrilho, « *Étoile errante* de J.M.G. Le Clézio. L'Histoire dé-historisée », *Carnets*, n° spécial (*D'un Nobel l'autre...*), automne-hiver 2010-2011, p. 150 : <https://doi.org/10.4000/carnets.5653> (consulté le 7 février 2022). Marina Salles a exprimé plus tôt la même opinion à propos des livres de Le Clézio où la guerre s'inscrit en toile de fond : M. Salles, *Le Clézio : notre contemporain*, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 85.

« Même si je suis trop jeune pour y mettre des mots, mon corps se souvient de l'eau, du soleil, des frissons » (EG, 133).

Dans le roman, cette douce vision se trouve ensuite perturbée par l'image plus inquiétante des nuages éteignant la lumière et du vent qui fait frissonner, annonçant un tournant ou une rupture dans la vie d'Esther : « regardant la pluie tomber et les ruisseaux couler vers le bas [, e]lle pensait qu'on allait vers autre chose, qu'on ne savait pas » (EE, 63). En fait, elle était en train de vivre presque inconsciemment les derniers jours dont avait parlé son père et la mort de Mario annonçait la fin d'une période relativement calme pour elle et pour les siens. Il convient cependant de noter que pour décrire les circonstances accompagnant cet événement tragique, le narrateur n'a pas seulement recours à l'image aquatique. D'autres constituants du paysage s'y ajoutent, comme les cris des corbeaux, et ils sont de mauvais augure. Esther se souvient par la suite du bruit de l'explosion, entendu au fond de la vallée (EE, 67-68). Le souvenir du personnage se confond avec la vision du narrateur. Le Clézio, marqué fortement par la mort du jeune résistant qu'il a connu enfant, revient à lui dans *L'Enfant et la guerre*, mais dans un registre propre au conte qui admet donc l'in vraisemblance.

L'auteur lie ensuite explicitement son souvenir incertain et vague de Mario aux motifs de l'eau et des vipères. Il se souvient des jeux dans la rivière, de la découverte du territoire et des habitudes des vipères mais il finit par constater : « Rien de tout ce que je viens de dire n'est vraisemblable. Ce dont je suis certain, c'est que Mario était roux » (EG, 134). La « mèche de cheveux rouges » (EG, 134) qu'on a retrouvée de lui après l'explosion de la bombe, mentionnée dans *Étoile errante*, revient à deux reprises sur une même page du conte autobiographique. L'on sent dans ce motif répété à quel point l'écrivain reste marqué par l'épisode sinistre qui engendre une réflexion désabusée sur une vérité qui lui paraît essentielle. L'ancrage dans le concret lui permet de dire, sur un ton dramatique, l'universel : « Il appartient à cette marge de l'Histoire qui ne laisse aucune trace dans les livres, sur les monuments. [...] C'est sans doute cette partie de l'histoire qui me trouble. Qui me fait comprendre que la guerre tue les enfants. Qu'on ne peut pas être vraiment un enfant quand on est né dans une guerre » (EG, 134-135). En filigrane transparaît le discours critique que livre l'auteur de *L'Enfant et la guerre* sur le développement des empires et sur l'installation des inégalités affectant les enfants. Ce discours répond à « l'intérêt troublant de l'auteur pour les atrocités perpétrées par les collectivités régnautes »²⁵. L'engagement des enfants dans la guerre vaut condamnation : « Chaque fois que j'ai su cela, que j'ai lu cela dans la presse, que j'ai appris le risque que prenait l'enfant-soldat, j'ai pensé à Mario, à sa mèche de cheveux rouges au fond du cratère, dans le champ d'herbes. J'ai pensé aux enfants juifs qui avaient dû fuir à travers la montagne » (EG, 136-137).

²⁵ J. Feyereisen, « Le regard des enfants d'*Étoile errante* », dans : J.M.G. Le Clézio, *explorateur des royaumes de l'enfance*, op. cit., p. 131-132.

En parlant des enfants juifs, il songe à cet événement tragique, qui a vraiment eu lieu à Saint-Martin-de-Lantosque (aujourd'hui Saint-Martin-Vésubie), où des femmes, des hommes et des enfants ont été surpris et tous tués par une patrouille allemande pendant l'été 1943. L'événement traumatisant est présenté à la fois dans le roman et dans le conte. Les deux textes reprennent le motif déjà développé de la rivière et des champs de vipères.

Le père d'Esther est fusillé sur la pente d'herbes montant vers le ciel avec les Juifs fuyant Nice, occupée par l'armée allemande, alors qu'il les aidait à franchir la frontière franco-italienne. Les circonstances de sa mort ne parviennent à Esther que plus tard, par l'intermédiaire d'une longue lettre écrite par sa mère qui a appris ce qui s'était passé grâce au récit d'une jeune femme rescapée du piège. Quarante ans plus tard, à la faveur de son retour sur la terre de son enfance, Esther, désormais quinquagénaire, traverse une expérience que l'on pourrait qualifier de « post-mémorielle »²⁶. Le souvenir illustrant le déploiement d'une « postmémoire » semble adopter chez Le Clézio une forme essentiellement spatiale. Installée depuis un certain temps au Canada, Esther veut voir l'endroit où son père est mort. Afin de pouvoir vivre au présent, ne plus être errante, elle a besoin de comprendre ce qui l'a jetée vers un autre monde, elle veut « voir le mal » (EE, 334)²⁷. À l'occasion de l'enterrement de sa mère, ressentant une plaie au cœur, la protagoniste revient donc au sud de la France et se dirige vers le village de Saint-Martin. Elle observe les changements survenus à l'endroit où ses parents ont passé toute leur jeunesse. La description est marquée par la présence de figures fantomatiques et spectrales²⁸, et la femme se rend compte que finalement « tout a été oublié » (EE, 339). Elle s'arrête « sur le bord de la montagne, à l'endroit où commencent les grands champs d'herbes où Mario cherchait les vipères, où [elle a] rêvé de voir marcher [s]on père » (EE, 342). Cette vue réactive chez Esther les souvenirs d'enfance.

Il s'établit une relation d'ordre phénoménologique avec l'endroit qu'elle traverse. Le bleu du ciel, l'odeur enivrante des herbes et les bruits des criquets, caractéristiques pour la fin de l'été (la saison où son père est mort), la transportent vers le passé²⁹. Esther comprend, grâce à la mémoire sensible, qu'elle va vers

²⁶ Selon Marianne Hirsch, il s'agit de revivre psychiquement (revisiter dans la fiction) le trauma de la Shoah (ou d'un autre événement tragique) enduré par ses aïeux : M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Ma)/London, Harvard University Press, 1997 ; *ead.*, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206 : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274> (consulté le 7 février 2022).

²⁷ Cette tentative de compréhension est connue du lecteur de Le Clézio. Lire par exemple *Gens des nuages*, Paris, Gallimard, 1999, p. 47.

²⁸ Pour la notion philosophique de « fantôme » et de « spectre », lire J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

²⁹ Le souci de rendre les impressions sensibles est constant chez Le Clézio. Il l'a avoué à plusieurs reprises. Lire par exemple C. Cavallero, « Les marges et l'origine : entretien avec J.M.G. Le Clézio », *Europe*, n° 765-766, 1993, p. 169.

la vérité et elle continue à monter à travers les hautes herbes : « Tout d'un coup, je le sais, j'en suis sûre. C'est ici » (EE, 343), affirme-t-elle. La mémoire donne une profondeur à son observation de la nature.

Cette expérience trouve un écho dans *L'Enfant et la guerre* où l'écrivain s'exprime à propos du massacre opéré par des soldats : « Et cela reste dans la mémoire de cette montagne, sans en sortir [...] » (EG, 139). Le passage, dans sa valorisation explicite, ressemble à ces passages de *L'Africain*³⁰ où l'auteur a mis en valeur la dimension spatiale de la postmémoire³¹. L'importance de cette dimension réapparaît dans la citation qui suit, elle souligne le poids de la perception sensorielle de la nature et évoque indirectement les vipères qu'on sait liées à la fois à l'eau et au champ : « Je pense à l'eau de la rivière, au champ d'herbes, à la chaleur de l'été, et les Juifs de Saint-Martin viennent à mon esprit » (EG, 137). On peut dire que les personnages surgissent, à la manière des personnages proustiens, du lieu qui est ici le champ de vipères.

Vers une conclusion...

L'écopoétique est une approche qui permet d'étudier la façon dont l'écrivain offre au lecteur un état du réel et le souvenir d'un monde qui n'est plus, y compris le monde naturel. Les vipères sont unies dans le roman aux jeux et aux découvertes de l'adolescence mais aussi à un pressentiment de menace et de danger, propre à la guerre. La dimension symbolique bipolaire se manifeste au mieux dans la figure du Résistant – qui fait découvrir aux enfants les nids de vipères et les grands champs d'herbes –, incarné par Mario (décrit dans les deux ouvrages) et par le père d'Esther (protagoniste d'*Étoile errante*) ; les deux, bien aimés, ont perdu leur vie pendant la guerre. Leur lutte renvoie, à la manière d'un chaînon, à la tragédie des Juifs fuyant Nice, occupée par l'armée allemande, et se lie au souvenir de l'élément aquatique, de la rivière, et des vipères. La rêverie qui se développe autour des vipères stimule des sentiments et évoque des souvenirs qui rattachent la protagoniste ou le narrateur au monde de leur enfance, marqué par un lien fort avec les personnes proches. Le roman se termine cependant sur une note d'espoir. La dimension méliorative de la symbolique du serpent – la vie, la lumière et l'éternité – transparait dans un des passages émouvants qui clôturent le roman étudié. Esther s'y demande :

Y a-t-il toujours des vipères enlacées dans leur combat amoureux ? Y a-t-il encore quelqu'un qui sache les appeler, comme Mario, doucement, en sifflant entre ses

³⁰ Appelé, d'une manière significative « un récit auto-bio-géographique ». Voir : O. Lazzerotti, « Des noms de lieux [...] comme des noms de famille », *Les Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10, *op. cit.*, p. 31.

³¹ « Cette mémoire est liée aux lieux, au dessin des montagnes, au ciel de l'altitude, à la légèreté de l'air au matin. » (*L'Africain*, *op. cit.*, p. 92.)

dents ? Tout tourne autour de moi, comme si j'étais le seul être vivant, la dernière femme échappée aux guerres. Maintenant, il me semble que la ville de lumière, Jérusalem, celle que mon père voulait voir, c'était là-haut, sur cette pente d'herbes, tous ses dômes célestes, et les minarets qui relient le monde terrestre aux nuages. (EE, 344)

Bibliographie

- Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- Bouvet, Rachel, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.M.G. Le Clézio*, Presses de l'Université de Québec, 2015.
- Buekens, Sara, *Émergence d'une littérature environnementale*, Genève, Droz, 2020.
- Bulletin Club Alpin Français Nice-Mercantour*, n° 240, 2010 : http://www.cafnice.org/data/upload/bulletins/bulletin_240_20101001.pdf (consulté le 16 décembre 2020).
- Cavallero, Claude, « Les marges et l'origine : entretien avec J.M.G. Le Clézio », *Europe*, n° 765-766, 1993, p. 166-174.
- Cavallero, Claude, « Les enjeux nouveaux de l'écopoétique. L'entretien de Pierre Schoentjes », *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10 (*Habiter la terre*, dir. Rachel Bouvet, Claire Colin), 2017, p. 181-195.
- Conceição Carrilho, Maria da, « *Étoile errante* de J.M.G. Le Clézio. L'Histoire déhistorisée », *Carnets*, n° spécial (*D'un Nobel l'autre...*), automne-hiver 2010-2011 : <https://doi.org/10.4000/carnets.5653> (consulté le 7 février 2022).
- Cortanze, Gérard de, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Éd. du Chêne, Gallimard, 1999.
- Crescimanno, M. Laura, *Sulle trace del Nobel ecologista*, Verona, Edizioni il Frangente, 2019.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- Feyereisen, Justine, « Le regard des enfants d'*Étoile errante* », dans : *J.M.G. Le Clézio, explorateur des royaumes de l'enfance*, dir. Nicolas Pien, Dominique Lanni, Caen, Passage(s), 2014, p. 121-137.
- Guest, Bertrand, « Habiter les langues de Terre. La justice socio-environnementale dans quelques essais », *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10 (*Habiter la terre*, dir. Rachel Bouvet, Claire Colin), 2017, p. 123-135.
- Gnayoro, Jean Florent Romaric, *La nature comme cadre matriciel. Dans quelques cas d'œuvres chez Giono et Le Clézio*, Paris, Edilivre/APARIS, 2009.
- Gnayoro, Jean Florent Romaric, *L'expression de la nature : Chez Giono et chez Le Clézio*, Chişinău (Republica Moldova), Éditions universitaires européennes, 2011.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Ma)/London, Harvard University Press, 1997.

- Hirsch, Marianne, « Postmémorial », trad. Philippe Mesnard, *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206 : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274> (consulté le 7 février 2022).
- Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli* [Dictionnaire des symboles], Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990.
- Lazzarotti, Olivier, « Des noms de lieux [...] comme des noms de famille », *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 10 (*Habiter la terre*, dir. Rachel Bouvet, Claire Colin), 2017, p. 31-41.
- Le Clézio, J.M.G., *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1994 [1992].
- Le Clézio, Jémia et J.M.G., *Gens des nuages*, Paris, Gallimard, 1999.
- Le Clézio, J.M.G., *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
- Le Clézio, J.M.G., « Being European, I'm not sure of the value of my culture, because I know what it's done » : <https://www.theguardian.com/books/2010/apr/10/le-clezio-nobel-prize-profile> (consulté le 2 mai 2021).
- Le Clézio, J.M.G., *Chanson bretonne* suivi de *L'Enfant et la guerre*, Paris, Gallimard, 2020.
- Le Clézio, la tête dans les étoiles ?*, dir. Natalia Nielipowicz, *Litteraria Copernicana*, n° 2/34, 2020.
- Libis, Jean, « Vipères lubriques et rats visqueux. La symbolique animalière dans le vocabulaire de l'injure politique », *Imaginaire & Inconscient*, n° 33, 2014, p. 59-74 : <http://dx.doi.org/10.3917/imin.033.0059> (consulté le 7 février 2022).
- Moser, Keith, *J.M.G. Le Clézio. A Concerned Citizen of the Global Village*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/Plymouth, Lexington Books, 2013.
- Salles, Marina, *Le Clézio : notre contemporain*, PU de Rennes, 2006.
- Schoentjes, Pierre, « Texte de la nature et nature du texte : Jean-Loup Trassard et les enjeux de l'écopoétique en France », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 477-494.
- Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.
- Suberchicot, Alain, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- Thibault, Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- Westerlund, Fredrik, « Le bain de l'enfant dans le cours d'eau chez J.M.G. Le Clézio », dans : *J.M.G. Le Clézio, explorateur des royaumes de l'enfance*, dir. Nicolas Pien, Dominique Lanni, Caen, Passage(s), 2014, p. 171-178.
- Yourcenar, Marguerite, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galley*, Paris, Le Centurion, 1980.

Katarzyna Thiel-Jańczuk

Université Adam Mickiewicz de Poznań

ORCID : 0000-0002-9418-5231

Les chasseurs et leurs victimes : pour une écologie des relations humaines À propos de *La Vraie Vie* d'Adeline Dieudonné

Hunters and Their Victims: for the Ecology of Human Relationships. Around *La Vraie Vie* [Real Life] by Adeline Dieudonné

The article presents an analysis of Belgian author Adeline Dieudonné's bestselling novel *True Life* in relation to contemporary humanistic reflection on the relationship between humans and animals, in particular by such philosophers as Jacques Derrida or Elisabeth de Fontenay. The novel is also analysed in the context of the emergence of a new sensitivity, which Jean-Marie Apostolides labels as the "culture of victimization". The purpose of the hunting images appearing in the novel is to criticize traditional cultural codes related to the "culture of heroism" (Apostolides), responsible for shaping interpersonal relationships on the basis of the predator-victim relation. Dieudonné postulates the need to redefine traditional social roles, and also treats her work as a form of literary "intervention" aimed at creating conditions for non-aggressive coexistence of all living beings.

Keywords: predator, victim, new sensitivity, heroism, victimization, Dieudonné

Mots-clés : prédateur, victime, nouvelle sensibilité, héroïsme, victimisation, Dieudonné

L'époque contemporaine redécouvre, avec, entre autres, des penseurs comme Jacques Derrida ou Élisabeth de Fontenay¹, que l'homme et l'animal partagent une forme de vie (au sens du mot grec *zoé*) qui renvoie moins à la capacité

¹ Nous pensons notamment à *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida (Paris, Galilée, 2006) et au *Silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité* d'Élisabeth de Fontenay (Paris, Fayard, 1998).

de raisonner ou de parler propre à l'être humain qu'à une possibilité de ressentir la douleur et la souffrance physiques. Si cette redécouverte a servi, par exemple, à justifier des parallèles controversés entre l'Holocauste des Juifs dans les années 1940 et l'abattage industriel des animaux à l'heure actuelle², faisant appel à leur statut partagé de « victimes », elle témoigne en général de l'émergence d'une nouvelle sensibilité qui, tout en mettant fin à « l'exception humaine »³, tend sinon à rendre égales toutes les manières d'exister – qu'elles soient humaines ou non humaines – du moins à repenser les relations entre les hommes et les animaux. Cette nouvelle sensibilité, qui se situe au centre de l'intérêt aussi bien des approches éco-poétiques que zoo-poétiques dans les études littéraires contemporaines et qui met en avant la catégorie culturellement chargée de « victime », semble aussi témoigner d'une nouvelle configuration des valeurs arrangées jusqu'alors autour de la figure du héros. Jean-Marie Apostolidès, écrivain et essayiste français, considère ainsi l'héroïsme et la victimisation comme deux « mutations » qui organisent « le champ du sensible » dans la culture occidentale en donnant naissance, d'un côté, à « la culture de l'héroïsme », fondée sur une violence préchrétienne liée « aux sources archaïques, romaines et barbares de [cette] culture » et justifiée par l'idée du sacrifice et, de l'autre, à « la culture de la victimisation », ancrée dans l'héritage judéo-chrétien et trouvant un accomplissement radical du commandement « Tu ne tueras point », donné par Yahvé à Moïse, en la personne de Jésus et dans le principe chrétien de la pitié⁴.

Si Apostolidès décrit en fait des lois qui régissent avant tout les relations entre les êtres humains, l'écrivaine belge Adeline Dieudonné fait appel aux mêmes catégories, mais dans un contexte élargi embrassant aussi bien les hommes que les animaux. Dans son roman *La Vraie Vie*, publié en 2017, qui fera l'objet de notre analyse, ces deux perspectives se rencontrent grâce à la mise en œuvre par l'écrivaine des images de la chasse. À travers l'histoire d'une famille dominée par un père agressif, Dieudonné montre en fait un monde où les relations entre les êtres humains, hommes et femmes, ainsi qu'entre les êtres humains et les animaux, sont fondées sur une violence qui semble mettre en doute, voire redistribuer, les rôles que notre culture assigne traditionnellement aux héros et aux victimes. Qui sont les victimes dans les sociétés contemporaines ? Les valeurs propres à la « culture de l'héroïsme » ne sont-elles plus en vigueur ? Qu'est-ce que les hommes peuvent apprendre des animaux ? Les hommes des femmes ? Le livre de l'écrivaine belge inspire d'importantes questions culturelles et éthiques sur lesquelles nous nous proposons de réfléchir dans le présent article.

² C'est une question soulevée, entre autres, par Élisabeth de Fontenay, voir M. Loba, « Zagłada, ofiara i zwierzęta w myśli Élisabeth de Fontenay » [La Shoah, le sacrifice et les animaux dans la pensée d'Élisabeth de Fontenay], *Narracje o Zagładzie*, n° 3, 2017, p. 42-50.

³ Allusion au titre de l'œuvre de Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

⁴ J.-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Cerf, 2011, p. 10

Le mâle-prédateur et la fin de la « culture de l'héroïsme »

Née en 1982, Adeline Dieudonné, d'origine bruxelloise, est comédienne de formation et une romancière dont la carrière littéraire commence avec la nouvelle *Amarula*, publiée en 2016, qui lui vaut le prix de la Fédération Wallonie-Bruxelles en 2017⁵. *La Vraie Vie*⁶, qui est son premier roman, multi-primé⁷ et traduit en plusieurs langues, se révèle rapidement un succès. Le personnage central du roman est le père dont le prénom n'est jamais mentionné au cours du récit. À part lui, la famille se compose de la narratrice, une jeune fille au seuil de l'adolescence, de son petit frère Gilles, de la mère et de quelques animaux. Ils vivent dans un lotissement moderne appelé « Démo », construit à la place d'un champ de blé à proximité d'une forêt, où ils occupent une maison de quatre pièces ; dans l'une d'elles, dont l'accès est interdit aux enfants, le père garde ses trophées de chasse et des portraits photographiques le présentant dans une pose victorieuse. Cette espèce de temple organisé dans la maison familiale ne doit pourtant pas commémorer les exploits héroïques du père-chasseur, mais plutôt traduire la position dominante que celui-ci prétend occuper dans la hiérarchie des êtres vivants. Il réussit non seulement à tuer les plus grands et les plus dangereux mammifères du monde, dont les cadavres empaillés se trouvent dans la pièce interdite, mais aussi à étendre son terrain de chasse au monde entier : nous apprenons au cours du récit qu'il participe à des escapades de chasse commerciales sur différents continents. La grande collection d'armes spécialisées dont il dispose fait que la mise à mort d'un animal ne présente pour lui aucune difficulté et que la chasse, même d'un gros animal, se présente comme une activité purement technique, sinon banale : « Tuer la bête », constate la narratrice, « était [pour lui] aussi simple que d'abattre une vache dans un couloir de métro. La vraie difficulté avait consisté à entrer en contact avec les braconniers et à échapper à la surveillance des gardes-chasse ».

Le père ne tue donc ni pour nourrir sa famille, ni même pour combattre un animal – comme le veut, par exemple, la tradition de la chasse à courre qui, n'acceptant pas l'usage d'une arme afin de ne pas gâter l'idée de la lutte avec l'animal, ferait appel à la tradition héroïque de cette activité⁸ – mais avant tout pour

⁵ Il faut mentionner que Dieudonné régit avec beaucoup de succès sa « visibilité » médiatique : elle participe à des *talk-shows*, elle est très présente dans les médias sociaux, à la télévision et à la radio.

⁶ Adeline Dieudonné, *La Vraie Vie*, Paris, L'Iconoclaste, 2018, édition e-book, sans pagination. Toutes les citations se réfèrent à cette édition.

⁷ Ce livre a notamment reçu en 2018 le prix FNAC, le prix Renaudot des lycéens, le prix Rossel et le prix Filigranes en Belgique ainsi que le Grand Prix des lectrices d'*Elle* en 2019. Il s'est également vendu à 250 000 exemplaires.

⁸ Notons aussi que pour défendre leur procédé, les partisans de la vénerie à l'époque contemporaine mobilisent aussi des arguments qu'ils qualifient d'écologiques, en soulignant que ce type de chasse reproduit une relation naturelle entre les prédateurs et les proies, qui existe dans le monde des animaux, et qu'il sert à maintenir un équilibre naturel des espèces.

assouvir son désir de proie : il n'hésite pas à payer une fortune pour ses escapades de chasse exotiques ou à participer à une traque illégale à l'éléphant dans le seul but de s'emparer de l'une de ses défenses. Plus la proie est « animale », aurait-on envie de dire, plus la chasse est sanglante, et plus l'une et l'autre sont désirées : « prélever les défenses sur la carcasse encore chaude », dit le père avec satisfaction, « c'était une sacrée boucherie ». C'est pour cette raison qu'en bas de son échelle des êtres vivants se situent en fait les humains, en particulier les femmes, comme si leur vulnérabilité physique et les fonctions reproductives auxquelles il les réduit, ne pouvaient pas concurrencer à ses yeux le poids et la résistance du gros gibier. Ainsi la mère de la narratrice, étant une personne anodine et effacée (elle est d'ailleurs comparée par la narratrice à une amibe, donc à un organisme primitif, unicellulaire et ne possédant pas de neurones), ne présente pour son mari-chasseur aucun intérêt :

Sur les clichés, mon père avait la même attitude que sur ses photos de chasse, la fierté en moins. C'est sûr qu'une amibe, ce n'est pas très impressionnant comme trophée. Pas très compliqué à attraper, un verre, un peu d'eau croupie et hop !

Si pourtant, dans ce passage, l'image de la chasse ne constitue qu'une métaphore des relations sans doute déshumanisées entre les parents de la narratrice, le roman nous offre une autre scène, bouleversante, où la jeune fille devient littéralement la proie d'une traque organisée par son père. Il s'agit d'une épreuve qui a pour but d'initier un groupe de jeunes adeptes à l'art de la chasse, parmi lesquels se trouve le frère de la narratrice, Gilles. La scène, qui fait allusion à l'histoire du sacrifice d'Isaac⁹ (la fille est engagée par son père aux préparatifs de la chasse sans savoir ce qui se trame, tout comme l'était Isaac dans le *Livre de la Genèse* aux préparatifs de l'holocauste), est tout de même détournée de son sens originel : aucun Dieu n'intervient ici pour la sauver et le père lui-même, en proposant de traquer sa propre fille, la met définitivement dans une position de victime animale. Tout au long du roman, le père se comporte ainsi comme un prédateur, voire comme une bête : il se nourrit de viande crue, il supporte mal l'enfermement à la maison, il se laisse emporter par ses pulsions, il impose son autorité dans la famille par l'intermédiaire des actes de violence physique qu'il fait subir à ses proches, en particulier à sa femme. Ressemblant davantage « à un milicien rebelle shooté à l'adrénaline du génocide qu'à un père de famille », comme le caractérise la narratrice, incapable de tendresse ou de pitié aussi bien envers ses proches qu'envers les animaux domestiques, cet homme est un personnage aussi dangereux que grotesque¹⁰.

⁹ « Isaac s'adressa à son père Abraham et dit : "Mon père !" Il répondit : "Oui, mon fils" – "Eh bien, reprit-il, voilà le feu et le bois, mais où est l'agneau pour l'holocauste ?" » (Gn, 22, 7).

¹⁰ Il convient de noter que l'idée de la prédation ne se réfère pas uniquement, dans le roman de Dieudonné, aux relations entre les êtres vivants, mais elle renvoie aussi à la relation entre la nature et la culture. Ainsi, les constructeurs du lotissement Démo, qui découpent

Les animaux et leurs hommes ou vers une esthétique de la pitié

Si le rôle de la victime animale est directement imposé à la narratrice par son père, il résulte indirectement d'une implication de son géniteur dans la tradition héroïque qui semble justifier aussi sa position de prédateur. Jean-Marie Apostolides rappelle ainsi que « la culture héroïque se présente comme une célébration de la masculinité [...], elle se construit à partir de la répression du pôle féminin, ou du moins, de sa substitution »¹¹. Or, les rares moments du roman où le père apparaît comme un être vulnérable et souffrant, laissent à penser qu'il est lui-même victime de cette tradition qui le condamne en fait à suivre des schémas culturels plutôt qu'à vivre de manière indépendante et authentique. En voyant un jour son père pleurer, la narratrice dit : « Je n'étais plus qu'à un mètre de lui. Il avait quelque chose de triste. Le petit garçon redoutait ce qui allait se passer. Mais il était prisonnier de ce corps de bourreau ». C'est la tradition héroïque qui semble aussi se cacher derrière cette force maléfique représentée dans le roman par l'hyène, dont le rire persécute la narratrice et introduit un état de menace perpétuelle¹² : « Ça ressemblait à une blague. J'ai même pu entendre un rire. Ça n'était pas un rire réel, ça ne venait pas de moi non plus. Je crois que c'était la mort. Ou le destin. Ou quelque chose comme ça, un truc bien plus grand que moi. Une force surnaturelle, qui décide de tout ». C'est toujours cette tradition qui impose en fin de compte des schémas préconçus de masculinité tout prêts, servant avant tout à sceller la communauté des hommes-mâles (la scène de la traque initiatique en donne la preuve) et plongeant les êtres humains dans une espèce d'anesthésie émotionnelle. Après l'épisode de la traque nocturne par un groupe de jeunes chasseurs dirigé par son père, la narratrice avoue : « Je n'avais plus pleuré depuis l'épisode du jeu de nuit. Quelque chose s'était fossilisé à l'intérieur. Je me suis

un terrain forestier pour tester une nouvelle technologie de construction, ne sont pas présentés comme des héros du progrès et de la modernité technologique mais comme des destructeurs du paysage naturel, inspirés par une économie capitaliste agressive : « Dans les années soixante, explique la narratrice, il y avait eu un champ de blé à la place du Démo. Au début des années soixante-dix, le lotissement avait poussé tel [sic] une verrue, en moins de six mois. C'était un projet pilote, à la pointe de la technologie du préfabriqué. Le Démo. Démo de je sais pas quoi. À l'époque, ceux qui l'avaient fabriqué avaient dû vouloir prouver un truc. Peut-être que ça avait ressemblé à quelque chose sur le moment. Mais là, vingt ans après, il restait juste le moche. Le joli, s'il y en avait eu, s'était dissous, lavé par la pluie ».

¹¹ J.-M. Apostolides, *Héroïsme et victimisation...*, op. cit., p. 45-46.

¹² D'ailleurs, même si le trophée de l'hyène se trouve aussi dans la chambre interdite du père parmi d'autres animaux empaillés, il possède un statut particulier, car l'hyène fait semblant de ne pas être morte : « tout empaillée qu'elle était, elle vivait », dit la narratrice, « j'en étais certaine ». Il faut souligner que, dans l'imaginaire populaire, l'hyène est parfois considérée comme mangeuse d'hommes. Dans les contes soudanais, nous rencontrons aussi l'homme-hyène, être maléfique qui terrorise une contrée en dévorant ses habitants. Voir <https://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/hy%C3%A8ne/178181> et G. Calame-Griaule, Z. Ligers, « L'homme-hyène dans la tradition soudanaise », *L'Homme*, tome 1, n° 2, 1961, p. 89.

dit que c'était mauvais signe. Je refusais d'être une proie ou une victime, mais je voulais rester vivante. Vraiment vivante. Avec des émotions ».

Les victimes dans le roman cherchent ainsi la consolation dans la présence d'êtres inoffensifs (tels les enfants), d'étrangers qui ne connaissent pas les oppresseurs codes culturels occidentaux (telle la famille d'origine asiatique vivant dans une maison voisine), voire enfin dans la présence des êtres qui ne sont même pas humains (tels que la chienne Dovka, les perroquets ou les chèvres dans l'enclos tout près de la maison où la mère-amibe, repoussée par sa famille humaine, trouve en fait une famille de substitution). La présence des animaux, leur chaleur et leur odeur, doivent aussi aider le petit frère de la narratrice à s'apaiser après un accident violent dont il a été témoin. D'une manière générale, dans le roman, « [l]es animaux sont plus gentils que les humains », comme l'affirme la mère. Ils offrent une espèce de pitié dont sont incapables les humains-prédateurs et qui, tout en étant propre à l'éthique chrétienne¹³, est ici réalisée comme en mineur, par des non-humains et par le biais de leur corps. Cette éthique est par ailleurs complétée dans le roman par d'autres images consolatrices renvoyant au désir et à la sensualité (qui fait en revanche allusion à l'*aisthesis* classique) qui appartiennent, conformément aux explications proposées au début de notre analyse, à la tradition héroïque. La relation amoureuse de la narratrice avec le « Champion », père de famille asiatique et défenseur de la chienne Dovka – relation sans doute déshonorante dans la perspective de la moralité chrétienne – se trouve ainsi justifiée sur un autre plan, lorsque la narratrice, fascinée par son corps musclé ressemblant à celui d'un cheval, animal préféré de l'antiquité classique, semble avoir trouvé en cet homme une consolation d'ordre esthétique : « Je ne pouvais pas m'empêcher d'étudier la topographie de ce torse, le relief des muscles sous la peau, les veines saillantes... », dit-elle. « J'ai pensé à un cheval sauvage. Un animal puissant, nerveux mais tendre. J'ai eu envie qu'il me prenne dans ses bras ».

Un rôle consolateur est également assigné dans le roman à l'univers des plantes qui, tantôt anthropomorphisé, tantôt indifférent, offre, lui aussi, un espace protecteur s'inscrivant en mineur dans les deux traditions évoquées. Monica, amie de la narratrice et de son petit frère, remplit dans le roman la fonction de maîtresse initiatique : sa maison « à moitié mangée par le lierre » et dont les branches « ressemblaient à des doigts qui la caressaient », devient ainsi pour les enfants un substitut aussi sécurisant que naturel à la maison familiale située dans un espace technologique et menaçant. Pour la narratrice, qui recherche le soulagement après un affrontement violent avec son père, la nature, se développant selon son propre rythme et sans agression, s'avère être un cadre anesthésique apaisant : « J'aimais marcher dans les champs et les bois », avoue la narratrice. « J'aimais la nature et sa parfaite indifférence. Sa façon d'appliquer son plan précis de survie et de reproduction, quoi qu'il puisse se passer chez

¹³ Voir J.-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation...*, op. cit., p. 10.

moi. Mon père démolissait ma mère et les oiseaux s'en foutaient. Je trouvais ça réconfortant ».

Les nouveaux héros ou la revanche des victimes

Si le roman raconte sans doute l'histoire d'une initiation, celle-ci se présente finalement comme un affrontement entre la narratrice et des schémas culturels qui lui imposent le rôle de femelle-victime dominée par la peur. Cet affrontement l'amène à faire preuve de certaines valeurs traditionnellement masculines, voire à occuper la place que la culture héroïque réserve aux hommes. Ainsi, tout au long du roman, la narratrice ne cesse de lutter pour sauver son petit frère de l'anesthésie émotionnelle dans laquelle il plonge après l'accident avec la camionnette et, au fur et à mesure, de son adhésion au modèle de la masculinité que lui transmet son père. L'initiation à la théorie de la relativité lors des cours de physique avec le professeur Pavlović – qui doit permettre, par le biais de la science, un retour à l'enfance pour ranimer la sensibilité du petit garçon – devient ainsi autant un acte de résistance que de sacrifice, car la narratrice, en tant que femme, réunit en elle des caractéristiques reconnues traditionnellement comme masculines. Mais le roman abonde, en général, en figures de nouvelles héroïnes qui accomplissent non seulement l'idéal du sacrifice venant de l'ancienne culture héroïque (Yaëlle, la compagne du professeur Pavlović, risque sa santé pour sauver une femme persécutée par son mari), mais modifie aussi le sens du sacrifice même, en luttant contre l'insensibilité des humains envers tous les êtres vivants¹⁴.

Cette nouvelle sensibilité fait ainsi appel à deux traditions, héroïque et victimaire, mais sur un mode mineur, détourné de leur signification originelle, à travers la mise en doute des frontières entre les espèces et l'attribution de qualités humaines aux animaux et de qualités animales aux humains. Elle dicte également les choix narratifs de l'écrivaine qui rejoignent en fait les plus importantes caractéristiques de l'écriture éco-poétique contemporaine¹⁵. Si la narration du point de vue humain, même si elle est relativisée par la place importante accordée aux qualités humaines des animaux dans le roman (l'amitié de la chienne Dovka, l'inoffensivité enfantine des chevreaux) ou la présentation des humains à travers leurs réactions instinctives et somatiques les rapprochant des animaux (des crises de panique de la narratrice provoquées par la sécrétion d'adrénaline, la mère se mettant à quatre pattes pour lâcher

¹⁴ Cette idée revient, nous semble-t-il, avec plus d'insistance dans le plus récent livre de Dieudonné, *Kerozene* (Paris, L'Iconoclaste, 2021). Dans l'un des récits, un couple humain, ne pouvant supporter l'indifférence des humains envers un animal condamné à mort, adopte et accueille chez lui une truie sauvée de l'abattoir.

¹⁵ Voir A. Gefen, *L'idée de la littérature : de l'art pour l'art aux écritures de l'intervention*, Paris, Corti, 2021, en particulier le chapitre « Du roman réaliste à la littérature écologique ».

les chevreaux nouveau-nés, etc.), est dans ce roman pertinente, Dieudonné n'hésite pas, en revanche, à diversifier l'espèce de ses narrateurs dans d'autres récits (dans *Kerozene*, par exemple, l'un des narrateurs est un cheval). L'écrivaine met en place une poétique de la violence qui vise plus à éveiller l'émotion du lecteur – d'où peut-être la grande popularité de son roman – en utilisant des images contrastées (la *Valse des fleurs* de Tchaïkovski à côté du visage massacré du vendeur de glaces) et un style en accord avec le langage des médias contemporains (phrases courtes, recours à des images stéréotypées de masculinité ou de féminité ou à des concepts idéologiques simplifiés) qu'à le surprendre et le séduire par des effets artistiques que la modernité réserve traditionnellement au langage littéraire. Comme si, conformément aux observations d'Alexandre Gefen à propos de l'évolution contemporaine de la notion de littérature, « ce n'[était] plus l'esthétique comme discours autonome qui [serait] invoquée ici, mais plutôt *l'aisthesis* classique, qui définit les arts comme le domaine du sensible »¹⁶. Si donc *La Vraie Vie* pouvait être qualifiée, en relation aux catégories proposées précédemment, d'écriture néo-héroïque, voire d'écriture engagée du côté des victimes contemporaines, c'est au prix de l'abandon, voire du sacrifice, d'une certaine « idée de la littérature » devenue ici une sorte d'« écriture d'intervention »¹⁷.

Conclusion : pour une écologie des relations humaines

En jouant avec les codes culturels (héroïsme, victimisation, traditions classique et biblique) et génériques (conte, roman initiatique), souvent de manière grotesque ou comique, l'écrivaine belge dénonce à travers son roman les rapports de force dont l'homme (compris à la fois comme mâle et comme être humain) est l'auteur, et propose un type non agressif de coexistence qui embrasserait aussi bien les humains que tous les êtres vivants. Une telle coexistence renouant avec la sensibilité victimaire, réactive, comme nous l'avons vu, l'ancienne catégorie de la pitié que l'être humain redécouvre en présence des animaux et des plantes. Dans le même temps, Dieudonné montre un monde d'où la sensibilité héroïque n'a pas disparu, mais où l'homme en a perdu le monopole et où toutes les formes d'existence, humaines ou inhumaines, valent le sacrifice. Symétriquement, le rôle de victime n'est plus seulement l'affaire des animaux ou des femmes, mais de tous les êtres vulnérables, y compris les hommes : dans l'un des récits de *Kerozene*, par exemple, un jeune homme, Nicolas, est en fait tyrannisé par sa petite amie, Chelly, qui endosse le rôle du prédateur¹⁸. Dans la culture

¹⁶ *Ibid.*, p. 140-141. Gefen s'inspire ici des considérations de Thomas Pughe.

¹⁷ *Ibid.*, les citations viennent de la couverture du livre d'A. Gefen.

¹⁸ A. Dieudonné, *Kerozene*, Paris, L'Iconoclaste, 2021. Il s'agit du récit intitulé « Chelly ».

contemporaine, semble vouloir dire Dieudonné, la frontière entre les hommes et les animaux est (re)devenue floue dans la mesure où ces rôles de prédateurs et de proies sont devenus interchangeables et interspécifiques. Il faut souligner aussi que l'objectif de l'écrivaine n'est pas, nous semble-t-il, de lutter pour une cause – écologique, féministe, anticapitaliste ou autre – selon la meilleure tradition de l'écriture engagée, mais plutôt de révéler, par le biais d'une écriture d'« intervention », différentes formes de violence contemporaine – représentée selon elle par le patriarcat, la modernité technologique, l'injustice sociale, les inégalités salariales, la répartition inégale des ressources¹⁹. Les grandes catégories d'héroïsme et de victimisation ne sont finalement convoquées par Dieudonné que pour montrer le drame des humains enfermés dans des schémas qui les séparent des sensations, voire d'un plaisir élémentaire de vivre leur vie : « Et si on se sortait les doigts du capitalisme pour se les mettre dans la culotte ? », propose-t-elle dans l'un de ses programmes radiophoniques. Cette phrase provocatrice, emblématique de son style, qui résonne avec son postulat du retour à la « vraie vie », voire au désir et à l'émotion, traduit peut-être aussi un désir de survie dans un monde organisé par les décideurs.

Bibliographie

- Apostolidès, Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Cerf, 2011.
- Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 2007.
- Calame-Griaule, Geneviève, Ligers, Ziedonis, « L'homme-hyène dans la tradition soudanaise », *L'Homme*, tome 1, n° 2, 1961, p. 89-118.
- Gefen, Alexandre, *L'idée de la littérature : de l'art pour l'art aux écritures de l'intervention*, Paris, Corti, 2021.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- Dieudonné, Adeline, *La Vraie Vie*, Paris, L'Iconoclaste, 2018.
- Dieudonné, Adeline, *Kerozene*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.
- Fontenay, Élisabeth de, *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- Loba, Mirosław, « Zagłada, ofiara i zwierzęta w myśli Élisabeth de Fontenay » [La Shoah, le sacrifice et les animaux dans la pensée d'Élisabeth de Fontenay], *Narracje o Zagładzie*, n° 3, 2017, p. 42-50.
- Schaeffer, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁹ Ce qui n'est pas, nous semble-t-il, sans rapport avec son programme radiophonique « d'intervention » qui est *La confession d'Adeline* où elle commente sur antenne l'actualité sociale et politique en Belgique.

IV

Fréquenter les bêtes



Anita Staroń

Université de Łódź

ORCID : 0000-0002-4968-885X

« La vie qui se cache dans l'inconnu... » Les animaux d'Octave Mirbeau

“The life that lurks in the unknown ...” Octave Mirbeau's Animals

Mirbeau's writings constantly show his deep and surprisingly modern interest in the world of nature, his respect for its often brutal force and his desire to preserve it from dangers of civilization. His pessimistic view of mankind as stupid, cruel and ignorant results in him portraying animals as embodiment of wisdom, tenderness and love. After a brief classification of roles animals play in Mirbeau's works, the rhetorical figures he uses to influence the reader's point of view will be succinctly analyzed. However, by using hyperbolization, anthropomorphization, or mystification for his animal portraits, is Mirbeau sacrificing his understanding of nature for the sake of argumentation? The relations between human beings and animals, as it results from his writings, will thus form the final part of the present study.

Keywords: animals, cruelty, anthropomorphization, hyperbolization, autonomy, Octave Mirbeau

Mots-clés : animaux, cruauté, anthropomorphisation, hyperbolisation, autonomie, Octave Mirbeau

À lire les ouvrages d'Octave Mirbeau, on est frappé par le nombre et la variété des animaux qui y figurent. D'après ses propres déclarations, il avait pour eux « une tendresse de neurasthénique et de misanthrope »¹. Cela pose d'emblée la question de sa vision du monde de la nature, aussi bien que celle des rapports

¹ O. Mirbeau, *La 628-E8*, dans : *Œuvre romanesque*, vol. 3, Paris, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, 2001, p. 481.

de ce monde avec celui des humains. De nos jours, lorsque le postulat de percevoir les animaux comme autonomes et singularisés, selon des critères indépendants de ceux qui sont appliqués aux hommes, gagne en importance, il est intéressant de creuser le concept que s'en faisait, il y a plus de cent ans, cet écrivain farouchement individualiste et hypersensible. Les étapes nécessaires de ce parcours seront, d'abord, la place et les rôles que les animaux sont appelés à remplir dans les écrits de Mirbeau ; ensuite, les manières de les présenter au sein du récit ; enfin, les rapports entre l'humain et l'animal tels qu'ils se profilent au travers de ce qu'il ne semble pas exagéré d'appeler sa philosophie de la nature. Faute de place, certains points ne seront qu'esquissés, afin de privilégier une analyse plus approfondie dans la dernière partie.

Place et fonction des animaux dans les écrits de Mirbeau²

Globalement, on peut distinguer les textes où les animaux jouent un rôle accessoire, et servent au fond de prétexte pour montrer les hommes, de ceux où ils occupent le devant de la scène ; le premier groupe se divise encore en deux sous-sections, selon l'optique de présentation de la nature humaine. Le plus fréquemment, elle se révèle dans toute sa cruauté ; les actes de brutalité ou de tuerie exercés sur les animaux sont parfaitement gratuits, ou motivés par les instincts les plus bas. Les contes en offrent de nombreuses illustrations³, pour ne citer qu'un personnage possédé de la « manie de tuer tous les chats qu'il rencontrait »⁴, un autre qui éprouve une excitation sadique à torturer des bêtes⁵, ou celui qui étrangle avec délectation un petit lièvre, dans lequel il voit l'image de son rival⁶. D'autre part, les textes de Mirbeau montrent parfois ceux qui aiment et respectent les animaux. Mais alors, ces gens sont perçus par la société comme excentriques, bizarres, différents... ou leur amour des bêtes se termine de manière cruelle. Le protagoniste du conte « Pauvre Tom ! » décrit longuement son affection pour le vieux chien, avant de le tuer, obéissant aux ordres de sa jeune épouse. La cruauté de la femme est ici mise en relief, ensemble avec la dépendance très

² Sur ce point, voir aussi l'étude de P.-J. Dufief, « Le monde animal dans l'œuvre de Mirbeau », dans : *Actes du colloque « Octave Mirbeau »*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 281-291.

³ Mirbeau est auteur de plus de 150 contes, publiés de son vivant dans la presse et dans deux recueils, *Lettres de ma chaumière* (1885) et *Contes de ma chaumière* (1894), et, après sa mort, dans quelques volumes séparés, avant d'être réunis dans l'édition la plus complète de 1990. Je me sers de sa réédition : *Contes cruels* I et II, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2000, notés en CC I et CC II.

⁴ « Mon Oncle » (CC I, 305). Cette même manie et une description semblable du meurtre d'un petit chat sera décrite dans le premier roman de Mirbeau, *Le Calvaire* (1886).

⁵ « Le Petit Gardeur de vaches » (CC I, 338).

⁶ « Le Lièvre » (CC I, 403), histoire racontée également dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*.

schopenhauerienne qu'éprouve l'homme devant ses charmes et qui le pousse à cet acte criminel⁷. Le narrateur du conte précédemment évoqué, ne pouvant supporter le meurtre sadique d'un petit chat⁸, tue le tortionnaire, qui n'est qu'un adolescent. Même en présentant la tendresse de l'homme envers l'animal, Mirbeau trouve le moyen de perturber cette image par trop idyllique.

En ce qui concerne les animaux qui sont au centre du récit, ils se caractérisent toujours, en réalité, par des comportements rares ou inhabituels. C'est le cas du crapaud Michel qui, après avoir noué avec le narrateur un lien d'amitié, lui raconte ses déboires⁹, du hérisson qui prend des habitudes humaines jusqu'à mourir d'une intoxication à l'alcool¹⁰ ou du chien Pierrot, mort de n'avoir pas pu supporter la vue d'une dame extrêmement laide¹¹. Il semblerait qu'en les dotant de traits peu animaliers, l'écrivain veuille accentuer la dimension satirique ou grotesque du récit et, somme toute – parler encore des défauts humains.

Procédés et techniques à l'œuvre

Cette énumération nécessairement rapide se doit d'être suivie d'une esquisse des moyens que l'écrivain a utilisés pour peindre les animaux de ses textes. Le premier est la perspective narrative choisie ; le plus souvent, il s'agit d'un narrateur homodiégétique. Il semble que cette optique permette à Mirbeau de réduire la distance entre les faits racontés et les jugements exprimés par la voix narrative et d'influencer ainsi plus directement la sensibilité du lecteur, quitte à le choquer. La présence du narrateur comme personnage dans le récit permet ainsi des commentaires pleins de compassion ou indignés et hostiles. De telles observations sont à même de rencontrer la compréhension d'un lecteur plus ou moins sensible au sort des animaux¹².

Souvent aussi, un narrateur effacé, omniscient, mais nullement neutre, s'avère très efficace pour montrer la cruauté et la bêtise des hommes qui persécutent un animal innocent, comme dans « La Mort du chien », où sont décrites les pérégrinations de la pauvre bête, les réactions insensées des gens à son passage et enfin, leurs actions qui vont conduire à sa mort. Le choix des épithètes, les détails marquants, le rythme haletant, mettent le lecteur du côté de l'animal poursuivi et forcent la compassion ; on observe également des changements de perspective, allant du point de vue des villageois à celui qui plaint leur innocente victime¹³.

⁷ « Pauvre Tom ! » (CC II, 38-45).

⁸ « Le Petit Gardeur des vaches », *op. cit.*

⁹ « Le Crapaud » (CC I, 80-85).

¹⁰ *Les 21 jours d'un neurasthénique*, dans : *Œuvre romanesque*, vol. 3, *op. cit.*, p. 37-39.

¹¹ *Dingo*, noté en D, dans : *Œuvre romanesque*, vol 3, *op. cit.*, p. 661-662.

¹² Il faudrait cependant signaler d'assez nombreux écarts à cette règle, lorsque le narrateur présente un point de vue douteux, sinon tout à fait contestable (voir : « Faune des routes », *La 628-E8*, *op. cit.*, p. 480-508).

¹³ « La Mort du chien » (CC I, 298).

Il faut également au moins mentionner les nombreux procédés rhétoriques et stylistiques engagés dans ces descriptions. Ils privilégient généralement le recours à l'émotion et peuvent se rapporter aux hommes ou aux animaux : parmi les plus fréquemment utilisés, on notera la caricature ou le portrait-charge, l'éloge paradoxal, l'amplification, l'hyperbole, le grotesque, la mystification, enfin la personnification – ou l'anthropomorphisation – à laquelle j'aurai à revenir. Ne pouvant, faute de place, illustrer séparément chacun de ces procédés, je me limiterai à une citation qui en condense quelques-uns, produisant un effet humoristique, notamment par l'évocation de plusieurs sortes d'animaux :

À ce moment, un lièvre part et détale... Le chasseur l'ajuste, le tire et le manque.
– Vache, crie-t-il, sale vache !... Oh ! le chameau !
Puis, après ce moment de stupéfaction passé, il se mit à courir après le lièvre, en aboyant comme un chien.¹⁴

Si tous ces moyens s'avèrent très efficaces pour peindre les bêtes d'une façon émouvante et éloquente, l'anthropomorphisation occupe parmi eux une place de choix. En effet, lorsqu'on mesure le degré de réalisme des descriptions des animaux dans les ouvrages de Mirbeau, il va d'une fidélité à peu près complète à une vision purement fantastique, et ce parfois à propos d'un même animal. L'exemple le plus caractéristique est ici offert par la figure du vieux crapaud qui, au début, est présenté conformément au savoir biologique en vigueur, pour, ensuite, prononcer une diatribe contre les hommes qui le persécutent, le chassent et conduisent sur lui des expériences ignobles et inutiles. L'histoire – comme toujours dans ce monde d'une extrême noirceur – se clôt sur le batracien mort, « le corps en bouillie, ses entrailles étalées, attaché sur la terre, par une brindille de coudrier pointue comme une épée »¹⁵. Et l'on ne saurait nier qu'avec ces horribles détails, nous revenons cependant à la réalité.

L'exemple suivant nous conduira au cœur de notre problématique : passant devant des oies, le narrateur se sent « gêné, humilié, par leurs moqueries »¹⁶ sans savoir ce qu'elles disent. Une observation capitale, que l'on serait d'abord tenté d'interpréter à la lumière de l'exemple précédent du crapaud – les animaux personnifiés donnent leur opinion sur l'homme –, n'était ce détail capital : l'homme ne comprend pas leur langage. Ainsi, de la dimension fantastique, ou celle de la fable, nous nous déplaçons vers ce qu'il faudrait voir comme un statut autonome de l'animal, non plus anthropomorphisé, mais à qui est rendue sa pleine indépendance – y compris la faculté de parler.

Il importe donc à présent de réfléchir sur la véritable vision de la nature chez Mirbeau. Car d'après ce qui a été dit jusqu'ici, on pourrait sans doute conclure

¹⁴ « Paysage d'hiver » (CC I, 429). Mirbeau est très critique envers la chasse et les chasseurs.

¹⁵ « Le Crapaud », *op. cit.*, p. 85.

¹⁶ *La 628-E8*, *op. cit.*, p. 498.

à beaucoup de tendresse, à un grand amour des bêtes et à la haine, sous-tendue de misanthropie, envers tous ceux qui font du mal aux animaux. Sentiments louables à une époque où la question des droits des animaux commence seulement à poindre. Mais comment Mirbeau perçoit-il les animaux en eux-mêmes ? Quel est le statut qu'il leur accorde ? Les écrits qu'il leur consacre se rattachent, par l'emploi systématique de procédés rhétoriques, au vaste ensemble de ses textes polémiques. Luttteur invétéré, il a toujours eu recours à cet arsenal¹⁷. Il semble donc évident qu'il y puise pour sensibiliser ses contemporains au sort des animaux. Mais ce faisant, ne perd-il pas de vue les nuances de l'existence animale ? Ne succombe-t-il pas à la tentation, tout à fait compréhensible, de regarder ce monde de la perspective purement humaine ? Le mot « compassion »¹⁸ est apparu dans les pages précédentes ; Mirbeau veut sans doute inciter ses contemporains à avoir pitié des animaux maltraités. Outre ses œuvres de fiction, il leur consacre également des chroniques dans la presse, où il mentionne par exemple l'application encore limitée de la loi Grammont, s'oppose à leur utilisation dans les manèges ou raconte leur mort lors de l'inondation de Paris en 1910. Constamment déçu par l'égoïsme et l'insensibilité de ses compatriotes, il use des grands moyens afin de pouvoir escompter un effet quelconque. Mais progressivement, les forces vont l'abandonner et il va se lasser de cette lutte sans fin. Les dernières années de Mirbeau sont silencieuses, pleines de souffrance physique et morale et on a souvent vu en cela une sorte de découragement devant l'indestructible et éternelle barbarie humaine (Mirbeau est mort en 1917). On a aussi interprété son dernier roman, *Dingo*, comme un récit de vengeance accomplie, au nom du narrateur vieillissant, par son chien aux facultés extraordinaires. Ce texte servira de base pour la dernière partie de notre réflexion.

Pour, avec ou à côté de l'animal

Dingo est dès le début placé sous le signe de l'exceptionnel. D'origine australienne, il n'est « ni chien, ni loup »¹⁹. Pour le décrire, Mirbeau passe sans cesse de l'ordre réaliste à une vision fantastique, pour ne pas dire mythique : Dingo est hyperbolisé, ses aventures ont un puissant côté mystificateur et, avant tout, il subit une forte anthropomorphisation. Il est d'ailleurs opposé, surtout par son individualisme et son goût de liberté, à des chiens domestiques « vulgaires », ces

¹⁷ Pierre Michel commente ses « habitudes rhétoriques » qui servent efficacement son « style du polémiste », dans *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Besançon, PU de Franche-Comté, 1995, p. 287-288 et 292-306.

¹⁸ Ce mot serait à placer dans le contexte des analyses que lui consacre Jacques Derrida, en distinguant entre ceux qui la manifestent ou la refusent devant une souffrance animale, et parlant d'une « guerre au sujet de la pitié » (*L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 50).

¹⁹ *Dingo*, op. cit., p. 641. Je renvoie, pour les analyses concernant ce point, à plusieurs articles consacrés à ce roman, comme à l'introduction de Pierre Michel dans *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 615-627.

« stupide[s] héros de la fidélité »²⁰. Dans cet ordre d'idées, il a un flair infailible qui lui fait détecter et aimer les pauvres et les malheureux et détester les puissants, particulièrement lorsqu'ils portent un uniforme. Le narrateur finit par se fier complètement à ses appréciations. En même temps, Dingo reste soumis à la voix de l'instinct. Dévoué à son maître et lui obéissant la plupart du temps, il est capable de s'échapper de l'enclos pour exécuter des massacres d'animaux domestiques et forestiers à une échelle inouïe. C'est là que l'esprit de mystification et de grossissement cher à Mirbeau éclate dans toute sa splendeur. À le lire, Dingo continuerait la tradition de sa race en composant « des tableaux de chasse », c'est-à-dire en disposant artistiquement les dizaines de corps de ses victimes (qu'il ne mange d'ailleurs jamais). L'instinct se mêle donc ici à la veine artistique²¹...

Mais ce qui est également à noter, c'est cette assimilation, une sorte de symbiose entre le chien et son maître (encore que ce mot semble de moins en moins convenir à leurs relations au fur et à mesure du développement du récit). Le narrateur raconte sa relation avec le chien, de sa petite enfance à sa mort. Faite de tendresse, de dévouement et de respect grandissant, elle rend bien compte d'une compréhension autrement profonde du non-humain.

Il importe de signaler ici qu'Octave Mirbeau possédait véritablement un chien nommé Dingo. Sans rien avoir de commun avec la race australienne ni avec la combativité du Dingo livresque, il a quand même passé aux côtés de l'écrivain quelques années, avant de mourir de la jaunisse, tout comme son homonyme fictif. Mirbeau revient à cette perte à plusieurs reprises dans sa correspondance ; en évoquant la longue agonie de l'animal qu'il avait soigné lui-même et qu'il décrit comme « un ami gentil et dévoué »²², il répète, dans quatre lettres, la même phrase : « Jamais je n'ai vu aux yeux d'un homme, une telle expression humaine d'amour, de supplication et de souffrance »²³. Je m'attache à cette phrase car elle me semble interpréter le comportement du chien à l'aune de son humanité prétendue. Or, le récit de la mort de Dingo dans le roman, et la réflexion sur son regard, nous conduisent vers d'autres registres. En méditant sur la mort du chien, le narrateur observe la différence de sa perception par rapport à la mort humaine, différence due à l'« hérédité et [à] l'éducation » qui

²⁰ La citation provient de *La 628-E8* où il est déjà question de « se dévou[er] à un homme, à une femme, à un principe, au lieu de suivre sa vie, et au point de leur sacrifier, comme le chien, ses idées, ses goûts, sa personnalité » (490).

²¹ « En quelques heures, ils abattent trois cents, cinq cents moutons et autant de bœufs, cela pour le plaisir, par gaieté naturelle, en artistes du massacre, comme des hommes. Mais plus artistes que les hommes, conséquemment plus généreux, plus désintéressés, ils ne mangent pas leurs victimes » (D, 642). Cette description des mœurs des chiens australiens n'est pas sans rappeler le récit des comportements du crapaud Michel et du hérisson (jamais nommé, lui) : le langage prétendument scientifique sert à décrire de pures improbabilités. La mystification est bien en jeu.

²² Lettre à A. Rodin, 18 octobre 1901, *Correspondance générale*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 794.

²³ Lettres à P. Hervieu, à A. Rodin, à J. Huret, à É. Zola, *ibid.*, p. 788, 794, 798, 799.

nous font croire à l'immortalité de l'âme : « [l]a mort humaine nous paraît un mensonge. Mais nos relations avec les animaux ne sont faussées par aucune formule imbécile touchant l'éternité de la personne » (D, 851). Et, à une question qui néglige l'importance de la mort d'un animal : « Qu'est-ce que la mort d'un chien ? », il répond en singularisant son expérience : « Je ne sais ce qu'est la mort d'un chien. Mais je sais que Dingo est mort » (D, 852). Il s'agit d'une perte bien unique, qui ne se rapporte qu'à cet animal seul dans « son irremplaçable singularité »²⁴, pour utiliser la formule de Derrida. Voici donc que, dans le récit, une réflexion primordiale et nettement plus stéréotypée se transforme et s'élargit, en accordant aux animaux une autonomie bien plus grande, en refusant de calquer leur comportement sur celui des hommes :

À vivre avec les animaux, à les observer journallement, à noter leur volonté, l'individualisme de leurs calculs, de leurs passions et de leurs fantaisies, comment ne sommes-nous pas épouvantés de notre cruauté envers eux [...] ? Tous les animaux ont des préférences, c'est-à-dire le jugement critique qui pèse le pour et le contre, le pire et le mieux, leur fait choisir, avec infiniment plus de sagesse et de précision que nous, entre les êtres et les choses, la chose ou l'être qui s'adapte le mieux aux exigences de leurs besoins physiques et de leurs qualités morales. En les torturant, en les massacrant, [...] savons-nous bien ce que nous détruisons, en eux, de vie complémentaire de la nôtre, par bien des côtés supérieure à la nôtre, en tout cas, aussi respectable que la nôtre ? (D, 658)

Observant une amélioration progressive du traitement des animaux par les hommes, il craint qu'elle ne se traduise par « un zèle bien trop anthropomorphiste »²⁵. C'est la constatation finale du narrateur : « J'avais tort de vouloir inculquer à Dingo des notions humaines, des habitudes de vie humaine, comme s'il n'y eût que des hommes dans l'univers et qu'une même sensibilité animât indifféremment les plantes, les insectes, les oiseaux, tous les animaux et nous-mêmes » (D, 657)²⁶.

Cette question de savoir comment interpréter le comportement des bêtes semble primordiale pour l'écrivain, qui, dès le début de son roman, avoue son incapacité à pénétrer la pensée d'un animal et pour cela même, la tentation de l'anthropomorphiser, « à tirer des actes d'un chien ce commentaire humain, dans l'impuissance où [il est] à en concevoir un autre, honnêtement canin » (D, 653), pour l'approfondir plus tard par ces observations sur le regard du chien :

Ses yeux m'impressionnaient à un point que je ne saurais dire. Ils étaient à la fois graves et rieurs, terribles et très doux, mobiles comme des astres et fixes comme des gouffres. Ils étaient tout cela, et ils étaient plus que tout cela et ils étaient bien

²⁴ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 26.

²⁵ O. Mirbeau, « Sur les animaux », *Paris-Journal*, 19 février 1910, s. p.

²⁶ La suite de ce passage est d'ailleurs une variante du fragment de l'article « Sur les animaux », op. cit.

autre chose encore. Le trouble qu'ils causaient à l'âme venait, je crois, de cette inexpression hallucinante qu'ont certains yeux de fous, certains yeux de mineurs, certains reflets dans l'eau, certains reflets de ciel [...]... inexpression formidable qui, avec un peu d'imagination neurasthénique, contient et projette sur nous, en rayons multicolores, avec toutes les expressions de la vie visible, toutes les expressions centuplées de la vie qui se cache dans l'inconnu. (D, 664)

Comment ne pas penser ici aux remarques de Jean-Christophe Bailly lorsqu'il nous invite à nous étonner de l'existence de l'animal même le plus familier²⁷, ou aux réflexions de Jacques Derrida sur le regard de l'animal se posant sur l'homme nu, « un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide »²⁸ ? Et la conclusion est tout à l'honneur de ce philosophe de la nature qu'est Mirbeau : « Il n'y a pas de mystère dans la vie [...]. Il n'y a que l'ignorance de la vie, de la vie que, faute de la comprendre, les poètes ont peuplée de songes puérils et de mensonges à dormir debout » (D, 665).

« On ne saura jamais rien, [...] on ne pénétrera jamais rien de tout ce qui nous entoure » (D, 665) – cette humilité est en même temps le signe d'une profonde acceptation de la différence de l'espèce animale, nullement inférieure à l'espèce humaine. L'animal « se définit [...] comme échappée et esquive », dit Anne Simon²⁹. L'un des signes de cette échappée que Mirbeau s'applique à noter est notre incompréhension du langage des bêtes. Car les bêtes ont bien leur langage à elles, affirme l'écrivain. Et c'est une autre marque de notre stupide orgueil que de leur dénier la faculté de parler sous prétexte qu'elle n'est pas équivalente à la nôtre. Dans un fragment inédit du roman³⁰, il commente l'opinion de Haeckel qui explique par l'imperfection des cordes vocales chez les chiens leur impossibilité d'articuler :

Pourquoi veut-on que les cordes vocales des chiens soient imparfaites, parce qu'elles ne sont pas physiologiquement pareilles aux nôtres ?... Est-ce que les chiens ont le même langage que nous ? Leurs cordes vocales sont adaptées à leur langage [...]. Seulement, nous ne connaissons pas le langage des chiens... Et les savants, même les mieux intentionnés, comme Haeckel, honteux de proclamer leur ignorance, crient bien fort, pour sauver leur amour-propre : – « Les chiens n'ont pas de langage ».³¹

²⁷ Voir : J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 35.

²⁸ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 18.

²⁹ A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française), 2017, p. 85.

³⁰ Repris en partie dans l'article « Sur les animaux », op. cit.

³¹ O. Mirbeau, extrait inédit de *Dingo*, reproduit dans *Cahiers Octave Mirbeau* n° 6, 1999, p. 239.

Tandis que, observe-t-il dans les pages du roman, les chiens n'ont aucun problème pour comprendre toutes les langues humaines (D, 658)³².

Et s'il n'hésite pas à parler de la morale des animaux, il l'appuie sur d'autres principes : la justesse des décisions des bêtes, de leurs choix qui servent leur cause – sans qu'on puisse les accuser de le faire par intérêt. C'est aussi dans ce contexte qu'il faut analyser l'hyperbolisation des crimes de Dingo, qui symbolisent son côté naturel : n'est-ce pas là également une manière de glorifier la nature, d'insister sur son aspect irréductible et inaccessible aux hommes ? Le fait que les « crimes » en question ne révoltent pas le narrateur³³ signifie qu'il refuse de leur appliquer des mesures humaines, de les juger à l'aune des notions du bien et du mal. Comme le note Pierre Michel, « ce n'est plus seulement sa propre autorité qu'il remet en cause : c'est le principe même de l'Autorité qu'il sape »³⁴. Mais c'est aussi par cela, me semble-t-il, qu'il montre son entendement de la différence entre le monde des hommes et celui de la nature.

* * *

On a pu parler du dernier roman de Mirbeau comme du « portrait de l'artiste en jeune chien »³⁵. Sans doute, Mirbeau se sert de la figure du chien pour mener ses éternels combats contre les hommes, et le choix de la perspective de l'animal peut encore augmenter l'efficacité et l'âpreté de ces attaques. Mais la façon de s'identifier presque à son chien, d'épouser son point de vue, n'est pas sans rappeler cette « expérience d'introjection »³⁶ dont parle Anne Simon. À côté d'un « livre de satire sociale »³⁷, il faudrait donc voir, dans cet ouvrage, une profonde réflexion sur les relations entre les hommes et les animaux, inspirée peut-être en partie par l'air du temps, avec la question des droits des animaux plus présente dans la conscience sociale, mais surtout par une longue et attentive fréquentation des animaux dont le romancier fait preuve. Enfin, c'est aussi simplement un hommage à un chien réel dont la longue maladie et la mort ont dû toucher Mirbeau tout particulièrement.

Il est donc permis de noter une sorte de progression entre les premiers écrits que l'écrivain consacre aux animaux, où, déjà attentif à leur souffrance, il décrit

³² Il serait utile de se rappeler ici le commentaire que Derrida fait du texte de Michel Montaigne, précisément sur le même sujet (*L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 22).

³³ « [A]u fond de moi-même je découvris, non sans une certaine mélancolie d'ailleurs, que ses crimes ne m'indignaient pas comme il eût fallu » (D, 813).

³⁴ P. Michel, Préface du roman dans l'édition électronique de *l'Œuvre romanesque*, Éditions du Boucher-Société Octave Mirbeau, 2003, www.leboucher.com, p. 2294.

³⁵ E. McCaffrey, « Le portrait d'un artiste en jeune chien : incarnation et mouvement dans *Dingo* d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 7, Angers, Société Octave Mirbeau, 2000, p. 66-74.

³⁶ A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente... », op. cit., p. 75.

³⁷ G. Pioch, « Une visite à Octave Mirbeau », *Gil Blas*, 11 août 1911, cité par P. Michel, « Introduction », op. cit. p. 620.

leur triste sort dû à l'indifférence, à l'ignorance, voire à la cruauté humaine. Mirbeau est toujours du côté des faibles et des souffrants, et son attachement aux bêtes résulte en plus, déjà à cette étape, de sa reconnaissance de leur intelligence et de sa conviction qu'elles sont meilleures que les hommes. Il s'acharne donc à les défendre, et à sensibiliser ses lecteurs, en les éduquant à la pitié quand ce n'est pas à l'empathie. En hyperbolisant les souffrances des animaux et en les dotant de sentiments humains, il facilite la compréhension du mal qui leur est fait.

Cependant avec le temps, il semble comprendre de mieux en mieux la différence essentielle entre les mondes animal et humain et le danger qui existe à se servir de simples analogies pour en parler. Ses articles de cette époque et surtout son dernier roman affirment la reconnaissance de l'autonomie du monde animalier et de sa parfaite égalité, basée sur la dignité et la différence, face à celui des hommes. En acceptant de ne pas comprendre la totalité de cette « vie cachée dans l'inconnu », il en arrive paradoxalement – ou très logiquement – à en saisir l'essence. Il a suffi, pour le faire, de renoncer à la perspective de maître de l'univers.

Bibliographie

- Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- Dufief, Pierre-Jean, « Le monde animal dans l'œuvre de Mirbeau », dans : *Actes du colloque « Octave Mirbeau »*, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 281-291.
- McCaffrey, Enda, « Le portrait d'un artiste en jeune chien : incarnation et mouvement dans *Dingo* d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 7, Angers, Société Octave Mirbeau, 2000, p. 66-74.
- Michel, Pierre, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Besançon, PU de Franche-Comté, 1995.
- Michel, Pierre, « Introduction », dans : O. Mirbeau, *Œuvre romanesque*, vol. 3, Paris, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, 2001, p. 615-627.
- Michel, Pierre, « Préface », dans : O. Mirbeau, *Œuvre romanesque*, Éditions du Boucher-Société Octave Mirbeau, 2003, www.leboucher.com, p. 2274-2299.
- Mirbeau, Octave, extrait inédit de *Dingo*, *Cahiers Octave Mirbeau* n° 6, 1999, p. 239-240.
- Mirbeau, Octave, « Sur les animaux », *Paris-Journal*, 19 février 1910, s. p.
- Mirbeau, Octave, *Contes cruels* I et II, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 2000 [1990].
- Mirbeau, Octave, *Les 21 jours d'un neurasthénique*, La 628-E8, *Dingo*, dans : *Œuvre romanesque*, vol. 3, Paris, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, 2001.

- Mirbeau, Octave, Lettre à Auguste Rodin, 18 octobre 1901, *Correspondance générale*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 794.
- Mirbeau, Octave, Lettre à Émile Zola, vers le 18-19 octobre 1901, *Correspondance générale*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 798-799.
- Mirbeau, Octave, Lettre à Jules Huret, vers le 18-19 octobre 1901, *Correspondance générale*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 798.
- Mirbeau, Octave, Lettre à Paul Hervieu, 16 octobre 1901, *Correspondance générale*, t. III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 788.
- Pioch, Georges, « Une visite à Octave Mirbeau », *Gil Blas*, 11 août 1911.
- Simon, Anne, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), 2017, p. 71-89.

Magdalena Wojciechowska

Université de Varsovie

ORCID : 0000-0002-3141-0753

Le défi de l'humanité : vers une coexistence plus pacifique des espèces dans les textes animaliers de Louis Pergaud

The Challenge of Humanity: Towards a More Peaceful Coexistence of Species in Animal Texts of Louis Pergaud

This article provides insight into the works of a French writer, Louis Pergaud (1882-1915), seen through an ecocritical lens. The study of Pergaud's animal texts: *De Goupil à Margot* (1910), *La Revanche du corbeau : nouvelles histoires de bêtes* (1911) and *Dernières histoires de bêtes* (posthumous edition, 2020) reveals that the author can be seen as a precursor of "environmental writings". The way in which Pergaud sensitizes us to the animal suffering and to the fact that the boundary between the human and the animal species is hard to break will be examined. The said boundary impedes the redefinition of our relationship with the non-human actors, which is yet necessary. Also the language used by the author in order to bring closer the two realities – the animal and the human one – and his willingness to ensure them a more peaceful coexistence will be analysed.

Keywords: animal, coexistence, ecocriticism, humanity, non-human, Louis Pergaud

Mots-clés : animal, coexistence, écocritique, humanité, non-humain, Louis Pergaud

Les œuvres de Louis Pergaud (1882-1915) n'ont aucunement perdu de leur actualité de nos jours, malgré le plus d'un siècle qui nous sépare de la mort de cet écrivain. Récompensé en 1910 par le Prix Goncourt pour son ouvrage *De Goupil à Margot* et décédé prématurément au cours de la Grande Guerre, il fut un passionné d'histoire naturelle et un observateur minutieux des animaux, sensible

à tout ce qui constitue leurs *Umwelten*¹. Dans le présent article, nous nous intéresserons notamment à trois recueils de nouvelles de Pergaud, à savoir *De Goupil à Margot* (1910), *La Revanche du corbeau : nouvelles histoires de bêtes* (1911) et *Dernières Histoires de bêtes* (édition posthume, 2020)² car les trois rendent palpable l'urgence à repenser les rapports que nous entretenons avec les animaux et s'inscrivent dans une perspective post-anthropocentrique, soucieuse des autres modes d'être au monde que les nôtres. Chacune de ces fictions constitue une tentative de description de la réalité du point de vue de personnages non humains³. Nous commencerons par une mise en contexte des nouvelles de Pergaud dans une perspective écocritique plus large, en nous référant aux essais de Pierre Schoentjes. Ensuite, nous nous intéresserons essentiellement à la manière dont Pergaud rend compte de la souffrance que peuvent éprouver les sujets non humains, ainsi que des voies envisageables de coexistence pacifique des espèces animales et humaine. Nous nous interrogerons également, en nous appuyant sur les réflexions de Jean-Christophe Bailly et de Jacques Derrida, sur les frontières infranchissables séparant à jamais les deux espèces ainsi que sur les limites de la cognition humaine qui condamnent l'homme à rester prisonnier de sa vision anthropocentrée. Enfin, nous passerons à l'analyse du langage qu'emploie Pergaud ; or, il est possible de l'envisager comme une passerelle dont se sert l'écrivain dans le but de rapprocher les mondes animaux et les mondes humains.

Pierre Schoentjes affirme que bien que l'on ne puisse pas parler d'écriture environnementale avant la seconde moitié du XX^e siècle, certaines œuvres créées avant cette date possèdent déjà des traits présageant l'avènement de ce type

¹ Le mot allemand *Umwelt* (pluriel : *Umwelten*) signifie « environnement ». Le biologiste allemand Jakob von Uexküll l'emploie dans ses travaux sur les comportements animaux, datant du début du XX^e siècle, et définit les *Umwelten* comme produits de la superposition du monde perceptif du sujet (ce qu'il perçoit) et de son monde actanciel (ce qu'il produit), formant ensemble une unité close qu'il appelle « le milieu » (*Umwelt*). Ce dernier équivaut donc au monde subjectif dans le cadre duquel le sujet évolue et perçoit la réalité qui l'entoure (J. von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, (titre original : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* [1934], trad. et annoté par Ch. Martin-Freville, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 27).

² Toutes les citations de Pergaud seront tirées d'une édition réunissant ses écrits consacrés aux animaux, à savoir *De Goupil à Margot*, *La Revanche du corbeau*, *Le Miracle de Saint-Hubert*, *Le Roman de Miraut* et *Dernières histoires de bêtes* (L. Pergaud, *Romans animaliers*, Paris, Flammarion, 2020).

³ Soulignons que l'expression « non-humain » manque de pertinence elle aussi car c'est encore une fois l'humain lui-même qui est le point de référence dans cette dénomination, et non l'animal ; toutefois, ses occurrences sont nombreuses dans les textes des auteurs contemporains soulevant les questions relatives aux animaux et ce probablement faute d'alternative plus juste. Le fait que Pergaud parle, dans la nouvelle *La Revanche du corbeau*, des « motifs personnels » des animaux est lui aussi symptomatique (L. Pergaud, *Romans animaliers*, Paris, Flammarion, 2020, p. 207). Ces hésitations montrent d'une part à quel point il est difficile pour l'homme de se détacher de son héritage anthropocentrique et d'autre part la fluidité de la ligne de démarcation séparant l'espèce humaine de l'espèce animale.

de narration⁴. C'est en tant que partie de ce courant précurseur qu'il convient d'envisager les écrits de Pergaud. Par ailleurs, ses nouvelles ont fait l'objet d'une réédition en 2020, le volume comportant également une partie de son œuvre publiée à titre posthume. Cela témoigne de leur actualité inaltérée et d'un regain possible d'intérêt pour les ouvrages de cet auteur auprès du public contemporain. Les contextes socio-politiques et culturels ont certes subi de nombreuses transformations depuis les premières décennies du XX^e siècle, mais ce qui reste inchangé jusqu'à présent, c'est le fait que nous avons toujours la chance de côtoyer des animaux, de partager avec eux un seul territoire. Pour Pierre Schoentjes, c'est justement l'une des raisons pour lesquelles l'homme n'a pas le droit de se soustraire à la responsabilité vis-à-vis de l'environnement, qui est en effet un lieu de cohabitation, commun à toutes les espèces⁵. Ainsi devons-nous nous appliquer à faire de la terre un lieu plus propice aux autres organismes vivants, notamment aux animaux, car ils peuvent eux aussi, tout comme les êtres humains, souffrir. Il est donc urgent de redéfinir les liens que nous entretenons avec eux dans le but de réduire au minimum la douleur qu'on leur inflige. C'est bien le message qu'essaie de nous transmettre Louis Pergaud à travers les œuvres constituant le corpus de notre étude.

Pergaud représente, dans la plupart des cas, la toute fin de la vie des personnages non humains : la pie Margot, le furet Jaunissard, le poulet Maupattu, la vipère Maledent et le blaireau Tasson ne constituent que quelques exemples de personnages non humains dont les derniers instants sont mis en scène. Pour ce qui est du reste des animaux des nouvelles, ils sont eux aussi, sans exception, confrontés à un danger mortel, à cette différence près qu'ils réussissent à y échapper. Le pessimisme de la narration est perturbant et la souffrance animale – omniprésente. Une lutte darwinienne se déploie sous les yeux des lecteurs et les scènes sont d'un réalisme, voire d'un naturalisme, incisif. Outre la violence que les animaux subissent de la part de leurs semblables, ils sont exposés aux conduites cruelles des autres prédateurs, à savoir les êtres humains, à tel point hostiles à leur égard qu'il ne serait pas déplacé de les qualifier d'*inhumains*. Par ailleurs, lorsque les héros non humains pensent aux hommes, c'est justement en *bêtes* qu'ils les voient. Effectivement, dans les fictions de Pergaud, c'est l'homme qui est le plus dangereux de tous, plus à craindre même que les prédateurs de l'univers des animaux : il s'infiltré dans leur territoire, abuse de leur confiance et cherche à tout prix à leur nuire. L'une des conduites les plus cruelles n'aboutissant pas à la mise à mort du personnage non humain est présentée dans la première nouvelle du recueil *De Goupil à Margot* (« La Tragique Aventure de Goupil ») dans laquelle est décrit un épisode particulièrement douloureux et funeste de la vie du renard Goupil, à savoir une semi-captivité à l'issue de laquelle un braconnier nommé Lisée enfile sur le cou de l'animal un collier le condamnant à une solitude

⁴ P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

quasi absolue. Le carcan prive Goupil de la possibilité d'assouvir sa faim, car dès que les compagnons du renard ou ses proies potentielles entendent le grelot du collier, ils désertent immédiatement les lieux par crainte d'encourir un danger mortel. Une question fondamentale se pose alors : quel était l'objectif de l'homme ? Que voulait-il accomplir sinon faire endurer à Goupil de tels supplices, juste pour l'acte en soi ? Aucun indice n'est contenu dans le récit, la violence de Lisée étant présentée comme gratuite, non motivée par un quelconque profit personnel, sans but autre que de faire souffrir l'animal.

Les héros non humains de Pergaud, quant à eux, sont apparemment capables d'accepter la proximité de l'humain, voire de cohabiter en paix avec lui, à moins que celui-ci ne leur fasse du mal. Dans le cas contraire, la seule possibilité qui reste à leur portée est de fuir dès qu'ils sentent approcher « le Grand Ennemi au museau sans poil »⁶ ou, lorsqu'il est trop tard pour une évasion, d'essayer de se défendre. Dans les trois recueils de nouvelles choisis pour l'analyse, il n'y a qu'un seul personnage humain qui mérite d'être qualifié, à la rigueur, de positif. Il s'agit de la fermière du texte provenant de *La Revanche du corbeau*, consacré à « Maupattu le paria ». C'est elle qui incarne la possibilité de compréhension et de cohabitation pacifique des deux espèces. Le narrateur y raconte l'histoire du poulet Maupattu et du canard Clopinard, les deux ayant été exclus du groupe par leurs semblables : le premier car il possédait cinq doigts au lieu de quatre, tandis que le second, pour être étranger à l'espèce. Ayant remarqué que Maupattu et Clopinard sont rejetés par leur mère (naturelle ou adoptive), la poule Choque – et de ce fait également par le troupeau entier, elle les prend vite sous son aile en leur assurant un hébergement à l'écart du reste des animaux et une nourriture que ceux-ci leur refusaient. Elle porte sur eux un regard surpris, mais bienveillant. Toutefois, une ombre plane au-dessus de cette relation : à force d'être choyés par la fermière, le poulet et le canard s'attirent de graves soucis. Entre les deux bannis et le reste de la tribu, l'écart s'approfondit, débouchant sur une haine croissante dirigée contre Maupattu et Clopinard. Elle revêt sa forme la plus aiguë lorsque la fermière part rejoindre ses confrères travaillant aux champs, en fermant par mégarde à clé la porte de la cuisine, seul lieu assurant un abri aux deux marginaux. C'est alors que le reste du troupeau entreprend une attaque contre Maupattu, agression qui lui sera fatale. Ainsi, la dépendance envers l'humain s'est-elle avérée mortelle, malgré la meilleure volonté de la femme.

Cet exemple funeste montre ce qui peut advenir lorsque l'être humain tente de franchir la frontière délimitant les deux espèces, même si son but n'est pas de causer du mal à qui que ce soit. Que cette frontière existe est une chose

⁶ L. Pergaud, *Romans animaliers*, op. cit., p. 238. « [L]e Grand Ennemi au museau sans poil » est le nom octroyé par le narrateur, dans la nouvelle consacrée au furet Jaunissard (« L'Exécution du traître », *La Revanche du corbeau*), à l'être humain, ici chasseur. Il est à noter que dans la majorité des cas, lorsque l'homme apparaît dans les textes animaliers de Pergaud, c'est justement en tant que chasseur ou comme personne l'accompagnant. Ainsi sa férocité est-elle mise en relief par l'écrivain.

incontestable, comme ne cessent de le souligner Jean-Christophe Bailly ou Jacques Derrida. Selon ce dernier :

Une discussion n'a aucun intérêt quant à l'existence de quelque chose comme une discontinuité, une rupture et même un abîme entre ceux qui s'appellent des hommes et ce que les soi-disant hommes [...] appellent l'animal. Tout le monde est d'accord à ce sujet, la discussion est close d'avance [...].⁷

Marie-Hélène Lafon, quant à elle, postule dans la préface à l'édition des *Romans animaliers* de Pergaud que, pour tout écrivain soucieux de la cause animale, « [i]l s'agit d'écrire, autant qu'il est possible, à hauteur des bêtes avec les mots des hommes »⁸. Le narrateur pergaldien prononce ses propos à la troisième personne du singulier, ce qui porte à croire que l'auteur est bien conscient des limites de la perception humaine et de l'impossibilité de se mettre véritablement à la place de l'animal, d'adopter pleinement son point de vue. Il fait preuve d'une certaine humilité, en soulignant à maintes reprises par l'adverbe « peut-être » la radicale impossibilité de l'humain à pénétrer l'univers mental des non-humains⁹.

L'homme serait donc fatalement enfermé dans sa vision anthropocentrée ; l'exercice de l'empathie même le plus appliqué est condamné à rester contenu dans les bornes de l'entendement qui est celui des humains. En effet, tenter de décrire la manière dont les animaux appréhendent le monde et de rendre compte de leur raisonnement, font irrémédiablement partie des domaines où les risques d'émettre des hypothèses biaisées ou erronées sont majeurs. Pergaud représente ses héros non humains comme des êtres qui pensent, analysent ce qu'ils perçoivent et connaissent les lois de la logique. Tout de même, il n'échappe pas aux contraintes liées à sa condition. Ses animaux possèdent des capacités de se projeter dans l'avenir, de s'imaginer les conséquences possibles de leurs actes, compétence qui leur a été refusée avec obstination dans les discours les plus anthropocentristes. Toutefois, la manière dont ils raisonnent est présentée dans les textes animaliers de Pergaud comme moins complexe que celle de l'humain (bien que la rationalité de celui-ci soit également sujette au doute). Quelques passages semblent particulièrement intéressants de ce point de vue, dont celui-ci, provenant de la nouvelle mentionnée préalablement (« La Tragique Aventure de Goupil ») et consacré à la rencontre du renard avec le braconnier Lisée :

[...] il n'en était pas ainsi pour le vieux sauvage qui ne voyait dans cette manifestation que les chicots de dents, jaunies par le tabac, trouant des mâchoires féroces,

⁷ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 52.

⁸ M.-H. Lafon, « Préface », dans : L. Pergaud, *Romans animaliers*, op. cit., p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 207 et *passim*.

et des ventres qui bougeaient comme s'ils eussent voulu happer d'eux-mêmes une proie convoitée.

Goupil ne pouvait établir de relations qu'entre ces dents qu'il voyait saillir et les ventres qu'il voyait remuer, et c'était pour lui un signe terrible de danger et de menace.

Lisée parlait en gesticulant, et les bouches devenaient plus grandes, et les dents devenaient plus longues, et les ventres se trémoussaient plus violemment, et les physionomies devenaient plus terribles. Le dénouement était proche.¹⁰

La description du rapport établi par le renard entre les dents et les ventres est probablement inexacte car construite sur la base d'une idée que se fait l'humain au sujet de la manière de penser des animaux ; le passage cité s'apparente par sa nature à une séquence d'un dessin animé, production humaine par excellence. Néanmoins, l'extrait témoigne d'une profonde empathie de Pergaud envers les autres êtres vivants, de sa volonté de les comprendre et de son aptitude à établir avec eux, sur le plan moral, des rapports très proches et intimes.

Voici un autre commentaire du narrateur par rapport à Goupil : « [...] son cerveau de sauvage ne comprenait rien aux mécaniques des hommes [...] »¹¹. D'où vient l'hypothèse que l'animal ne comprend pas les actes des humains ? Est-ce pointer du doigt les failles des êtres humains, leur manque de logique et l'absurdité de leurs conduites ? Ou au contraire, est-ce une manifestation (volontaire ou non) de la conviction de la supériorité de ceux-ci par rapport aux animaux ? Effectivement, le passage susmentionné laisse le public perplexe, se prêtant à une double interprétation : d'un côté, il est possible de voir dans une telle représentation une tentative d'adopter le point de vue des animaux, de sensibiliser les lecteurs à leur vulnérabilité résultant du fait qu'ils dépendent largement des décisions prises par les êtres humains, opter pour une attitude d'empathie et de compassion. De l'autre, cette façon de présenter leur manière de penser frôle redoutablement la condescendance et la réduction, telles que nous les connaissons des écrits de Descartes ou de Heidegger¹². Pergaud était-il conscient de cette ambiguïté ?

Voici d'autres exemples du raisonnement des héros non humains : « [...] Guerriot, n'ayant vu que le geste du chien, lui attribuait naturellement, par un sentiment très droit de logique, et le coup de fusil et le cinglement des plombs »¹³. Ce qu'a entendu l'écureuil étaient des bruits de chasse diffusés par l'homme. Citons encore le jugement qu'émet le blaireau Tasson lorsqu'il entend les hommes hurler et rire : « Tasson jugea que les hommes souffraient puisqu'ils criaient si violemment [...] »¹⁴. Le raisonnement des animaux est ici, encore une fois,

¹⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

¹¹ L. Pergaud, *Romans animaliers*, op. cit., p. 28.

¹² Voir : J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 32.

¹³ L. Pergaud, *Romans animaliers*, op. cit., p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 721.

clairement simplifié. Tout de même, correct ou non, il s'appuie sur des prémisses bien réelles. Or, dans la première décennie du XXI^e siècle, plusieurs chercheurs, dont Aaron Blaisdell¹⁵ ou Edward Petruso¹⁶ ont démontré que les animaux sont capables d'établir un rapport causal entre les faits perçus. Pergaud est donc un véritable précurseur, vu qu'un siècle avant la publication des études scientifiques mentionnées, il avait fait part de ses intuitions au sujet des liens de causalité perçus par les animaux.

Pour ce qui est du vocabulaire employé dans ses textes animaliers, le choix des mots n'est pas anodin. La multitude d'onomatopées et de termes ayant pour but d'imiter les comportements des animaux, suggère la volonté de l'écrivain de s'approcher d'eux d'une manière intime, car n'impliquant pas seulement le sens de la vue, mais aussi celui de l'ouïe. Le *miaulement* des chouettes, les *frou-frous* d'ailes, les *croassements* des corbeaux – ces groupes de mots n'en constituent que quelques exemples parmi d'autres.

Frappant par sa lucidité en même temps qu'émerveillant par sa finesse et sa richesse, le langage semi-poétique de Pergaud dissimule en soi également une potentialité créatrice : les phrases invitent le lecteur à plonger dans un univers situé à la charnière des *Umwelten* animaux et humains. Le vocabulaire lié strictement à la nature non humaine se mélange dans un flux harmonieux à celui de la réalité humaine, faisant place à un entre-deux, un succédané d'un espace commun, figurant la possibilité d'une coexistence pacifique des deux espèces. La façon d'évoquer la réalité relève à la fois d'une personnification de ce qui appartient au monde de la nature non humaine et d'une attribution aux humains de caractéristiques prêtées de coutume à la vie sauvage. En voici quelques exemples : « Guerriot, [...] continua de sauter de faîte en faîte, d'arbre en arbre, comme une personne qui, pour traverser un gué, bondit de pierre en pierre [...] »¹⁷ ou encore, pour renouer avec la deuxième catégorie citée : « [...] le chœur sauvage et impitoyable des hommes »¹⁸. Sur un autre plan, il y a également une dialectique entre le vivant et le non-vivant, telle la comparaison suivante, où sont mis en parallèle les éléments animés et non-animés : « [...] sa langue fine pendait hors de sa gueule comme un torchon humide et chiffonné [...] »¹⁹ ou, pour citer un rapprochement de deux éléments de la nature animée : « [...] l'oiseau, allongeant et retirant le cou, tel un chien qui a dans le gosier un os qui ne veut point passer ou encore le loup de la fable [...] »²⁰.

En outre, reviennent fréquemment, dans les nouvelles, des mots et des expressions liés à la guerre, appartenant au champ sémantique de la lutte, du com-

¹⁵ A. Blaisdell *et al.*, « Causal Reasoning in Rats », *Science*, n° 5763, 2006, p. 1020-1022.

¹⁶ E. Petruso, T. Fuchs, V. Bingman, « Time-Space Learning in Homing Pigeons (Columba livia) : Orientation to an Artificial Light Source », *Animal Cognition*, n° 2, 2007, p. 181-188.

¹⁷ L. Pergaud, *Romans animaliers*, op. cit., p. 649.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 694.

bat, de l'affrontement ultime : « [...] les adversaires [...] se poussaient jusqu'à l'âme les lances violentes de leurs regards [...] »²¹ ; « Roussard [...] s'assura de la sécurité extérieure [...] comme un guerrier qui essaie son arme avant la bataille [...] »²². Pergaud semble ainsi aiguïser les conditions sévères de l'existence des animaux, mais aussi accentuer une fois de plus l'élan vital qui les traverse, les poussant à agir dans les circonstances les plus extrêmes, dans l'espoir de continuer à vivre malgré tout.

Le romancier nous invite donc au cœur des mondes animaux et tente de signaler, à travers ses nouvelles, l'urgence de changer notre rapport aux *bêtes*²³ ainsi que d'inciter le lecteur à épouser une vision moins réductionniste du monde qui l'entoure. Les héros non humains de Pergaud raisonnent, éprouvent des émotions, se réunissent dans des tribus, aspirent à la liberté et sont traversés par un désir de vie puissant ; ces élans font écho aux instincts et aux besoins fondamentaux des êtres humains. Or, rien n'est en mesure de justifier les conduites violentes et franchement *inhumaines* de ces derniers envers ceux qu'ils appellent « les animaux ». Il s'agit donc de mettre en question l'opposition binaire entre la nature et la culture instaurée depuis des siècles, d'en réfuter les principes.

Quant à l'anthropomorphisation des animaux, la démarche semble elle aussi révolutionnaire. Effectivement, des doutes persistent sur la légitimité pour l'homme de s'accorder le droit de raconter l'histoire du point de vue des personnages non humains, une telle approche pouvant facilement dégénérer en une appropriation entière de l'univers de ces derniers et une monopolisation de la parole qui les prive encore plus radicalement de voix. Néanmoins, les dernières études d'éthologie démontrent que les manières dont les animaux perçoivent le monde, leurs mécanismes cognitifs et leurs façons d'agir face à certains stimuli, sont très proches des nôtres. Et si les observations de Pergaud manquent parfois d'exactitude scientifique, c'est sans doute parce que le savoir détaillé dont nous disposons aujourd'hui ne lui était pas encore accessible et qu'il n'était pas biologiste, mais écrivain, son but étant de sensibiliser les lecteurs, à travers l'écriture, à la souffrance animale et de les encourager par là à changer leur rapport aux êtres non humains. Il serait intéressant à ce propos de s'interroger sur la signification même du mot *humanité*, qui est un terme polysémique. Selon l'une de ses définitions, l'*humanité* serait une « [d]isposition à la compréhension, à la compassion

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Ibid.*, p. 89.

²³ C'est un terme que revendique Jean-Christophe Bailly (*Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 80). L'auteur souligne la nécessité d'employer, le plus rarement possible, les mots tels que *bête* ou *animal*. Effectivement, le fait que ces expressions soient injurieuses et politiquement incorrectes ne devrait pas nous amener à les effacer complètement de nos dictionnaires car cela ne ferait qu'obscurcir le vrai problème. Or, ce qui est réprimable devrait être dénoncé et non dissimulé. N'oublions pas non plus que Pergaud lui-même emploie le mot *bête* à maintes reprises dans ses textes animaliers, y compris dans les titres des recueils.

envers ses semblables, qui porte à aider ceux qui en ont besoin »²⁴. Cela impliquerait une possibilité en germe contenue dans chacune des existences humaines à embrasser le point de vue d'un Autre, à se montrer compréhensif et charitable envers lui, ou tout du moins à agir de manière à ne pas lui faire du tort. Nous serions donc tous dotés, comme par excellence, de cette disposition ; la seule chose qui resterait à accomplir, serait de mettre ces mécanismes en marche.

Bibliographie

- Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- Blaisdell, Aaron *et al.*, « Causal Reasoning in Rats », *Science*, n° 5763, 2006, p. 1020-1022.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- Pergaud, Louis, *Romans animaliers*, Paris, Flammarion, 2020.
- Petruso, Edward, Fuchs, Thomas, Bingman, Verner, « Time-Space Learning in Homing Pigeons (*Columba livia*): Orientation to an Artificial Light Source », *Animal Cognition*, n° 2, 2007, p. 181-188.
- Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- Uexküll, Jakob von, *Milieu animal et milieu humain* (titre original : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* [1934], trad. et annoté par Ch. Martin-Freville), Paris, Payot & Rivages, 2010.

²⁴ Définition fournie par le dictionnaire *Larousse* en ligne, disponible sous le lien <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humanite/C3%A9/40625> (consulté le 7 septembre 2021).

Krzysztof Jarosz

Université de Silésie

ORCID : 0000-0003-3210-1749

La nature et l'art chez Giono de 1940 à 1944

Nature and Art in Jean Giono's Texts (1940-1944)

In the inter-war period Jean Giono was famous for his novels about humans struggling against the forces of Nature (this is why he referred to the state of panic caused by the fear of the powerful elements); thus he created the myth of returning to the earth. From our perspective he was on the one hand a precursor of ecocritical writing and, on the other, he was mainly interested in creation of the pre-industrial harmonious community of farmers, shepherds, and artisans, who were to inhabit villages where all people would know one another. The article analyzes three short texts that were created in the period in question: *Fragments d'un paradis*, *Pour saluer Melville*, and *Virgile*. Giono creates there an aesthetics that will be dominant in his post-war texts. This aesthetics is based on the personal, metaphorical vision of the world; the vision places the artist in the centre as a transformer and a poet, as Giono claims. The metaphor that summarizes the new vision is a "Spanish tavern", hence a place where travelers could eat only what they brought with them. This article is a survey of the transfer from the vision of Nature seen through the lens of panic to the vision of Nature as the subject matter of Art.

Keywords: Nature, Art, Jean Giono, Melville, Virgil

Mots-clés : Nature, Art, Jean Giono, Melville, Virgile

Le chantre de la nature, telle est la première idée qui vient à l'esprit de la plupart des lecteurs de Jean Giono. Cette constatation est une simplification persistante depuis le début des années 1930. Or, la peinture de la nature par cet écrivain n'est jamais gratuite, bien qu'il soit un grand admirateur du paysage de sa Haute Provence natale.

Dans ses œuvres de l'entre-deux-guerres, la vision de la nature est subordonnée à la mythologie personnelle de l'écrivain, en vertu de laquelle il se propose de recréer, sur les pages de ses livres, un milieu d'agriculteurs, bergers et artisans qui mènent une vie à l'échelle humaine dans une zone médiane entre le monde sauvage et la civilisation industrielle.

Les tentatives de prendre cette vision de plus en plus au sérieux, lorsque Giono devient aux yeux des autres et un peu aussi aux siens propres un prophète du retour à la terre et un professeur d'espérance, se soldent par l'auto-sabordage qu'il effectue dans la deuxième moitié des années 1930, en publiant *Que ma joie demeure* et *Batailles dans la montagne* où les personnages de sauveurs (Bobi et Saint-Jean) désertent les sociétés qu'ils viennent de soustraire au mal existentiel ou à un cataclysme naturel.

L'expérience d'un premier emprisonnement, en septembre 1939, et l'écroulement subséquent du rêve contadourien le marquent profondément et, lorsqu'il est libéré du fort marseillais Saint-Nicolas vers la fin de la même année, il effectuera dans son œuvre un tournant décisif dont le fruit définitif sera, depuis le milieu des années 1940, ce qu'on appelle sa « seconde manière ». Celle-ci équivaudra à déplacer les accents de la joie communautaire et de la peinture de l'homme face aux forces grandioses de la Nature vers un bonheur personnel et vers la description, au premier plan, de la nature humaine, vision dans laquelle le très net pessimisme d'un Machiavel est régulièrement contrebalancé par un idéalisme chevaleresque et généreux qu'il puise chez Cervantès.

Il me semble intéressant de montrer comment s'opère ce changement de vision de la Nature de Giono dans la première moitié des années 1940, encore avant le second emprisonnement dans le camp d'internement de Saint-Vincent-Forts de septembre 1944 à mars 1945, expérience qui finira par cristalliser dans l'esprit de l'écrivain les tendances de son évolution, qui se dessinaient déjà entre 1940 et 1944. La modification de son image de la Nature à cette période de transition s'effectue en même temps que l'élaboration d'une nouvelle poétique de l'écrivain, plus que jamais conscient que son travail consiste à transformer la nature en art et non à s'extasier devant le spectacle qu'offre le réel. Je propose donc de passer en revue les idées principales de trois ouvrages de cette période dans lesquels ce changement s'effectue : *Fragments d'un paradis*, *Pour saluer Melville* et *Virgile*. Le premier d'entre eux est un chant de cygne à la nature à l'état brut, tandis que les deux autres sont des arts poétiques mineurs d'un écrivain qui cherche une nouvelle voie d'expression dans laquelle la Nature, d'un macrocosme écrasant l'homme, sans perdre son caractère monstrueux et menaçant, deviendra un réservoir d'images divertissantes.

Dans *Fragments d'un paradis*¹, publié pour la première fois à environ mille exemplaires en 1948, mais rédigé de février à août 1944, c'est pour la dernière fois que l'écrivain reprend massivement le grand thème panique qui était son label avant la guerre.

Dans son « Journal », le capitaine du voilier *L'Indien* et chef de cette expédition prétendument scientifique (FP, 47) dévoile que, contrairement au « but avoué » (FP, 48) de ce voyage qui est « d'explorer la partie Ouest de la terre de Graham, et d'effectuer des études » (FP, 48) de toute sorte, ils ont quitté le continent européen ravagé par le conflit armé « pour ne pas être changés en bêtes » (FP, 44).

Tant qu'on longe encore la côte, les marins ressentent, en dévisageant de loin la terre ferme, « une grande délivrance » venant de « la conscience de choses à la taille de l'homme » (FP, 15), mais lorsqu'ils laissent finalement derrière eux les derniers points de repère à l'échelle humaine, ils se sentent dorénavant « renfermé[s] dans l'immense solitude » (FP, 15).

Cette première phase du voyage est un conditionnement des hommes d'équipage à la vision de la nature brute qui constitue le sujet principal du livre et le but inavoué de l'expédition de *L'Indien*. Le sentiment de solitude est le corollaire logique de l'immensité de l'océan. Giono confronte ici ses marins aux merveilles du monde naturel qui, sous sa plume, atteignent des dimensions fantastiques, comme les raies et calmars géants dont chacun couvre, à lui seul, la surface de plus d'un mille carré.

Les marins de *L'Indien* ne peuvent que les contempler avec un sentiment de fascination mêlé de terreur qui exprime bien l'attitude complexe par rapport à un monde entièrement inhumain, à un sacré totalement immanentiste incluant tant le *tremendum* que le *fascinans*².

Il est à noter que l'odeur que dégage une raie aux dimensions grandioses, première manifestation de la monstruosité de la nature, fait penser à celle qu'on sent près des « abattoirs mal tenus », des « usines d'équarrissage » (FP, 32) et des cadavres pourrissant sur un champ de bataille (FP, 65-66), mais il y a en elle également « un certain charme » (FP, 32), puisqu'en même temps elle fait penser « aux effluves [...] qui sortent des grands champs de narcisses très mûrs » (FP, 32). Cette dernière constatation constitue sans conteste une trace intertextuelle, ou plutôt autotextuelle, qui renvoie le lecteur averti à *Que ma joie demeure*³, ou plus précisément au champ de narcisses de Jourdan, annonciateur de la « passion pour l'inutile » prêchée par Bobi, le prophète saltimbanque qui espère guérir les habitants du plateau Grémone de la lèpre existentielle en lui substituant une joie communautaire.

¹ Les citations ultérieures de *Fragments d'un paradis* proviennent de l'édition dans la collection « L'Imaginaire » de Gallimard de 1974. Je les signale dans ce qui suit par le sigle FP suivi du numéro de la page.

² Cf. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1997, p. 48-49.

³ J. Giono, *Que ma joie demeure*, Paris, Grasset, 1934.

L'odeur de la raie géante, représentant à la fois la vie et la mort, subvertit donc *ex post* le message optimiste de Bobi en lui assignant un *memento mori* ou plutôt un *memento naturae* encodé.

Fragments d'un paradis délivre la même vérité, mais centuplée aux dimensions illimitées des océans, et munie d'un commentaire beaucoup plus explicite que dans les ouvrages précédents de Giono, les personnages du roman en question, dépourvus de toute autre préoccupation, étant principalement tournés vers l'approfondissement des spectacles monstrueux dans une sorte d'expérience extérieure laquelle, tout comme la fameuse expérience intérieure de Bataille, leur démontre le néant et le non-sens du vrai monde, celui auquel l'homme tourne le dos, justement pour se faire homme, en construisant un espace à la mesure de son entendement, mais conscient que, sans la perception de ce vrai monde totalement inhumain, sa vision de l'univers resterait incomplète.

C'est Baléchat, quartier-maître de manœuvre, qui se voit assigner la fonction de porte-parole de l'auteur. À la vue des merveilles de la mer (faut-il rappeler que « monstre » signifie originairement « prodige », « chose incroyable »⁴), cet ancien bachelier, fort de ses références classiques, explique que les hommes de l'équipage ressentent un sentiment *antiarcadien*⁵, « une chose qui ni[e] l'*Arcadie* et le *Paradis* » (FP, 36), qui sont en même temps litotes et euphémismes du « vrai monde », parcelles vraies ou imaginaires de la nature sauvage apprivoisées et humanisées, car présupposant l'idée d'un jardin arrangé aux besoins humains, alors qu'en se tournant vers l'univers tel qu'il est, « on côto[ie] de chaque côté, et à la lisière de la peau, des choses mystérieuses pour lesquelles on n'[a] que deux mots ridicules [...] : l'Enfer et le Paradis » (FP, 41).

Voguant à la surface des abîmes maritimes et au fond des abîmes sidéraux, les marins de *L'Indien* représentent l'homme, immergé dans l'univers insensé qu'il traverse en tant qu'individu durant sa vie et en tant qu'espèce au cours des siècles, en essayant de le domestiquer ne serait-ce que mentalement par des systèmes de valeurs, en élaborant une « noosphère », comme l'appelle Teilhard de Chardin, des *Arcadie* successives, au lieu de partir en quête des fragments du vrai monde, comme le fait le capitaine de *L'Indien*.

Qu'on veuille s'enfermer dans l'illusion d'une *Arcadie* idéalisée ou qu'on soit prêt à faire face à la vérité vertigineuse d'un monde dont l'homme est séparé par la « grande barrière »⁶ de la conscience qui ne lui permet pas de comprendre ce qui n'a pas de sens en soi, l'appréhension de la monstruosité inénarrable

⁴ Cf. *Le Petit Robert 1*, l'entrée « monstre ».

⁵ C'est Giono qui souligne.

⁶ « La grande barrière » est le titre d'une nouvelle du premier recueil de nouvelles de Giono, *Solitude de la pitié* (Paris, Gallimard, 1932), emblématique de la pensée d'un Giono première manière, car signifiant la séparation incontournable de l'homme, doué de conscience, de la nature dont il fait pourtant partie sur le plan physique.

du monde nécessite le recours au langage et à la littérature, procédé dont la périégèse de *L'Indien* devient exemplaire sans le vouloir et peut-être contre le dessein primitif de l'auteur.

En rédigeant une préface à la première traduction en français de *Moby Dick*⁷, devenue un récit romancé intitulé *Pour saluer Melville*, c'est pour la deuxième fois, depuis *Naissance de l'Odyssée*, que Giono a recours à un prédécesseur illustre au moment de se lancer sur une voie nouvelle. Cette fois-ci il ne s'agit pourtant plus de chercher une « béquille », un appui dans la personne et dans l'œuvre d'un maître du passé, mais plutôt de projeter sur un confrère célèbre, auquel il attribue son propre état d'esprit, une réflexion qui est la sienne ; de construire un Melville montré à un moment de sa biographie créatrice analogue à celui où il se trouve alors lui-même, de « reculer » d'un siècle vers son aîné « pour mieux sauter » ; de puiser dans l'exemple d'un intercesseur, qui l'a accompli avant lui, le courage de transformer, au moment qu'il pressent n'être que le mi-chemin de sa carrière, sa manière d'écrire tout en faisant le bilan de ses réalisations antérieures.

Considéré d'un point de vue qui est ici le mien, c'est-à-dire analysant le rôle de la nature dans sa vision du monde et dans son œuvre, *Pour saluer Melville* apporte une première esquisse de la réponse à cette question qui sera reprise dans les ouvrages postérieurs de Giono, avec des variantes métaphoriques exprimant pratiquement la même idée.

Premièrement, le monde perçu par l'écrivain perd son caractère indépendant, non que ce qui vient d'être dit soit nié, mais que, tout simplement, Giono devient conscient de son rôle d'artiste transformateur du monde, du fait qu'en écrivant, il « intimise » et personnalise le réel brut, même lorsqu'il s'évertue à en montrer et démontrer la monstruosité.

Dans *Pour saluer Melville* ce processus passe d'abord par la dévalorisation et le désenchantement du voyage maritime qui, dans *Fragments d'un paradis*, est le moyen même qui permet d'appréhender le « sentiment anti-arcadien ». « Alors, maintenant, qu'est-ce que tu penses de ton idée de voir le monde ? Est-ce que tu veux toujours t'en aller de l'autre côté du cap Horn pour ne voir que ça ? Le monde est entier là où tu es ; il n'y a rien d'autre. Oui, il n'y a en effet que ce qu'on y met. Et alors il y a ce qu'il nous donne »⁸, se dit le Melville gionien, en tant que matelot et en tant qu'artiste.

Comme Giono le dira quelques années plus tard, en 1947 dans *Noé*, son art poétique le plus accompli, le monde est « *l'auberge espagnole* où l'on ne trouve

⁷ Dont Giono est un des co-auteurs.

⁸ J. Giono, *Pour saluer Melville*, dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 14-15. Les citations de cet ouvrage seront désormais désignées par *M* suivi du numéro de la page.

que ce qu'on apporte »⁹ et « [q]uoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait » (Noé, 644).

Finalement, ce qui transparait dans ces constatations, c'est la certitude que le monde à l'état brut est incapable d'assurer le bonheur humain et que, pour y trouver « un *divertissement* suffisant »¹⁰, il est nécessaire de le transformer en une œuvre d'art, même s'il s'agit de ce sentiment anti-arcadien dont il était question dans *Fragments d'un paradis*.

Aux prises avec « son maquignon intérieur » (M, 13), qui prendra vite la forme d'un ange avec lequel il se bat, d'un ange gardien (de prison), Melville-Giono, ayant pour unique auditrice Adelina White, une jeune femme vêtue d'une crinoline à baleines, à laquelle il voue un amour aussi blanc qu'est le monstre poursuivi par le capitaine Achab, se livre à la présentation d'un « monde qui était là devant eux » (M, 51) en étalant devant Adelina, dans un tête-à-tête superbe, sa capacité magique à transformer le réel en lui assignant sa propre vision.

Cette transsubstantiation se fait par le recours savant aux images inédites, en brassant des sensations présentes et passées en des synesthésies synthétisant l'expérience présente, antérieure et peut-être future. À sa réceptrice bien-aimée, l'artiste fait habiter son monde à lui qui, dès qu'il le lui révèle, devient également celui de sa compagne ; désormais elle perçoit le réel non selon la vision commune, mais tel qu'Herman l'appréhende grâce à son don de poète : pendant « une balade magique » (M, 55), il imagine un monde différent du monde réel où il ne la perdrait jamais¹¹, « un refuge [,] un endroit qui échappe aux puissances du monde [,] une sorte de lieu d'asile comme les églises mérovingiennes » (M, 56), un « pays de la brume et [une] ville de la montagne » (M, 62).

La poésie (l'Art) est le cinquième élément qui permet de faire face aux quatre autres, c'est-à-dire à la nature, à l'indifférence cosmique, et contribue à construire

⁹ *Id.*, Noé, dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 747. Sauf indication contraire, les italiques des citations proviennent des auteurs cités. Pour les citations dans le texte, on les signale par Noé suivi du numéro de la page.

¹⁰ *Id.*, *Un Roi sans divertissement*, dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 486. Comme plusieurs écrivains français du XX^e siècle (p. ex. André Malraux), Giono subvertit le sens de la notion pascalienne de divertissement, en lui assignant une signification totalement athéiste. Pour Pascal, l'homme faisait tout pour ne pas chercher le salut, en « se divertissant » (se détournant) de Dieu. Pour Giono, l'homme se détourne de sa condition humaine (dont la mort est la fin inévitable) en « meublant » son existence de divertissements, indépendamment de leur nature morale : on peut soigner des lépreux et chercher une joie communautaire (*Que ma joie demeure*), ou bien risquer sa vie pour l'enlever aux autres dans un geste meurtrier (*Un roi sans divertissement*).

¹¹ « Il faudrait que l'air soit un mur invisible, mais solide et que j'y connaisse une porte. Il imaginait qu'il ouvrait cette porte et derrière était un autre monde. Il disait : "Venez madame." Elle venait. Il fermait la porte derrière eux et ils étaient ainsi tous les deux dans un pays ; un pays inimaginable où il était seul à la connaître et elle ne connaissait que lui. Inséparables." (M, 54)

un refuge, une « arche »¹² permettant à l'homme de durer tout en gardant par rapport aux « dieux » (*i. e.* les forces aveugles du monde) sa dignité et sa spécificité de « roseau pensant »¹³.

La rencontre avec l'amour érigé en absolu « change son cœur ». Dans cette union d'âmes nobles et généreuses au sens cornélien du terme, Adelina apporte à Herman « le sentiment qu'il y a dans le monde des êtres qui partagent ses sentiments et ses désirs, et avec qui il n'y a presque pas besoin de mots pour se comprendre »¹⁴.

Muni de ce viatique, Herman Melville transformé en un personnage gionien peut dorénavant « appareiller » pour la plus grande et la plus périlleuse « croisière de ses rêves » (*M*, 4) en écrivant *Moby Dick*, quête qui ne se résume plus à une chasse à la baleine.

Au début de 1944, Giono rédige à la commande des éditions Corrèa un petit texte, connu depuis sous le titre de *Virgile*, destiné primitivement à servir de Préface aux *Pages immortelles* du grand « Lombard » que son admirateur manosquin a « choisies et commentées », selon la formule consacrée de l'édition de 1947¹⁵. Comme le note Pierre Citron dans sa biographie de Giono, « E. Buchet, directeur de Corrèa, à qui le texte est envoyé, est enthousiaste, mais regrette qu'il y soit peu question de Virgile »¹⁶. Étonnement tout à fait légitime, si l'on s'en tient aux usages du petit monde de l'édition érudite, mais pas du tout justifié vu la personne du « préfacier » sollicité qui, quatre ans auparavant, a déjà donné la preuve de la manière dont il envisageait la fidélité aux données biographiques de ses écrivains favoris en rédigeant un « hommage » à Melville dans lequel il n'a pas tardé à transformer le romancier américain en un personnage qui ressemblait bien davantage au biographe lui-même qu'au modèle de cette prétendue biographie.

Depuis *Naissance de l'Odyssée* où il a opposé le conteur fabuleux Ulysse à un Télémaque, piètre copiste de la réalité, Giono ne cesse de valoriser le mensonge créateur au détriment de la convention d'un réalisme terre à terre. Comme il le dira plus tard dans ses entretiens avec Jean Carrière, il existe deux types d'écrivains : le premier qu'incarne Faulkner, « un véritable écrivain qui crée,

¹² Noé tout entier est la réalisation de la métaphore de l'œuvre-refuge, de l'œuvre-arche. Voir l'analyse de ce processus dans K. Jarosz, *Jean Giono, alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, p. 83-162.

¹³ Je me permets cette autre incursion ponctuelle dans la terminologie pascalienne en souvenir de l'inspiration, partiellement subvertie, on l'a vu, mais certaine, que le romancier manosquin puise dans l'œuvre de ce penseur et mystique incontournable.

¹⁴ H. Godard, « Notice » de *Pour saluer Melville*, dans : J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1104.

¹⁵ Les citations qui suivent sont extraites du tome III des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono selon le même schéma que dans le cas des deux autres ouvrages analysés dans cet article (*i.e.* le sigle V pour *Virgile*, suivi du numéro de la page).

¹⁶ P. Citron, *Jean Giono (1895-1970)*, Paris, Seuil, 1990, p. 366.

lui, son pays, son Sud imaginaire »¹⁷, et le second, représenté par Hemingway, « un journaliste de talent » qui « ne fait que copier la réalité » en se « ser[vant] des événements » réels (V, 143).

Dans *Virgile* il ne se fait pas non plus faute de lancer des diatribes contre « des journalistes, des reporters, des photographes » de tout acabit, « ceux qui écrivent dans la réalité, qu'ils disent » (V, 1022). Selon Giono, le vrai réalisme, c'est-à-dire celui qu'il pratique, implique une vision synthétique et subjective du réel, ce qu'il exprime en disant que Virgile a « mis » sa terre natale dans ses vers « l'ayant au préalable broyée soigneusement sur son cœur et réduite en fine poudre d'or, en sève et en fumée de brume pour qu'il puisse en composer en toute liberté une terre qui sera valable pour toute la terre » (V, 1022).

La création, la vraie – celle d'un monde qui n'existait pas auparavant – se fait donc en deux étapes : la première qui consiste à décomposer l'objet, et la deuxième, qui est la création proprement dite, qui consiste à (re)composer en toute liberté, à partir des données du réel ainsi conditionné, une vision synthétique et personnelle du réel. Celle-ci est, premièrement, subjective, car émanant d'une sensibilité qui constitue un instrument inédit permettant d'aller au-delà des apparences où s'arrête la vision commune des soi-disant réalistes, et, deuxièmement, universellement inter-subjective dans ce sens que, paradoxalement, son résultat matérialisé en une œuvre d'art qui opère cette synthèse inédite est parfaitement transmissible à tous, comme les premières mesures d'un concerto de Haendel qu'Adelina et Herman entendent à travers le brouillard. Herman, qui avoue ne pas connaître la musique, remarque toutefois qu'il se sent vivement impressionné par ces notes : « brusquement, cela s'est adressé à moi comme si cela m'était destiné et que j'aie passé ma vie à l'attendre » (M, 69).

La synthèse postulée par Giono dans *Virgile* est à vrai dire celle à laquelle presque quatre ans plus tard il consacrera son art poétique, *Noé* ; la seule différence semble résider dans le choix des métaphores qui expriment la fusion de l'artiste avec le réel, l'idée qu'elles évoquent étant au fond la même que dans le roman de 1947, car « s'ajouter aux choses »¹⁸ et « le mélange du monde et du poète », comme il dit dans *Virgile*¹⁹, a en fait la même signification profonde que les nombreuses figures de chimères, greffes et hybrides qu'on retrouve dans *Noé*, fruits de l'imagination débridée du romancier à l'acmé de ses possibilités créatrices, qu'il qualifie de « monstres composés moitié de moi et moitié d'eux-mêmes [...] monstrueusement mélangés, mal soudés, abouchés à la diable et de guingois » (*Noé*, 663). La seule différence entre les métaphores de *Virgile* et celles de *Noé* semble provenir de leur profusion étonnante dans ce dernier texte

¹⁷ J. Carrière, « Entretiens Jean Giono – Jean Carrière », dans : J. Carrière, *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », 1985, p. 142.

¹⁸ « Je me suis toujours ajouté aux choses. Il n'y a pas une miette de réalité objective dans ce que j'écris, j'invente ma carte de géographie physique et politique, mon hydrographie et ma rose de vents, sans parler de ma chimie personnelle [...] » (V, 1038).

¹⁹ « [...] un mélange du monde et du nommé Virgile s'est produit, voilà tout » (V, 1039).

et cela aussi bien en ce qui concerne leurs réalisations concrètes que la fréquence d'emploi de méta-métaphores, c'est-à-dire de celles qui remplissent la fonction métalinguistique en désignant le procès de métaphorisation lui-même, comme « noces » ou « mariages », dont le défilé incessant qu'illuminent les feux d'artifice de l'invention verbale introduit par surcroît une certaine dimension carnavalesque en un sens peut-être même plus brésilien que bakhtinien²⁰.

La capacité essentielle de l'artiste est celle de « digérer les “spectacles” »²¹, expression du *Journal de l'Occupation*²² de Giono, contemporaine de *Virgile*.

Dans ces tristes années de guerre où Giono écrit son essai, Virgile lui apparaît comme un radeau muni d'un casier au fond vitré (V, 1067), une arche salvatrice – prototype de celle, perfectionnée, de *Noé*, à la fois instrument optique qui permet d'accéder, au travers des simulacres de la vision commune, au cœur magique de la réalité²³, et refuge, un pays de derrière l'air²⁴ où il peut continuer à inventer « à côté de la vérité »²⁵ et « par-dessus » le réel²⁶ son « Sud imaginaire », comme dix-huit ans après la rédaction de *Virgile* il appellera son « univers privé »²⁷ dans la Préface aux *Chroniques romanesques*²⁸.

²⁰ Soit dit en passant, cette chaîne des métamorphoses, caractéristique de l'écriture gionienne, dont l'élément initial est repris, mais en même temps transformé par le miroitement de sens d'un nouveau contexte où il est remplacé, voire par la modification d'éclairage ou de point de vue, inauguré dans *Virgile* par l'introduction de l'expression *sub tegmine fagi*, tout à fait naturelle ici, sera peut-être à l'origine de l'image initiale d'*Un roi sans divertissement*, évidemment dans un sens profondément ironique. À la lumière de cette interprétation, la description du hêtre qui ouvre *Un roi...* peut être considérée comme une allusion intertextuelle à la convention bucolique dont l'expression *sub tegmine fagi* est emblématique et, partant, comme un clin d'œil de Giono opérant le passage de sa première à la seconde manière.

²¹ Expression qui évoque, paradoxalement, le personnage de Rachel de *Noé*, qu'« [u]ne sorte de prophète personnel avait dû persuader qu'elle était sur la terre uniquement pour transformer la matière » (*Noé*, 747). Considéré de ce point de vue-là, ce personnage constitue peut-être un autoportrait de l'artiste en gourmand(e).

²² J. Giono, *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 313.

²³ Comme il dit dans *Noé* : « J'aime mon métier. Il permet une certaine activité cérébrale et un contact intéressant avec la nature humaine. J'aime ma vision du monde ; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d'une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de ses masques ; et la voilà *telle qu'elle est* : magique. Je suis un *réaliste*. » (*Noé*, 705)

²⁴ J. Giono, « Naissance de l'Odyssée », dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 31.

²⁵ J. Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

²⁷ L'expression est reprise par Walter D. Redfern dans *The Private World of Jean Giono*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.

²⁸ J. Giono, « Préface aux *Chroniques romanesques* », dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, op. cit., p. 1277.

Bibliographie

- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1997.
- Carrière, Jean, « Entretiens Jean Giono – Jean Carrière », dans : J. Carrière, *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », p. 87-171.
- Citron, Pierre, *Jean Giono (1895-1970)*, Paris, Seuil, 1990.
- Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990.
- Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- Godard, Henri, « Notice » de *Pour saluer Melville*, dans : J. Giono *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1093-1119.
- Jarosz, Krzysztof, *Jean Giono, alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Redfern, Walter D., *The Private World of Jean Giono*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.

Aleksandra Komandera

Université de Silésie

ORCID : 0000-0002-1344-2081

Sensibilités animales : *Bestiaire enchanté* de Maurice Genevoix en lecture écopoétique

Animal Sensibilities: Maurice Genevoix's *Bestiaire enchanté* through Eco poetic Reading

The aim of the present article is to verify if eco poetic approach is possible to be applied to Maurice Genevoix's book *Bestiaire enchanté*. Firstly, we will provide theoretical context, based on the waves visible in the development of ecocriticism, then we will try to interpret Genevoix's text in their perspective. We will discuss techniques the author uses to depict rural environment and relations between humans and nature, built apparently on admiration and respect. We will also study methods by which Genevoix expresses complexity and sumptuousness of nature, and examine how he deals with the silence of animals. We will conclude by answering the questions whether Genevoix manages, or not, to escape anthropological point of view while writing about nature.

Keywords: animal sensibility, *Bestiaire enchanté*, Maurice Genevoix, eco poetics, environmental literature

Mots-clés : sensibilité animale, *Bestiaire enchanté*, Maurice Genevoix, écopoétique, littérature environnementale

La nature, au sens large, occupe une place particulière dans l'œuvre de Maurice Genevoix (1890-1980). Elle s'y manifeste sous la forme de présences animales et végétales dans la trame de ses récits, avec un accent mis sur les liens et les rapports qui s'établissent entre elle et l'homme. On voit les causes de cette grande admiration de l'écrivain pour l'environnement dans sa biographie : l'enfance

passée dans un milieu rural d'avant 1914, l'adolescence aux rives de la Loire, les premières lectures (*L'Enfant des bois* d'Élie Berthet, *Le Livre de la jungle* de Kipling), le retour à la région natale après avoir été blessé à la Grande Guerre, l'achat d'une maison aux bords de la Loire, où il écrit la majorité de ses textes, le voyage à l'étranger, notamment au Canada, où il retrouve l'habitat qui lui est familier – vastes forêts, fleuves majestueux, animaux jouissant toujours d'une liberté originelle. Ses premiers romans, *Raboliot* (1925), pour lequel l'auteur obtient le prix Goncourt, *Rémi des Rauches* (1922), *La Boîte à pêche* (1926), plus tard *Le Jardin dans l'île* (1936) et encore *La Loire, Agnès et les garçons* (1962), situés dans le cadre du val de Loire, contribueront à ce que Maurice Genevoix soit considéré comme un écrivain régionaliste, une étiquette qui, selon Jacques Jouet, est « quelque peu réductrice »¹. Outre la thématique de la nature, un autre volet de l'œuvre de Maurice Genevoix repose sur le récit de guerre, et c'est lui – avec les influences littéraires d'auteurs tels que Balzac, Hugo, Dumas, Maupassant, Stendhal, Tolstoï qui est à l'origine d'un style d'écriture se distinguant par le souci du détail, de l'exactitude et de la précision, le style que l'auteur adoptera pour rédiger des scènes de la nature. Une partie de son œuvre, enfin, se focalise sur les animaux en particulier : animaux domestiques, bêtes de forêt, minuscules créatures de la faune y compris. Ce motif est la pierre angulaire qui structure plusieurs narrations : *Rroû* (1931), *La Dernière Harde* (1938) et le cycle des *Bestiaires* : *Tendre Bestiaire* (1969), *Bestiaire enchanté* (1969) et *Bestiaire sans oubli* (1971). La thématique récurrente de la nature, de la vie animale, des rapports entre l'humain et le non-humain, visible dans cette brève présentation de l'œuvre de Maurice Genevoix, est à l'origine de la lecture de *Bestiaire enchanté* dans la perspective écopoétique. Est-il possible, ou dans quelle mesure, peut-on appliquer la théorie et les outils d'analyse modernes relevant de l'écocritique et de l'écopoétique aux textes antérieurs ? Quels sont les résultats d'une telle interprétation ? Comment transcrire le non-humain, sa richesse et le « silence des bêtes »² avec la parole humaine ? Ne risque-t-on pas d'accentuer davantage l'acte d'écrire, de dire, au lieu de l'effacer derrière la représentation de la nature et des animaux qui ne peuvent pas s'exprimer ? Une telle interrogation, dont nous ferons le noyau de notre étude, permettra de vérifier si Maurice Genevoix, tout en décentrant l'être humain pour transposer le regard et l'attention sur la nature et l'être animalier – la caractéristique de son écriture –, arrive à faire sortir son texte de la perspective anthropocentrique. Les résultats que nous exposerons dans la conclusion découleront d'un examen attentif de la façon selon laquelle la nature et les animaux sont présentés, tantôt imposée par le genre du bestiaire, tantôt modelée par les choix narratifs personnels de l'auteur. L'analyse sera pré-

¹ J. Jouet, « Maurice Genevoix », dans : *Dictionnaire de la littérature française : le XX^e siècle*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2000, p. 322.

² Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

cédée d'une contextualisation de notre question dans le domaine des approches axées sur la sensibilité écologique.

Pour commencer, établissons un pont entre l'emplacement habituel de l'œuvre de Maurice Genevoix dans l'histoire littéraire et le développement de la pensée environnementale. Généralement situé dans l'écriture du terroir, un axe narratif important de l'entre-deux-guerres, Genevoix fait partie, selon Dominique Viart, de ce groupe d'écrivains, avec Jean Giono, Charles-Ferdinand Ramuz et Henri Pourrat, qui ont le don de percevoir « le lyrisme de la nature » :

Plus lyrique que fantaisiste, leur écriture est un véritable « chant du monde » pour reprendre le titre d'un superbe hommage lyrique de Giono à la puissance envoûtante de la terre. Leurs œuvres sont la preuve *a contrario* de ce que le roman peut s'associer à la poésie sans se perdre comme tel : romans ils sont car ils combinent un geste d'écriture à la geste de personnages emblématiques.³

Pour Dominique Viart, Maurice Genevoix et Henri Pourrat représentent la veine rustique, et non pas le roman de la terre, car ils actualisent le modèle élaboré par George Sand : « [Ils] ne sont pas vraiment des inventeurs de langue ni d'univers : ils puisent aux légendes du terroir, ils transposent le langage du cru et sont les vrais écrivains régionalistes »⁴. Malgré ce jugement quelque peu dépréciatif, le commentaire du critique fait ressortir le problème suivant : comment parler de la nature avec un outil langagier ? Cette question renoue avec les différences entre l'écocritique (*ecocriticism* dans la sphère anglosaxonne) et l'écopoétique qui, dans l'opinion de Julien Defraeye et Élise Lepage, chercheurs se référant aux travaux de Jonathan Bate, « s'intéresse avant tout au texte en lui-même, à l'art littéraire comme création verbale, en délimitant clairement son objet d'analyse (le texte littéraire) et son approche théorique (l'analyse discursive, énonciative et narrative) au sein de la vaste mouvance des études écocritiques »⁵. Cette difficulté de décrire le non-humain est suggérée aussi par l'ouvrage, au titre évocateur, *The Language of Nature, the Nature of Language* (2012) de Scott Knickerbocker. Bénédicte Meillon, qui s'en inspire, rapproche l'écopoétique du travail de l'écriture, avec une question essentielle : « comment créer de nouveaux langages pour dire/penser *avec* la nature, pas seulement “sur” la nature, en l'objectivant [...] »⁶.

³ D. Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ J. Defraeye, É. Lepage, « Présentation », *Études littéraires*, n° 3 (*Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain*), 2019, p. 7-18 : <https://doi.org/10.7202/1061856ar> (consulté le 10 mai 2021).

⁶ B. Meillon, « Le champ de recherche transdisciplinaire de l'écocritique et de l'écopoétique : définitions et notions », *Atelier de recherche en Écocritique & écopoét(h)ique*, 2019 : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/7116/files/2016/10/B.-Meillon-Ecocritique-et-e%CC%81copoe%CC%81tique-de%CC%81finitions-et-notions.pdf> (consulté le 10 mai 2021).

L'idée de la nécessité d'un nouvel outil méthodologique, conforme à l'acte de dire et de penser avec la nature, conditionné lui-même par des références problématiques à la nature au sein de la culture, implique une question plus générale : qu'est-ce qui fait d'un texte un texte éco-poétique ? Le recours à la typologie de la pensée écocritique (alors aux origines de l'approche environnementale) en termes de vagues successives⁷ qu'on distingue dans son évolution, pourrait apporter de l'aide. D'après les taxinomies répandues, la première vague (les années 70 et 80 du XX^e siècle) aurait considéré la nature comme quelque chose de sauvage, d'inapprivoisé, de primitif. On y compte des textes de culture appartenant à la tradition pastorale ou au genre du *nature writing*. On peut donc dire que l'actualisation de la veine rustique dans l'œuvre de Maurice Genevoix, mentionnée plus haut, permet de situer *Bestiaire enchanté* parmi les textes qui, par leur thématique, s'apparentent aux ouvrages de la première vague. En se rappelant les Rocheuses au Canada, l'auteur avoue :

Cette présence et cette vie animale, en harmonie avec les paysages grandioses où la montagne, la roche et la neige, la forêt, la lumière des eaux composent une symphonie sublime, de pas en pas et d'instant en instant renouvelé, nulle part ailleurs je n'en ai retrouvé les charmes et la fraîcheur d'Eden.⁸

Bien que ce passage permette d'associer le récit de Genevoix aux textes étudiés dans la première phase de l'écocritique, le rapprochement est concevable seulement dans le cas où il décrit la nature étrangère dans les récits inspirés par ses voyages à l'étranger. Quant au milieu naturel quotidien présent majoritairement dans son œuvre, ce côté inexploré de la nature, caractéristique pour les textes de la première vague, disparaît. Qui plus est, sous la plume de l'auteur, le val de la Loire est un habitat bien connu, parcouru dans tous les sens, hautement domestiqué, pourrait-on dire, comme en témoigne métaphoriquement la scène où un écureuil se laisse saisir par le personnage-narrateur. Nous pouvons en conclure que, dans *Bestiaire enchanté*, la nature est familière et proche de l'homme, ce qui, d'une part, renoue avec le concept de nature élargi postérieurement par les études écocritiques, et, de l'autre, signale

⁷ L'idée des vagues successives de l'écocritique a été popularisée notamment par Lawrence Buell ; voir son : *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Ma)/London, Harvard University Press, 1995 ; *id.*, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden (Ma), Blackwell Publishing, 2005. Sur la troisième vague, lire : S. Slovic, « The Third Wave of Ecocriticism. Northamerican Reflections on the Current Phase of the Discipline », *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 1, 2010 : <https://ecozona.eu/article/view/312/283> (consulté le 8 octobre 2021). Actuellement, on distingue une quatrième vague ; voir à ce sujet P. Marland, « Ecocriticism », *Literature Compass*, n° 1, 2013.

⁸ M. Genevoix, *Bestiaire enchanté*, Paris, Librairie Plon, 1969, p. 256 ; désormais noté en BE.

les différences visibles dans le rapport à la nature dans les contextes américain (le concept de *wilderness*) et français (le cadre rural)⁹.

Dans la deuxième vague de la pensée écocritique, on observe le passage de la nature vers l'environnement, de ce qui est éloigné de l'homme à ce qui constitue une part immédiate de son milieu, avec les exemples des espaces liminaux, par exemple la ville, considérés auparavant comme n'appartenant pas au monde naturel. Cette particularité est à observer dans *Bestiaire enchanté* car Genevoix peint l'image de l'environnement proche de l'homme, le milieu rural, avec un accent porté sur les relations entre l'humain et le non-humain. D'ailleurs, comme le constate Sara Buekens, la campagne, modifiée par l'activité humaine, pourrait être considérée comme un lieu artificiel, à l'image de la ville qui est à l'origine de la pensée écocritique, car cette première s'éloigne aussi de l'espace sauvage. Pour examiner le monde naturel chez Genevoix, nous nous référons à la définition qui veut que l'écopoétique « permet[te] d'étudier la façon dont les auteurs présentent la nature et les problèmes écologiques et comment les œuvres font apparaître les règnes animal, végétal et minéral »¹⁰. Les animaux capturés par l'auteur, dans ses observations et descriptions détaillées, mettent en évidence un lien étroit entre eux et les hommes. Ces deux règnes entretiennent une complicité bienveillante : éleveur d'abeilles, vigneron, pêcheur, chasseur, vivent en harmonie apparente avec la nature, dans un cadre champêtre. Ces visions idylliques, harmonieuses, pleines de charme, font immédiatement penser à la tradition pastorale. L'exemple de l'apiculteur en fait preuve :

Je ne sais pas un homme qui soit mieux accordé à l'ordre naturel du monde, aux météores, aux saisons, aux retours des aurores et des jours. Quand, pour accueillir des amis, nous souhaitons embellir notre table d'un poisson de notre fleuve, nous allons voir Robin la veille au fond de son hameau perdu. Il n'est jamais dans sa maison, mais nous savons où le trouver : à ses verveux, poussant à la bourde, sous la retombée des marsaules, sa longue barque goudronnée, à son verger, à ses ruches. (BE, 16)

Cette connivence avec la nature et l'animal est le mieux exprimée par le qualificatif que Genevoix attribue à l'apiculteur Robin – « l'Homme-aux-abeilles ».

Ajoutons que la focalisation sur l'habitat champêtre dans lequel l'homme est placé, avec une présence animale substantielle, se trouve dans l'idée du genre lui-même. Dans *Bestiaire enchanté* qui, comme tout bestiaire, est « une succession de représentations animales »¹¹, Maurice Genevoix déploie un éventail impressionnant de représentants du monde animal. Il classe les animaux qui peuplent

⁹ S. Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *ELFe* XX-XXI, n° 8, 2019 : <https://journals.openedition.org/elfe/1299> (consulté le 8 octobre 2021).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Le dictionnaire du littéraire*, dir. P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, Paris, PUF, 2002, p. 51.

ses souvenirs dans l'ordre alphabétique, qui dévie vers la fin du livre : les mammifères (animaux domestiques – le chat, le chien ; animaux sauvages, de la forêt de préférence – l'élan, le loup, la marmotte, le mouflon, la chouette), avec les chiroptères (les chauves-souris), les oiseaux (le gerbe, le loriot, la mésange, l'oie sauvage), les poissons (l'anguille, le barbeau, le chevesne, la carpe), mais aussi les gastéropodes (l'escargot), les amphibiens (anciennement « batraciens », la grenouille), les odonates (les libellules), les serpents, les insectes de l'ordre des coléoptères (la coccinelle), et même les acariens (l'aoûtat).

Cette énumération d'animaux¹², qui est le principe organisationnel du bestiaire, s'inscrit dans une autre réflexion inspirée par l'écocritique. Dans son article sur les écologies des plantes et du savoir¹³, Małgorzata Sugiera part d'une nouvelle d'Ursula Le Guin, « L'Auteur des graines d'acacia », du recueil *Les Quatre Vents du désir* (1988), pour mettre en relief une vision utopique de la linguistique comme science universelle et capable de décrire « un monde de différence » (*a world of difference*). La langue des fourmis, la langue des lichens et celle des aubergines, évoquées dans le texte de la romancière américaine, montrent, d'après la chercheuse, la nature illusoire des classifications. Małgorzata Sugiera trace ensuite un parallèle intéressant entre la nouvelle de Le Guin et l'ouvrage *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique* (2001) de Bruno Latour (notamment, son essai « Sol amazonien et circulation de la référence ») pour observer que, dans les deux publications, l'examen de la référence de la langue dans une confrontation directe avec la nature mène à la conclusion que l'homme prétend dominer le monde seulement lorsqu'il l'insère dans un système de laboratoire, c'est-à-dire quand il le décrit selon des critères humains choisis au préalable. On peut en déduire alors que l'approche écopoétique appliquée à *Bestiaire enchanté* permet d'entrevoir une ombre obscure qui plane sur la vision édénique proposée par Genevoix, l'ombre de l'idée cartésienne de l'homme comme « maître et possesseur de la nature ». La pêche, la chasse, la découverte des territoires sauvages, exotiques, éloignés¹⁴ ne seraient que des pratiques d'exploitation des ressources naturelles dans un système bipolaire reposant sur le dominant et le dominé, le supérieur et l'inférieur. En un mot, une perspective anthropocentrique.

¹² Dans son article « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », Anne Simon compte parmi les techniques esthétiques écopoétiques, entre autres, « les effets de listes ou d'ellipses » : A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), 2017, p. 71 : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2020/11/ANNE-SIMON-Le-cas-du-roman-Revue-des-Sciences-Humaines-%E2%80%93-Zoopoe%CC%81tique-2017.pdf> (consulté le 5 mai 2021).

¹³ Voir M. Sugiera, « Ekologie roślin i wiedzy » [« Les écologies des plantes et du savoir »], *Teksty drugie*, n° 2, 2018, p. 41-56.

¹⁴ Genevoix a visité : l'Afrique du Nord (en 1934), le Canada (en 1939 – plusieurs mois), la Suède (en 1945), le Sénégal, la Guinée, le Soudan (en 1947), le Niger (en 1954), le Mexique (en 1960).

Revenons encore à une autre particularité de la deuxième vague de l'écocritique. Julia Fiedorczuk rappelle, en se référant aux écrits de Lawrence Buell, que la deuxième vague offre la possibilité d'analyser presque tout texte par le prisme écocritique, vu que chaque texte illustre toujours la relation entre l'homme et l'environnement, d'une manière plus ou moins consciente¹⁵. Ce constat, ainsi que la palette diversifiée de représentants animaliers qui partagent l'environnement avec l'homme, évoquée plus haut, convainquent qu'on ne peut pas accuser Genevoix d'« inconscience écologique » (*environmental unconsciousness*¹⁶) ; au contraire, son texte déborde d'écosensibilité. Et cela est visible dans les moyens formels utilisés pour écrire la nature, qui, en conséquence, décident des qualités littéraires de son texte.

Comment alors transcrire la nature, ce concept qui se dérobe à toute définition, comment traduire le comportement des animaux, comment lire leur silence ? Maurice Genevoix recourt notamment à la technique narrative qui consiste à décrire les scènes de la nature, avec une focalisation omnisciente dominante. Tout d'abord, il se sert de la langue concrète d'un naturaliste : il part d'une minutieuse recherche documentaire, observe la nature et les animaux, pour les décrire avec précision dans un langage cru, à l'aide d'un vocabulaire riche en termes scientifiques, locaux, ce qui, par moments, rend la lecture difficile : « L'insecte qui vient de s'abattre replie ses menues ailes d'ambre. Ses élytres, en demi-coquilles, se rabattent, se soudent l'une à l'autre. Et voici dans le rond de ma lampe, parfaitement bombée, miroitante, vermillon ponctué de noir, une coccinelle » (BE, 141). Ensuite, il s'exprime en poète lyrique sensible aux harmonies présentes dans la nature, en employant la mémoire sensorielle : le narrateur sent le flanc du saumon « sous sa glissante cuirasse d'écailles » (BE, 25) (le toucher) ; il se rappelle sa chatte « criant d'une voix qui jaillissait hors d'elle, qui lui faisait panteler tout le corps, puissante et rauque, entre l'aboi canin et le battement d'une cloche fêlée » (BE, 111-112) ; il entend « un gazouillis continu dont la douceur [lui] touchait le cœur » (BE, 131) (l'ouïe), ou il admire le paysage champêtre : « Un autre charme, c'étaient les fleurs, les saponaires, les osiers-fleuris, les iris d'eau, les renoncules. De loin en loin un vieux saule têtard, au tronc puissant et caverneux, chevelu de flexibles rameaux [...] » (BE, 220) (la vue). Puis, tel un caractérologue habile, il emploie la personnification et attribue aux animaux des tempéraments : « Le mouflon des Rocheuses est aussi rusé qu'il est fier, aussi fin qu'il est robuste, et, entre tous, les chefs de harde puissants et responsables, et au-dessus encore le plus grand et le plus brave, le maître incontesté des hauts pâturages et des cimes [...] » (BE, 317). Il se met également à la place des animaux ou leur donne la parole, comme dans la scène où il pêche un superbe barbeau :

¹⁵ J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* [Le cyborg dans le jardin. Introduction à l'écocritique], Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, p. 28.

¹⁶ Le concept a été inventé par Lawrence Buell.

[...] ce jour-là, dans l'exaltation d'une capture presque magique, non seulement j'entendis un cri, mais j'en perçus le bouleversant appel [...] : « Ce qui t'arrive par toi, en cet instant, ce n'est pas dans l'ordre du monde. Sens ta poitrine : elle vient de se serrer aussi. Tu respire mal... Desserre ce lien, laisse-moi aller. Tout, alors, retrouvera la joie, la joie de vivre, et l'harmonie, et la beauté de ce jour merveilleux. » (BE, 69)

La prosopopée est donc un autre procédé utilisé par l'auteur pour exprimer le non-humain. De plus, il convient de souligner la « représentation fidèle » de la nature, le critère esthétique de l'écopoétique : la respiration perturbée, évoquée dans le fragment, correspondrait à une imitation des rythmes de la nature¹⁷. En dernier lieu, l'auteur se rend compte de l'incompatibilité des langages et de l'impossibilité de transcrire les voix animales :

La plainte du chien qui hurle à la lune nous reste, en quelque sorte, accessible. La tristesse que nous y sentons peut s'intégrer à notre univers. Celle [du loup] non. Elle nous parvient du fond d'un monde inhumain, d'un monde avec lequel, pendant des millénaires, notre espèce eut à se confronter, plein de menaces, d'embûches, d'embuscades de toute part tendues par la faim, la griffe et le croc. (BE, 247)

L'impossibilité de comprendre le langage animalier tient ici à une ancienne appartenance aux espèces ennemies : les humains *vs* les fauves. Or ce n'est pas l'unique situation d'incompréhensibilité car le narrateur, comme en témoigne la citation suivante, s'aperçoit que la perspective humaine adoptée au moment d'entendre la voix des animaux n'est pas valable : « Le langage mimé de cette bête [le chimpanzé], je le traduais dans le mien ; et déjà ce seul fait, cette seule impulsion aberrante suffisaient à me troubler, à soulever en moi la même sourde protestation : "Ah ! Non ! Ça n'est pas la même chose !" » (BE, 98). Il reste alors sans voix car il constate les limites de la perception du non-humain : « Notre connaissance est si pauvre, nos moyens d'investigation si infimes, si dérisoires presque toujours et quelquefois si malhonnêtes nos tentatives pour recréer, présomptueusement, ce qui pourtant nous est donné ! »¹⁸. Ce passage rappelle la définition de l'animal proposée par Jean-Christophe Bailly dans *Le parti pris des animaux*, où il considère l'absence de parole comme un trait définitoire, tout en encourageant à essayer d'identifier le sens de ce « mutisme »¹⁹. Le sens

¹⁷ Voir J. Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 2002, évoqué dans : N. Blanc, D. Chartier et Th. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, 2008, p. 15-28 : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm> (consulté le 8 octobre 2021).

¹⁸ M. Genevoix, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹ Voir J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgeois, 2013, p. 8 : « [...] les animaux, c'est presque leur définition, *n'ont pas la parole*. Il ne s'agit d'ailleurs pas, en s'approchant d'eux, de la leur donner (cela peut être magnifique, mais c'est le domaine

et la richesse du silence, parce que le monde des animaux se distingue par une étonnante profusion. Remarquons également, toujours en référence à l'étude de Jean-Christophe Bailly, que la pensée de Genevoix dépasse ici le cadre des catégories et des hiérarchies auxquelles l'homme, habituellement à leur sommet, est enclin à inclure tout ce qui est différent de lui et inhabituel. En même temps, *Bestiaire enchanté*, comme objet d'analyse écopoétique, montre comment la réception habituelle d'un texte peut changer parce que cette approche est « une façon de lire ou, plutôt, de relire les textes littéraires d'un point de vue particulier, celui de l'environnement [...] »²⁰. C'est dans ce renouvellement des représentations de la nature qu'on peut voir un moyen formel rapprochant Genevoix de l'écriture écopoétique²¹. Pour problématiser l'environnement, l'auteur élabore des stratégies rhétoriques variées : descriptions lyriques ou scientifiques, métaphores, comparaisons, références aux superstitions et croyances. Dans ses anecdotes et souvenirs, les animaux ne sont pas uniquement passifs ; au contraire, ils sont actifs, grâce à leurs cris et mouvements, cette « rythmique animale »²² que l'auteur veut saisir par les mots.

Y a-t-il donc un moyen qui puisse rendre la richesse du non-humain sans que l'auteur tombe dans le piège de l'acte d'écrire qui, comme on vient de le souligner, se révèle déficient et imparfait ? Genevoix répond en indiquant deux moyens : le souvenir et la peinture : « Je la [la truite] revois, lourde et puissante, somptueuse et sauvage. Je n'en connais aucune d'aussi vraie, d'aussi belle au-delà du vrai. Ou une seule : celle qu'a peinte Courbet » (BE, 308). Cette conviction de l'auteur est peut-être à l'origine de l'idée de faire accompagner son bestiaire d'illustrations réalisées par l'architecte et peintre Jean Robion (1943-2015), qui, en dépit d'une technique simple, réussit à rendre la nature animalière, de connivence avec l'âme (éco)sensible de l'homme.

Enfin, on peut situer *Bestiaire enchanté* dans le contexte de la troisième vague de l'écocritique. Tenant compte du fait que l'empreinte de l'humanité sur l'écosystème et la géologie de la Terre dépasse l'influence de l'environnement sur l'homme (ce sont les postulats des partisans de l'anthropocène), on voit dans l'écocritique non seulement une approche critique commentant la situation actuelle dans laquelle se trouve l'homme, mais également un élément du discours performatif visant à rétablir l'équilibre perturbé, sinon rompu. On peut trouver l'écho de cette perspective dans *Bestiaire enchanté* et, en conséquence, voir dans Maurice Genevoix un représentant de l'« écosophie »²³, cette sagesse

de la fable), il s'agit d'aller au-devant de leur silence et de tenter d'identifier ce qui s'y dit ». C'est l'auteur qui souligne.

²⁰ N. Blanc, D. Chartier, Th. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *op. cit.*, p. 18.

²¹ Voir *ibid.*, p. 22.

²² A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *op. cit.*, p. 14.

²³ C'est Aarne Næss, écologiste norvégien, auteur d'*Écologie, communauté et style de vie* (Éd. Dehors, 2020), qui introduit le terme d'écosophie dans le domaine critique humaniste au début des années 1970.

écologique qui prône l'harmonie écologique fondée sur l'idée qu'il faut refuser les oppositions binaires de la nature et de la culture. L'auteur exploite donc le genre de bestiaire, qui présente les animaux « censés exister mais pouvant parfois devenir imaginaires »²⁴, dans le but de dévoiler non seulement la richesse et la beauté de la nature, mais aussi l'interdépendance de l'homme et de l'animal, la nécessité de leur coexistence harmonieuse, leur rapport fusionnel. Cette conscience écologique se dégagant non seulement de *Bestiaire enchanté*, mais aussi de deux autres bestiaires de Genevoix, incite Jacques Jouet à qualifier tout le cycle « [...] d'agréables et libres rêveries, à partir d'un animal qui donne le plus souvent à l'auteur une occasion de raconter des souvenirs, de moraliser simplement et d'enseigner une forme de sagesse apprise à voir se comporter le milieu naturel »²⁵. Nous retrouvons ici l'invitation à s'inspirer de la nature, une leçon à la façon des prescriptions prônées dans les bestiaires médiévaux, au caractère allégorique, propageant une éthique chrétienne. À force d'observer, d'entendre les animaux, les écouter adresser des accusations à l'homme, Maurice Genevoix commence à ressentir une gêne, par exemple devant les chimpanzés de l'Institut Pasteur ou un hibou enfermé dans une cage. De surcroît, il insère des commentaires défendant la cause environnementale, tels la pollution des rivières, le virus qui s'échappe des laboratoires, la disparition des loups, la surconsommation des poissons des lacs, avec l'exemple flagrant des cinq cents truites pêchées pour le banquet du Château-Frontenac lors de la visite du roi George VI en 1939. On pourrait interpréter cet incident du point de vue de la justice écologique, de l'objectif écocritique visant à développer la conscience écologique et, par suite, à demander des changements socio-politiques. D'un côté, le texte de Maurice Genevoix active la fonction performative de l'(éco)littérature et semble aviser, avant la lettre, de « la menace d'un écocide »²⁶. De l'autre, comme l'aspect militant ne prend pas grande place, on peut lire son livre plutôt sous l'angle des aspects formels de l'écriture²⁷. Le choix du genre du bestiaire n'est pas anodin et peut être interprété comme une stratégie esthétique que l'auteur met en place pour écrire le monde naturel d'un nouveau point de vue : « La forme du bestiaire impose par ailleurs l'ouverture à un certain nombre d'espèces, favorise l'aspect délibérément éclectique du recueil, dont les chapitres sont indépendants les uns des autres, et révèle un désir d'échapper à une pensée unilatérale du monde »²⁸.

À regarder de près *Bestiaire enchanté* de Maurice Genevoix, nous constatons qu'en fait le retour sur le texte antérieur par la pensée écocritique se révèle

²⁴ *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 51.

²⁵ J. Jouet, « Maurice Genevoix », op. cit., p. 322.

²⁶ N. Blanc, D. Chartier, Th. Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », op. cit., p. 21.

²⁷ Sur les deux aspects de l'approche écopoétique, voir S. Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », op. cit., p. 4.

²⁸ L. Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2002, p. 10.

être une approche analytique féconde et intéressante. *Bestiaire enchanté* est un « texte environnemental »²⁹, écosensible, car l'auteur met en relief la nature non pas comme un arrière-plan, mais comme un élément fondamental de l'existence humaine, et c'est l'homme qui en est aussi responsable, parce que sa cause n'est plus la seule légitime. Une telle lecture apporte plusieurs observations : elle dévoile avant tout l'importance de la nature dans l'œuvre du romancier, elle rappelle le rôle, et notamment les causes de la présence, des romans rustiques ou du terroir après la Grande Guerre, elle confirme que la thématique de l'œuvre de Maurice Genevoix est toujours actuelle et inspirante. Or, lire *Bestiaire enchanté* à travers le prisme de l'écopoétique, c'est également explorer les enjeux esthétiques, se pencher sur les effets obtenus par des choix esthétiques particuliers pour construire la nature dans un texte, et réfléchir sur le message véhiculé par le récit. Dans cet hymne à la nature qu'est *Bestiaire enchanté* de Maurice Genevoix, la tentative de dépasser l'anthropocentrisme se heurte, pourtant, à la figure de l'homme comme être dominant.

Bibliographie

- Blanc, Nathalie, Chartier, Denis, Pughe, Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, 2008, p. 15-28 : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm> (consulté le 8 octobre 2021).
- Buekens, Sara, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *ELFe XX-XXI*, n° 8, 2019 : <https://journals.openedition.org/elfe/1299> (consulté le 8 octobre 2021).
- Defraeye, Julien, Lepage, Élise, « Présentation », *Études littéraires*, n° 3, 2019, p. 7-18 : <https://doi.org/10.7202/1061856ar> (consulté le 10 mai 2021).
- Desblache, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2002.
- Dictionnaire du littéraire (Le)*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002.
- Fiedorczuk, Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* [Le cyborg dans le jardin. Introduction à l'écocritique], Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Genevoix, Maurice, *Bestiaire enchanté*, Paris, Librairie Plon, 1969.
- Jouet, Jacques, « Maurice Genevoix », dans : *Dictionnaire de la littérature française : le XX^e siècle*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2000, p. 322-323.
- Meillon, Bénédicte, « Le champ de recherche transdisciplinaire de l'écocritique et de l'écopoétique : définitions et notions », *Atelier de recherche en Ecocritique & écopoét(h)ique*, 2019 :

²⁹ Sur les critères du texte dit « environnemental », voir L. Buell, *The Environmental Imagination*, op. cit., p. 7-8.

<https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/7116/files/2016/10/B.-Meillon-Ecocritique-et-e%CC%81copoe%CC%81tique-de%CC%81finitions-et-notions.pdf> (consulté le 10 mai 2021).

Simon, Anne, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), 2017 : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/313/files/2020/11/ANNE-SIMON-Le-cas-du-roman-Revue-des-Sciences-Humaines-%E2%80%93-Zoopoe%CC%81tique-2017.pdf> (consulté le 5 mai 2021).

Viart, Dominique, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

V

Résister à l'homme



Colette Camelin

Université de Poitiers

Puissances de la fiction : comment renouer avec les vivants ? *Les Furtifs* d'Alain Damasio (2019) et *Le Grand Vertige* de Pierre Ducrozet (2020)

The Power of Fiction: How Can We Get Back in Touch with All Living Creatures?
Alain Damasio *Les Furtifs* (2019) and Pierre Ducrozet *Le Grand Vertige* (2020)

These fictions show the lack of contact with living creatures and try to re-establish these links. *Le Grand Vertige* is an ecological spy novel: Adam Thobias, professor of biology at Oxford, tries to organize scientific attempts to overcome the climate change. They all fail but a young woman learns how to reconnect with living creatures and human actions. The *furtifs* are fictitious animals, which live constant metamorphosis while they incorporate bits of their environment. The army hunts them but rebels protect them. In 2040 a connected ring enforced by the company (Orange) always controls citizens. The rebels and the *furtifs* succeed in overthrowing the oppressing order and free lively energies. This “ecological thriller” empowers its reader...

Keywords: Damasio, Ducrozet, global warming, petroleum, ecocriticism, zoocriticism, ecological activists

Mots-clés : Damasio, Ducrozet, réchauffement climatique, pétrole, écopoétique, zoocritique, écologistes

« La chute du monde vivant en dehors du champ de l'attention collective et politique, en dehors du champ de l'important, c'est là l'événement inaugural de la crise de la sensibilité »
Baptiste Morizot¹

¹ B. Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 17.

Damasio et Ducrozet éclairent d'une lumière crue le nihilisme des Modernes qui ont perdu le contact avec ce qu'ils continuent d'appeler la « nature » – contemplée par la fenêtre ou sur un écran, utilisée comme terrain de jeu sur la neige ou sur les flots. Arrimés au Progrès, au Rendement, à la Croissance, ils foncent en avant sans s'occuper ni de la direction du véhicule ni des conséquences de son passage – vivants, humains et non humains, détruits ; sols, air, océans irréversiblement empoisonnés ; humains « connectés » soumis à un contrôle permanent et à des sollicitations incessantes qui leur retirent toute pensée libre.

L'action du *Grand Vertige*², située en 2016-2018, met en scène les échecs de rapports scientifiques, hypocritement contournés par les politiques. Accrochés comme des patelles au rocher de la société thermo-industrielle, ils vont de promesses en rétractations sous l'influence des lobbies. Dans *Les Furtifs*³ dont l'action se déroule en 2040 dans une société contrôlée par les entreprises capitalistes, Damasio introduit un élément fantastique : les furtifs – ces animaux invisibles se métamorphosent sans cesse. Ils incarnent la résistance du vivant contre l'emprise du numérique.

Dans un premier temps, nous verrons comment ces fictions montrent la déliaison entre les humains et les autres êtres vivants ; ensuite nous analyserons leurs propositions de « renouement ». Enfin nous interrogerons la forme de ces récits conçus pour un monde qui vient...

Ombres portées de notre époque

Des flux d'informations nous éclairent chaque jour comme un dur soleil sur des marbres de Chirico ; ces fictions dessinent les ombres noires du tableau. Dans *Le Grand Vertige*, Adam Thobias, biologiste de génie, a établi pendant quarante ans les preuves scientifiques des désastres écologiques en cours et proposé des solutions réalisables, mais les politiques sont restés sourds à ses rapports. Chaque semaine, nous apprenons que des décisions proclamées, parfois en grande pompe comme à la COP 21 en 2015, pour réduire les gaz à effet de serre ou l'utilisation des pesticides, sont remises à plus tard ou soigneusement « détricotées ». Le rapport du GIEC du 9 août 2021 est sans appel : « c'est une alerte rouge pour l'humanité, il n'y a pas de temps à perdre ni d'excuses à trouver », affirme Antonio Guterres, le secrétaire général de l'ONU⁴.

Exaspéré par la surdité des responsables politiques et économiques, Thobias s'est retiré de l'université après avoir publié un livre *Tremblements* : « Nous sommes en proie à un grand vertige : le sol sous nos pieds s'évase, le ciel au-dessus se trouble. Plus rien ne tient, tout bouge. [...] Face à ce tremblement de toute chose, nous devons tout revoir – et faire table rase » (LGV, 17).

² P. Ducrozet, *Le Grand Vertige*, Arles, Actes Sud, 2020 (dorénavant LGV).

³ A. Damasio, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019 (dorénavant LF).

⁴ Cité par Audrey Garic, *Le Monde*, 9 août 2021.

Il reprend l'expression de l'*Internationale*. Il accepte comme une dernière chance de diriger une nouvelle Commission sur le changement climatique, créée par le Parlement européen afin d'aborder le défi bioécologique depuis le versant technologique. Il organise le groupe des *Télémaque* composé de jeunes scientifiques. Le biologiste Nathan Régnier, par exemple, cherche à « saisir directement l'énergie du soleil sans intermédiaire [...] "Nous devons manger le soleil", écrit-il » (LGV, 94). Il parvient à trouver la formule de la photosynthèse qu'il isole et transfère sur une micro-puce : il suffit de la reproduire et « les économies du monde entier tourneront au soleil » (LGV, 276). Mais tous les ministres européens de l'environnement ont refusé le projet.

Cet apologue démontre par l'absurde que s'il était possible de remplacer tout de suite le pétrole et le nucléaire, les pouvoirs politiques et économiques l'empêcheraient. Plutôt continuer le « *business as usual* » en insistant sur quelques mesures de faible impact⁵ : « Si on verdit un peu, on regagne la confiance des consommateurs, on recommence à produire *comme au bon vieux temps*, on flingue toujours le monde dans une bonne humeur retrouvée. La société peut recommencer à tourner. L'avenir s'annonce radieux » (LGV, 283).

Cet « avenir radieux », Alain Damasio le décrit dans *Les Furtifs*. Il accentue les effets de la rapide expansion du numérique : où en sera-t-elle en 2040 ? On reconnaît dans la France de 2040 la plupart des caractéristiques de notre société, elles sont simplement élevées de quelques crans. L'action se déroule dans la ville d'Orange « intégralement détenue et gérée » (LF, 53) par la société de télécommunication *Orange*. Après qu'elles ont été ruinées par les banques, les grandes villes ont été « libérées » de l'administration républicaine en 2028 et vendues à des entreprises privées (Paris à LVMH⁶, Lyon à Nestlé, Cannes à Dysflif...). La société est divisée en trois classes en fonction du forfait de téléphone : « standard » (la classe populaire), « premium » (classe moyenne) et « privilège ». Seuls les « privilégiés » peuvent aller au centre-ville et dans les parcs.

Chacun est connecté à un système central grâce à une bague qui lui donne accès à des services (transports, restaurants etc.) mais le maintient sous une surveillance constante tout en le livrant à une avalanche de publicités ciblées : « nos villes sont des prisons dont les murs et les barreaux se parlent entre eux » (LF, 371). Sahar Varèse la « proferrante », agrégée de Lettres modernes vers 2020, s'insurge : « Une société de traces, contrôlée jusqu'à l'obscène, où le moindre vêtement, la moindre semelle de chaussure, le moindre doudou, une trottinette rouillée, je sais pas : un banc public, les pavés même, émettent de l'information » (LF, 316).

⁵ Les mesures de la Convention citoyenne pour le climat, organisée en France en 2020, amputées de ses propositions les plus efficaces, sont réduites aux limites de la loi « Climat et résilience » compatible avec les intérêts des multinationales du pétrole, de l'automobile et de l'agrochimie (France, avril 2021).

⁶ Bernard Arnault, PDG du groupe LVMH, est le deuxième homme le plus riche du monde juste derrière le dirigeant d'Amazon, Jeff Bezos.

Damasio imagine que la technologie numérique a réussi à « coloniser » la réalité même, c'est-à-dire nos relations d'altérité avec l'espace, l'air, la lumière et les vivants : « Le réel était l'ultime territoire collectif à envahir et à privatiser définitivement » (LF, 553). Il est remplacé par la « réul », réalité « augmentée » par des objets connectés. Chacun, dans sa bulle digitale, discute avec son *MuM* (*My unique Machine*), son *moa* (*my own assistant*) – son alter ego virtuel. Le *moa* « a permis de forclure l'altérité cruciale du rapport » aux humains et aux non-humains. L'économie techno-libérale repose sur l'excitation des désirs. L'individu « reproduit *en lui-même* le rapport de domination technolibéral. Et l'interprète comme liberté. Sa liberté. J'appelle ça le self-serf vice » (LF, 833).

En réponse à cette domination, les deux romans imaginent diverses formes de renouement avec les vivants.

Le « renouement »

J'emprunte ce mot à Saint-John Perse : après la catastrophe de la guerre, la poésie « renoue » les humains avec les « grandes forces qui nous créent qui nous empruntent et qui nous lient »⁷ – avec les pluies, la terre et les vents, avec « les gomphrènes, les ramies, / l'acalyphe à fleurs vertes, et ces piléas cespiteuses qui sont la barbe des vieux murs »⁸, avec « les oies sauvages des vieux poètes Song »⁹. C'était au XX^e siècle : on levait les yeux vers des plantes grimpantes ou une pas-sée d'oies sauvages.

Puisque le défi écologique nous rapproche des vivants, comment effectuer ce renouement à l'ère du numérique ? Ducrozet propose d'abord le voyage. June, vingt ans, part pour « se déprendre » d'elle-même. En Patagonie, elle chauffe son thé sous le vol des condors face au mont Fitz Roy. Mais la contemplation du sublime ne la satisfait pas :

Elle veut voyager XXI^e. Elle voudrait trouver une manière d'être au monde qui ne soit ni prédatrice, ni autoritaire, ni arrogante. Se fondre dedans. Être partout, nulle part. Oublier le quadrillage et les grandes découvertes, opter pour le glissement, le passage en douce, l'étreinte. Oui, voilà ce qu'elle voudrait June – autant dire qu'elle a du boulot. (LGV, 52)

Difficile d'échapper à l'espace « strié » par les frontières et les identités culturelles. June cherche, dirait Deleuze, « le tracé d'une ligne de fuite créatrice, la composition d'un espace lisse et du mouvement des hommes dans cet espace

⁷ Saint-John Perse, « Témoignages littéraires », dans : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 569. *Pluies, Neige, Vents, Amers, Chronique* sont les titres de recueils de Saint-John Perse.

⁸ *Idem*, *Éloges XVI*, dans : *Œuvres complètes*, op. cit., p. 49.

⁹ *Idem*, *Oiseaux IX*, dans : *Œuvres complètes*, op. cit., p. 419.

[...] face à la grande conjonction des appareils de capture et de domination¹⁰ ».

L'entreprise dirigée par Thobias propose-t-elle une autre possibilité de renouement ? En dépit de la qualité de leurs propositions, les chercheurs se heurtent à « la poignée d'entrepreneurs à la tête des compagnies multinationales de pétrole, de gaz, de charbon, d'agro-alimentaire, d'armement et d'automobile [qui] ont déclaré unilatéralement une guerre au reste des humains et du vivant » (LGV, 208). Dépitée par ce nouvel échec, Thobias organise des actions terroristes contre l'industrie pétrolière. June doit enquêter sur la construction du pipeline qui traverse la Birmanie pour ravitailler la Chine. Aung San Suu Kyi « est enfin aux commandes »¹¹. June échappe de justesse au massacre des Rohingyas par l'armée birmane en 2017. Elle se perd seule dans la jungle : « pas de percée, tout semble murillé de vert à l'infini » ; elle s'enfonce dans « une forêt obscure où le droit chemin est perdu »¹². Ce n'est plus une équipée touristique, c'est une épreuve initiatique qui l'atteint au plus vivant de son corps animal : « Elle se fait mousse, chose rampante. [...] Elle apprend à penser avec ses bras, ses pieds, ses poumons. Son corps mute à mesure qu'elle avance » (LGV, 127).

Comme une transe chamanique, cette expérience la mène à une fusion avec la forêt, à la limite de la mort. Quand elle revient à elle, elle éprouve dans son corps un nouvel accord avec les vivants. Pendant ce temps, d'autres équipes mènent des actions terroristes : explosion de la raffinerie de pétrole de Kumming en Chine, du pipeline de Birmanie, attentats contre l'usine Zara¹³ en Espagne et un siège d'élevage intensif au Brésil ; la centrale nucléaire de Gravelines a été mise hors de service. Mais les auteurs, poursuivis, doivent disparaître.

Thobias et les *Télémaque* se réfugient au Kenya, là où l'aventure humaine a commencé. June lui reproche les destructions qu'il a ordonnées : « Tu ne voulais pas réinventer *un lien avec le monde*, comme tu l'as affirmé à tous. Tu voulais renverser la table » (LGV, 330). Tout a échoué : les « solutions » techniques, puis la violence. Thobias fut vaincu en tant que scientifique, dirigeant d'une organisation internationale, chef d'un groupe d'éco-terroristes et fondateur d'un laboratoire clandestin. C'était un homme du XX^e siècle à la tête d'une avant-garde révolutionnaire. Il « vient d'en haut, oui, *top down*, et pas du tout de l'expérience ordinaire, pratique, *from the ground up*, des rapports que des formes de vie entretiennent

¹⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 526-527.

¹¹ Aung San Suu Kyi est emprisonnée depuis le 1^{er} février 2021.

¹² « Mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita. » (Dante, « Inferno » I, 2-3, *La Divina Commedia*, éd. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985)

¹³ Les sociétés Inditex (propriétaire de la marque Zara), Nike, H&M et le chausseur de sport Skechers sont accusés de « recel de travail forcé et de crimes contre l'humanité » dans une plainte, déposée par l'association anticorruption Sherpa, le collectif Éthique sur l'étiquette, l'Institut ouïghour d'Europe (IODE) et une femme ouïgoure ayant été internée dans la province du Xinjiang (nord-ouest de la Chine) (*Le Monde*, 1^{er} juillet 2021).

avec d'autres formes de vie »¹⁴. Quant à June¹⁵, elle quitte le Kenya. Elle veut « exister dans les luttes et en dehors », là où elle aura choisi de vivre, quelque part en Europe. « Elle retrouvera les livres », « elle inventera une danse ». « Elle fera ça alors, agir au cœur du monde » (LGV, 364) – pour les vivants avec ceux qui sont là, depuis le sol, dans des organisations de base (*grassroots organizations*).

Dans *Les Furtifs*, les Alters, communautés anarchistes, s'installent sur des terrains abandonnés – comme la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Ces zones libérées sont appelées : « Zone Où Apprivoiser le Vivant Ensemble » ou « Apprendre à Vivre Ensemble » (LF, 677). Ils renouent les humains entre eux et avec le monde :

Je connaissais très peu de communautés où les liens étaient aussi délicatement tissés entre les gens, où l'on sentait une telle attention mutuelle, une attention ourlée et constante, j'allais dire féminine. Et moins encore de communautés où ces liens humains semblaient se prolonger hors du social, en rhizome à nos pieds ou à la façon de branches qui auraient poussé au bout de nos doigts tendus vers... Vers... quoi ? Les animaux et les plantes, la terre retournée, le fleuve ? Plus loin ? Vers le cosmos ? Ça sortait en tout cas du seulement-humain, du trop-humain, de l'hominite aiguë qui nous attaque les os et les sinus, nous rend si pincés, si étroits. (LF, 239)

Le renouement a aussi lieu dans les forêts où se réfugient des réfractaires – nouveau marronnage¹⁶. Ils y éprouvent « un trop-plein de traces, de présences, de relations avec la lumière, l'humus, les plantes, la pluie... Et bien sûr les animaux. Tu deviens une mousse qui se gorge de ce monde. Tu en fais partie » (LF, 680).

Forme suprême du renouement inventée par Damasio : les furtifs. Animaux de chair et de sons, ils sont faits d'une mélodie fondamentale qui leur permet les métamorphoses. Ils incarnent l'intensité du vivant et sa liberté : « [Le furtif] c'est le clandestin, l'insaisissable, le migrant intérieur. Celui qui assimile et transforme le monde [...]. Il incorpore l'ennemi pour pouvoir muter et grandir. C'est donc une puissance animale à capter ou à apprivoiser en nous [...]. C'est, disons, un hypervivant » (LF, 522).

L'intrigue du roman s'organise autour de la disparition de la fille de Lorca et Sahar Varèse¹⁷, Tishka, qui, à quatre ans, était devenue une furtive, attirée par

¹⁴ B. Latour, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, La Découverte/Les empêcheurs de penser en rond, 2021, p. 79.

¹⁵ Ce sont des personnages féminins qui tracent des voies nouvelles : June ici, et dans *Les Furtifs*, la grande Sahar, l'intrépide Tishka et la musicienne si puissante, Saskia.

¹⁶ Voir F. Aubenas, « Dans les Cévennes, sur les traces de la femme des bois », *Le Monde*, 30 avril 2021. Une femme de 35 ans, la Visiteuse, vit depuis dix ans dans une forêt pour échapper à l'hôpital psychiatrique.

¹⁷ Sahar (prénom d'origine arabe signifiant l'aube) est « proferante » bienveillante dans un quartier populaire où l'enseignement gratuit est inexistant. Lorca est sociologue chargé d'aider les participants de communes autogérées à vivre ensemble. Son nom rappelle Garcia Lorca,

une intensité vitale surhumaine, le contraire d'« humanicher » : « Rester bloqué dans l'humain. Pourrir l'humain comme un chiot mort sa niche », dit-elle (LF, 627). Si le transhumanisme « augmente », par la technologie, les capacités des vivants, les furtifs, eux, « nous offrent une remontée aux sources du vivant » (LF, 813).

De multiples péripéties mènent aux retrouvailles entre Tishka et ses parents qui parlent et jouent avec elle. Adroite de son bras et de son aile, agile de ses pattes, Tishka joue avec son corps comme avec le langage. « Tishka c'est la vie à son degré enfin atteint de pureté et de raffinement » (LF, 766). À l'opposé de la métamorphose en cloporte de Gregor Samsa, celle de Tishka en animal hybride augmente ses puissances d'agir – ce que comprennent ses parents.

De nouveaux récits pour le monde qui vient...

La catastrophe écologique a beau se dérouler sous nos yeux, sa représentation reste à construire. Pour toucher un large public, ces romans empruntent aux codes d'une littérature longtemps considérée de seconde zone, *Le Grand Vertige* au roman d'espionnage, *Les Furtifs* à la science-fiction ; au début du XX^e siècle, des auteurs de la NRF empruntaient au « roman d'aventure »¹⁸. *Les Furtifs* est, selon son auteur, « un thriller éthologique »¹⁹.

Le Grand Vertige agence des scènes de roman d'espionnage : poursuites, rivalité entre services secrets, évasion rocambolesque d'un hôpital chinois, « planque » en Lozère, trahison, repli en Afrique. Le roman est monté comme un film, découpé en « mouvements » rapides dans un style alerte. À la « mondialisation » néo-libérale destructrice, il répond par une sorte de quête du « Tout-Monde » cher à Glissant²⁰.

La narration inclut une enquête sur l'exploitation du pétrole – de sa formation au fond des mers à la fondation en 1867 de la Standard Oil par Rockefeller : « Monopole, entourloupe, esbroufe, habileté, violence, malhonnêteté sous le regard bienveillant et terrible de Dieu » (LGV, 142). Ducrozet développe avec ironie son enquête sur la mise en place de l'empire du pétrole en Europe et au

assassiné par des soldats franquistes en 1936 à l'âge de 38 ans. Edgar Varèse (1883-1965) semble avoir inspiré le « frisson » des furtifs : « Je rêve d'instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur. » (E. Varèse, « Verbe. Que la musique sonne », 39, 1 juin 1917, p. 2).

¹⁸ Gide, Rivière, Alain-Fournier se référaient au « roman d'aventure » de Fenimore Cooper, Stevenson ou Conrad : C. Camelin, « Le roman d'aventure : évolution ou révolution », dans : *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1840-1960)*, dir. M.-P. Berranger, Montpellier, PU de la Méditerranée, 2015, p. 253-267.

¹⁹ Entretien avec Alain Damasio sur le site *Actu SF*, en ligne : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/les-furtifs-alain-damasio-d%C3%A9voile-les-secrets-de-son-nouveau-roman> (consulté le 31 mars 2022).

²⁰ É. Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.

Moyen-Orient : « De tels petits hommes hâbleurs, adroits et cupides, bien plus que les idées ou les héros, font avancer les choses vers leur inévitable cours, celui de la bêtise et de la destruction » (LGV, 148).

En contraste avec cette glorieuse épopée, Tahir (« le pur »), ouvrier pakistanais, en subit les conséquences. Après plusieurs jobs dangereux, il s'engage sur un terminal pétrolier où il est intoxiqué. Embauché à la construction du pipeline en Birmanie, il finit enseveli sous la pâte noire – comme tant d'êtres vivants, empoisonnés et asphyxiés, depuis 150 ans. Quelle « sensibilité environnementale » peuvent avoir les Tahir, comme celui du roman de Ducrozet, lui qui « a donné pour l'apatricie » (LGV, 177), c'est-à-dire les « multinationales » ? Ce récit nous ramène sur « les territoires de Gaïa »²¹ : si je me sers de mon ordinateur « made in China », c'est que d'innombrables Tahir ont souffert à le fabriquer dans des usines chinoises, à produire et à transporter l'énergie. Et Total s'enrichit, complice des militaires birmans.

Le Grand Vertige fait prendre conscience de la violence de l'industrie pétrolière et de l'hypocrisie des politiques. Mais, là où Thobias a échoué, June contribuera à réinventer des liens avec les vivants – ce que fait le roman lui-même.

La structure des *Furtifs* rappelle *The Overstory* (*L'Arbre-monde*) de Richard Powers – narration à la première personne en polyphonie. Chaque personnage principal est signalé par un glyphe, une typographie spécifiques et surtout un style. Alors que le roman de Ducrozet se déroule dans le monde global, Damasio a choisi d'isoler la France : soit une société quadrillée par les réseaux numériques, que se passe-t-il, si on la confronte à des animaux invisibles ? Le gouvernement a donné l'ordre de les éliminer, mais les furtifs résistent, soutenus par des réfractaires et des laissés-pour-compte de l'ordre social. Ils ne voulaient ou ne pouvaient pas « entrer dans la compétition », comme les « surnuméraires » qui, selon Rousseau, étaient restés « dans leur état originel » quand se développait la propriété, si bien qu'ils sont « devenus pauvres, sans avoir rien perdu, parce que, tout changeant autour d'eux, eux seuls n'avaient pas changé »²². *Les Furtifs* ouvre à ces insoumis des voies de libération. À Orange, la Traverse occupe les toits, la Céleste organise des échappées en parapente. La cité des Métaboles a été rachetée par ses habitants pour en faire une C-Cité : « Cité du Commun, de la Commune, de la Chaleur et de la Création, du Courage, de la Colère Calme et du Cran, beaucoup de Cran » (LF, 517). « DU CONNECTIF AU COLLECTIF » est leur devise (LF, 699). Des Corsaires anarchistes occupent Ouessant, Groix, Ré. Des intellectuels soutiennent les furtifs et leurs alliés. Le philosophe (deleuzien) Varech défend « les très hauts niveaux d'intensité interne » des furtifs (LF, 533). Des linguistes érudites aveugles étudient leur écriture : « Heureux les aveugles et les doux car ils recevront les furtifs en héritage » (LF, 430).

²¹ B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte/Les empêcheurs de penser en rond, 2015.

²² J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1754], p. 217.

Le roman narre des combats épiques entre furtifs et réfractaires d'un côté, forces de l'ordre de l'autre. La prise joyeuse de l'île de Porquerolles est suivie d'une contre-attaque des militaires qui tirent à balles réelles, blessant Tishka. Après le meurtre du père de Tishka, le soutien aux furtifs grandit, ce qui permet la reconquête des villes.

Le premier geste de libération est de casser ses connexions. Cèce-la-Rousse a fondu ses bracelets connectés pour en faire six bagues. « Elle s'est fiancée six fois avec des arbres de la forêt : un épicéa, un chêne, un fayard, un pin sylvestre, un charme, un orme. Elle se vit maintenant comme une nymphe des bois dédiée aux arbres qu'elle habite tour à tour. » (LF, 882)

À Marseille, la puissante fanfare du Réveil entraîne les libérateurs de la ville. Saskia a sonné l'olifant : « Alors on a épaulé nos instrus, les guitar heroes ont branché les jacks²³, les batucados²⁴ attrapé leurs baguettes... Et notre fanfare a entamé la guerre, mettant littéralement l'avenue à feu et à sons ! » (LF, 893)

Écriture mêlée d'abréviations, d'anglais et de portugais, rythme proche du rap... L'orchestre sonne à même la page. Le combat est rude, sous les pesticides et face aux blindés. Les furtives accompagnent de leurs cris la puissante fanfare : « Les goélandes outillées de plumes de linoléum, [...] les zorilles écaillées de chanterelle et d'arolle. Elles pépient et pétillent, piaillent et grésillent, elles leur grèlent les oreilles, à cette caillera de colonels... » (LF, 900)

La langue furtive est baroque – paronomases, verlan, jeux de mots, assonances et allitérations, ambiguïtés d'énoncés décontextualisés²⁵. Ainsi grandit le chant « dans une sorte de fazz-jusion interespèce » (LF, 908). Aussi déterminés que Josué et les Hébreux sonnant les sept trompes autour de Jéricho²⁶, ils attaquent la tour de la Marseillaise²⁷ : « Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée » (Hugo²⁸). Marseille est libérée de l'emprise des multinationales. « En vérité, ce ne sont pas uniquement nos furtifs, notre orchastre [sic] et nos chants qui ont fait s'effondrer la tour de la Marseillaise et nous ont rendu la ville : ce sont aussi, et plus subtilement, eux. Les anciens... » (LF, 910) Ont-ils « métabolisé » des fragments de militants écologistes des années 1970-2000 ? Quelques morceaux de vieux « boomers » se sont-ils joints au chant général ?

L'organisation musicale des structures narratives, le foisonnement d'inventions verbales, l'humour, la qualité poétique de l'écriture des *Furtifs* contribuent à « empuissanter » (*empowerment*) les lecteurs : « sans cette joie vécue et sensible

²³ Prise électrique.

²⁴ Percussions traditionnelles du Brésil.

²⁵ « Une énergétique écopoétique de la voix » caractérise l'écriture de Damasio, A.-L. Bonvalot, H. Brézillon I. Cazalas, S. Decaux, M. Lorin, M. Suchet, « Voix, oralité : vers une écopoétique transculturelle », *Zones à dire. Pour une écopoétique transculturelle, Littérature*, n° 201, mars 2021, p. 56.

²⁶ Josué VI 1-21.

²⁷ Tour de 135 mètres édifée par Jean Nouvel en 2020.

²⁸ V. Hugo, « Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée », 19 mars 1853, livre VII, I, dans : *Les Châtiments*, Paris, Gallimard/Le livre de poche, 1964, p. 273.

à l'idée de l'existence du vivant en nous et hors de nous, comment lutter contre les puissances mortifères des lobbys du pétrole et de l'agrobusiness ? », écrit Morizot²⁹. Rêver de construire un monde commun avec Saskia, Sahar, Tishka, avec les Célestes, les Terrestres, les Alters, la Traverse, peut mettre sur la voie d'actions.

Augmenter ses puissances d'agir exige de développer nos relations avec les êtres vivants qui nous entourent, oiseaux, arbres, fleurs et avec le vivant en nous : « sentir le vivant vibrer verticalement en soi, parce qu'il sollicite nos ascendances animales et nos affects végétaux » (LF, 821). Jouer avec les furtifs, c'est « être vif, relever du vif » (LF, 839). Lire *Les Furtifs*, c'est se laisser entraîner par du jazz, par une danse puissante et libératrice : « Le vivant ne se décrit ni ne se représente, il se chorégraphie »³⁰.

Bibliographie

- Bonvalot, Anne-Laure, Brézillon Héloïse, Cazalas Inès, Decaux Sylvie, Lorin Marie, Suchet Myriam, « Voix, oralité : vers une échopoétique transculturelle », *Zones à dire. Pour une éco-poétique transculturelle, Littérature*, n° 201, mars 2021, p. 38-65.
- Camelin, Colette, « Le roman d'aventure : évolution ou révolution », dans : *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1840-1960)*, dir. Marie-Paule Berranger, Montpellier, PU de la Méditerranée, 2015, p. 253-267.
- Damasio, Alain, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.
- Dante, *La Divina Commedia*, éd. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Ducrozet, Pierre, *Le Grand Vertige*, Arles, Actes Sud, 2020.
- Glissant, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- Hugo, Victor, *Les Châtiments*, Paris, Gallimard/ Le livre de poche, 1964.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte/Les empêcheurs de penser en rond, 2015.
- Latour, Bruno, *Où suis-je ? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, La Découverte/Les empêcheurs de penser en rond, 2021.
- Morizot, Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.
- Morizot, Baptiste, « Il faut politiser l'émerveillement », entretien avec Nicolas Truong, *Le Monde*, 4 août 2020.
- Pouvoir de la littérature. De l'énergie à l'empowerment*, dir. Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot, Charline Pluvinet, Presses Universitaires de Rennes, 2020.
- Powers, Richard, *L'Arbre monde [The Overstory]*, 2018], trad. Serge Chauvin, Paris, Le Cherche-Midi, 2019.

²⁹ B. Morizot, « Il faut politiser l'émerveillement », entretien avec Nicolas Truong, *Le Monde*, 4 août 2020.

³⁰ A. Damasio, « Postface », dans : B. Morizot, *Manières d'être vivant*, op. cit., p. 320.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1754].

Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Magdalena Zdrada-Cok

Université de Silésie

ORCID : 0000-0002-4777-4041

L'animalité et l'humanité dans *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo : une lecture écopoétique dans la perspective de Jacques Derrida (*L'animal que donc je suis*)

**Animality and Humanity in *Animalia* by Jean-Baptiste Del Amo:
an Ecocritical Reading through the Perspective of Jacques Derrida's Philosophy
(*The Animal That Therefore I Am*)**

The article's subject matter is the relationship between a human and an animal in *Animalia* – Jean-Baptiste Del Amo's novel that brings up the issues of violence against animals. The "human bestiality" is illustrated in two ways: through the History of the 20th century (The Great War is in the foreground) and through the transformation of a traditional farm into a pork industry. The theme of the fall of humanity is analysed in the context of the philosophy of Jacques Derrida (deconstruction of Cartesianism, *carnophallogocentrism*, animal sacrifice). The following article studies how this committed and philosophical novel is inspired by naturalist, expressionist, and symbolist aesthetics.

Keywords: committed novel, novel in the 21st century, Jacques Derrida, deconstruction, animal, Jean-Baptiste Del Amo

Mots-clés : roman engagé, roman au XXI^e siècle, Jacques Derrida, déconstruction, animal, Jean-Baptiste Del Amo

Dans *Règne animal*, Jean-Baptiste Del Amo entre au cœur de la problématique de la violence faite aux animaux d'élevage qu'il assume sans euphémisme et sans tabou, à travers l'esthétique de l'horreur et du dégoût.

Ce roman paru en 2016 s'est trouvé sur la liste de la deuxième sélection du Prix Goncourt et a remporté le Prix France Inter. L'auteur a débuté en 2006 avec un recueil de nouvelles *Ne rien faire*, inspiré par son séjour en Afrique dans le cadre d'une mission humanitaire. Son premier roman *Une éducation libertine* (Gallimard, 2008) lui a apporté le Prix Goncourt du Premier Roman (décerné à l'unanimité) et le Prix de l'Académie française François Mauriac. En 2010, Jean-Baptiste Del Amo a publié un roman intitulé *Le Sel* (Gallimard) et en 2013 un autre, sous le titre *Pornographia* (Gallimard). Assez diversifiés quant au cadre spatio-temporel (le Paris du XVIII^e siècle dans *Une éducation libertine*, une ville tropicale hallucinée dans *Pornographia*, un port d'Occitanie dans *Le Sel*), les écrits de Del Amo sont reliés par quelques thèmes prédominants : le rapport au corps, l'obsession de la mort, le poids de la fatalité conçue comme un certain déterminisme existentiel et surtout la violence en tant qu'élément de base des relations sociales et familiales. Ces questions reviennent dans *Règne animal* et trouvent un développement dans *Le Fils de l'homme* (Gallimard, 2021).

Notre étude se concentre sur la façon dont Jean-Baptiste Del Amo représente le rapport de l'homme à l'animal, en redéfinissant les catégories ontologiques de l'humanité et de l'animalité. L'objectif de recherche est de montrer les parallèles entre la réflexion éthique de Del Amo et la conception de *car-nophallogocentrisme*¹ de Jacques Derrida. Seront étudiés, dans ce qui suit, les moyens poétiques et diégétiques avec lesquels Del Amo déconstruit la dichotomie homme/animal pour éveiller les consciences et orienter l'intérêt des lecteurs vers la cause animale.

L'idée de Jean-Baptiste Del Amo est radicale : en tuant l'animal dans le cadre de l'élevage industrialisé, l'homme étouffe l'humanité en lui-même, celle-ci cédant la place à la bestialité. Pour argumenter cette thèse au niveau philosophique du texte, l'auteur se positionne dans une perspective posthumaniste : il dénonce les dérives de l'anthropocentrisme qui se transforme en une domination destructrice de l'homme sur d'autres espèces.

Au niveau de la représentation, l'écrivain utilise un large arsenal de moyens qui renouent avec des conventions littéraires multiples : naturaliste, expressionniste et symboliste. Sur le plan poétique, il pratique une intéressante méthode d'agencement des dispositifs narratif et descriptif. Quant à la question générique, il inscrit son roman dans la tradition des grandes épopées. En s'inspirant des déterminismes social et historique issus du XIX^e siècle, il pratique une écriture engagée pour représenter, avec une rare acuité, les affres du rapport de l'homme à l'animal et surtout une effroyable détérioration de cette relation à la suite de l'industrialisation de l'élevage.

Dans *Règne animal*, la violence est inhérente à la nature humaine, et se transmet de génération en génération. Cette « bestialité humaine » se réalise sur un

¹ J. Derrida, « Il faut bien manger – ou le calcul du sujet. Entretien avec Jean-Luc Nancy », dans : J. Derrida, *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 294.

plan diégétique qui est double : celui de l'Histoire du XX^e siècle (avec au premier plan les traumatismes de la Grande Guerre) et celui des transformations d'une ferme du sud-ouest de la France, devenue une entreprise de production porcine industrialisée. En racontant la vie de cinq générations successives d'une famille paysanne de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 80 du XX^e siècle, l'auteur met en scène une progressive et effrayante aggravation de la condition animale sans ignorer pour autant les conséquences, non moins néfastes, tant sur le plan psychologique que physiologique, subies par les travailleurs de ce secteur.

Chez Jean-Baptiste Del Amo, les deux êtres (l'homme et l'animal) restent reliés par une destinée fatale et insupportable. Comme le titre le suggère déjà, les frontières entre les humains et les bêtes s'abolissent au fur et à mesure que l'homme sombre dans une bestialité qui le mène à la fois à détruire la nature et à s'autodétruire. Cette vision par laquelle Del Amo exprime son inquiétude écologique rejoint la pensée de Jacques Derrida qui, dans *L'animal que donc je suis*², déconstruit, lui aussi, la dichotomie entre l'homme et l'animal. Dans cet ouvrage, publié à titre posthume en 2006 par Marie Louise Mallet à partir de textes d'enregistrement de conférences données à Cerisy, Derrida repense le statut de l'animal dans la philosophie moderne occidentale depuis Descartes jusqu'à Lacan et Heidegger (en passant par Kant et Levinas)³. Il s'interroge sur l'oubli de l'animal dans la philosophie occidentale et aborde la question du rapport de l'homme à l'animal, en se focalisant sur un assujettissement de ce dernier qu'il représente, de manière radicale, comme une forme de génocide (l'extrapolation de ce terme étant une stratégie persuasive préméditée)⁴. Derrida se penche sur la souffrance animale et en dénonce l'intensité qui, à l'époque actuelle, est sans précédent : les violences étant faites à l'animal avec des méthodes industrielles, mécaniques, chimiques, hormonales et génétiques de plus en plus avancées et raffinées. Ces pratiques aboutissent au maintien de plusieurs animaux dans une survie artificielle, infernale, virtuellement interminable, permettant une exploitation de plus en plus efficace et de mieux en mieux organisée. Le philosophe retrouve l'origine de cette attitude insoutenable de l'homme face à l'animal dans la dichotomie de René Descartes qui, dans son traité *Les Passions de l'âme*, attribue à l'homme la faculté cognitive et – à défaut de celle-ci – relègue l'animal au rang de machine (la fameuse conception des animaux-machines). En conséquence, l'homme s'affirme dans son statut de Sujet, tout en réduisant l'animal à l'Objet, animé par des réactions mécaniques et chimiques, et dépourvu de dignité. Ainsi, l'homme entre en pleine possession de l'animal qui devient une chose malléable, conçue comme *alogos*, extérieure au langage, incapable de répondre. Réduit, il se prête donc, naturellement, automatiquement, à plusieurs formes d'exploitation. D'après Jacques Derrida, la dichotomie entre

² J. Derrida, *L'animal que donc je suis. L'animal autobiographique*, Paris, Galilée, 2006.

³ *Ibid.*, p. 163-192.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

l'homme et l'animal entraîne plusieurs conséquences ontologiques qui s'avèrent opératoires pour la définition du concept de l'homme. À savoir : l'homme a besoin de l'animal pour se définir en opposition à la nature de ce dernier. Il s'invente pour ainsi dire par rapport à l'animal. L'animal devient donc cet Autre qui permet au Je de prendre conscience de sa propre subjectivité. Derrida inscrit donc l'humanité et l'animalité dans une dynamique d'interdépendance : l'homme et l'animal ne sont pas des données évidentes mais des constructions intellectuelles, culturelles et historiques⁵.

Pour ce qui est des autres conséquences : l'humain ne se coupe pas seulement du monde animal par sa raison et par sa langue (*logos*), mais il se détache également de sa propre nature matérielle et sensible. Il le fait en aspirant à un niveau supérieur de son existence, pour s'approcher d'une conscience pure, logique et abstraite. Il en tire une puissance. Or, Jacques Derrida déconstruit cette vision de l'humain et de l'animal et propose le terme d'*animot* qui brise la dichotomie et déconstruit le *logos*⁶. Car l'homme ne s'arrache à l'animalité qu'en apparence. S'il se distingue de l'animal, c'est pour légitimer son comportement agressif et carnivore vis-à-vis de ce dernier. Il destine l'animal au « sacrifice carnivore »⁷ qui se situe dans une ligne de faille, dans une coupure fondamentale entre la nature et la culture. L'homme en arrive à se déculpabiliser, dans la mesure où sa part d'animal devient institutionnalisée, organisée, parfois même sanctifiée. Non seulement l'homme s'est débarrassé du sentiment de culpabilité, mais, à force de chosifier l'animal, il a étouffé sa compassion à l'égard de ce dernier. Il a remplacé la question « souffre-t-il » (posée par Jeremy Bentham dans *L'introduction aux principes de la morale et de la législation*) par la question « pense-t-il », pour établir une altérité artificielle et y asseoir son pouvoir de domination. En dénonçant donc la fausseté de la dichotomie cartésienne, Derrida déconstruit l'anthropocentrisme qu'il conçoit d'ailleurs comme une catégorie négative du *carnophallogocentrisme*, néologisme qui implique le pouvoir destructeur de l'homme et son emprise tyrannique sur le monde : l'homme, maître de l'univers n'est en fait que le prédateur suprême et son rapport au monde se réalise par la violence⁸.

C'est dans ce sillage posthumaniste que s'inscrit *Règne animal*. Le lien entre l'homme et la nature y est marqué par un dysfonctionnement, une pathologie. Le lieu de l'action, la ferme de Puy-Laroque, constitue un monde tout à fait infernal, une entreprise d'élevage porcin industrialisé dans laquelle les éleveurs, devenus bestiaux, infligent de nombreux sévices à l'animal afin d'augmenter

⁵ Voir J. Girondin, « Jacques Derrida et la question de l'animal », *Cité*, n° 30, 2007, p. 31-39 : <https://www.cairn.info/revue-cites-2007-2-page-31.htm> (consulté le 15 septembre 2021).

⁶ J. Derrida, *L'animal...*, op. cit., p. 67.

⁷ *Idem*, *Force de loi : le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994, p. 42-43.

⁸ Voir P. Llored, « Comment ne pas manger l'Autre », *Rue Descartes*, n° 83, 2014, p. 82-85 : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-3-page-82.htm> (consulté le 15 septembre 2021).

la rentabilité de leur entreprise. Poussés à agir par une force fatale, un certain déterminisme autant social que familial, les personnages deviennent tortionnaires. Le métier d'éleveur, qui leur est légué par leurs ancêtres, devient un rôle qui attire sur eux une sorte de malédiction et qui finit par les écraser. Ce rôle, ils l'assument mal, avec dégoût et au bout de leurs forces, ce qui pourtant ne diminue en rien leur cruauté envers les animaux ; bien au contraire, ils traitent avec une extrême brutalité leurs victimes qui leur répugnent et qui canalisent toutes leurs frustrations.

Dans la construction de sa saga familiale, Jean-Baptiste Del Amo s'inspire sans doute de la conception de la tare héréditaire qui constitue le fil conducteur du cycle des *Rougon-Macquart*. L'histoire représentée dans *Règne animal* s'étale, comme chez Zola, sur cinq générations successives d'une famille dysfonctionnelle, empreinte de la même fatalité, touchée par différentes pathologies, depuis la terrible génitrice, ténébreuse incarnation du Mal et de la Mort, jusqu'à l'enfant autiste et aphasique, Jérôme.

La génitrice, monstrueuse et mortifère, est une figure archétypale. Elle symbolise et pousse à l'extrême la rupture entre l'homme et la nature. Sa personnalité repose sur une faille entre l'être humain qui se veut abstrait et l'univers matériel, organique dont il fait partie sans le vouloir. Son attitude face au monde se résume en un seul mot : la haine. « Asséchée jusqu'à n'être qu'une enveloppe de peau exsangue [...] des os perçants »⁹, la génitrice éprouve la haine de soi, la haine pour son corps qu'elle réprime en le soumettant à des jeûnes prolongés et en le privant d'eau. De même, bigote, elle déteste sa fille Éléonore, qu'elle brutalise, parce qu'elle ne supporte pas son corps pubère. D'ailleurs, elle a horreur de tout ce qui touche à la sexualité et à la procréation, qu'il s'agisse d'elle-même ou des animaux de ferme (elle casse l'échine des chiens qui copulent dans la cour). Si elle considère comme abjecte toute forme substantielle, organique de la vie, elle éprouve, en revanche, une forte et étrange attirance pour la mort, notamment celle de son époux : « La génitrice a la mainmise sur cette agonie. Elle qui a semblé, depuis le jour de leur sinistre noce, ne supporter qu'à grand-peine la proximité de l'époux, elle qui s'exaspérait sans cesse et que les premiers symptômes de la maladie révélaient, voici qu'elle ne quitte plus son chevet, redouble d'attentions, de prières et de soins » (RA, 63).

Démoniaque même, la mère d'Éléonore se trouve à l'origine d'une fatalité qui pèsera lourd sur sa famille. C'est en elle que prend racine toute la pathologie qui marquera le rapport des personnages aux animaux et à la nature. C'est dans cette figure que se nouent symboliquement deux destinées qui resteront liées : celle de ses descendants et celle des cochons. Nous nous référons sur ce point à deux épisodes transgressifs qui se déroulent dans la porcherie et qui – sur le plan symbolique – sont à l'origine de la bestialité des générations successives : celui d'une fausse couche qu'elle a faite en présence des porcs et celui de l'allaitement

⁹ J.-B. Del Amo, *Règne animal*, Paris, Gallimard, 2016, p. 18 ; désormais noté en RA.

d'Éléonore par une truie. Avec ces accents cauchemardesques, ces deux scènes illustrent l'horreur qu'inspire à l'héroïne tout ce qui reste relié au corps : le sien propre, celui de sa progéniture, celui des bêtes enfin. Ce corps, elle le déteste, elle l'opprime, elle le marginalise, bref, elle fait tout pour s'en couper puisqu'elle ne l'associe qu'à la souillure.

Les descendants de la veuve seront eux aussi, à leurs tours, emprisonnés dans leur condition insoutenable. Aucun d'eux ne sera capable de sortir de son rôle étroit d'éleveur de porc, aucun d'eux ne pourra l'assumer sans faire souffrir les animaux et sans s'autodétruire. Il suffit de mentionner l'alcoolisme de Serge (son arrière-petit-fils), les troubles psychiques de Jérôme (le fils de ce dernier) et la prostitution de Julie-Marie (sa fille).

Les histoires des héros reproduisent la logique du cercle vicieux qui nous rapproche de la pensée de Jacques Derrida. À savoir : plus un personnage chosifie l'animal, plus il veut se démarquer de lui, mieux s'accroît sa propre bestialité, son appartenance au règne animal. Car, comme le note Catherine (épouse déprimée de Serge), entrer dans cette terrible famille : « c'était comme débarquer au milieu d'une meute de loups » (RA, 373). De même, Joël, en tuant les porcs, éprouve une étrange complicité, une certaine animalité : « Il ne sait plus qui il est, du prédateur ou de la proie, il ne dissocie plus la peur de l'excitation qui se confondent et forment une seule et même sensation anesthésiant l'esprit » (RS, 315). Ainsi, avant sa destruction finale, la propriété familiale avec ses porcheries se transforme progressivement en un *anus mundi* (RA, 53) : conformément à l'esthétique naturaliste la plus crue, des images de boues, saletés, excréments, sécrétions et liquides de toutes sortes semblent littéralement submerger le texte, que traverse en plus tout un champ sémantique de sensations olfactives désagréables (« odeur de charogne », « haleines de gueules cariées » (RA, 87), etc.).

Il résulte de ce qui précède que *Règne animal* représente une vision horrificante de l'homme qui livre une bataille sans merci à son corps, prend possession, dans une folie sadique et meurtrière, du corps de l'animal et finit par être écrasé par cette expérience. Par-delà cette lecture qu'on pourrait certes approfondir (notamment dans la perspective psychanalytique de l'abjection proposée par Julia Kristeva¹⁰), l'histoire de la chute des hommes racontée à travers le thème de « la porcherie comme berceau de leur barbarie et de celle du monde » (RA, 298) est dotée de plusieurs significations : sociale, historique, politique. Ainsi, la déchéance des éleveurs de Puy-Laroque symbolise la crise morale que traverse l'humanité au lendemain de la Première Guerre mondiale. C'est d'abord la terrible génitrice qui fonctionne comme une figure emblématique. Elle incarne, à elle seule, la dérive idéologique nationaliste, ultra-catholique et impérialiste qui trouve un sol favorable dans les esprits bornés des gens de l'époque : cette haine que la mère d'Éléonore cultive en elle, avec une passion qui ne tarit

¹⁰ Voir J. Kristeva, *Le pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

jamais, se dirige, sous l'influence de la presse quotidienne ultraconservatrice de province, vers tous les autres : les Africains colonisés et les soldats ennemis. Ses lectures la confirment dans l'idée de « la propension de l'homme pour le mal » et l'amènent à se complaire, de manière perverse, dans l'image du monde pareil « à ce cloaque rempli de cadavres convulsés » :

Elle achète *La Croix* du Gers ou *La Semaine religieuse*, quand le père lisait *La République des travailleurs*, *Le Réveil des communes* ou *L'Indépendance gasconne*. [...] Elle commente les articles et les nouvelles qui confortent l'idée lointaine et définitive qu'elle se fait de la déréliction du monde. Elle se passionne pour « l'œuvre africaine », l'avancée des bataillons français sur les terres hostiles dont lui parviennent les photos repeintes de natures impitoyables, les portraits de sauvages et de bêtes infernales. La guerre des Balkans l'exalte, les récits de combats, les images de fantassins dont les corps jonchent les tranchées ou s'entassent aux pieds d'un prêtre bénissant une fosse commune. (RA, 61-62)

Le caractère archétypal de ce personnage ne fait pas de doute. Dans sa monstruosité, la génitrice symbolise la pulsion autodestructrice de l'humanité. Et ce qu'il faut souligner : en adoptant une esthétique particulière qui exprime d'un côté le goût de la vérité propre au naturalisme et de l'autre l'abject et l'exagération proches de l'expressionnisme, Del Amo fait fusionner la figure humaine et la figure animale. En effet, personnage horifiant, symbole du monde qui s'achemine vers l'apocalypse, la génitrice (après l'épisode déjà mentionné d'une fausse couche, quand elle abandonne le mort-né à la truie) devient métaphoriquement une femelle qui dévore sa progéniture et cette image phobique possède un sens pluriel autant sur le plan diégétique que sur le plan philosophique du roman : « c'est comme une tare, un vice » (RA, 25-26).

D'ailleurs, ce jeu de miroir dans la représentation de l'humain et de l'animal est récurrent chez Del Amo. Pour l'illustrer, nous nous référerons à deux scènes qui renvoient aux traumatismes de guerre. La superposition de la destinée humaine et animale prend une forme spectaculaire dans la représentation de la Première Guerre mondiale. Del Amo reprend l'image de la grande boucherie et des grands bouchers, et il la développe au sens concret du terme. Sans vouloir négliger le sort des humains, l'écrivain juxtapose les violences faites aux hommes et aux animaux en développant, par exemple, le thème de la souffrance des chevaux qui meurent dans les batailles et du bétail mené massivement à l'abattoir pour nourrir les soldats. La perspective animale est un prisme par lequel est vue la monstruosité de la guerre représentée à l'état cru comme un carnage et débarrassée de toute justification (nationaliste, héroïque ou autre). Dans le monde infernal et apocalyptique de la Grande Guerre (qui est une manifestation de la barbarie de l'homme et repose sur le « sacrifice carnivore » derridien), la souffrance est une, qu'il s'agisse des êtres humains ou des êtres non humains.

Un autre jeu de miroir apparaît dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. Traumatisé par l'expérience de la Grande Guerre, Marcel (le gendre de la génitrice) échappe à la mobilisation en 1938 : il se tire une balle dans la tête. Cet épisode est révélé, comme une analepse, à l'occasion d'un autre, ayant lieu 43 ans après : Henri, son fils, essaie de tuer la Bête, un énorme verrat qui s'est échappé de la porcherie et qui rôde dans les champs en semant la peur. Or, au moment où Henri lève le fusil, il voit dans la tête de l'animal le visage de son propre père qui, sur le même vallon, dans le même lieu, s'est donné la mort pour fuir la guerre. La destinée de la Bête, figure emblématique qui incarne une révolte des animaux, fusionne donc avec celle de Marcel qui, par son suicide, se révolte lui aussi contre le carnage.

À travers le motif de la fuite de la Bête, Del Amo réhabilite les animaux d'élevage brutalisés ; symboliquement, il élève le verrat au rang de Sujet : c'est la Bête qui est le personnage focal du dernier chapitre, c'est à elle qu'est consacrée la scène finale du roman. D'ailleurs, ce n'est pas la seule façon dont l'auteur octroie au monde animal et végétal le statut de protagoniste. Car toute lugubre, morne, viscérale qu'elle est, l'histoire des habitants de Puy-Laroque passe souvent au second plan au profit d'une représentation minutieuse de la nature. Au niveau du discours romanesque, les proportions entre le narratif et le descriptif basculent au profit de ce dernier : par-delà l'intrigue principale assumée à l'indicatif présent, *Règne animal* est constitué d'une série de fresques brossées avec une extrême précision. Si l'homme est présent dans ces tableaux, c'est de manière discrète, toujours matérielle. Il apparaît aux côtés de plantes, microbes, insectes, oiseaux, amphibiens, reptiles, mammifères, etc. Et si c'est le descriptif qui sort au premier plan, c'est pour souligner la substantialité du monde, son caractère organique. L'homme appartient bel et bien à ce monde, dans un rapport égalitaire avec les autres espèces. C'est dans le discours et non dans la diégèse que se projette donc le « vouloir » du texte. Sensoriel, olfactif, palpable, sonore, le discours romanesque permet à Del Amo d'abandonner la perspective anthropocentrée pour réhabiliter la nature en lui attribuant le statut de Sujet.

Ainsi, avec son roman difficile, dont la lecture provoque sans doute le malaise et l'inconfort du lecteur, Jean-Baptiste Del Amo est un enquêteur (dans la tradition naturaliste), un éveilleur de conscience (dans la tradition moraliste), un dénonciateur (en tant qu'auteur engagé). Il essaie aussi de jouer un rôle d'écrivain-médiateur entre l'homme et la nature, en dépit d'une rupture qui ne cesse de se creuser entre ces deux entités.

Bibliographie

Del Amo, Jean-Baptiste, *Règne animal*, Paris, Gallimard, 2016.

Derrida, Jacques, « Il faut bien manger – ou le calcul de sujet. Entretien avec Jean-Luc Nancy », dans : *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992.

- Derrida, Jacques, *Force de loi : le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis. L'animal autobiographique*, Paris, Galilée, 2006.
- Girondin, Jean, « Jacques Derrida et la question de l'animal », *Cité*, n° 30, 2007, p. 31-39 : <https://www.cairn.info/revue-cites-2007-2-page-31.htm> (consulté le 15 septembre 2021).
- Kristeva, Julia, *Le pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Llored, Patrick, « Comment ne pas manger l'Autre », *Rue Descartes*, n° 83, 2014, p. 82-85 : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-3-page-82.htm> (consulté le 15 septembre 2021).

Renata Bizek-Tatara

Université Marie Curie-Skłodowska

ORCID : 0000-0003-0093-8800

De la colonisation à la globalisation Sur la perspective écocentrique dans *Congo Inc.* *Le testament de Bismarck* d'In Koli Jean Bofane

From Colonisation to Globalisation. On the Ecocentric Perspective in *Congo Inc. Le testament de Bismarck* by In Koli Jean Bofane

The article focuses on the novel *Congo Inc. Le testament de Bismarck* (2014) by In Koli Jean Bofane (born in 1954), where the issue of protecting the natural environment and its fusional link to man takes centre stage. I study the environmental ills that the Congo (DRC) has suffered, as well as various misdeeds of globalisation, carried out, in most cases, through violence. I also reflect on the committed posture of the novelist who openly denounces the bad governance and global imperialism of the financial institutions and the UN whose globalisation of Congo is massacring its ecosystems. For him, this is just another, more modern, form of colonisation of the native country, leading to its ecological degradation, which in turn leads to a demographic, economic and identity-based degradation. According to this proponent of ecocentrism, man is a part of nature, one species among others, a component of a mixed community. This is why protecting nature means, in this Congolese fiction, protecting man, his present and future.

Keywords: In Koli Jean Bofane, Africa, ecology, protection of the equatorial forest, neocolonialism

Mots-clés : In Koli Jean Bofane, Afrique, écologie, protection de la forêt équatoriale, néocolonialisme

In Koli Jean Bofane naît en 1954 en République Démocratique du Congo, mais habite depuis une trentaine d'années en Belgique. À la suite des troubles politiques et des exactions qui surviennent à Kinshasa après la proclamation

de l'indépendance du pays, il fait des allers-retours entre la Belgique et le Congo en cherchant sa place dans le monde, son lieu de vie. En 1990, il s'installe définitivement à Bruxelles où commence son aventure avec l'écriture.

Attentif aux mutations qui s'opèrent dans un monde en pleine effervescence comme le nôtre, cet auteur « de nationalité belge et de rationalité congolaise »¹, comme il se définit lui-même, demeure un acteur incontournable d'une littérature qui rend singulièrement compte de l'imaginaire africain. Le continent noir constitue une aire dans laquelle il puise la matière qui nourrit toute sa création. Il débute avec un livre pour les enfants, publié chez Gallimard, *Le lion n'est plus le roi des animaux*² ; quatre ans plus tard paraît son deuxième ouvrage pour les enfants, *Bibi et les Canards*³. Ensuite, l'auteur jette son dévolu sur un lecteur plus âgé et publie chez Actes Sud trois romans qui connaissent un rayonnement mondial remarquable : *Mathématiques congolaises* (2008), *Congo Inc. Le Testament de Bismarck* (2014) et *La Belle de Casa* (2018). Leurs traductions en plusieurs langues et le florilège de prestigieux prix littéraires par lesquels ils sont couronnés confirment leur qualité⁴.

Quoique centrés sur des intrigues bien diverses, ces trois romans possèdent des points communs qui les soudent en une œuvre unique : tous ancrés en Afrique, ils content les heurs et malheurs du continent noir, meurtri par la violence postcoloniale, suite directe de la logique de l'exploitation coloniale. Mû par le besoin de témoignage⁵, celui de faire entendre une autre voix dans le discours tenu sur l'Afrique, une voix qui diffère bien de celle des Occidentaux, Bofane dénonce les cataclysmes qui secouent son pays natal : les guerres intestines et le nettoyage ethnique, la misère et la faim, le viol et la mutilation des femmes, le racisme, la prostitution, la violence coloniale et postcoloniale. *Congo Inc. Le testament de Bismarck* élargit cette liste de gangrènes africaines avec les thèmes de l'exploitation effrénée du sous-sol et de la destruction des écosystèmes qui, comme

¹ B. Desorbay, « Le Congo des romanciers francophones de Belgique : pour une histoire poétique de la modernité congolaise », *Études littéraires*, n° 49 (2-3), 2020, p. 230.

² C'est une parabole sur la dictature qui annonce, un mois avant l'arrivée de Laurent-Désiré Kabila, la fin du régime de Mobutu. Quoique pour les enfants, ce texte porte sur les réalités africaines et permet d'« expurger certaines choses ». Voir : P. Klaus, « Entretien avec Jean Bofane à propos de *Mathématiques congolaises* », dans : *Violence et vérité dans les littératures francophones*, dir. M. Quaghebeur, Bruxelles, PIE PeterLang, 2013, coll. « Documents pour l'histoire des francophonies », p. 119.

³ Il aborde la question de l'immigration et de l'intégration, ainsi qu'anime des ateliers d'écriture et des débats pédagogiques autour de la citoyenneté et de la prévention des conflits.

⁴ Notamment : Prix de la critique de la Communauté française de Belgique (1997), Prix Jean-Muno 2008, Grand prix littéraire d'Afrique noire (ADELF) 2009, Grand prix du roman métis de la Ville de Saint-Denis à la Réunion 2014, Prix des cinq continents de la Francophonie 2015 et Prix Makomi d'honneur 2019 par la Fête du livre de Kinshasa.

⁵ Lors d'une lecture publique au Literaturhaus Basel, le 28 avril 2015, In Koli Jean Bofane a révélé que le génocide du Rwanda fut pour lui le moment déclencheur pour prendre la plume et exprimer un point de vue sur la crise au Congo.

les autres problèmes du pays, sont liés au passé colonial du Congo⁶. C'est à cette question environnementale que je voudrais consacrer mon propos.

En effet, la question de la protection de l'environnement naturel et de son lien fusionnel à l'homme occupe une place de choix dans ce roman. En mélangeant habilement la fiction et la réalité, l'écrivain dénonce diverses menaces écologiques que la globalisation fait peser sur l'Afrique : l'extractivisme surveillé par les autorités et les organisations internationales (l'ONU, le FMI et l'OMC), le rapport entre les guerres intérieures qui ravagent le continent noir et l'exploitation globale des matières premières, la destruction des sous-sols et la déforestation à outrance qui dérèglent les écosystèmes, la précarisation et l'exode rural des populations locales, enfin l'extinction des espèces animales et humaines, en particulier celle des Pygmées, « spécimens humains menacés de disparition à plus ou moins brève échéance »⁷.

Congo Inc... conte les aventures d'Isookanga, un jeune Pygmée appartenant au clan Ekonda qui vit dans une province de l'Équateur, au cœur de la forêt primaire. Amené à devenir un jour le chef du village à la suite de son oncle Vieux Lomama, le jeune homme méprise pourtant le mode de vie, les savoirs et les traditions des ancêtres, ne s'intéressant qu'à la « mondialisation » dans sa version la plus décomplexée qu'il découvre *via* un jeu vidéo en ligne. Désireux de se faire une place dans l'aventure mondialiste, Isookanga part à Kinshasa où il se lie d'amitié avec des enfants des rues (les *shégués*) dont il devient l'emblème et le porte-parole. Il y rencontre une foule de personnages de tout âge et de toute condition dont les destins croisés composent un tableau en plusieurs images de l'Afrique contemporaine. Leurs drames individuels se présentent comme une suite indirecte de la globalisation qui n'est pour l'écrivain qu'une autre forme, plus moderne et plus policée, de colonisation du pays. Les termes *globalisation* et *mondialisation* sont pour lui des « mots détournés », dans le sens où l'entend Nicole Malinconi⁸, c'est-à-dire des mots qui « maquillent la nature des choses » et évacuent la vérité sur la réalité, en « nous anesthésiant à ce réel auquel nous devrions pourtant réagir »⁹.

⁶ Ainsi, l'écrivain rejoint la pensée des critiques comme Rob Nixon, Graham Huggan et Helen Tiffin qui soutiennent que la combinaison de l'écocritique et des études postcoloniales donne une compréhension plus profonde des sujets écologiques et de dégradation de l'environnement. Voir : R. Nixon, « Environmentalism and Postcolonialism », dans : *Postcolonial Studies and Beyond*, dir. A. Loomba et al., Durham NC, Duke University Press, 2005, p. 233-251 ; G. Huggan, H. Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism : Literature, Animals, Environment*, London, Routledge, 2010.

⁷ I. J. Bofane, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 28. Désormais noté en CI.

⁸ Voir N. Malinconi, *Petit Abécédaire des mots détournés*, Bruxelles, Labor, 2006.

⁹ J. Zbierska-Mościcka, « L'usage du bref chez Nicole Malinconi », *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXV, n° 3, 2018, p. 433.

Le lien entre la période coloniale et le monde actuel régi par les multinationales est annoncé dès le titre du roman, descriptif et connotatif par excellence¹⁰, qui le situe explicitement dans un contexte à la fois historique et géopolitique. Par la juxtaposition du nom de Bismarck au terme anglais *Inc.*[orporated], l'auteur suggère que la situation actuelle au Congo ne peut être comprise que si l'on remonte à la logique économique de la période coloniale, rappelant au lecteur que le pays a toujours servi de réservoir de nombreuses matières premières. Une citation tirée du discours prononcé par Bismarck en clôture de la conférence de Berlin, en 1885, placée en épigraphe, vient à l'appui de cette idée : « Le nouvel État du Congo est destiné à être un des plus importants exécutants de l'œuvre que nous entendons accomplir... » (CI, 9). Plus loin, le narrateur explique en quoi consiste à présent le rôle du pays dans ce qu'est devenue cette « œuvre ». Nous lisons : « Fidèle au testament de Bismarck, Congo Inc. fut plus récemment désigné comme le pourvoyeur attitré de la mondialisation, chargé de livrer les minerais stratégiques pour la conquête de l'espace, la fabrication d'armements sophistiqués, l'industrie pétrolière, la production de matériel de télécommunication high-tech » (CI, 272). Les deux paratextes suggèrent nettement que le pays demeure « prisonnier de ce mécanisme le projetant constamment dans sa condition de subalterne au service de la globalisation, logique qui remonte au colonialisme »¹¹. De la sorte, Bofane refuse au Congo le droit de disposer de ses ressources primaires, droit qui est pourtant inscrit dans la Charte des Nations Unies.

Ces remarquables richesses naturelles du Congo, incommensurables à la dimension de sa superficie, constituent paradoxalement son plus grand malheur, voire sa malédiction, car les grandes puissances mondiales les convoitent et les exploitent à pleines mains depuis Bismarck, en détruisant les écosystèmes du pays. La spoliation du sous-sol congolais mène à la dégradation écologique qui, à son tour, entraîne une dégradation à la fois économique et démographique. Mais aussi identitaire, car posséder la terre signifie être maître des lieux et avoir le pouvoir sur tout ce qui s'y trouve : les habitants, humains et non humains, et leurs milieux. Il ne faut donc pas s'étonner que, pour Bofane, la destruction de la forêt équatoriale conduit à une destruction des Pygmées qui forment, avec leur *lieu de vie*, un lien fusionnel, presque osmotique.

C'est cette forêt que l'on viole sans vergogne qui se trouve au centre du roman bofaniens. Elle s'impose avec force dès l'*incipit* et prend le statut à la fois de matériau et d'agent de fiction. Les premières pages du roman, cette « antichambre de l'œuvre »¹², pour reprendre la métaphore domestique de Kelly Basilio, annoncent au lecteur ce qui l'attend lorsqu'il entrera dans la maison-texte. *Congo Inc.*... s'ouvre sur une savoureuse description de la forêt tropicale, avec ses arbres

¹⁰ Voir G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 85.

¹¹ I. Chariatte, « L'autodétermination dans les romans d'In Koli Jean Bofane – droit de réponse à la violence postcoloniale », *Études de lettres*, n° 3-4, 2017, p. 62.

¹² K. Basilio, « L'*incipit* romanesque et coup de foudre amoureux », *Poétique*, n° 157, 2009, p. 69.

majestueux qui « se dressaient, cathédrales sur leur socle de racines géantes », avec sa faune et sa flore abondantes :

La canopée, de temps à l'autre, ouvrait des puits de lumière qui faisaient luire les gouttelettes d'humidité en suspension, au milieu duquel dansaient des insectes se disputant la place avec des fougères venues du pléistocène, des lianes tombant de nulle part, des troncs agonisants luttant contre la décomposition [...]. En provenance des cimes, les cris des perroquets et des toucans ne parvenaient pas à rivaliser avec ceux émis par les singes, maîtres du tapage. Un coucou inlassablement, sur deux notes, répétait un chant monotone répercuté à travers le fouillis de la végétation. Les grandes bêtes sauvages, peu de chance de les entendre, sauf, parfois, via des vibrations produites sur le sol par un éléphant solitaire ou un sanglier se raclant la couenne à l'écorce plus rude.

Au niveau du sol et sous celui-ci, au royaume du porc-épic et du tatou, de la fourmi et de la scolopendre, des empires invisibles et tentaculaires continuaient de se bâtir et de se déconstruire sous la fêrule de souveraines avides et omnipotentes, régnant sur des peuples privés de lumière. (CI, 11)

Loin de l'image inquiétante de la forêt équatoriale obscure et hostile à l'homme, pétrie et propagée par Joseph Conrad, Georges Simenon ou Ferdinand Céline, chez Bofane, celle-ci apparaît comme un espace vierge, primaire, sauvage, un haut lieu de la biodiversité végétale et animale. Bien que l'écrivain n'ait pas de connaissances scientifiques sur l'écosystème forestier tropical, il réussit parfaitement à condenser (le passage cité ci-dessus le confirme) ses caractéristiques les plus saillantes : une structure stratifiée qui joue un rôle d'écran entre l'univers intérieur de la forêt et l'atmosphère ; une grande densité qui en fait un espace fermé, le milieu intérieur isolé des influences externes favorisant un microclimat conjuguant une forte humidité et une luminosité réduite ; enfin, une zonation verticale de biotopes où chaque niveau correspond à un habitat, à une niche écologique qui abrite un cortège particulier de faune et de flore aussi riches que diversifiées.

Dans un autre passage, la forêt est qualifiée de « masse colossale et majestueuse » qui domine tout et tous, « carcan irrépressible et dangereux pour *les uns* et [...] mère protectrice et aimante pour *les autres* » (CI, 23).

Effectivement, dans cette diégèse, il y a bien les *uns* et les *autres* qui représentent deux attitudes antagonistes envers la forêt, emblème de l'Afrique. Le roman met en scène une guerre des mondes, bien connue en littérature, où la figure de l'exploitant moderne et décomplexé le dispute à celle du gardien respectueux de son environnement millénaire. Isookanga, « jeune Ekonda et mondialiste de surcroît » (CI, 294), est l'antithèse de son oncle Vieux Lomama, protecteur de la forêt et détenteur de la sagesse ancestrale des lieux. D'autres personnages redoublent ces deux figures centrales, comme le Chinois Liu Kaï, propriétaire d'une carte du sous-sol de la forêt congolaise dont il se servira pour son

exploitation et sa marchandisation, et Kiro Bizimungu, *alias* Kobra Zulu, l'ancien chef de guerre reconverti en gardien cynique de la forêt qui, au lieu de veiller à la sauvegarde, convoite activement les mille richesses qu'abrite le sous-sol africain. Les représentants des instances de protection (nationales et internationales), comme Chiara Argento ou l'africaniste Aude Martin, inefficaces et ridicules dans leurs démarches, font pour leur part l'objet d'un traitement largement satirique.

Pour les partisans de la mondialisation, la forêt constitue un obstacle et ils voudraient la raser pour extraire ce qu'elle enserme entre ses racines centenaires : « du pétrole, du diamant, de l'or et d'autres choses valables » (CI, 158). Directeur général de l'Office de préservation de la forêt, Bizumungu constate :

On appelle ça des poumons. Comment veux-tu respirer dans un milieu pareil ? Il y a trop d'arbres, ils étouffent tout ! Imagine-toi, qu'en dessous de tout ça, il y a des richesses inestimables. J'en suis le patron, mais ça me sert à quoi ? à cause de tout ce vert que tu vois, on ne peut toucher à rien. Si j'[y] pouvais mettre la main, j'effacerais tout ça en beaucoup moins de temps que cette foutue désertification qu'on annonce depuis des décennies. (CI, 158)

Avec le disque contenant la carte des minerais d'Isookanga et le pouvoir de Bizimungu, les deux associés pourraient passer à l'œuvre et piller le sous-sol équatorial, s'il n'y avait pas les vieux autochtones, dont l'oncle Lomama, et leur « propagande néfaste sur la préservation de la forêt primaire », qualifiée de « romantisme rétrograde qui consiste à faire croire que la forêt devrait s'étendre » (CI, 158).

En effet, Lomama s'oppose vivement à la globalisation, car il y voit une réelle menace pour la forêt primaire et, partant, pour la population des Pygmées. Il est un Africain animiste qui croit, comme ses ancêtres, que tout ce qui les entoure possède une âme – l'animal, le végétal ou le minéral, et que l'homme fait partie intégrante de la nature. Lomama vit en parfaite symbiose avec la forêt qui l'abrite, qui le nourrit et où résident ses ancêtres morts. C'est pourquoi il respecte la forêt et la protège, comme si elle était une mère nourricière à qui on est intimement lié et à qui l'on doit la vie.

Ce vieil Africain n'est pas seulement le chef d'Ekonda, mais aussi un guérisseur, voire un grand sorcier, figure emblématique de l'imaginaire africain. Lomama est dépositaire de connaissances et de pouvoirs mystiques auxquels il recourt pour protéger la forêt. Le lecteur apprend qu'il sait guérir les arbres et communiquer avec eux comme d'autres sorciers africains qui « dès qu'un arbre est un peu mal, [...] se penchent à son chevet, lui parlent, invoquent les ancêtres, concoctent des médicaments mystérieux et l'arbre blessé est remis d'aplomb comme rien » (CI, 158). Il sait aussi faire prospérer la forêt et la rendre indéracinable, il est capable de faire tomber la pluie là où c'est nécessaire pour faire pousser la végétation. C'est « un faiseur de pluie qui sait jongler avec les stratonimbus comme personne » (CI, 176). Il peut déplacer et envoyer des essaims

d'abeilles polliniser des territoires entiers. Toutefois, ses « technologies ancestrales », comme les appelle son neveu, s'avèrent impuissantes face à la modernisation galopante de la région.

Le gardien de la forêt observe avec inquiétude les changements qui s'opèrent dans son environnement et présage les désastres incommensurables que porte la mondialisation. Et comme elle pénètre partout, aucun domaine ne peut se considérer à l'abri. L'environnement naturel non plus, comme en témoignent les effets négatifs de l'antenne de télécommunications chinoise qui altère l'écosystème forestier. Son installation au cœur de la forêt, narrée dans le premier chapitre, déclenche le récit écologique et devient le générateur du discours sur la dégradation de l'environnement : à cause du rayonnement de l'antenne, non seulement les chenilles disparaissent, mais aussi le roi de cette forêt, le léopard Nkoi Mobali, qui est massacré par des phacochères. C'est une preuve incontestable, pour le Vieux Lomama, de la perte totale de l'équilibre écologique, causée par l'homme, car en Afrique, les phacochères ne vivent pas d'habitude sur le territoire du léopard : ils ont dû quitter leur habitat et sont venus occuper son terrain. La question se pose de savoir pourquoi :

Avaient-ils fui les pylônes de télécommunications ? Y aurait-il eu un dangereux réchauffement du climat qui les aurait poussés à rechercher la fraîcheur dans la forêt des Ekonda ? C'était quoi, ces rayons que renvoyait l'antenne, qui faisaient qu'un animal ne respectait même plus le bon ordre des choses et se permettait n'importe quoi, jusqu'à tuer un léopard tel que Nkoi Mobali ? (CI, 250)

Lomama voit dans la mort de l'animal non seulement le signe d'un déséquilibre grave dans l'écosystème équatorial, mais aussi un danger pour l'avenir de son clan, synecdoque patente des Africains. Pour le vieux Pygmée, l'homme fait partie de la nature, tout comme le léopard qui est mort, les phacochères qui ont quitté leur territoire ou les chenilles qui ont disparu dans la région. Il communique ce lien entre les non-humains et les humains en associant constamment ses observations sur l'environnement à l'homme et à son destin : « Sans la coutume, demande-t-il à son neveu, crois-tu que cette forêt qui te nourrit existerait encore ? Et Nous, crois-tu que nous serions encore là ? » (CI, 16), ou plus loin : « Ce ne seraient plus seulement les phacochères qui mangeraient les léopards, mais aussi les hommes qui en viendraient un jour à s'entre-dévorer » (CI, 250-251). Il craint que les siens partagent un jour le destin du léopard. « Ceux qui parlent de modernité veulent nous éliminer » (CI, 251), dit-il explicitement.

Pour ce partisan de l'écocentrisme, porte-parole du romancier, l'homme est une espèce parmi d'autres, un élément d'une « communauté mixte »¹³, composée

¹³ Ce terme de Mary Midgley est utilisé par Anne Simon dans « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), 2017, p. 73.

de non-humains, humains et leur milieu vital. C'est pourquoi protéger la nature revient pour lui à protéger l'homme, présent et à venir. Cette fiction congolaise suggère de façon implicite mais évidente que l'éradication de la forêt équatoriale et le saccage de son biotope conduiront au déracinement et à l'extinction des Pygmées, une composante importante de l'identité culturelle africaine. Ainsi, Bofane manifeste non seulement son engagement dans la préservation des écosystèmes de la terre avec un souci pour les générations futures, pour l'humanité, mais montre aussi, comme l'affirmait Aimé Césaire, la présence de « ceux sans qui la terre ne serait pas la terre »¹⁴.

Bibliographie

- Basilio, Kelly, « L'incipit romanesque et coup de foudre amoureux », *Poétique*, n° 157, 2009, p. 69-88.
- Bofane, In Koli Jean, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- Chariatte, Isabelle, « L'autodétermination dans les romans d'In Koli Jean Bofane – droit de réponse à la violence postcoloniale », *Études de lettres* n°s 3-4, 2017, p. 57-81.
- Desorbay, Bernadette, « Le Congo des romanciers francophones de Belgique : pour une histoire poétique de la modernité congolaise », *Études littéraires*, n° 49 (2-3), 2020, p. 227-244.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Huggan, Graham, Tiffin, Helen, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, London, Routledge, 2010.
- Klaus, Peter, « Entretien avec Jean Bofane à propos de *Mathématiques congolaises* », dans : *Violence et vérité dans les littératures francophones*, dir. M. Quaghebeur, Bruxelles, PIE Peter Lang, coll. « Documents pour l'histoire des francophonies », 2013, p. 117-122.
- Nixon, Rob, « Environmentalism and Postcolonialism », dans : *Postcolonial Studies and Beyond*, dir. A. Loomba, S. Kaul, M. Bunzl, A. Burton et J. Etsy, Durham NC, Duke University Press, 2005, p. 233-251.
- Simon, Anne, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences humaines*, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), 2017, p. 71-89.
- Zbierska-Mościcka, Judyta, « L'usage du bref chez Nicole Malinconi », *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXV, n° 3, 2018, p. 433.

¹⁴ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 44.

Michał Obszyński

Université de Varsovie

ORCID : 0000-0002-5489-6530

La nature caribéenne postcoloniale : vers une écosensibilité insulaire

Postcolonial Caribbean Nature – Towards an Insular Ecosensitivity

As a component of identity, as a receptacle of history, as a witness of the past or as a companion in the anti-colonial struggle, Caribbean nature is charged with the most diverse meanings and feeds a particularly rich and multidimensional Caribbean imaginary. This article proposes to trace some aspects of this multitude of meanings and values, as it manifests itself in the French-speaking Caribbean prose, notably through the prism of the concept of semiotics of nature. Through the analysis of natural motifs in the novel *Les Arbres musiciens* (1957) by Jacques Stephen Alexis and with reference to the poetics of Édouard Glissant, we will attempt to show the narrative and discursive strategies of these two writers who give voice to nature in a logic of colonial emancipation. For, if colonization rests, on the ideological and symbolic level, on the reduction of the colonial territory and its inhabitants to silence, the anti-colonial revolt and the overcoming of the after-effects of domination also pass by the restitution to the colonized universe of the right to say and to say itself.

Keywords: Caribbean literature, ecopoetics, postcolonial ecocriticism, Jacques Stephen Alexis, Édouard Glissant

Mots-clés : littérature caribéenne, écopoétique, écocritique postcoloniale, Jacques Stephen Alexis, Édouard Glissant

Dans son texte « Roman francophone caribéen et pensée écologique », Françoise Simasotchi-Bronès retrace d'une manière intéressante l'évolution du rapport que les sociétés postesclavagistes caribéennes entretiennent avec l'environnement

naturel des îles¹. Objet de la conquête et d'une prise en possession par les premiers colons européens, cadre de la déportation à l'époque de la Traite négrière, la nature fut, selon Simasotchi-Bronès, perçue par les premiers esclaves débarqués dans la Caraïbe comme une réalité hostile, menaçante et anxiogène. Inconnue, différente, parfois incompréhensible, elle exigeait un effort d'adaptation de la part des organismes et des mentalités. Une fois découverte et partiellement apprivoisée, elle devenait le symbole de la résistance face au système esclavagiste car elle s'offrait comme un refuge aux esclaves rebelles, devenant par là même complice de ce qu'on appelle le marronage, c'est-à-dire la fuite des plantations. D'où une relation particulière des habitants de la Caraïbe au patrimoine naturel, une relation qui oscille entre la perception romantique (celle d'une nature indomptée et sauvage) et le sentiment d'intimité et d'identification avec les forces naturelles. Composante identitaire, réceptacle d'histoire, témoin du passé ou bien encore compagnon dans la lutte anticoloniale, la nature caribéenne se charge des significations les plus diverses et nourrit un imaginaire caribéen particulièrement riche et multidimensionnel, inscrit dans ce que Malcom Ferdinand appelle « l'écologie décoloniale », une approche de la problématique environnementale où la dégradation de l'univers naturel est indissociable des effets néfastes de la colonisation et de l'hégémonie du système de valeurs occidental². Il semble intéressant de voir dans cette perspective certaines œuvres des auteurs caribéens, en l'occurrence d'Haïti et des Antilles françaises, et d'indiquer certaines composantes de la « pensée écologique » chez deux auteurs issus de ces espaces, respectivement Jacques Stephen Alexis et Édouard Glissant, en portant une attention particulière à la réduction au silence de la nature comme un des enjeux cardinaux du discours colonial ainsi qu'aux logiques d'émancipation et de commémoration par et dans la nature. Il s'agira d'appréhender la nature comme un univers sémiotique qui, chez Alexis et Glissant, s'inscrit dans une écopoétique décoloniale à travers la (re)prise de parole.

L'ambiguïté qui caractérise l'attitude envers la nature dans la Caraïbe observée par Simasotchi-Bronès trouve un écho théorique dans les remarques de Pierre Boizette, Xavier Garnier, Alice Lefilleul et Silvia Riva, coauteurs de l'article « Écopoétiques décoloniales » paru dans le numéro 201 de la revue *Littérature*. Selon les quatre auteurs, l'approche de la thématique écologique dans la littérature postcoloniale doit s'appuyer sur une distinction fondamentale au niveau du discours entre, d'une part, la parole occidentale qui véhicule principalement les idées de soumission, de maîtrise et de régulation de la nature des colonies et, d'autre part, la parole des subalternes qui, par différents moyens, tentent d'habiter et d'apprivoiser le territoire nouveau, imposé par l'expérience coloniale.

¹ Voir F. Simasotchi-Bronès, « Roman francophone caribéen et pensée écologique », dans : *Penser le roman francophone contemporain*, dir. L. Gauvin, R. Fonkoua, F. Alix, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 280-285.

² Voir M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale : penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

Le subalterne se trouve, dès le départ, dans une situation discursive doublement aliénée : il doit déconstruire les représentations discursives de la nature, imposées par l'idéologie coloniale, mais avant tout, il doit rompre le silence auquel l'assigne cette idéologie. Car, tout comme l'univers naturel, il est réduit par le discours du colonisateur au statut de non-humain, compris comme autre et inférieur et, donc, dépourvu du droit de prendre la parole, de dire et de se dire :

Du point de vue de l'écopoétique postcoloniale, le silence des subalternes se confond avec celui des minéraux, des animaux et des végétaux pour former un immense corps silencieux dont la présence muette sert de caisse de résonance aux discours impériaux.³

Si le subalterne et la nature sont réduits au silence, l'écriture des anciens colonisés correspond à un acte d'émancipation du modèle colonial et à une tentative d'imaginer une autre conception du monde, une conception qui correspondrait à une repossession du lieu et une reprise de la parole. Marquée par l'esprit de résistance ou de révolte, la littérature dite subalterne constitue de ce fait une retranscription des concepts ontologiques et des rapports à la réalité (donc également à la nature locale) instaurés par le colonialisme. Comment donc les écrivains caribéens rendent-ils la parole à l'univers naturel et que dit ce dernier du moment où l'on le laisse s'exprimer ? Comment se réalise l'« éco-logie », au sens que donne à ce terme Michel Deguy, lorsqu'il parle d'une stratégie de dire et de faire parler la nature ?⁴

Afin de répondre à ces questions, il convient d'abord d'analyser l'une des œuvres majeures de l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis, au titre significatif *Les Arbres musiciens*, parue en 1957. Le roman met en place un héros collectif : des paysans haïtiens qui, à l'époque de l'occupation américaine des années 1920 et 1930, résistent à une double menace, celle de la campagne anti-superstitieuse visant le culte vaudou et celle des entreprises américaines qui s'installent en Haïti afin d'en exploiter les terres. Haïti se voit alors mise en danger d'une double dépossession, à la fois spirituelle, représentée par Diogène Osmín, jeune prêtre atholique qui attaquera les temples vaudou, et écologique, celle qui vient de la part des États-Unis, présentés dans le texte comme une puissance néocoloniale insensible, motivée par le froid calcul mercantile. Cette menace pousse le peuple haïtien à se lancer dans une opposition ferme où la défense des terres se dotera d'une double signification, celle de la défense du patrimoine culturel du pays et celle du refus de la prédation des ressources naturelles de l'île. Dans ce contexte, une place à part est à réserver à la forêt haïtienne. Fidèle aux représentations sociales des Haïtiens, Alexis décrit cette dernière comme un

³ P. Boizette, X. Garnier, A. Lefilleul, S. Riva, « Écopoétiques décoloniales », *Littérature*, n° 201, 2021, p. 70.

⁴ Voir M. Deguy, *L'envergure des comparses : écologie et poétique*, Paris, Hermann, 2017.

espace mystique, l'habitat des divinités vaudou. Il n'oublie pas non plus la portée symbolique de la forêt qui, dans l'histoire d'Haïti, s'associe naturellement à la cérémonie vaudou du Bois-Caïman, qui, en 1791, aurait donné le coup d'envoi à la révolte des esclaves de Saint-Domingue, laquelle devait aboutir à l'indépendance et l'émergence de la première république noire dans le monde⁵. Ainsi, dotée d'une valeur patrimoniale et socio-historique exceptionnelle, la forêt apparaît dans le texte d'Alexis comme un univers quasi-mystique qui, de surcroît, semble être pourvu de sa propre personnalité. En effet, au moment où Diogène Osmin, au bout de sa campagne contre le vaudou qui, d'ailleurs, se solde par un échec, s'égare dans la forêt, celle-ci se métamorphose en un être souverain et extraordinaire :

Vêtu d'une chemise blanche et d'un pantalon de gros-bleu, [...] le Révérend Père Diogène Osmin marche dans la forêt bruissante et marmonne des mots sans suite. [...] La forêt siffle et fredonne sans arrêt sous le vent qui se faufile entre les troncs rugueux. La forêt entière est un grand orgue qui module d'une voix multiple. Chacun des fûts colossaux musique avec sa sonorité propre, chaque pin est un tuyau de l'extraordinaire instrument. Le vent glacé joue avec sa colonnade d'anches, change clefs et registres, pédale avec furie, multiplie les harmoniques. Les grands arbres centenaires se balancent, cérémonieux, et tournent leurs branches farfelues. Ils concertent avec des voix centuples et des ressources chromatiques sans cesse renouvelées.⁶

On assiste ici à une transfiguration, sur un mode poétique, d'une sorte de réaction de la forêt à l'arrivée de l'ennemi. Elle devient un instrument de musique qui, à travers les sons, parle et exprime son angoisse, sa rage et qui tente d'intimider l'envahisseur. Ce dernier vit alors, sous l'impact du spectacle de la nature, une prise de conscience culturelle :

La voix des pleureuses s'éteint brusquement et seul un harmonieux chuchotement se perpétue. Les arbres se parlent en une langue musicienne. Tout vibre à l'étrange concert des géants qui plongent leurs racines au tréfonds de la terre natale. [L]a forêt est pour Diogène le peuple qu'il a ignoré, le peuple des forces naturelles, les forces desquelles sont nés tous les hommes et tous les dieux. (AM, 398)

Osmin sombre alors dans une crise psychique qui le transformera en fantôme, damné pour ces attaques contre les croyances ancestrales à une errance sans fin à travers les bois. Le contact avec la nature menacée expose donc Osmin, qui a osé braver le patrimoine spirituel de son peuple, à une vengeance de la forêt,

⁵ Voir D. Geggus, « La cérémonie du Bois Caïman », dans : *L'insurrection des esclaves de Saint-Domingue*, dir. L. Hurbon, Paris, Karthala, 2000, p. 168-188.

⁶ J. S. Alexis, *Les Arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957, p. 395 ; désormais noté en AM.

vengeance qui passe par la prise de parole. Ce traitement du motif forestier par Alexis rapproche son roman d'autres textes, caribéens (par exemple *Esclave, vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau) ou africains (comme *Monologues d'or et nocés* de Sony Labou Tansi) où, comme le constatent Boizette, Garnier, Lefilleul et Riva, « la forêt [devient] un milieu de prédilection pour les résistances décoloniales parce qu'elle ouvre un espace de parole aux subalternes. Dans cette logique, elle n'est donc pas associée au silence, mais au langage »⁷. La forêt chez Alexis reprend la parole, chante, et, par là même, transmet son message de souveraineté qui brise le discours impérial du colonisateur ainsi que « [...] toute forme de valorisation venue d'une instance surplombante »⁸. Espace d'émancipation, voire de liberté, la forêt dans *Les Arbres musiciens* résiste à toute épreuve, celle également que lui infligent les défricheurs⁹ :

Les travailleurs s'attaquent aux arbres, la chair des conifères vole en éclats, la sève rouge coule et les arbres musiciens vibrent longuement, ils continuent leur chant, tant qu'ils sont debout. [...] Les pins ivres fuguent toujours. Toute la forêt chante. Les arbres musiciens s'écroulent de temps en temps mais la voix de la forêt est toujours aussi puissante. (AM, 402)

Dans le texte d'Alexis, la nature reprend la parole que le système colonial lui ôte sur un mode symbolique, dans la mesure où la forêt devient un signe renvoyant au référent historique (plus précisément la lutte anticoloniale d'Haïti) selon un code culturel défini par la tradition et la mémoire collective haïtiennes. Or, comme le signalent Boizette, Garnier, Lefilleul et Riva, eux-mêmes se basant sur les travaux d'Eduardo Kohn, il existe encore une autre modalité où la nature devient sémiotique, cette fois-ci d'une manière iconique et/ou indicielle, là où « [...] les signes ne servent pas simplement à représenter le monde, mais ils sont *dans et du monde* [...] ».¹⁰ Une réalisation intéressante de cette conception dans le contexte de l'écopoétique décoloniale est à retrouver dans les œuvres de fiction ainsi que dans les essais de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant.

L'opposition déjà évoquée entre, d'une part, une nature silencieuse par le discours colonial et, d'autre part, un univers naturel communiquant, sémiotique, s'énonce tout au long de la réflexion glissantienne sur les conséquences

⁷ P. Boizette, X. Garnier, A. Lefilleul, S. Riva, « Écopoétiques décoloniales », *op. cit.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁹ Il convient de noter sur ce point qu'Alexis représente dans son texte deux groupes de défricheurs : d'une part, celui qui se recrute de travailleurs états-uniens qui symbolisent le pouvoir prédateur et destructif de l'occupant et, d'autre part, celui formé d'Haïtiens eux-mêmes qui, dans un acte d'émancipation laïque par rapport aux croyances traditionnelles de leur pays, s'attaquent à la forêt, manifestant de cette manière leur appartenance aux idéaux socialistes. La forêt, qui devient ainsi le sujet et l'objet d'une tension idéologique immanente au texte d'Alexis, semble l'emporter, dans tous les cas, sur les deux groupes par sa résistance et sa vitalité.

¹⁰ P. Boizette, X. Garnier, A. Lefilleul, S. Riva, « Écopoétiques décoloniales », *op. cit.*, p. 77.

de la colonisation en Martinique, et plus largement, dans les Amériques. Qu'il s'agisse de son concept d'antillanité, qui met l'accent sur l'exploration de la spécificité des Antilles, ou bien de l'idée de Tout-monde, qui élargit la perspective sur tout le Nouveau Monde, voire sur toute la planète, Glissant porte une attention particulière au paysage qui s'associe chez lui au lieu en tant qu'entité géographique signifiante, qui n'a de cesse de nous parler de son histoire.

Dans ses essais consacrés à Pierre Reverdy et à René Char, au titre significatif « Purs paysages », Glissant pose comme principes de tout acte poétique « la défense du paysage » ainsi qu'une attitude de solidarité avec ce dernier¹¹. Pour Glissant, cette approche à la fois affective et intellectuelle se place au cœur même de l'écriture au point d'appeler les écrivains antillais à « [p]assionnement vivre le paysage[,] [l]e dégager de l'indistinct, le fouiller [...] »¹². Pour l'auteur de *L'intention poétique*, l'une des missions principales de l'écrivain sera donc d'apprendre à lire la nature et de faire parler cette dernière, de lui octroyer, à travers sa propre lecture, la possibilité de s'exprimer, autrement dit de la soustraire au silence imposé par la colonisation. Décoder les signes enfouis dans l'univers végétal, animal et même dans le relief des îles de la Caraïbe devient alors un acte de mise en contact avec la nature, et aussi un acte mémoriel et une action de commémoration du passé colonial, présent jusqu'aujourd'hui à travers les changements qu'il a laissés dans le cadre naturel de la région. Car, pour Glissant, la terre antillaise se laisse lire au prisme de la colonisation, là où le paysage, devenant texte, porte les marques des interventions humaines et de la subjugation de la réalité, et des gens, par les colons.

Une place à part est ici à réserver à ce qu'on appelle « la pensée de la trace ». Ce dernier vocable signifie pour Glissant (qui retient le sens du mot préservé aux Antilles) « un sentier ». Or, le paysage antillais est sillonné d'innombrables sentiers, de petites voies champêtres ou de celles qui traversent la brousse en direction des montagnes (peut-être comme signes de l'ancienne présence des esclaves marrons, fugitifs des plantations). Dès lors, suivre la multiplicité des sentiers tracés dans les forêts, dans les montagnes et dans tous les autres espaces naturels des îles s'apparente chez Glissant à une tentative de déchiffrer la complexité historique de la région parcourue depuis la nuit des temps par différents peuples : autochtones (les Caraïbes), les premiers explorateurs, les colonisateurs et les esclaves ; une région arpentée également par un réseau dense de routes qui se donnent à lire comme les traces contemporaines de ce que Glissant appelle « une colonisation réussie »¹³. Entrer dans le labyrinthe de ces traces, c'est donc renouer avec le passé humain à travers des signes, des marques, voire des empreintes que la présence humaine a laissés dans la nature. Comme le constate Jean-Louis Joubert, « si l'écrivain est celui qui restitue "la parole

¹¹ J.-L. Joubert, *Édouard Glissant*, Paris, Association pour le développement de la pensée française, 2005, p. 49.

¹² É. Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 244.

¹³ *Idem*, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981], p. 108-109.

du paysage” », ce dernier devient chez Glissant « baroque, répétitif (comme la parole des conteurs), démesuré, chaotique »¹⁴, tout comme l’histoire entière des Amériques. Dans ses romans, par exemple *La Lézarde* (1958), *Mahagony* (1987) ou *Tout-monde* (1995), Glissant pratique une approche écopoétique du texte car son écriture se structure, se moule sur le caractère sinueux du paysage caribéen. Motifs, trames, personnages, images : voilà quelques-unes des composantes qui se faufilent à travers différents textes, reviennent, se recoupent, s’entremêlent, se quittent pour se retrouver plus tard d’un chapitre à l’autre, d’un roman à l’autre. Paysage-texte ou texte-paysage, texte-texture¹⁵, l’œuvre de Glissant met le lecteur devant un jeu de miroirs entre le réel et le textuel. Rhizomatiques, c’est-à-dire enchevêtrées, discontinues, ouvertes aux agissements imprévisibles de l’émotion qui guide la perception, la réalité et l’écriture fusionnent dans un geste de redécouverte du récit que la nature nous donne à lire¹⁶.

L’auteur du *Discours antillais* semble devancer de quelques décennies la réflexion actuelle sur le statut du lieu dans les zones postcoloniales où les notions typiquement européocentrées comme « possession », « appartenance », « conquête » ou « contrôle » nécessitent une redéfinition dans la logique de la restitution et de la repossession des territoires par les groupes sociaux jusqu’alors défavorisés. À bien suivre la pensée de Glissant, il s’agirait également d’une forme d’émancipation de la nature elle-même, qui réclame ses droits à la parole, à la représentation sociale et puis à une souveraineté. Le colonialisme devient alors un grand symbole de l’attitude de toute l’humanité envers la Terre, cette dernière réclamant aujourd’hui l’abolition de son esclavage. Il faut bien savoir que, dans certains pays de l’Amérique latine, on octroie de nos jours une personnalité juridique aux rivières, lacs, plaines, forêts et autres formations naturelles et qu’on considère les descendants des peuples autochtones comme les protecteurs de ces lieux en vertu du lien affectif et spirituel qu’ils gardent avec ceux-ci.¹⁷ Glissant, tout comme Alexis pour Haïti, énonce dans ses textes le même type de lien, un rapport spécifique que les Antillais ont et devraient entretenir avec le territoire qu’ils habitent, territoire-mémorial qui, comme « les arbres musiciens » d’Alexis, ne cesse de dire l’histoire de la colonisation.

Pour conclure, il faudrait constater que, dans les œuvres d’Alexis et de Glissant, la nature devient sémiotique pour celui qui, doté d’une écosensibilité particulière, se met à lire et interpréter le langage de l’univers naturel. Il s’agirait

¹⁴ J.-L. Joubert, *Édouard Glissant, op. cit.*, p. 52.

¹⁵ Voir E. Rybicka, *Geopoetyka: przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków, Universitas, 2014, p. 660-665.

¹⁶ Il faudrait ajouter à ces réflexions l’usage métaphorique du terme « archipel » qui devient chez Glissant une grande figure du monde globalisé et de la culture relationnelle. Voir M. Chehab, « Poétiques archipéliques : Saint-John Perse et Édouard Glissant », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化, hors-série, 2008, p. 39-48..

¹⁷ Voir M.-A. Hermitte, « La nature, sujet de droit ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, 2011, p. 173-211.

là d'une lecture qui perçoit la nature comme un texte, ou un palimpseste, une nature écrite, effacée, réécrite à nouveau par des générations d'habitants des îles, une nature qui s'écrit aussi elle-même au point de devenir une cumulation de couches superposées ou un enchevêtrement de signes qui parlent à celui qui veut les voir. Il ne faut pas en même temps oublier qu'il s'agit aussi, et c'est là qu'on revient à l'image de la nature indomptable des premiers déportés vers la Caraïbe, d'un monde qui se présente parfois comme un « autre » au sens fort du terme, un « autre » illisible, incompréhensible, indicible et incommunicable. Il suffit de penser au séisme de 2010 en Haïti et aux tentatives de rendre compte du drame dans l'écriture d'une Yanick Lahens (dans son roman *Failles*, 2010) ou d'un James Noël (dans son texte *Belle merveille*, 2017) pour voir que, de temps en temps, la nature caribéenne et son langage dépassent l'entendement humain anthropocentré, pour s'apparenter, comme dans les romans de science-fiction de Stanisław Lem, à une forme de vie distincte face à laquelle l'écosensibilité a encore besoin d'outils nouveaux et de concepts nouveaux pour, éventuellement, si jamais c'est possible, l'appréhender.

Bibliographie

- Alexis, Jacques Stephen, *Les Arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.
- Boizette, Pierre, Garnier, Xavier, Lefilleul, Alice, Riva, Silvia, « Écopoétiques décoloniales », *Littérature*, n° 201, 2021, p. 66-81.
- Chehab, May, « Poétiques archipéliques : Saint-John Perse et Édouard Glissant », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, hors-série, 2008, p. 39-48.
- Deguy, Michel, *L'envergure des comparses : écologie et poétique*, Paris, Hermann, 2017.
- Ferdinand, Malcom, *Une écologie décoloniale : penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.
- Geggus, David, « La cérémonie du Bois Caïman », dans : *L'insurrection des esclaves de Saint-Domingue*, dir. L. Hurbon, Paris, Karthala, 2000, p. 168-188.
- Glissant, Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard, 1969.
- Glissant Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981].
- Hermitte, Marie-Angèle, « La nature, sujet de droit ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, 2011, p. 173-211.
- Joubert, Jean-Louis, *Édouard Glissant*, Paris, Association pour le développement de la pensée française, 2005.
- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka : przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków, Universitas, 2014, format ebook.
- Simasotchi-Bronès, Françoise, « Roman francophone caribéen et pensée écologique », dans : *Penser le roman francophone contemporain*, dir. L. Gauvin, R. Fonkoua, F. Alix, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 280-293.

TABLE DES MATIÈRES

Wiesław Kroker, Małgorzata Sokołowicz, Judyta Zbierska-Mościcka <i>Mondes humains, mondes non humains. Formes et coexistences</i> (XX ^e et XXI ^e siècles) <i>Avant-propos</i>	4
--	---

I. Dire le vivant

Mirosław Loba <i>Face à l'homme, face à l'animal. Penser l'écocritique avec Élisabeth de Fontenay</i>	11
Tomasz Swoboda <i>Georges Didi-Huberman : penser par les insectes</i>	21
Laurent Demoulin <i>Francis Ponge : une rhétorique par animal</i>	32
Anna Maziarczyk <i>Secouer le lecteur. Perspective narrative et fiction écologique de Vincent Message</i>	42
Agnieszka Kukuryk <i>La réduction de l'humanité à l'animalité dans quelques récits d'Henri Michaux</i>	52

II. Raconter le lieu

Judyta Zbierska-Mościcka <i>Doggerland d'Élisabeth Filhol – une terre (im)possible ?</i>	65
Christophe Meurée <i>Les marines des écrivains belges</i>	75
Izabella Zatorska <i>Le cœur des ténèbres revisité ? Hallali pour un chasseur de Jean-François Samlong</i>	87

III. Brouiller les frontières

Karolina Czerska <i>Se définir face au monde : une jeune fille puis(s)ant(e) dans la nature au fil de l'écriture de Veronika Mabardi</i>	97
---	----

Małgorzata Sokołowicz <i>« Je suis comme collé à la bête, faisant partie de la bête... ». Smara, le désert et ses animaux selon Michel Vieuchange</i>	107
Natalia Nielipowicz <i>La symbolique des vipères dans Étoile errante et L'Enfant et la guerre de J.M.G. Le Clézio</i>	117
Katarzyna Thiel-Jańczuk <i>Les chasseurs et leurs victimes : pour une écologie des relations humaines. À propos de La Vraie Vie d'Adeline Dieudonné</i>	127

IV. Fréquenter les bêtes

Anita Staroń <i>« La vie qui se cache dans l'inconnu... ». Les animaux d'Octave Mirbeau. . .</i>	137
Magdalena Wojciechowska <i>Le défi de l'humanité : vers une coexistence plus pacifique des espèces dans les textes animaliers de Louis Pergaud</i>	148
Krzysztof Jarosz <i>La nature et l'art chez Giono de 1940 à 1944.</i>	157
Aleksandra Komandera <i>Sensibilités animales : Bestiaire enchanté de Maurice Genevoix en lecture écopoétique</i>	167

V. Résister à l'homme

Colette Camelin <i>Puissances de la fiction : comment renouer avec les vivants ? Les Furtifs d'Alain Damasio (2019) et Le Grand Vertige de Pierre Ducrozet (2020) . . .</i>	180
Magdalena Zdrada-Cok <i>L'animalité et l'humanité dans Règne animal de Jean-Baptiste Del Amo : une lecture écopoétique dans la perspective de Jacques Derrida (L'animal que donc je suis)</i>	191
Renata Bizek-Tatara <i>De la colonisation à la globalisation. Sur la perspective écocentrique dans Congo Inc. Le testament de Bismarck d'In Koli Jean Bofane.</i>	200
Michał Obszyński <i>La nature caribéenne postcoloniale : vers une écosensibilité insulaire</i>	208



La série « Sensibilités environnementales » publie des monographies/ouvrages collectives/collectifs focalisé(e)s sur les textes littéraires s'inscrivant dans une large réflexion sur la nature, et notamment sur la place de l'homme dans le monde habité par d'autres êtres vivants. La série est ouverte à toutes les littératures de langue française et toutes les époques ainsi qu'à différentes approches critiques.

Le volume *Mondes humains, mondes non humains. Formes et coexistences (XX^e et XXI^e siècles)*, ouvrage, novateur sur le marché éditorial polonais, fait partie du courant écocritique dans les recherches sur la littérature menées ces dernières années en Europe. Il contient vingt textes rédigés par des spécialistes des littératures francophones des XX^e et XXI^e siècles, venant de plusieurs universités et centres de recherche polonais et européens. Dans les textes réunis, disposés en cinq chapitres, les auteur.e.s ont pour point commun de regarder la littérature par le prisme des liens de l'homme et de la nature. En analysant différentes façons dont les écrivains et écrivaines parlent des mondes non humains, les chercheurs et chercheuses prennent en compte les problèmes clés tels que l'attitude de l'être humain devant la nature et devant la planète, la relation homme-animal, les frontières entre les mondes humain et non humain, l'écologie ou encore la quête d'une perspective non anthropocentrée.