Sensibilités environnementales

# QUELLES FORMES NARRATIVES POUR L'ÉCOLOGIE ?

## Littérature française et francophone (XIX$^{e}$–XXI$^{e}$ s.)



sous la direction de
Jean-Paul Engélibert,
Alessia Vignoli
et Judyta Zbierska-Mościcka

WUW



# QUELLES FORMES NARRATIVES POUR L'ÉCOLOGIE ?

## Littérature française et francophone (XIX$^{e}$–XXI$^{e}$ s.)

Sensibilités environnementales

# QUELLES FORMES NARRATIVES POUR L'ÉCOLOGIE ?

## Littérature française et francophone (XIX$^{e}$–XXI$^{e}$ s.)



sous la direction de
Jean-Paul Engélibert,
Alessia Vignoli
et Judyta Zbierska-Mościcka

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Rapporteur : *Krzysztof Jarosz*

Responsable éditoriale : *Ewa Wyszyńska*

Relecture : *Jean-Paul Engélibert, Alessia Vignoli, Judyta Zbierska-Mościcka*

Maquette : *Maryla Broda*

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

Composition : *Piotr Molski*

Ouvrage publié avec le soutien financier de l'Université Bordeaux Montaigne
et de l'Université de Varsovie

Publication sous licence Creative Commons Attribution 4.0 PL (CC BY 4.0 PL)
(texte complet disponible sur : https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl)

Jean-Paul Engélibert, Université Bordeaux Montaigne
Alessia Vignoli, ORCID 0000-0002-0380-101X, Université de Varsovie
Judyta Zbierska-Mościcka, ORCID 0000-0003-0973-9920, Université de Varsovie

ISBN 978-83-235-7244-2 (print)
ISBN 978-83-235-7246-6 (pdf online)
ISBN 978-83-235-7245-9 (e-pub)

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

Édition 1, Varsovie 2026

Imprimé par POZKAL

# Une écolittérature en français

## Avant-propos

À coup sûr, l'émergence d'une écopoétique ou d'une écocritique, quel que soit le nom qu'on lui donne, en langue française a été une des évolutions les plus marquantes de la critique littéraire française et francophone de ces quinze dernières années. On ne compte plus les livres, numéros de revue, colloques et articles consacrés aux œuvres représentant la « nature », « l'environnement », les animaux, les plantes ou les écosystèmes, les questions éthiques qu'elles mettent en jeu et les problèmes politiques qu'elles soulèvent. Cette efflorescence de travaux montre que la communauté des chercheurs a su emboîter le pas des écrivains : les préoccupations écologiques sont en effet parmi celles qu'affichent le plus souvent les auteurs contemporains.

Venant après quantité d'ouvrages sur le sujet, le présent livre ne voudrait pas simplement s'ajouter à la masse de travaux qui s'accumulent déjà. Sous le titre *Quelles formes narratives pour l'écologie ?*, il voudrait dépasser les enquêtes thématiques sur la littérature environnementale et ses enjeux éthiques pour poser les questions proprement littéraires des genres de la fiction et des procédés du récit à un moment de l'histoire où l'écologie est devenue un enjeu majeur. En quoi la pensée écologique a-t-elle à voir avec les genres narratifs ou les manières d'écrire ? Notre hypothèse est que l'écologie décentre la littérature et peut-être en particulier la littérature narrative parce qu'elle l'incite à se renouveler en s'intéressant à de nouveaux objets qui demandent de nouvelles formes pour être représentés.

Le philosophe Timothy Morton, dont l'œuvre est aujourd'hui traduite en français, a souligné que l'écologie exige de « penser grand »[1], soit de penser des objets hors de proportion avec l'échelle humaine, dont l'existence s'envisage dans la très longue durée ou dans des espaces trop vastes pour être appréhendés

[1] T. Morton, *La pensée écologique*, Paris, Éditions Zulma, 2021 [2010], p. 43.

par nos sens. Plus encore, elle demande de penser « le maillage », soit l'interconnexion de tout avec tout ou « l'interdépendance de toute chose »[2]. Ces deux impératifs posent des défis à l'écriture narrative : comment représenter des réalités trop grandes ou trop complexes pour la perception, voire pour l'intuition humaines ? Quels personnages, quels points de vue, quelles intrigues permettent d'y accéder ?

Le romancier indien Amitav Ghosh, dans un essai souvent cité, a montré que le bouleversement climatique que nous vivons, parce qu'il modifie nos conditions de vie, nous oblige à représenter des événements exceptionnels, et il en déduit une critique du roman réaliste, forme littéraire dominante encore aujourd'hui et qui se serait vouée depuis sa naissance à exprimer les régularités de la vie bourgeoise[3]. L'exemple qu'il développe est celui de la tornade qui a frappé Delhi le 17 mars 1978, phénomène rarissime dont il a été le témoin et qui, écrit-il, est si « improbable » qu'il n'a jamais réussi à l'introduire dans un roman par crainte que la scène paraisse artificielle et que le lecteur n'y voie que le signe de l'épuisement d'un écrivain « venu totalement à bout de ses ressources imaginatives »[4]. Le roman réaliste moderne exige le probable, le quotidien, la régularité de ce qui se reproduit toujours à l'identique. Or, le nouveau régime climatique nous oblige à regarder le monde autrement. Des événements inédits, comme cette tornade, nous confrontent à ce que les modernes ont refoulé ; nous y reconnaissons « quelque chose dont nous nous étions détournés : la présence et la proximité d'interlocuteurs non humains »[5].

Reconnaître le plus familier dans l'événement le plus étrange, c'est exactement la définition de l'inquiétante étrangeté freudienne. Le réchauffement climatique se révèle « étrangement inquiétant », écrit Ghosh en reprenant le concept freudien à son compte[6]. Cette proposition est loin d'être triviale. Elle suggère d'abord qu'il faut faire droit à ces « interlocuteurs non-humains » : les représenter, imaginer leurs points de vue, prêter l'oreille à leurs voix, quelles qu'elles puissent être. Elle implique ensuite un retour à ce dont « nous nous étions détournés » : avant le roman réaliste qui a rationalisé l'art du récit, d'autres formes narratives savaient embrasser la longue durée, les grands espaces et les entités non humaines. À titre d'exemple, Ghosh cite les épopées anciennes, indiennes et européennes, et la Bible, pour ajouter que les ressources des vieux modes du récit doivent être « réinventées »[7]. Le roman d'Élisabeth Filhol *Doggerland*, paru en 2019, offre un exemple frappant d'une telle réinvention. En effet, il commence par le tableau d'une tempête, qui renouvelle un *topos* hérité de l'Antiquité

[2] *Ibid.*, p. 59.

[3] A. Ghosh, *Le Grand Dérangement. D'autres récits à l'ère de la crise climatique*, trad. M. Iserte et N. Haeringer, Marseille, Wildproject, 2021 [2016].

[4] *Ibid.*, p. 27.

[5] *Ibid.*, p. 42.

[6] *Ibid.*, p. 41.

[7] *Ibid.*, p. 97.

en recourant aux moyens contemporains de percevoir les phénomènes météorologiques : les modèles informatiques et les écrans où les données se traduisent en chiffres et graphiques. Anne Simon, ici même, en propose une lecture très éclairante. Si donc le roman réaliste ne suffit pas à représenter ces phénomènes que nous redécouvrons, ou dont nous redécouvrons la puissance, la littérature contemporaine ne revient pas simplement à des formes du passé, mais ne peut que solliciter celles-ci pour inventer ses ressources propres.

Dans un autre vocabulaire théorique que celui de Ghosh, entre anthropologie structurale et philosophie latourienne, Jean-Christophe Cavallin développe une idée similaire quand il constate que les transformations du monde dues à l'Anthropocène ravivent les puissances de l'animisme et en déduit le besoin de récits qui ressuscitent les fonctions des mythes :

> Si le monde *produit* par la raison moderne ressemble ironiquement au monde *rêvé* par l'animisme, si ce qu'imaginait sa raison symbolique est devenu le cauchemar de notre réalité, alors peut-être faudra-t-il appliquer au mal moderne son ancienne médecine et employer le récit comme il fut employé d'abord, dans le contexte rituel, à l'apprivoisement du monde et à la concordance des hommes et des lieux.[8]

Réinventer les ressources narratives du passé pour représenter les puissances de la nature que la modernité a refoulées ou retrouver les fonctions du mythe à travers des récits qui s'adressent à ces puissances pour nous rendre au sol terrestre dont nous avons cru pouvoir nous émanciper : ces deux problématiques posent la question des moyens de la fiction, des procédés du récit, des manières de dire et de faire – en laissant ouvert le champ des réponses.

En nous demandant quelles formes narratives prend aujourd'hui la littérature de l'écologie, nous avons essayé d'ensemencer ce champ avec ce deuxième volume de la série « Sensibilités environnementales ». Les études qui suivent se répartissent en six ensembles hétérogènes, posant des questions différentes. Le premier, « Des fictions savantes », pose l'hypothèse d'un tournant écologique de la littérature française contemporaine. **Riccardo Barontini** montre la réalité de cette évolution et permet d'en préciser le contenu avec l'étayage de la méthode quantitative. Ses résultats suggèrent que le tournant écologique du roman français et francophone contemporain ne correspond pas à une transformation linéaire et cumulative affectant l'ensemble de la production romanesque. Ce qu'on observe évoque plutôt l'émergence de pôles à forte intensité écologique concentrés dans certains textes et certains segments du champ littéraire. Riccardo Barontini conclut que la biodiversité textuelle ne progresse pas de manière homogène mais se cristallise dans des œuvres spécifiques. La méthode quantitative se montre d'autant plus utile ici qu'elle n'est pas un outil

[8] J.-Ch. Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021, p. 116.

au service d'une pensée positiviste, mais un instrument qui permet de mesurer la teneur des textes en « biodiversité » en relançant des questions de stylistique et de narratologie. Le tournant ainsi identifié ne se limite donc pas à un phénomène quantitatif, ni à une orientation thématique.

On pourrait prolonger ce travail en émettant l'hypothèse que nous assistons à une modification des rapports de la littérature et des sciences qui entraîne de nouvelles manières d'écrire dont la moins remarquable n'est pas le développement de l'écriture de fiction chez les historiens, les philosophes, et les spécialistes des sciences humaines en général, comme le montre **Marceau Forêt**. En étudiant deux courts récits, « L'affaire Harry. Petite Scientifiction » de Vinciane Despret et Serge Gutwirth, paru en 2009 dans la revue d'anthropologie *Terrain*, et « A Far Future Paleontology : The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica » d'Anne-Sophie Milon et Jan Zalasiewicz, publié en 2023 dans la revue *SubStance*, Marceau Forêt montre comment l'écriture savante peut, sans renoncer à ses exigences, adopter la méthode spéculative du « Et si ? » science-fictionnel et avec elle les procédés de l'écriture de fiction, qu'elle contribue ainsi en même temps à déplacer.

À l'inverse, les écrivains s'emparent bien sûr des découvertes des sciences. **Judith Sarfati-Lanter** articule la reconfiguration des imaginaires littéraires aux évolutions récentes de la biologie qui ont montré l'importance centrale de la symbiose et de l'endosymbiose dans la quasi-totalité des processus du vivant. Comme ces métamorphoses conceptuelles remettent en cause les notions d'individu et d'espèce, des fictions littéraires fabulent des phénomènes d'hybridation. En étudiant quatre de ces récits, situés à des moments différents de l'histoire, de *The Man Whom the Trees Loved* d'Algernon Blackwood (1912) à *Plasmas* de Céline Minard (2021) en passant par *Mousse* de Klaus Modick (1984) et *Les Furtifs* d'Alain Damasio (2019), Judith Sarfati-Lanter montre comment ceux-ci reflètent les changements des savoirs scientifiques et le lien de ceux-ci avec le contexte politique – du monde colonial du début du XX$^{e}$ siècle aux critiques contemporaines du Capitalocène.

Se concentrant sur *Plasmas* pour en conduire une lecture attentive, **Judyta Zbierska-Mościcka** relève que le titre du recueil de nouvelles de Céline Minard renvoie à la fois à la physique et à la médecine, et thématise ainsi le « surprenant dynamisme de la réalité ». En renouvelant le motif de la métamorphose, Céline Minard étudie le mouvement et la relation dans des nouvelles formant un livre-monde exubérant, qui présentent une vision ambiguë d'un futur/présent ou d'un présent/futur déconcertant, difficile à concevoir, profondément hybridé, voire monstrueux, opérant un décentrement vertigineux.

C'est à d'autres décentrements que s'intéresse la section suivante de ce livre, « Questions d'échelle », en travaillant sur des récits qui articulent entre elles des échelles spatiales différentes. **Marion Grange** commente deux livres de l'écrivain québécois Jean-François Beauchemin, *La Fabrication de l'aube* (2006) et *Le Roitelet* (2021). Elle y constate les changements d'échelle auxquels conduit

la pensée écologique : de l'humain au cosmique, appelant l'humain à plus d'humilité, reliant le cosmique et le terrestre, cherchant ainsi les voies d'une cosmopoétique et d'une cosmopolitique.

Cette articulation est déployée autrement par **Bertrand Guest**, qui dresse la géographie du roman d'Alain Guiraudie *Rabalaïre* (2021) – pour montrer que celui-ci est un roman-monde et que le pays que son héros arpente, pour situé et circonscrit qu'il soit dans le sud-ouest français, peut être n'importe où, ou vaut pour n'importe où. Écrire le pays en ce sens, c'est déjà être cosmopolite.

**Anne Simon** procède, comme nous avons commencé à l'indiquer plus haut, à une lecture minutieuse de l'incipit du roman d'Élisabeth Filhol *Doggerland*, qui transforme notre perception de l'espace. Dans ces quelques pages, le roman décrit une tempête en mobilisant les ressources technologiques des météorologues contemporains : elle la montre comme ceux-ci la perçoivent, sur leurs écrans, sous forme de données et de graphiques, reconstituée par des calculs informatiques et pas moins effrayante pour autant. L'esthétique du sublime traditionnellement attachée à la tempête est remotivée : ce sont les technologies qui nous donnent accès à la réalité en mettant sous nos yeux un espace lointain à travers leurs propres figures.

L'étude d'**Alba Pessini** sur les trois derniers livres de l'écrivain franco-congolais Wilfried N'Sondé *Femmes du ciel et des tempêtes* (2021), *Héliosphéra, fille des abysses* (2022) et *Sœurs d'hier* (2024), s'interroge sur les sous-genres qu'ils mobilisent – roman d'aventures, récit initiatique, fable, roman préhistorique – et les questions d'échelle que ceux-ci portent. Ainsi *Héliosphéra, fille des abysses* met-il en parallèle trois histoires : celle d'une chercheuse qui embarque pour une mission océanographique au large du Chili, celle d'un déchet plastique qui dérive à travers les océans et celle d'Héliosphéra et Xanthelle, deux êtres microscopiques en mal d'amour, qui se cherchent dans les eaux du Pacifique, articulant les êtres vivants les plus petits à l'échelle de la planète tout entière.

La troisième section de ce livre, « Lieux : ouvertures, porosités, profondeurs », rassemble des auteurs qui se posent la question de l'attachement à des lieux particuliers. **Caroline Dumas de Rauly** se penche sur un écrivain qui est un point de repère pour la pensée écologique, Jean Giono, et relit sa pièce peu connue *Lanceurs de graines* (1932), en s'intéressant au lieu : comment écrire, avec les ressources du théâtre, le lieu où l'on est et où l'on est bien ? Le lieu où l'on est à la fois chez soi et ouvert sur le monde, est-il condamné à rester utopique ?

En se penchant sur le strict contemporain de Giono que fut Joseph Delteil, **Frédéric Poupon** s'interroge sur « l'arrière-pays » : le lieu retiré élu par l'écrivain qui s'y installe pour vivre à l'écart de la civilisation, se faire sauvage ou « paléolithique ». Comparant son livre *La Deltheillerie* (1968) aux *Lettres de Gourgounel* (1966) de Kenneth White, Frédéric Poupon identifie chez les deux auteurs la quête, qu'il rapporte à celle de H. D. Thoreau, de la « vraie vie […] ce point sublime où l'innocence première, la pure sauvagerie et la liberté absolue coïncident ».

L'écrivaine **Gisèle Bienne** aussi a élu un lieu. Se demandant d'où viennent les livres qu'elle a écrits, elle ne trouve qu'une réponse : la ferme familiale où elle a grandi dans la campagne rémoise. Elle raconte une enfance et une adolescence paysannes dans les années 1950, avant le remembrement et les transformations du monde agricole qu'il a engagées. La ferme composait un monde non pas sauvage, mais paysan, où la famille vivait entre plaine et bocage, entre champs et talus, dans la compagnie des bêtes. Elle raconte les travaux et les jours, sans en idéaliser les « âpres réalités », mais sans en oublier la beauté aujourd'hui éteinte. « Ses murs m'enseignèrent, écrit-elle, […] quelle forme donner à un travail dans son exigeante précision, m'enseignèrent comment affiner ma perception de ce travail. C'est elle qui me rendait au monde quand je flanchais ». La ferme apparaît à celle qui s'en souvient aujourd'hui comme le lieu qui l'a formée. Le lieu qu'on élit est aussi le lieu qui nous construit.

Les lieux suggèrent-ils des formes pour les dire ou les formes littéraires élaborent-elles les lieux où nous vivons ? On pourrait poser ainsi la question de la réinvention formelle à laquelle nous incite l'écologie. La quatrième section de ce livre, « Formes modestes », étudie le retour, du XIX^e^ siècle au XXI^e^, de genres qu'on croyait désuets comme la pastorale, la fable animalière ou le conte. **Élisabeth Plas** se penche sur les contes merveilleux de George Sand pour montrer que celle-ci y expérimente une nouvelle manière de raconter. La souplesse du conte lui permet d'écrire l'histoire d'un ruisseau, d'un caillou, ou d'une fleur en quelques pages, en déployant dans des scènes imaginaires toutes les potentialités de son existence. Les contes s'apparentent ainsi à des essais de micro-histoire environnementale et culturelle nourris de philosophie vitaliste. George Sand, théorisant les voix de la nature, renouvelle l'art de la prosopopée, qui devient l'expression d'une ontologie romantique animiste et d'une pratique d'écoute. Sand fait du merveilleux un mode de connaissance et d'écriture de l'histoire naturelle.

**Anita Staroń**, en se concentrant sur les contes animaliers écrits autour de 1900 par Jules Renard, Louis Pergaud, Colette et Rachilde, voit dans cette forme, alors unanimement perçue comme nouvelle, un déplacement de l'attention d'écrivains qui veulent non seulement exprimer l'altérité des animaux, mais aussi rendre compte de leur éblouissement devant l'inventivité du vivant. Ces quatre auteurs se mettent au niveau de l'animal pour le présenter dans toute sa vérité physique et psychologique. Anita Staroń étudie les stratégies narratives que ces auteurs déploient pour représenter les comportements et les émotions des animaux. Elle examine la puissance de l'empathie dans ces textes et s'interroge sur leurs intentions didactiques.

**Colette Camelin** commente *Pastorales* (2024) écrit à six mains par Violaine Bérot, Jean-Christophe Cavallin et Florence Debove en écho aux *Bucoliques* de Virgile. Comme leur modèle latin, ces petites formes chantent le paysage, les animaux et le travail de ceux qui les gardent. Elles sont modestes comme leur matière. L'écologie a besoin d'idylles plutôt que de grands récits, conclut Colette Camelin, parce que ces petites formes, réinvesties, s'accordent à l'écoute

subtile des milieux et traduisent l'intensité d'instants partagés avec des vivants qui nous importent.

**Marie Vigy**, quant à elle, observe le retour du conte et de la légende dans la fiction écoféministe contemporaine. D'une large production, elle retient *Peau-de-Sang* d'Audrée Wilhelmy (2023), *Comme des Bêtes* de Violaine Bérot (2021) et *mélusine reloaded* de Laure Gauthier (2024). Ces trois récits réinvestissent des contes anciens pour évaluer la pertinence du respect des cycles naturels et des frontières entre monde domestique et monde sauvage. Ils introduisent le merveilleux dans le roman pour déplacer la fonction rituelle et régulatrice des récits oraux de jadis vers des enjeux d'émancipation collective et de résistance critique d'aujourd'hui.

La section « Perspectives animales et végétales » regroupe deux chapitres portant sur des œuvres dirigeant l'attention du lecteur vers des existences non humaines. **Anna Maziarczyk** propose une lecture des *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia, un roman dont le narrateur est un chimpanzé nommé Doogie, éduqué par des éthologues auprès de qui il a appris quelques rudiments de langage. Elle met l'accent sur le tragique de cette condition : élevé à des fins expérimentales comme un membre de la famille, Doogie comprend néanmoins qu'il ne sera jamais aimé comme un humain et souffre d'une différence qu'il ne pourra jamais effacer. Le roman reproduit le flux de conscience du singe, imaginant sa langue et donnant à penser son rapport aux êtres humains et à la nature.

**Natalia Nielipowicz** quant à elle rassemble quelques nouvelles de J.-M. G. Le Clézio où les arbres et les forêts prennent une importance centrale et deviennent bien plus que des décors. Dans ces récits, les arbres voient et s'expriment. En les relisant à la lumière de l'écophénoménologie de David Abram, on peut les comprendre comme des textes engagés envers les forêts, dénonçant les dommages qu'elles subissent et invitant à les prendre en considération et à les protéger.

La dernière section de ce livre regroupe quatre études consacrées aux « écopoétiques postcoloniales et décoloniales ». Elle témoigne de l'importance de l'écologie dans les espaces francophones : Québec, Caraïbe, Afrique. Il y a convergence entre écocritique et critique postcoloniale ou décoloniale. **Alessia Vignoli** le montre avec sa lecture de *Bain de lune* de la romancière haïtienne Yanick Lahens, prix Femina 2014. Les littératures caribéennes connaissent depuis longtemps les catastrophes environnementales et savent que celles-ci sont liées à la colonisation. Alessia Vignoli les définit, en citant Françoise Simasotchi-Bronès, comme des « écolittératures, nées dans l'imminence du désastre ». Ainsi *Bain de lune* marque-t-il un retour au roman paysan qui a dominé la littérature haïtienne dans l'entre-deux-guerres, faisant le lien entre les deux siècles. Dans l'œuvre de Yanick Lahens, le retour à la terre s'accompagne d'un retour aux savoirs hérités d'Afrique et des peuples autochtones, aux traditions communautaires et au culte du vodou. Il propose une alternative au néocolonialisme et à l'impérialisme capitaliste, une voie matérielle et spirituelle pour frayer un avenir au peuple haïtien et à tous les peuples relégués aux marges de l'Histoire.

L'article de **Michał Obszyński** compare deux façons d'aborder l'espace des Caraïbes à un demi-siècle de distance en examinant d'une part le recueil de nouvelles de l'écrivain haïtien Jacques-Stephen Alexis *Romancero aux étoiles*, publié en 1960, et d'autre part le roman *Té mawon* signé du français vivant en Martinique Michaël Roch paru en 2022. Ces deux œuvres partagent une forte sensibilité sociale et écologique et savent s'éloigner de la perspective occidentale sur le non-humain pour pratiquer un réalisme « élargi », selon le terme de Michał Obszyński : réalisme merveilleux d'Alexis, cyberpunk écologique de Roch.

L'immédiat politique donne une force d'évidence toute particulière aux perspectives écologistes chez les auteurs autochtones. Ainsi, s'intéressant à un autre espace américain, **Małgorzata Sokołowicz** propose une lecture d'*Ourse bleue*, le premier roman, paru en 2007, de Virginia Pésémapéo Bordeleau, écrivaine et artiste née au Canada d'une mère autochtone et d'un père québécois en 1951. Adoptant la forme du « roman de route », *Ourse bleue* conduit son personnage vers le territoire de ses origines. Reprenant un mot forgé par Michel Collot, Małgorzata Sokołowicz le lit comme une autobiogéographie : un texte qui tresse les trois perspectives de l'écriture de soi, du vivant – ici les animaux – et du territoire. Parlant des Autochtones, la narratrice constate que les paysages qu'elle traverse et qui sont condamnés à disparaître sous une retenue d'eau artificielle « font partie de leur sang et leur âme ».

**Sara Del Rossi** examine trois livres de l'écrivaine innue Naomi Fontaine : *Kuessipan / À toi* (2011), *Manikanetish* (2017) et *Shuni : ce que tu dois savoir Julie* (2019). Les trois œuvres marquent une progression, la première observant le territoire autochtone depuis l'extérieur, dans une langue encore marquée par l'influence allochtone, mais où une nouvelle subjectivité cherche à percer ; la deuxième trouvant un « nous » faisant du *Nutshimit* (le territoire des ancêtres) un espace de réconciliation ; la troisième entamant une démarche de transmission pour reconquérir un rapport souverain au monde. L'ensemble compose une écopoétique décoloniale invitant à retisser les liens avec le territoire et les formes de vie qui l'habitent.

La variété de réponses que la littérature offre à la question que nous posons dans le titre de notre livre, et dont les études recueillies dans le volume rendent compte, justifie le bien-fondé de cette interrogation. Elle dit non seulement l'infinie inventivité des lettres et leur puissance de renouvellement de formes, mais aussi leur pouvoir d'adapter styles, modes, thèmes et genres au besoin d'exprimer la pluralité de vies autres, celles des lieux, des animaux et des plantes. « Les égards ajustés », observe Baptiste Morizot, « commencent par une compréhension de la forme de vie des autres, qui tente de faire justice à leur altérité : elle implique donc de tailler un *style ajusté* pour parler d'eux […] »[9]. Mais il importe également de trouver dans cette richesse de langues et de formes une agentivité.

[9] B. Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 145 (en italique dans le texte).

Qu'il s'agisse donc de fictions savantes, de formes modestes, de prosopopées ou d'explorations de géographies, d'ontologies et d'identités, la littérature multiplie des stratégies de sensibilisation et participe à l'élaboration de savoirs à l'usage de l'époque instable et complexe qui est la nôtre. Le champ d'expérimentation reste ouvert.

*Jean-Paul Engélibert, Alessia Vignoli et Judyta Zbierska-Mościcka*

# I

# Fictions savantes



Riccardo Barontini
*Université de Pau et des Pays de l'Adour*
ORCID : 0000-0002-3105-4947

# Le tournant écologique à l'épreuve des humanités numériques : le romanesque de la biodiversité[1]

**Rethinking the Ecological Turn Through Digital Humanities: Biodiversity and Narrative Form in Contemporary Fiction**

This article empirically tests the hypothesis of an "ecological turn" in contemporary literature by articulating ecopoetics and digital humanities. Drawing on a corpus of more than 1,000 French-language novels published between 2001 and 2024, it develops the concept of "textual biodiversity" as a formal indicator of the redistribution of the sensible within narrative structures. Situated at the intersection of post-humanist theory and information sciences, textual biodiversity is not understood as a thematic inventory but as a relational structure measurable through the density and diversity of references to living beings. The study combines computational extraction, figurative modeling using large language models, and exploratory narratological analysis in order to assess the formal conditions of a potential anthropocentric decentering in contemporary fiction.

**Keywords:** biodiversity, ecopoetics, digital humanities, posthumanism, contemporary novel

**Mots-clés :** biodiversité, écopoétique, humanités numériques, posthumanisme, roman contemporain

[1] Une première version des résultats du projet présentés dans cet article a paru dans : Riccardo Barontini, « Du sensible au mesurable : lire le roman contemporain entre écopoétique et humanités numériques », *Revue des sciences humaines*, nº 361, 2026, p. 229-252 (licence CC BY-NC-ND 4.0). La recherche a depuis été approfondie, le texte remanié et réadapté aux questionnements spécifiques de ce volume. Dans cette perspective, il nous a semblé pertinent d'en proposer ici une nouvelle version.

Au cours de la dernière décennie, l'idée de l'émergence d'un « tournant écologique de la littérature contemporaine » s'est progressivement imposée dans le champ des études écopoétiques[2]. La formule est désormais bien installée, je l'ai moi-même souvent employée pour désigner l'attention croissante portée aux milieux, aux espèces et aux dynamiques environnementales dans la fiction récente.

C'est précisément cette apparente évidence que je souhaiterais interroger dans cet article. Si un certain nombre d'écrivains contemporains se saisissent effectivement des enjeux écologiques, peut-on pour autant parler d'un tournant à l'échelle de l'ensemble de la production romanesque ? Quelle est l'ampleur réelle du phénomène ? Et surtout : comment évaluer cette transformation autrement qu'à partir d'un corpus restreint de textes emblématiques ?

Pour répondre à ces questions, j'ai développé ces dernières années un projet intitulé « Écopoétique numérique »[3], qui mobilise les outils des humanités numériques – en particulier le traitement automatique des langues et les modèles d'intelligence artificielle – afin de soumettre cette hypothèse à l'épreuve d'une analyse systématique. L'enquête repose sur un corpus de plus de 1000 romans francophones publiés entre 2001 et 2024, analysés selon une méthode de lecture distante permettant d'observer des tendances structurelles à grande échelle.

L'objectif n'est pas d'identifier uniquement des œuvres explicitement désignées comme « écologiques », mais d'examiner de manière systématique la manière dont le vivant est distribué, nommé et configuré dans l'ensemble de la production romanesque contemporaine et de proposer une mesure opératoire de la pénétration du discours écologique dans le roman contemporain. Pour ce faire, j'avais besoin d'élaborer un corpus qui constitue un échantillon significatif de la production littéraire du vingt-et-unième siècle.

Par conséquent, j'ai constitué un corpus principal à partir des sélections finales de plusieurs prix littéraires majeurs (Goncourt, Goncourt des lycéens, Femina, Renaudot, Médicis, Prix du Livre Inter, Prix des Cinq Continents), entre 2001 et 2024. Ce choix, s'il n'est pas exempt de biais – comme toute démarche fondée sur des dispositifs de consécration – permet toutefois de travailler sur un ensemble cohérent, représentatif de ce que les institutions littéraires recon-

[2] Voir par exemple J.-P. Engélibert, « Le tournant écologique de la littérature française. Le paradigme de la traduction des milieux vivants chez Alain Damasio, Vinciane Despret, Élisabeth Filhol et Emmanuelle Salasc », dans : Lía Mallol de Albarracín et María Victoria Urquiza (éds.) *Sur la vaste mer : estudios sobre literaturas de expresión francesa*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2025.

[3] Le programme de recherche « Écopoétique numérique. Dépasser l'anthropocentrisme dans le roman contemporain d'expression française (2001-2024) » a été initié grâce à une bourse postdoctorale européenne Marie Skłodowska-Curie Actions obtenue en 2023. Il a ensuite été intégré au sein du programme de recherche ANR de la chaire Professeur junior « Enjeux écopoétiques contemporains » de l'Université de Pau, intitulé « Anthropocène littéraire. Circulations entre sciences et littérature à l'époque de la crise environnementale ».

naissent comme ayant de la valeur[4]. Il permet aussi d'interroger les formes de reconnaissance symbolique qui accompagnent, ou non, l'émergence d'un imaginaire écologique. À ce corpus, composé de 892 ouvrages, j'ai ajouté un corpus « bestsellers » de 124 textes composé par les cinq romans les plus vendus par année et un corpus sélectionné pour son caractère écologique (les 47 romans nominés pour le Prix du Roman d'écologie depuis sa création en 2018) : globalement, et en raison de recoupements entre les différentes sélections, je dispose d'un ensemble de 1070 textes.

Une fois le corpus établi – tâche déjà conséquente –, l'enjeu a été de transposer certains questionnements de l'écopoétique dans le cadre d'une analyse quantitative. Le cœur théorique et méthodologique du projet repose sur la notion de biodiversité. J'ai fait l'hypothèse que la biodiversité fictionnelle – c'est-à-dire la variabilité des organismes vivants, des écosystèmes et des complexes écologiques dont ils font partie[5] représentés dans les romans – pouvait être mobilisée comme indicateur formel de la sensibilité écologique contemporaine dans le roman, puisque comme le dit le philosophe Baptiste Morizot, la crise écologique est aussi une crise de la sensibilité, c'est-à-dire une incapacité à percevoir, à distinguer, à nommer les vivants qui nous entourent[6].

Le concept de biodiversité, popularisé à la fin des années 1980 par Edward O. Wilson[7] ne saurait être réduit, comme l'a montré Vincent Devictor[8], à une description neutre du vivant : il est indissociable du contexte de crise écologique dans lequel il émerge. Il engage d'emblée une dimension normative, éthique et politique.

Cette hybridité est essentielle pour sa transposition littéraire. La biodiversité n'est pas seulement un objet scientifique ; elle constitue également un opérateur culturel. Ursula K. Heise a montré que les espèces menacées et l'extinction acquièrent une efficacité sociale à travers les récits collectifs qui les rendent imaginables[9]. La biodiversité relève ainsi d'un régime de sensibilité autant que d'un protocole de mesure.

---

[4] Voir S. Ducas, *La littérature, à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.

[5] Cette définition, inspirée de celle proposée dans la Convention sur la diversité biologique adoptée par les Nations Unies (https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-fr.pdf), peut néanmoins être sujette à critique. La force et la faiblesse du concept de « biodiversité » résident dans le fait qu'il se situe à la lisière du discours des sciences expérimentales, des sciences sociales et du débat politique. Cette position liminaire a entraîné des oscillations terminologiques ainsi qu'un questionnement épistémologique toujours en cours sur la tenue du concept. Pour une critique informée et approfondie du concept, nous renvoyons à E. Casetta, J. Delord, *La biodiversité en question. Enjeux philosophiques, éthiques et scientifiques*, Cork, Primento Digital Publishing, 2018.

[6] B. Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020.

[7] E. O. Wilson, *La diversité de la vie*, Paris, Odile Jacob, 1993.

[8] V. Devictor, *Nature en crise. Penser la biodiversité*, Paris, Seuil, 2015.

[9] U. K. Heise, *Imagining extinction. The cultural meanings of endangered species*, The University of Chicago Press, 2016.

Nous définissons ainsi la biodiversité textuelle comme la présence, la variété et la distribution des termes renvoyant aux espèces animales et végétales, ainsi qu'aux concepts écologiques, dans les textes. Il ne s'agit évidemment pas de confondre biodiversité réelle et biodiversité textuelle : un écosystème textuel ne fonctionne pas comme un écosystème biologique. Ce que nous analysons est un assemblage linguistique et symbolique. L'hypothèse est que la richesse et la diversité du lexique du vivant peuvent constituer un indicateur formel d'attention au non-humain et témoigner d'un processus de décentrement anthropocentrique. C'est à ce titre que la biodiversité textuelle peut être envisagée comme un indice de dimension écologique dans les romans. Elle permet d'observer dans quelle mesure le roman distribue l'attention au-delà du seul protagoniste humain, et reconfigure l'horizon anthropocentrique du récit.

Cette hypothèse s'inscrit dans une conception relationnelle du vivant telle qu'elle est développée dans les approches posthumanistes : si l'écologie implique un déplacement du centre de gravité ontologique vers des réseaux d'interdépendance, alors la manière dont un texte distribue linguistiquement les entités du vivant peut constituer un indicateur de cette reconfiguration.

Les travaux de la philosophe Rosi Braidotti, tels que *Posthuman Knowledge*[10], proposent de penser la subjectivité comme un assemblage relationnel inscrit dans des réseaux d'interdépendance entre humains, non-humains et technologies. Dans cette perspective, la biodiversité ne renvoie pas simplement à une multiplicité d'entités, mais à un monde structuré par des relations et des coappartenances. La transposition de la biodiversité dans le champ littéraire peut ainsi être comprise comme l'analyse de la manière dont le texte configure un tel réseau relationnel. Par ailleurs, Braidotti souligne que les humanités numériques participent elles aussi d'un mouvement de décentrement du sujet humaniste autonome : la lecture algorithmique redistribue les formes d'agentivité entre interprète, texte et machine. De ce point de vue, la convergence entre humanités environnementales et humanités numériques n'est pas simplement instrumentale ; elle s'inscrit dans un même geste posthumaniste consistant à penser les savoirs comme relationnels et distribués.

Sur le plan méthodologique, la biodiversité présente un avantage décisif : en tant que concept issu des sciences du vivant, elle s'appuie sur des référentiels taxonomiques et terminologiques stabilisés. La biodiversité textuelle devient ainsi un indicateur formel permettant d'explorer, à grande échelle, la manière dont la fiction contemporaine distribue et hiérarchise les présences non-humaines.

À partir de ces éléments, notre analyse se déploie selon trois niveaux complémentaires : le premier niveau, lexical et sémantique, repose sur des outils de traitement automatique des langues afin de repérer les occurrences, les cooccurrences et les réseaux terminologiques liés à la biodiversité ; le deuxième niveau, stylistique, examine les usages du langage figuré dans les passages où

[10] R. Braidotti, *Posthuman knowledge*, Medford, Polity, 2019.

le vivant est mis en représentation, en mobilisant notamment des modèles d'intelligence artificielle générative ; enfin, un troisième niveau d'analyse, narratologique, fait l'objet de pistes de recherche en cours : il est question d'interroger la manière dont les représentations de la biodiversité s'articulent à la structure des récits, à la configuration des intrigues et à la distribution des focalisations.

Il ne s'agit donc pas de définir un « roman écologique » comme catégorie close, mais d'interroger les conditions formelles par lesquelles la littérature contemporaine participe à une reconfiguration écologique de l'imaginaire.

## 1. La biodiversité romanesque

Pour cartographier la présence de la biodiversité dans le corpus, j'ai travaillé avec l'ingénieure Johanna Cordova à partir d'un ensemble structuré de lexiques scientifiques. Pour la biodiversité animale et végétale, nous avons combiné plusieurs ressources : d'un côté, TaxRef[11], le référentiel taxonomique du Muséum national d'histoire naturelle, qui fournit les noms scientifiques et leurs correspondances vernaculaires pour les espèces présentes sur les territoires français, y compris ultramarins ; de l'autre, le lexique collaboratif Wikispecies[12], intégré afin d'élargir la couverture au-delà du seul périmètre français et d'inclure des espèces absentes de TaxRef. Les deux bases ont été fusionnées après lemmatisation, normalisation orthographique et suppression des doublons, de manière à relier chaque espèce à un identifiant unique. À ces deux référentiels taxonomques nous avons ajouté le thésaurus Biodiversité Loterre[13], élaboré par le CNRS, qui recense non pas des espèces mais des concepts organisés hiérarchiquement : milieux écologiques, dynamiques d'écosystèmes, processus naturels, perturbations, ainsi que le vocabulaire lié aux transformations environnementales et au changement climatique.

À partir de cet ensemble unifié, nous avons mené une fouille lexicale systématique sur l'ensemble du corpus. Ce travail suppose un effort important de désambiguïsation. De nombreux termes du vivant sont polysémiques ou apparaissent dans des expressions figées. Il a ainsi fallu distinguer, par exemple, le « maquereau » (poisson) du « maquereau » (proxénète), ne pas interpréter « le bar du coin » comme un poisson, ni prendre « chien de fusil » pour une occurrence zoologique.

Nous avons donc procédé en deux temps : d'abord un filtrage par règles linguistiques ; ensuite une classification contextuelle à l'aide de modèles de langue supervisés, entraînés sur un échantillon annoté manuellement (FlauBERT) ou pré-entraînés (GPT-4).

---

[11] https://inpn.mnhn.fr/telechargement/referentielEspece/referentielTaxo

[12] https://species.wikimedia.org/wiki/Accueil

[13] https://loterre.istex.fr/BLH/fr/

Le premier ensemble de résultats prend la forme d'un fichier structurant environ 290 000 occurrences extraites, réparties selon les textes et par catégories et sous-catégories. Ce type de représentation relève de ce que Didier Alexandre nomme une « lecture tabulaire »[14], caractéristique des humanités numériques : les œuvres sont déconstruites en unités discrètes, recombinées ensuite pour produire une sorte de métatexte fragmentaire de la biodiversité littéraire.

Si l'on considère la répartition globale des occurrences relevant de la biodiversité, sur un total d'environ 290 000 occurrences, 114 851 (soit 39,6 %) relèvent du lexique animal ; 111 196 occurrences (soit 38,3 %) concernent la biodiversité conceptuelle issue du thésaurus Loterre ; 63 599 occurrences (soit 21,9 %) correspondent au lexique végétal. Les taxons scientifiques stricts et les champignons représentent des proportions marginales. Du point de vue de la densité d'occurrences, le lexique animal et le lexique conceptuel dominent donc nettement, tandis que le lexique végétal apparaît moins présent en volume brut.

Cependant, si l'on quitte le seul critère de l'abondance pour examiner la diversité des taxons distincts, le tableau se modifie sensiblement. En termes de richesse lexicale spécifique les plantes comptent 1 609 taxons distincts ; les animaux 1 523, le lexique conceptuel Loterre environ 900. Autrement dit, si le lexique animal domine en volume d'occurrences, le lexique végétal présente une diversité spécifique supérieure.

Cette dissociation entre abondance et diversité est centrale dans notre analyse. Elle correspond précisément aux deux paramètres fondamentaux : d'un côté, la densité (nombre total d'occurrences), de l'autre, la diversité (nombre de lemmes distincts et équilibre de leur distribution). Les catégories « animaux » et « plantes » présentent à cet égard des comportements inversés : la densité prévaut du côté animal, la diversité du côté végétal.

Ce principe de distribution inégale se retrouve à d'autres niveaux de granularité. Si l'on considère, par exemple, la répartition interne des familles animales, on constate que près de 60 % des occurrences animales concernent les mammifères, alors que leur diversité taxonomique est inférieure à celle des oiseaux dans le corpus. Les oiseaux, moins dominants en fréquence brute, présentent en revanche une richesse spécifique plus élevée. Cette surreprésentation de l'avifaune dans certains textes signale l'existence d'une sensibilité ornithologique marquée dans la littérature contemporaine, phénomène que Marielle Macé a notamment analysé dans *Une pluie d'oiseaux*[15].

À un niveau plus global, la distribution du vocabulaire de la biodiversité dans le corpus obéit à une loi linguistique classique, la loi de Zipf : une minorité de termes très fréquents concentre une part importante des occurrences, tan-

[14] D. Alexandre, « Les humanités numériques, un art du bricolage ? », dans : D. Alexandre et G. Roe (dir.), *Observer la vie littéraire. Études littéraires et numériques*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 7-78.

[15] M. Macé, *Une pluie d'oiseaux*, Paris, Corti, 2022.

dis qu'une longue traîne d'unités rares – numériquement dominante – n'apparaît que sporadiquement. On peut voir dans ce graphe (fig. 1) que sur environ 290 000 occurrences de termes liés à la biodiversité, le corpus ne mobilise qu'un peu plus de 4000 lemmes distincts. Or cette diversité est distribuée de façon extrêmement inégale : 480 lemmes suffisent à couvrir 90 % des occurrences, tandis que les 10 % restants mobilisent plus de 3 500 lemmes, rarement employés.

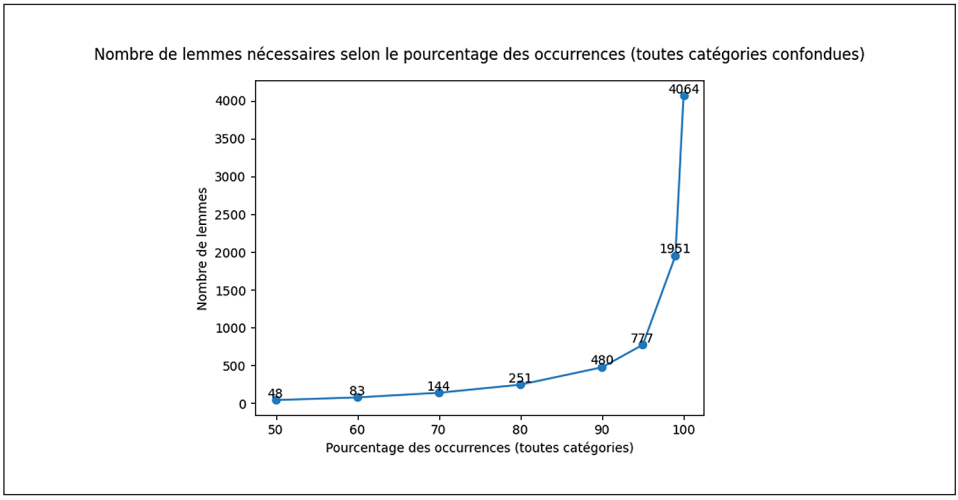



Fig. 1 : Nombre de lemmes nécessaires pour atteindre différents pourcentages d'occurrences totales

Cette configuration n'est pas seulement un fait statistique ; elle constitue un indicateur formel de la manière dont la biodiversité est mise en texte. Elle révèle une tension structurelle entre concentration symbolique (quelques espèces dominantes) et dispersion écologique (multiplicité d'espèces rares).

Le décalage entre densité d'occurrences et richesse spécifique nous a conduits à mobiliser un indicateur capable d'intégrer simultanément ces deux dimensions : l'indice de Shannon, largement utilisé en écologie pour mesurer la biodiversité. Cet indice combine la richesse spécifique – le nombre d'entités distinctes – et l'équitabilité de leur distribution, c'est-à-dire la manière dont les occurrences se répartissent entre ces entités. Plus les espèces sont nombreuses et distribuées de manière homogène, plus la valeur de l'indice est élevée ; à l'inverse, une forte concentration autour de quelques entités dominantes produit un indice plus faible.

Il est important de préciser que l'indice de Shannon, issu de la théorie de l'information, ne mesure pas une qualité ontologique du vivant, mais une structure probabiliste. Il quantifie une quantité d'information liée à la distribution des occurrences. C'est précisément ce caractère formel qui permet sa transposition au champ textuel : nous ne mesurons pas un écosystème biologique, mais l'organisation informationnelle d'un lexique du vivant dans un texte. Appliqué

aux romans du corpus, l'indice de Shannon fournit ainsi, pour chaque texte, une mesure synthétique de la biodiversité textuelle, intégrant à la fois la diversité des entités et leur équilibre de distribution.

Partons d'un premier niveau d'analyse macrostructurel concernant cet indice. Que se passe-t-il lorsque l'on applique l'indice de Shannon aux trois corpus – corpus général, corpus des bestsellers et corpus du Prix du Roman d'écologie ? Les résultats montrent un écart net : l'indice moyen mesuré dans les romans nommés au Prix du Roman d'écologie est plus de deux fois supérieur à celui du corpus général (fig. 2). De manière encore plus significative, 45 des 47 textes du corpus écologique présentent un indice supérieur à la moyenne du corpus général.

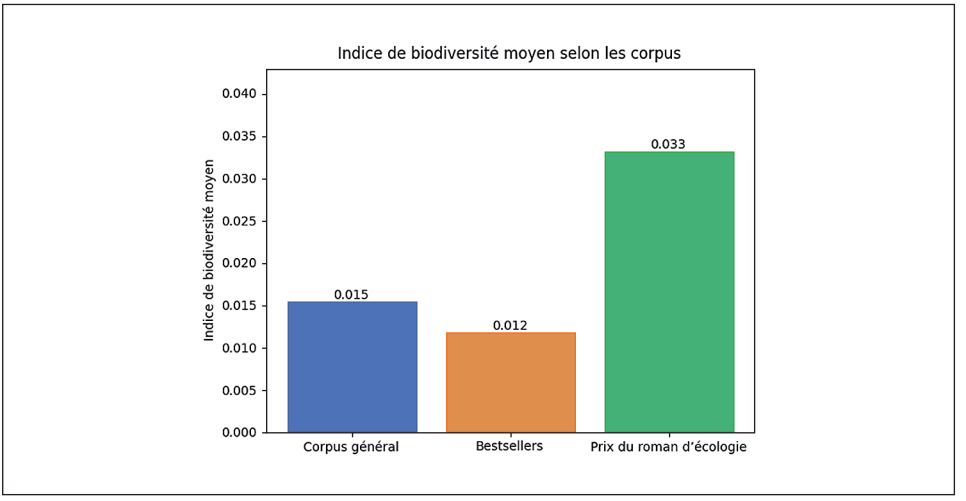



Fig. 2 : Indice de biodiversité moyen selon les corpus

Cette donnée met en évidence une corrélation forte entre une catégorisation externe qualitative – l'attribution du label de « roman écologique » par un jury – et une mesure interne formelle de distribution lexicale, fondée sur le calcul du Shannon textuel.

Le graphique montre également une différence, moins spectaculaire mais réelle, entre le corpus général et le corpus des bestsellers : ces derniers présentent en moyenne une biodiversité textuelle plus faible que celle des œuvres légitimées par l'institution littéraire. Cela suggère, au moins à première vue, que les ouvrages à forte diffusion commerciale mobilisent moins intensément le lexique du vivant.

Que se passe-t-il si l'on observe maintenant l'évolution diachronique de l'indice entre 2001 et 2024 ? Les courbes relatives au corpus général montrent des oscillations annuelles, des pics et des chutes ponctuelles, mais aucune tendance ascendante marquée (fig. 3). La tendance linéaire demeure globalement stable. Il ne semble donc pas possible de conclure à une augmentation significative

de la sensibilité à la biodiversité textuelle dans la littérature francophone contemporaine sur les vingt-trois dernières années[16].

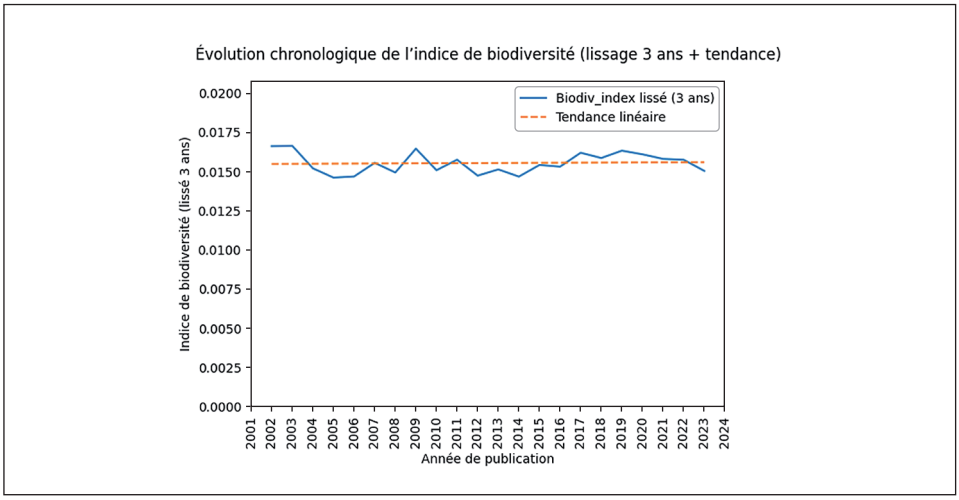



Fig. 3 : Évolution chronologique de l'indice de biodiversité pour le corpus général (2001-2024)

Un constat similaire peut être formulé pour le corpus des bestsellers. Autrement dit, si l'on considère l'ensemble des corpus, rien ne permet de parler d'une progression continue ou structurelle de la biodiversité textuelle au XX^e^ siècle. En revanche, si la tendance générale demeure stable, les écarts entre ouvrages sont considérables. Certains textes présentent des indices très supérieurs à la moyenne.

Le graphique suivant (fig. 4) isole l'ensemble des œuvres dont l'indice de biodiversité est au moins 2,5 fois supérieur à la moyenne du corpus général. Beaucoup de ces textes correspondent à ce que l'on pourrait appeler un « canon écopoétique en formation » : œuvres régulièrement mobilisées dans les études écopoétiques ou zoopoétiques, et qui sont, entre autres, également présentes dans ce volume : plusieurs romans de Céline Minard, Jean Rolin, Claudie Hunzinger, Joy Sorman, ainsi que des textes d'Éric Chevillard, Jean-Loup Trassard, Olivia Rosenthal ou Sylvain Tesson.

Ce résultat est significatif en ce qu'il montre une convergence entre une reconnaissance qualitative externe (celle de la critique écopoétique) et une mesure formelle interne fondée sur la distribution lexicale.

[16] Pour un travail comparable sur l'évolution de la biodiversité textuelle, qui porte cependant sur un corpus en langue anglaise et sur une période différente, voir : L. Langer *et al.*, « The rise and fall of biodiversity in literature: A comprehensive quantification of historical changes in the use of vernacular labels for biological taxa in Western creative literature », *People and Nature*, vol. 3, n° 5, octobre 2021, p. 1093-1109.

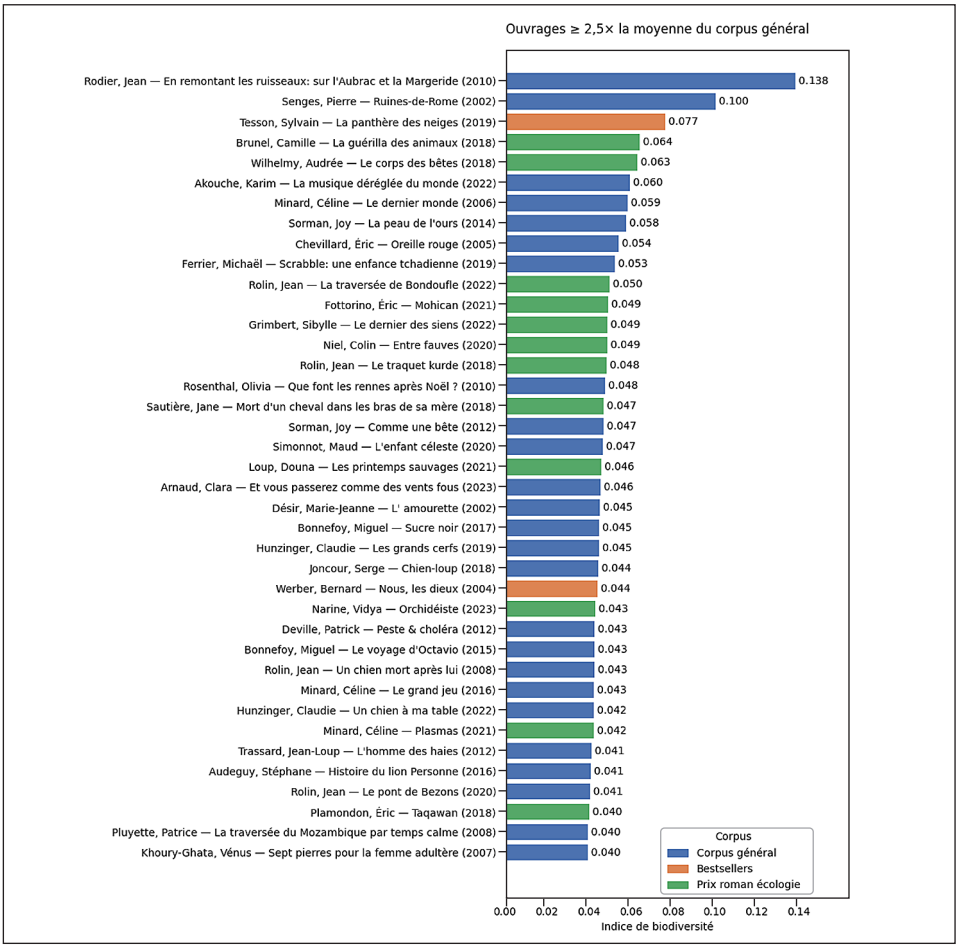



Fig. 4 : Romans dont l'indice de biodiversité est au moins 2,5 fois la moyenne du corpus général

Mais l'intérêt de l'indice ne se limite pas à confirmer des choix déjà stabilisés. Il permet également d'isoler, dans un corpus vaste, des textes peu étudiés présentant une biodiversité textuelle remarquable. Le cas le plus frappant est celui d'*En remontant les ruisseaux : sur l'Aubrac et le Margeride* de Jean Rodier[17], qui présente l'indice le plus élevé du corpus. Récit de pêche et travail naturaliste minutieux, le texte se distingue par une densité exceptionnelle de références à la faune et à la flore, et par son ancrage explicite dans une réflexion écologique.

Ce contraste est essentiel. Il suggère que l'on ne peut pas parler d'un tournant écologique généralisé de la production romanesque contemporaine, si l'on

[17] J. Rodier, *En remontant les ruisseaux. Sur l'Aubrac et la Margeride*, Chauvigny, L'Escampette, 2010.

entend par là une transformation linéaire et cumulative affectant l'ensemble du champ. En revanche, on observe l'émergence de pôles à forte intensité écologique, concentrés dans certains textes et certains segments du champ littéraire. Autrement dit, la biodiversité textuelle ne progresse pas de manière diffuse ; elle se cristallise dans des œuvres spécifiques.

## 2. Enquête stylistique : les usages figurés et littéraux de la biodiversité

Une fois mesurée la densité et la distribution de biodiversité d'un corpus, une question supplémentaire se pose : de quelle manière cette biodiversité est-elle mobilisée ? La mention d'un chêne, d'une baleine ou d'une montagne renvoie-t-elle à une présence effective dans l'intrigue, ou relève-t-elle d'un usage figuratif ? Ces entités servent-elles à représenter une émotion, un état psychologique, une institution, une abstraction ? Et quelle fonction discursive remplissent-elles ?

L'un des développements récents les plus significatifs de l'intelligence artificielle dans le champ des humanités numériques tient à sa capacité à traiter des dimensions du langage longtemps difficilement accessibles aux approches computationnelles classiques, notamment celles liées à l'implicite, à la métaphore, à l'ironie ou à la subjectivité. Cette évolution ouvre des perspectives nouvelles pour l'analyse stylistique, en particulier dans une perspective écopoétique attentive aux modalités d'inscription du vivant dans les textes.

Pour examiner ces usages, nous avons mis en place un protocole fondé sur l'interrogation automatisée de modèles de langage de type GPT-4 via une interface de programmation (API). Le modèle a été sollicité pour déterminer, pour chaque occurrence animale ou végétale, s'il s'agissait d'un emploi littéral ou figuratif. La précision obtenue avoisine 90 %, taux validé par annotation manuelle sur échantillon. L'un des intérêts majeurs de cette approche réside dans la possibilité d'obtenir une justification argumentée des décisions du modèle, ouvrant ainsi un espace de contrôle et de discussion critique des résultats.

Voici un exemple de classification produite par le modèle concernant un usage figuré de l'animalité :

| Entrée | Catégorie attribuée | Justification GPT 4o-mini |
|---|---|---|
| Elle plonge la tête du balai dans le seau, les lanières s'y égayent comme les tentacules d'une pieuvre, gonflent, enflent, s'ouvrent[18]. | Comparaison | La pieuvre est utilisée ici pour établir une comparaison entre les lanières du balai et les tentacules d'une pieuvre, soulignant leur mouvement. |

[18] C. Montalbetti, *Ce que c'est qu'une existence. Roman*, Paris, P.O.L, 2021.

On voit bien que la machine parvient non seulement à identifier le type de figure (en l'occurrence une comparaison), mais aussi à proposer une interprétation pertinente du sens et de la visée de l'usage figuré.

L'analyse montre que l'usage figuré du lexique de la biodiversité demeure globalement minoritaire dans le corpus. Pour le sous-ensemble animal, 84,5 % des occurrences relèvent d'un emploi littéral, contre 15,5 % d'un emploi figuratif, ce qui descend à 81,3 % d'usage littéral pour les espèces végétales. Ces moyennes agrégées masquent toutefois des écarts significatifs selon les espèces. Certaines, comme la mouette, sont mobilisées presque exclusivement dans une perspective référentielle (près de 90 % de littéralité), tandis que d'autres, fortement chargées symboliquement, présentent une proportion beaucoup plus élevée d'usages figurés : la pieuvre, par exemple, n'atteint que 53 % d'emplois littéraux. Cette hétérogénéité invite à envisager une différenciation symbolique des espèces selon leur potentiel figuratif et leur ancrage idiomatique. Pour certains végétaux, comme le gui, par exemple, l'usage figuré est encore plus largement majoritaire et effleure les 80 %.

Les disparités ne se limitent pas aux espèces : elles apparaissent également à l'échelle des œuvres. Certains romans mobilisent la biodiversité presque exclusivement comme référent concret, tandis que d'autres exploitent largement son potentiel figuré. Dans les textes comportant plus de cinquante occurrences relevant du lexique biologique, le taux d'usage littéral varie entre 42 % et 99 %, révélant des orientations stylistiques fortement contrastées.

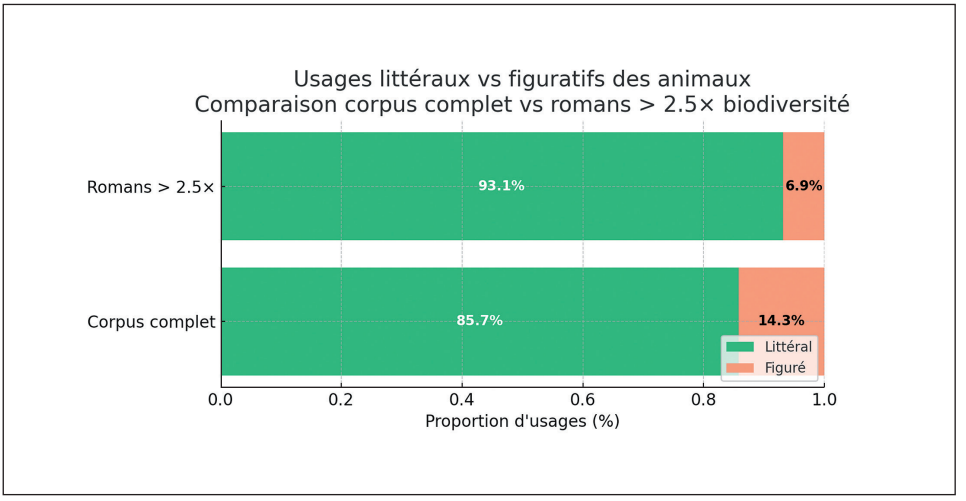



Fig. 5 : Usages littéraux vs usages figurés des animaux (comparaison corpus complet vs romans > 2,5 fois la moyenne)

Un résultat mérite une attention particulière : les romans présentant les indices de biodiversité les plus élevés affichent, dans leur grande majorité, un taux d'usage figuratif inférieur à la moyenne (fig. 5). Autrement dit, une forte densité de biodi-

versité lexicale semble corrélée à un ancrage plus littéral et plus matériel du vivant. Cette corrélation suggère que les textes écologiquement les plus investis privilégient la représentation concrète du monde sensible plutôt qu'un usage essentiellement symbolique des figures animales ou végétales – comme l'illustrent, entre autres, des textes comme *Le Traquet kurde*[19] de Jean Rolin (98,3 % d'usage littéral de l'animalité) et *L'Homme des haies*[20] de Jean-Loup Trassard (99,2 %).

Cela étant dit, les usages figurés, bien que minoritaires, n'en sont pas moins significatifs. Ils participent à la construction d'un imaginaire écologique, en déplaçant la perception du vivant vers d'autres domaines de l'expérience. C'est pourquoi nous avons entamé un travail d'analyse plus fine, visant à élaborer une typologie des métaphores et de similitudes de la biodiversité, par une catégorisation des référents métaphoriques (les comparés), fondée sur une grille en six classes inspirée des travaux de Marco Caracciolo[21]. Voici quelques exemples de ces classifications opérées par GPT :

| Entrée | Classification GPT | Justification GPT |
|---|---|---|
| « Voici que l'amour ouvre l'appétit, la jeunesse est un chat insomniaque »[22]. | A (concepts abstraits et institutions sociales) | Le comparé est « la jeunesse », un concept abstrait lié à une période de la vie. |
| « Sur place, Lorca rencontre l'ethnologue Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, qui voyait dans l'île de Cuba "un grand lézard vert avec ses yeux de pierre et d'eau", et le romancier noir américain Langston Hughes »[23]. | E (éléments naturels inanimés) | Le comparé est « l'île de Cuba », une entité géographique naturelle. |
| « Elle est la fiancée. Elle est le faon. Elle est le nard et le lys des vallées »[24]. | CH (corps humain) | Le comparé est une femme, la fiancée, une personne humaine. |

[19] J. Rolin, *Le Traquet kurde*, Paris, P.O.L, 2018.

[20] J.-L. Trassard, *L'Homme des haies*, Paris, Gallimard, 2012.

[21] M. Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021.

[22] M. Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L, 2011.

[23] T. Clermont, *Barroco bordello*, Paris, Seuil, 2020.

[24] L. Plazenet, *La Blessure et la soif*, Paris, Gallimard, 2009.

Si l'on examine la distribution totale des comparés en prenant le cas de l'animalité (fig. 6), l'on verra que la très grande majorité d'ere eux concernent des comparaisons avec le corps humain (73 %) suivi de très loin des objets (8 %) et des concepts abstraits (6,2 %). On voit donc que l'usage de l'animalité figurative revient très majoritairement à une démarche de définition de l'humain.

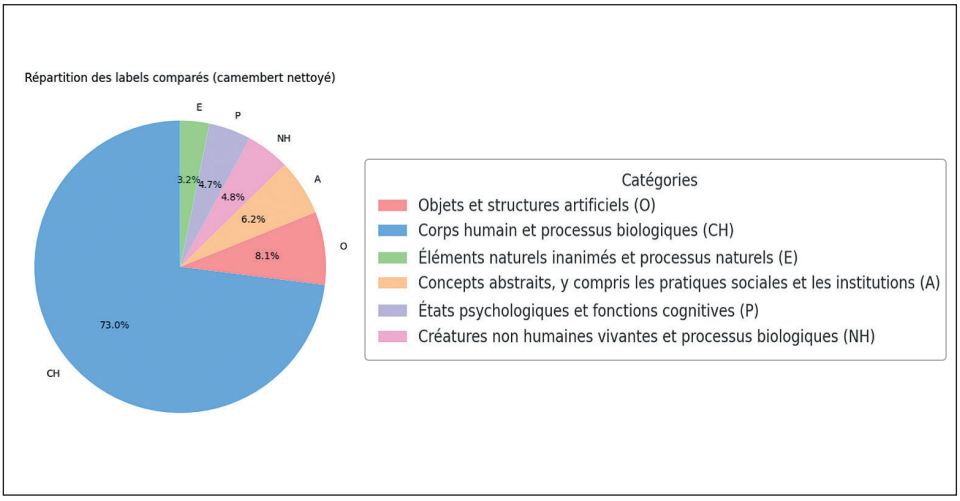



Fig. 6 : Répartition des labels attribués aux comparés

Ce chantier, encore en cours, vise à mieux comprendre comment le langage figuratif contribue, parfois à bas bruit, à façonner des sensibilités écologiques, en réinvestissant symboliquement les figures du vivant. Il ouvre des perspectives nouvelles sur les modalités d'inscription du non-humain dans la fiction contemporaine, à la croisée du style, de l'imaginaire et de l'éthique.

## 3. Analyse narratologique : hypothèses sur les configurations du récit écopoétique

Un troisième axe d'investigation porte sur la dimension narratologique, envisagée à partir du croisement entre l'indice de biodiversité et plusieurs paramètres structurants du récit. L'objectif n'est pas de produire une typologie définitive, mais de formuler des hypothèses exploratoires sur les configurations narratives susceptibles d'accompagner une forte densité du lexique du vivant.

Nous avons pour cela élaboré un protocole d'analyse automatisée fondé sur une grille narratologique à choix fermés. Cette grille mobilise des catégories classiques : statut du narrateur, structure de l'intrigue, organisation temporelle, focalisation, types d'espaces représentés, registre dominant et mode narratif. Le modèle GPT-4o mini, interrogé via API, a généré pour chaque roman une fiche synthétique de caractéristiques.

L'intérêt d'un tel dispositif réside dans la possibilité d'appliquer une typologie homogène à l'ensemble du corpus, autorisant des comparaisons statistiques entre sous-ensembles. Cette démarche demeure toutefois expérimentale. La fiabilité varie selon les critères : certaines catégories, comme la focalisation ou le mode narratif, se révèlent plus instables que d'autres. Les résultats doivent donc être compris comme des indications préliminaires, non comme des conclusions stabilisées.

Malgré ces précautions, l'analyse d'un cluster de romans présentant un indice de biodiversité au moins deux fois supérieur à la moyenne fait apparaître plusieurs tendances : d'abord, nous constatons une prédominance du narrateur hétérodiégétique. Ces textes recourent plus fréquemment à un narrateur extérieur à l'histoire, suggérant une posture d'observation et de description du monde plutôt qu'une focalisation sur l'expression subjective du « je ». Cette configuration pourrait favoriser une intégration plus large du non-humain dans l'économie narrative. Ensuite nous pouvons remarquer une surreprésentation d'espaces fictionnels ou prospectifs : les romans concernés mobilisent davantage des univers imaginaires, alternatifs ou dystopiques, ce qui recoupe l'importance du registre spéculatif dans ce sous-corpus. Nous pouvons également noter une réduction relative des régimes introspectifs. On observe un déplacement du centre de gravité discursif : moins d'intériorité psychologique, davantage d'attention descriptive portée aux milieux, aux dynamiques environnementales et à la matérialité du monde.

L'écopoétique narrative contemporaine semblerait ainsi se situer à l'intersection de l'imagination et de l'observation, combinant projection et ancrage sensible. Toutefois, ces hypothèses nécessitent une consolidation méthodologique : validation croisée des annotations, stabilisation des catégories, examen approfondi des cas limites.

## Conclusion

L'enquête menée à partir de l'indice de biodiversité textuelle invite à nuancer l'idée d'un « tournant écologique » généralisé de la littérature contemporaine. À l'échelle macrostructurelle, aucune progression linéaire ou cumulative de la biodiversité ne se dessine entre 2001 et 2024 : la présence du vocabulaire du vivant demeure globalement stable. En revanche, l'analyse révèle de fortes disparités entre les œuvres. La biodiversité romanesque ne s'étend pas de manière diffuse ; elle se concentre dans certains textes à haute intensité écopoétique, qui articulent densité lexicale, ancrage littéral du vivant et reconfiguration partielle des formes narratives.

L'analyse stylistique montre en outre que l'usage figuré de la biodiversité reste minoritaire, et que les romans les plus « biodivers » privilégient souvent une présence littérale, matérielle et descriptive des espèces. Les figures, toutefois,

ne sont pas négligeables : elles dessinent une économie symbolique où l'animalité sert encore massivement à définir l'humain, ouvrant la voie à une typologie des potentiels figuratifs et idiomatiques selon les espèces.

Enfin, les premières corrélations narratologiques suggèrent que ces fortes densités du vivant s'accompagnent de configurations récurrentes – narrateur plus souvent hétérodiégétique, moindre introspection, importance d'univers fictionnels ou prospectifs.

En articulant lecture distante et lecture rapprochée, l'enjeu n'est pas de définir un « roman écologique » comme catégorie close, mais d'identifier les conditions formelles – lexicales, stylistiques et narratives – par lesquelles la fiction redistribue l'attention au-delà du seul humain. Ce travail suggère que la biodiversité, loin d'être un simple motif thématique, peut jouer un rôle structurant dans l'économie des textes : non seulement ce dont on parle, mais aussi une manière de dire, de figurer et de raconter.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Alexandre, Didier, « Les humanités numériques, un art du bricolage ? », dans : D. Alexandre, G. Roe (dir.), *Observer la vie littéraire. Études littéraires et numériques*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 7-78.

Clermont, Thierry, *Barroco bordello*, Paris, Seuil, 2020.

Engélibert,Jean-Paul, « Le tournant écologique de la littérature française. Le paradigme de la traduction des milieux vivants chez Alain Damasio, Vinciane Despret, Élisabeth Filhol et Emmanuelle Salasc », dans : L. Mallol de Albarracín et M. Victoria Urquiza (éds.) *Sur la vaste mer : estudios sobre literaturas de expresión francesa*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2025.

Lindon, Mathieu, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L, 2011.

Montalbetti, Christine, *Ce que c'est qu'une existence. Roman*, Paris, P.O.L, 2021.

Plazenet, Laurence, *La Blessure et la soif. Roma*n, Paris, Gallimard, 2009.

Marceau Forêt
*Université Lumière Lyon 2 et Université du Québec à Montréal*
ORCID : 0009-0003-8634-206X

# De la science-fiction dans des revues académiques ? Fictions épistémiques et humanités environnementales

**Science Fiction in Academic Journals? Epistemic Fiction and Environmental Humanities**

This chapter seeks to examine new ecological narratives through the lens of the movements from science toward fiction. We therefore study science-fictional modes of thought in the humanities and social sciences, and more specifically one of their recent developments: the publication of short science-fiction texts written by researchers in academic journals. To do so, our analysis focuses on two cases: "L'affaire Harry. Petite Scientifiction" (2009) by Vinciane Despret and Serge Gutwirth, and "A Far Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica" (2022). This chapter pursues several objectives. First, to study the specificity of this short form. Second, to situate this emerging approach in historical perspective, in order to trace its genealogies and understand the generic and intellectual circulations that shape it. Finally, to analyze the poetic and epistemological characteristics of these articles while highlighting the ecological issues they address.

**Keywords:** science fiction, humanities, speculative fiction, Anthropocene

**Mots-clés :** science-fiction, sciences humaines et sociales, fabulation spéculative, anthropocène

Pour penser l'Anthropocène et saisir ce qu'il advient de la connaissance en son sein, c'est-à-dire dans un monde caractérisé par des incertitudes croissantes, les sciences humaines et sociales se retrouvent face au défi de transformer leurs méthodes de recherche. Deux facteurs majeurs contribuent à infléchir ces

dernières. D'abord, la crise des temporalités, caractérisées par la superposition de cycles allant de la dimension biogéosystémique à celle des dynamiques sociopolitiques[1]. Prise dans une situation de non durabilité, l'humanité doit en effet refonder sa capacité à se projeter pour imaginer et construire d'autres futurs. Le second facteur est celui de la crise des sensibilités[2], autrement dit du déficit de représentations pertinentes de la catastrophe écologique et de ses impacts sur les individus et les sociétés[3].

La science-fiction, par sa capacité à explorer l'inconnu et l'inadvenu, apparait alors comme une réponse pertinente à cette rupture épistémologique et axiologique. D'abord, par ses propriétés spéculatives, elle offre des voies de dépassement de la crise des temporalités. Ensuite, par les multiples récits qu'elle imagine et qui mettent en scène nombre de problématiques anthropocéniques (climatiques, urbaines, coloniales, féministes, techniques, etc.), elle constitue un formidable vivier de ressources avec lequel les sciences peuvent interférer. Cela n'a pas échappé aux chercheurs et chercheuses, qui, d'abord à la marge dans les années 1970-1980, puis de manière plus résolue depuis une quinzaine d'années, ont mobilisé la SF. Nous appelons ce phénomène la métabolisation de la science-fiction dans les sciences humaines et sociales. Nous y distinguons deux types d'usages. En premier lieu l'usage théorique, c'est-à-dire les moments où les chercheurs et chercheuses recourent à la SF dans le cadre de leurs travaux, pour penser avec elle, mais sans transformer réellement leur pratique d'enquête et d'écriture. Nous en trouvons un exemple caractéristique avec le géographe Alain Musset qui analyse Coruscant, ville de *Star Wars*, pour mieux étudier l'urbanisation généralisée[4].

Dans cet article, nous traiterons plutôt du deuxième type de métabolisation, l'usage méthodologique. Ici, les chercheurs et chercheuses ne font pas juste référence à la science-fiction, ils en écrivent. Ils mobilisent donc des procédés issus de la SF, projetant leurs récits dans le futur grâce à l'expérience de pensée spéculative, le fameux *Et si ?* Par là-même, ils conçoivent des mondes fictionnels, déploient une narration, inventent des personnages, des concepts, etc. Ce procédé implique une radicalité d'écriture plus forte que le premier en ce qu'il oblige à quitter les armatures de l'écriture normée, imposées par les sciences modernes séparées du monde des arts depuis le XIX$^{e}$ siècle. Le ou la scientifique s'aventure alors vers la création, se libère de la retranscription du réel et du carcan de l'expertise pour s'abandonner aux possibles de l'imagination. Plus encore peut-être,

[1] P. Cornu, J. Theys, « De la crise des temporalités aux conditions de son dépassement. Essai de réflexion interdisciplinaire », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 31, n$^{o}$ 4, 2023, p. 416-428.

[2] E. Zhong Mengual, B. Morizot, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, n$^{o}$ 2, 2018, p. 87-96.

[3] Pour reprendre les mots de Raphaëlle Guidée, nous avons besoin de récits, autant pour penser la perte d'un monde que pour lui donner sens. R. Guidée, *La ville d'après: Detroit, une enquête narrative*, Paris, Flammarion, 2024, p. 21-22.

[4] A. Musset, *De New York à Coruscant : essai de géofiction*, Paris, PUF, 2005.

il s'agit pour ces chercheurs et chercheuses de tisser des liens entre deux mondes qui s'opposent : l'institution légitime que représente le monde académique et la forteresse contre-culturelle et parfois méprisée de la science-fiction.

Cette approche se retrouve ainsi dans des revues scientifiques au sein desquelles nous n'avons pas l'habitude de lire de la fiction. C'est le cas de deux articles qui font l'objet de notre étude : « L'affaire Harry. Petite Scientifiction »[5] de Vinciane Despret et Serge Gutwirth, paru en 2009 dans la revue d'anthropologie *Terrain*, et « A Far Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica »[6] d'Anne-Sophie Milon et Jan Zalasiewicz, publié en 2023 dans la revue *SubStance*. Cet article propose d'interroger cet usage méthodologique de la SF au prisme de la forme courte. Il se divisera en trois parties. Dans un premier temps, nous observerons le paratexte de ces articles pour analyser la façon dont il joue avec l'horizon d'attente du lectorat. Dans un second temps, nous mettrons en perspective l'héritage de ces textes à travers l'exemple des emprunts de Despret et Gutwirth à leurs prédécesseurs. Enfin, nous nous concentrerons sur l'article de Milon et Zalasiewicz et son rapport à la SF comme mode de pensée, en soulignant certains de ses mécanismes poétiques et leurs effets épistémologiques.

## Transformer l'horizon d'attente du lecteur

Le format de la nouvelle est particulièrement cher à la science-fiction. D'abord pour des raisons économiques[7], mais aussi en ce qu'il permet à l'auteur ou à l'autrice d'explorer une idée le temps d'une expérience de pensée sans nécessairement la développer longuement. Publiés dans des revues académiques, les deux textes retenus ici mobilisent ce format court et résultent, en partie, d'une volonté de réintroduire l'expérience de pensée en sciences humaines et sociales.

« L'affaire Harry. Petite scientifiction », paru en 2009, se déroule en 2012, dans une anticipation du proche, donc. Il est écrit par Vinciane Despret, philosophe des sciences, spécialiste des questions éthologiques et Serge Gutwirth professeur de droit, spécialiste des enjeux techniques et de l'approche des communs. L'article narre les débats anthropologiques et philosophiques qui entourent un cas judiciaire. Madame D. est primatologue au centre de recherche de Rennes au sein duquel elle a appris la langue des signes au chimpanzé Harry qu'elle gardait chez elle durant tout le programme de recherche. L'ex-mari de madame D. est convoqué au tribunal pour avoir kidnappé Harry. Seulement, Harry semble être

[5] V. Despret, S. Gutwirth, « L'affaire Harry », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, nº 52, 2009, p. 142-151.

[6] A.-S. Milon, J. Zalasiewicz, « A Far-Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica », *Substance*, vol. 52, nº 3, 2023, p. 31-44.

[7] Dans l'après Seconde Guerre mondiale se développe la méthode du *fix-up* avec laquelle un auteur ou une autrice peut rentabiliser à nouveau les textes précédemment édités.

parti avec Monsieur D. de son plein gré. S'ensuit un certain nombre d'interrogations. Est-ce un kidnapping ? À qui appartient le singe ? Au centre de recherche, à Madame D. ou à Monsieur D. ? De son côté, « A Far-Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis enigmatica », paru en 2023, a été écrit par Anne-Sophie Milon, doctorante en anthropologie, mais aussi artiste illustratrice, et Jan Zalasiewicz, géologue et paléontologue. L'article imagine les fouilles et les spéculations archéologiques de paléontologues posthumains vivant dans un futur lointain.

Lorsque le lectorat d'une revue académique ouvre un numéro, il ne s'attend pas à lire une nouvelle de science-fiction, les auteurs et autrices doivent donc l'y préparer. Ils jouent alors des moyens, notamment paratextuels, dont ils disposent à travers les normes de la revue pour transformer le pacte de lecture et installer un nouvel horizon d'attente du lecteur ou de la lectrice non-averti·e.

Le premier de ces moyens est le titre, mixte pour nos deux cas, c'est-à-dire qu'il réfère à la fois au thème du texte et au type de texte[8]. « L'affaire Harry. Petite scientifiction » rend autant compte du caractère juridique de l'article, que du genre scientifictionnel dans lequel il s'inscrit. Quant à l'article de Milon et Zalasiewicz, le procédé est inverse, le caractère rhématique[9] de l'article apparait en premier : c'est une paléontologie du futur lointain ; quand « The Baffling Case of Brunapsis enigmatica » laisse entendre que le texte traitera d'un débat qui entoure la découverte d'une espèce mystérieuse. Ce premier signe paratextuel est clarifiant, il permet, par un simple coup d'œil, de savoir à quoi s'attendre. Le titre mixte est d'ailleurs particulièrement utilisé pour les textes théoriques[10]. Ici, il prend une autre dimension puisqu'il atténue la surprise de trouver un texte science-fictionnel dans une revue scientifique.

Le deuxième procédé est celui du traditionnel *abstract*, mobilisé ici pour donner quelques clefs de lecture sur la forme hybride des objets d'étude. Ainsi, l'article de Despret et Gutwirth annonce le caractère fictif de l'affaire racontée quand celui de Zalasiewicz et Milon pose clairement l'expérience de pensée : « Si une discipline telle que la paléontologie devait un jour renaître, dans un avenir post-humain lointain, comment ces praticiens traiteraient-ils de ces étranges reliques ? »[11].

Une fois l'horizon d'attente déplacé, un troisième procédé se déploie, cette fois non plus dans le paratexte, mais dans le cœur du texte, celui de l'artefactualisation. Cette pratique correspond à la disposition, dans l'œuvre, d'objets sémiotiques provenant d'un autre monde de référence et présupposant par conséquent un univers imaginaire. Simon Bréan l'explique, si les artefacts ne sont pas exclusifs à la science-fiction, ce procédé y opère une tension particulièrement puissante

[8] G. Genette, *Seuils*, Seuil, 2014, p. 92-93.

[9] Chez Genette le caractère rhématique d'un texte renvoie à son appartenance à un type ou un genre.

[10] *Ibid*.

[11] A.-S. Milon, J. Zalasiewicz, *loc. cit.*, p. 31. Nous traduisons.

du fait de « l'insistance du caractère possible des mondes science-fictifs »[12]. Cette tension est d'autant plus palpable lorsque ces textes sont publiés dans des lieux d'éditions habituellement réservés à des publications savantes. Ketzali Yulmuk-Bray montre d'ailleurs combien l'artefactualisation est importante dans l'hybridité des « fabulations spéculatives »[13]. Avec elle, nous reprenons cette appellation de Donna Haraway[14] en la circonscrivant, pour caractériser les œuvres science-fictionnelles produites par des chercheurs et chercheuses, publiées dans des lieux éditoriaux savants et utilisant la forme académique[15]. Ainsi, les deux articles qui font l'objet de ce chapitre sont des fabulations spéculatives. Voyons ici comment l'artefactualisation en est constitutive.

Dans l'article de Despret et Gutwirth, l'artefactualité est polytextuelle, elle commence par un extrait du *New York Times* qui présente les éléments importants de l'affaire. L'article du journal est daté de 2012 alors que le texte paraît en 2009. Il se pose en commentaire de l'affaire, et ne peut donc être considéré que comme un article provenant du futur. L'effet est renforcé par l'emploi du passé pour caractériser des dates à venir. Pour autant, la forme de l'article ne déroge pas à celle qu'emprunte n'importe quel autre texte de la revue *Terrain*. L'auteur et l'autrice sont présentés sous leur affiliation réelle, le texte comporte des notes de bas de page, des références auteur-date dans le corps du texte, une bibliographie et un langage universitaire.

L'artefactualisation est encore plus prégnante dans l'article de Milon et Zalasiewicz. Après une demi-page d'explication de leur démarche, passage qui fait office d'*abstract*, l'article débute. La mise en page se transforme et laisse place à la couverture d'un article, censé paraître non plus dans *SubStance* mais dans *The Society of Ancient Phenomena*. La police et le titre sont eux aussi remaniés : « Brunpasis Enigmatica. Réinterprétation d'une présumée artéfaction provenant des strates de la Grande Crise comme une pétrification organique modifiée par un prédateur »[16]. La date en est modifiée et les noms des auteurs fictionnalisés

[12] S. Bréan, « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science-fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 9, 2014, en ligne : https://journals.openedition.org/fixxion/9796

[13] K. Yulmuk-Bray, « Faire récit avec les bêtes: Vinciane Despret et le cas d'*Autobiographie d'un poulpe* (2021) », Mémoire en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2025, f. 54-60, en ligne : https://archipel.uqam.ca/18978/.

[14] D. Haraway utilise pour la première fois l'expression en 1989. D. J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York, Routledge, 1989, p. 5.

[15] M. Forêt, K. Yulmuk-Bray, « Nouvelle alliance entre science et fiction. Éléments pour une théorie de la fabulation spéculative », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 28, 2024, en ligne : https://journals.openedition.org/fixxion/13592. Sur les usages de la science-fiction en humanités environnementales, nous renvoyons également à l'article C. Mengozzi, J. Wacquez, « On the Use of Science Fiction in Environmental Humanities and Social Sciences : Meaning and Reading Effects, *Science Fiction Studies*, vol. 50, n° 2, p. 145-174.

[16] A.-S. Milon, J. Zalasiewicz, « A Far-Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica », *op. cit.*., p. 32. Nous traduisons.

par anagramme, devenant Nilom et Zciweisalacaz. Tout le reste du texte se présente comme un article de paléontologie issu du futur.

La préparation de l'horizon d'attente et le processus d'artefactualisation ont, dans ces cas, deux fonctions. Ils visent d'abord à préparer le lectorat au registre imaginaire, l'*abstract*, le titre et l'artefactualisation servant à séparer la fiction des autres textes du numéro de la revue, et à annoncer aux lecteurs et lectrices que le régime n'est plus factualisant, mais bien fictionnalisant[17]. Cela permet aux scientifiques et aux revues de ne pas mettre en danger leur sérieux, et par conséquent leurs statuts professionnels. Ensuite, ces procédés situent explicitement l'article dans le futur, tout en laissant la possibilité de mobiliser des pratiques et des codes académiques et donc, de façon sous-jacente, de réfléchir sur la construction des sciences. Si ces articles participent bien d'un nouveau type de narration écologique, au sein d'ailleurs d'un phénomène plus large de narrativisation du savoir, il nous faut tout de même revenir sur l'ancrage épistémologico-historique de ces textes, pour mieux comprendre leurs héritages et leurs innovations.

## La scientifiction : du réel à la spéculation

Il est primordial de mettre en lumière les processus qui façonnent ces nouvelles pratiques de recherche, et par conséquent de les historiciser, pour mieux en analyser la portée. Jean-Paul Engélibert souligne dans un récent article que ce type de textes, que nous nommons fabulation spéculative, est le fruit d'une résurgence de la forme du conte philosophique[18]. De notre côté, nous remonterons moins loin, au crépuscule du XX$^{e}$ siècle, pour trouver des filiations directes et identifier les processus de circulation et de transformation du savoir au sein d'un même collectif de pensée. Le sous-titre de « l'Affaire Harry » revendique une démarche « scientifictionnelle ». Celle-ci peut faire référence à deux sources distinctes. Tout d'abord, elle peut renvoyer à l'appellation que l'éditeur Hugo Gersnback invente en 1926 dans le premier numéro d'*Amazing Stories*, par la contraction de *scientific fiction*, et qu'il transforme trois ans plus tard en « *science-fiction* ». Cependant, pourquoi Despret et Gurwirth reprendraient-ils l'ancienne nomination du genre dorénavant institué sous le terme de science-fiction ? En fait, ils ne font pas référence à Gernsback.

La scientifiction est aussi le nom d'un collectif de chercheurs et chercheuses qui s'est réuni dans les années 1980-1990 avec pour objectif la fictionnalisation des pratiques scientifiques. Parmi les membres de ce groupe, Bruno

[17] Nous reprenons les notions de F. Aït-Touati, « Penser le ciel à l'âge classique. Fiction, hypothèse et astronomie de Kepler à Huygens », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n$^{o}$ 2, 2010, p. 325-344.

[18] Voir J.-P. Engélibert, « Comment faire monde à l'âge de l'extinction ? Trois contes philosophiques contemporains », *Revue de littérature comparée*, vol. 386, n$^{o}$ 2, 2023, p. 168-179.

Latour et Isabelle Stengers, directeur et directrice de thèse de Vinciane Despret, qui ont respectivement écrit leurs propres scientifictions[19].

Latour et Stengers consacrent un temps de leurs ouvrages à l'explicitation de leur démarche scientifictionnelle. Tous les deux annoncent rompre avec les grands partages entre sciences, politique et littérature, pour mieux s'aventurer là où la vulgarisation leur semble avoir échoué[20]. Ils cherchent donc, non pas à simplifier un fait scientifique pour le rendre accessible, mais plutôt à élaborer le récit de la construction du savoir et par conséquent à rendre la pratique des scientifiques signifiante par les outils de la narration. Ils prolongent ainsi les conceptions de la théorie de l'acteur-réseau, qui prend pour objet d'étude les controverses scientifiques. En outre, la démarche scientifictionnelle ambitionne de traiter de l'actualité la plus brûlante des recherches en sciences humaines et sociales. À travers l'échec du métro Aramis, Latour problématise l'agentivité des non-humains. Par le détour uchronique vers le conflit entre Isaac Newton et Leibniz, Stengers renvoie quant à elle à « la guerre des sciences » et à l'Affaire Sokal. Le geste de Latour et Stengers est programmatique. La théorisation de leur approche vise d'une part à la clarifier, et d'autre part à encourager sa reproduction et son prolongement.

Despret et Gutwirth récupèrent ces postulats scientifictionnels puisqu'ils narrativisent une affaire juridique et cherchent ainsi à établir un pont entre science et arts. Ils prennent, eux aussi, pour point de départ une controverse, en l'occurrence, la possibilité ou non d'accorder un statut juridique de personne à un chimpanzé. Ils montrent de cette façon les liens entre le politique et le scientifique et s'intéressent aux méthodes des chercheurs et chercheuses par l'étude de la construction du savoir juridique. Enfin, ils déplient également une problématique qui leur est contemporaine en prolongeant les réflexions entamées par Michel Serres ou Bruno Latour[21].

Cependant, la comparaison cesse sur la dimension non pas scientifictionnelle, mais science-fictionnelle. Latour et Stengers distinguent leurs pratiques de la science-fiction. Latour trouve la SF incomplète, les sciences et les techniques y serviraient « le plus souvent de décor et non d'intrigue »[22]. De son côté, Stengers se prémunit de tout « mépris pour ce genre de littérature » et insiste sur sa « multiplicité ». Toutefois, elle s'en démarque en expliquant que la scientifiction est caractérisée par un engagement envers les scientifiques qui ne définirait pas l'ensemble de la SF. Il est clair que le sociologue et la philosophe ont deux conceptions distinctes de la science-fiction. De leur côté, Despret et Gutwirth

[19] B. Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, 1992 ; I. Stengers, *La guerre des sciences aura-t-elle lieu ? Scientifiction*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Seuil, 2001.

[20] Elle ne conduirait pas le public à s'intéresser aux sciences et à leur contenu, mais leur délivrerait plutôt des connaissances sans prise sur le monde.

[21] M. Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1992 ; B. Latour, *Politiques de la nature : comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.

[22] B. Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, *op. cit.*, p. 8.

ne revendiquent jamais l'appartenance de leur article à la SF. Cependant, ils localisent leur récit dans un futur proche, contrairement à Latour pour qui la narration réfère à son passé proche ou à son présent, et à Stengers dont la diégèse se situe au moins trois siècles plus tôt. De plus, la controverse sélectionnée par la philosophe et le juriste n'est pas réelle, comme celles de Latour ou Stengers, mais inventée de toutes pièces.

Milon et Zalasiewicz ne se réclament de leur côté d'aucune tradition générique. Il n'en demeure pas moins que leur texte a été imaginé dans le cadre de l'exposition *Reset Modernity* dirigée en partie par Latour. De plus, Milon réalise son master au sein du Master SPEAP créé par Latour puis dirigé par Frédérique Aït-Touati. Enfin, Milon a publié un autre petit texte dans lequel elle nomme son approche scientifiction[23]. Il nous reste maintenant à montrer que, si Milon et Zalasiewicz ne l'explicitent pas, leur nouvelle emprunte aux méthodes science-fictionnelles.

## Des paléontologues du futur, un mode de pensée SF

La science-fiction ne peut plus être aujourd'hui considérée uniquement à partir de caractéristiques littéraires. Il faut la concevoir en tant que méthode, comme un « mode de pensée »[24]. L'article fictif de Milon et Zalasiewicz est écrit par deux paléontologues posthumains du futur (des rats humanoïdes). Ces derniers présentent leurs recherches : ils ont découvert un fossile provenant de la Grande Crise, chrononyme qui renvoie à une époque précédant leur ère de 100 millions d'années, en somme de notre temps à nous. Ce jeu temporel est une méthode analeptique classique de la SF qui permet de parler du présent, à partir du futur par l'emploi du passé[25]. L'article fictif raconte que cette période de la Grande Crise aurait laissé de nombreuses traces dans les strates géologiques. De cette façon, plusieurs savants posthumains se sont attachés à leur étude. Parmi ces traces, beaucoup de fossiles techniques ont été recensés, sans que leurs usages passés soient toujours compris. Ces paléontologues nomment l'espèce qui les aurait produites, qu'on devine être la nôtre, *Mutator imprudens*. En conséquence de quoi, une tendance paléontologique émerge : celle de considérer tous les fossiles provenant de notre époque comme étant des artefacts.

Seulement, les deux auteurs fictifs, nuancent cette analyse en revenant sur l'un des fossiles qui pour eux n'est pas un artefact, mais bien un organisme vivant :

---

[23] A.-S. Milon, « Suivre la piste du CO2 pour rencontrer spiritus sylvestris », *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, nº 52, 2022, en ligne : https://journals.openedition.org/ateliers/16784.

[24] V. Hollinger, « Genre vs. Mode », *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Oxford University press, 2014, p. 139-154.

[25] I. Langlet, *La science-fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.

le *Brunaspis Enigmatica*. À travers une succession de croquis paléontologiques, ils montrent leur terrain de fouille et la zone stratigraphique où le fossile a été observé. S'ensuit une série d'images de ce dernier subissant des déformations irrégulières. Les paléontologues du futur proposent alors une ébauche spéculative de cet organisme, sans doute aquatique et évoluant en colonie. Se dévoilent ainsi les esquisses de ses possibles anatomiques, puis sa représentation dans son milieu naturel aux côtés de son prédateur. L'hypothèse de la prédation par des poissons-raies broyeurs répond au constat de déformations des fossiles. Les deux paléontologues du futur restent prudents dans leurs analyses, et utilisent un champ lexical relatif à l'hypothétique et à l'incertain : « provisoire » ; « supposer » ; « spéculatif » ; « doute » ; « interprétation »[26].

Par la fiction, Milon et Zalasiewicz invoquent l'incertitude comme valeur constitutive des sciences. Bien que spéculant sur un futur lointain, ils ont choisi de garder un aspect scientifique traditionnel, à travers l'article de revue, qui joue ici le rôle de support d'une déconstruction de ce savoir. Deux points majeurs ressortent de l'article : d'abord, l'auteur et l'autrice soulignent, grâce à la spéculation, l'héritage géologique de l'humanité, dont les traces persistent plus de 100 millions d'années après sa possible extinction. C'est le cœur des recherches de Jan Zalasiewicz qui a été à la tête du groupe de travail sur l'Anthropocène pendant une dizaine d'années.

Aux côtés des problématiques géologiques, l'auteur et l'autrice exposent aussi les enjeux du doute et du débat en science. Ils l'installent à travers la remise en cause des théories d'autres collègues paléontologues du futur, Ehalle C. et Ddem W., jeu onomastique qui, si on procède par inversion et mélange, renvoie à Clémence Hallé et William Medd, collègues de Milon et Zalasiewicz[27]. L'enjeu du doute, du débat et de la controverse en science se développe dans la tournure humoristique de l'article. Les deux paléontologues du futur, se trompent complètement dans leurs analyses. En effet, en observant les fossiles, nous, espèce *Mutator imprudens*, vivant dans l'ère de la Grande Crise, sommes capables de comprendre que ce *Brunpasis Enigmatica* n'est pas une espèce vivante mais bien un artefact. Il s'agit en fait d'un déchet d'une canette fossilisée dont la déformation est de cause humaine et imputée à tort à la prédation d'une raie. En ce sens, Milon et Zalasiewicz insistent sur un caractère épistémologique essentiel : les sciences sont faillibles et les erreurs contribuent à la construction du savoir, elles entraînent la réaction et ainsi le dialogue[28].

---

[26] A.-S. Milon, J. Zalasiewicz, « A Far-Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica », *op. cit.*, p. 38-43. Nous traduisons.

[27] Ce procédé de création de personnages scientifiques fictifs, renvoyant en réalité à des collègues de l'auteur ou l'autrice, est d'ailleurs récurrent dans les fabulations spéculatives. Voir F. Courtois-L'Heureux, « Audaces tentaculaires », *Acta fabula*, vol. 22, n° 10, 2021, en ligne : https ://www.fabula.org/acta/document14050.php.

[28] L. Herrmann, A.-S. Milon, « Le Dessin comme animation de la science », *Sciences dessinées - Radio Anthropocène*, Lyon, 27 mai 2024.

## Conclusion

Ces différents procédés participent d'un mode de pensée qui use des mécanismes de la SF tout en reproduisant la forme de l'article scientifique pour placer au centre les pratiques du doute, de l'imaginaire et de l'anticipation dans l'élaboration de la connaissance. Pour autant, cette écriture demeure enclavée par différents marqueurs paratextuels qui protègent le reste du numéro du manque de sérieux fictionnel. Leurs auteurs et autrices préfèrent se réclamer d'une filiation universitaire (la scientifiction) que populaire (la SF), signe d'une certaine prudence scientifique. De fait, il est pertinent d'interroger l'absence de mention directe ou indirecte à la SF « littéraire » dans ces deux articles au regard des emprunts méthodologiques faits au genre. Plus largement, ces textes participent de façon singulière aux nouvelles narrations écologiques, tant par leur forme scientifique (qui déplace les frontières entre recherche et création), que par leurs thématiques (juridiction non-humaine, incertitude en science, anthropisation problématique du monde). De la sorte, ils témoignent aussi de l'installation de la fabulation spéculative dans les modes de fabrication du savoir contemporain.

En effet, si les articles de Despret, Gutwirth, Milon et Zalasiewicz détonnent au sein des productions académiques, les publications de ce genre croissent depuis une quinzaine d'années. Ce phénomène de métabolisation de la SF dans les sciences humaines et sociales est de fait à prendre au sérieux pour mieux en comprendre les fonctions et les effets. Ces deux œuvres sont des exemples représentatifs d'une partie de ce nouveau mode de pensée en ce que plusieurs des procédés que nous avons pu décrire sont récurrents dans cette forme textuelle. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de deux textes issus du même collectif de pensée, qui gravitent en l'occurrence autour des figures de Latour et Stengers en remobilisant la méthode scientifictionnelle[29]. D'autres articles, provenant d'autres collectifs, existent également, élargissant le spectre des possibles narratifs et spéculatifs.

Cela constituerait un champ d'investigation pertinent que de réfléchir au statut académique à octroyer à ces textes, avec par exemple les modes de relecture à développer pour l'évaluation des pairs. Considérer la SF comme un nouveau mode de pensée des sciences humaines et sociales permet aussi d'en distinguer les limites et les risques. Par la mise en lumière de la forme courte, à travers l'article publié dans des revues académiques, nous souhaitions insister sur deux points. En premier lieu, ces publications montrent que la science-fiction est désormais mobilisée comme un outil par les sciences humaines et sociales, y compris dans leurs espaces les plus normés. Il importe donc de la considérer en tant que tel. Enfin, ces deux articles sont le fruit de collaborations, l'une

[29] Dans *Vivre avec le trouble* Donna Haraway compare d'ailleurs sa fabulation spéculative à la scientifiction latourienne. D. J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. V. Garcia, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020 [2016], p. 70.

interdisciplinaire, et l'autre transdisciplinaire et même transmédiale. En l'occurrence, ni le dessin ni la science-fiction ne sont, dans ces cas, utilisés comme caution à la vulgarisation d'un savoir établi, mais plutôt comme geste créatif, heuristique et épistémique qui accompagne le travail de recherche et ouvre d'autres perspectives. Il faut sans doute y voir une tendance, différente de la bande dessinée de vulgarisation, et qui trouve déjà plusieurs exemples[30].

## Bibliographie (ouvrages cités)

Bréan, Simon, « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science-fiction », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 9, décembre 2014, en ligne : https://journals.openedition.org/fixxion/9796 (consulté le 25 novembre 2025).

Hollinger, Veronica, « Genre vs. Mode », *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Oxford University press, 2014, p. 139-154.

Latour, Bruno, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, 1992.

Milon, Anne-Sophie, Zalasiewicz, Jan, « A Far-Future Paleontology: The Baffling Case of Brunaspis Enigmatica », *Substance*, vol. 52, nº 3, 2023, p. 31-44.

Yulmuk-Bray, Ketzali, « Faire récit avec les bêtes. Vinciane Despret et le cas d'Autobiographie d'un poulpe (2021) », Mémoire en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2025, en ligne : https://archipel.uqam.ca/18978/ (consulté le 11 février 2026).

[30] Nous avons pu en citer déjà plusieurs dans M. Forêt, « Bande dessinée et échanges anthropologiques en zone science-fictionnelle », *Comicalités*, 2026 (à paraître).

Judith Sarfati Lanter
*Sorbonne Université*
*Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC)*

# Imaginaires symbiotiques, entre éco-horreur et hybridation utopique. Poétiques de l'hybridation dans les œuvres d'Alain Damasio, Algernon Blackwood, Céline Minard et Klaus Modick

**Symbiotic Imaginaries, Eco-horror and the Future of Life.**
**Poetics of Hybridisation in the Works of Alain Damasio, Algernon Blackwood, Céline Minard and Klaus Modick**

This article explores literary imaginaries of symbiosis and hybridity in contemporary and modern fiction, at the crossroads of ecocriticism, eco-horror and political ecology. Drawing on works by Alain Damasio, Céline Minard, Algernon Blackwood and Klaus Modick, it examines how interspecies hybridization shifts from a source of fear and dissolution to a potential site of emancipation, while also reflecting scientific knowledge, colonial legacies and Anthropocene anxieties about the future of the living.

**Keywords:** interspecies hybridization, symbiosis, eco-horror, ecopoetics, imaginaries of the living

**Mots-clés :** hybridation interspécifique, symbiose, éco-horreur, écopoétique, imaginaires du vivant

Si les préoccupations écologiques ne sont pas nouvelles dans le champ littéraire, l'accélération du désordre climatique semble cependant avoir investi la littérature d'un mandat inédit. Certains courants de l'écocritique[1] ont ainsi appelé à l'invention de formes narratives capables de rendre compte de la dimension systémique de la crise écologique : une crise qui se déploie simultanément à l'échelle locale et planétaire, et met en jeu des actants humains et non humains. Ces approches plaident notamment pour un déplacement des modèles narratifs traditionnellement centrés sur les personnages humains, au profit de perspectives multispécifiques susceptibles de témoigner à la fois de la destruction du vivant, et de l'enchevêtrement profond des existences et de leur milieu. Or, cette reconfiguration des imaginaires trouve un appui puissant dans les savoirs scientifiques contemporains, qui mettent en lumière l'intrication matérielle, physiologique et écologique des vivants à différentes échelles. L'éthologie et la botanique ont révélé l'existence, chez les plantes et les animaux, de systèmes complexes de communication et d'échanges intra- et interspécifiques qui participent à l'équilibre des écosystèmes ; la microbiologie a, quant à elle, montré que la quasi-totalité des processus du vivant relèvent de la symbiose, c'est-à-dire que les cellules d'une espèce sont nécessaires pour assister le développement normal du corps d'une autre espèce[2]. C'est alors la notion même d'espèce, et plus encore celle d'individu, qui vacille, remplacée par une conception du corps comme « archipel » de formes de vie multiples et interdépendantes.

La critique de l'anthropocentrisme portée par la pensée écologique contemporaine trouve ainsi un écho puissant dans ces travaux scientifiques qui soulignent l'hétéronomie constitutive de l'humain. C'est au croisement de ce double mouvement, venu des sciences du vivant et de l'écopolitique, que s'inscrit l'évolution récente des représentations littéraires de l'hybridité et de la symbiose, appelées à quitter progressivement l'horizon de l'effroi pour devenir l'un des lieux privilégiés d'une célébration du vivant et de ses alliances. Pour autant, cette évolution n'a rien de linéaire : si les fictions contemporaines tendent davantage à valoriser les processus d'hybridation comme formes d'alliance et de réinscription de l'humain dans un monde vivant qui le dépasse, elles n'effacent pas pour autant les figures antérieures de la symbiose horrifique, pensées comme dissolution ou engloutissement de l'humain dans une nature devenue hostile.

---

[1] Notamment : U. K. Heise, *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: University of Chicago Press, 2016 ; T. Clark, *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury, 2015 ; A. Ghosh, *Le Grand Dérangement. D'autres récits à l'ère de la crise climatique*, trad. M. Iserte et N. Haeringer, Marseille, Wildproject, 2021. Ils insistent également sur le temps long de l'Anthropocène, que la fiction occidentale centrée sur l'existence humaine serait impropre à restituer.

[2] Voir notamment les travaux de L. Margulis, S. Dorion et S. Gilbert : Gilbert S. F., Sapp J., Tauber A. I., « A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals », *The Quarterly Review of Biology*, vol. 87, 2012, p. 325-341. Ceux de L. Margulis et D. Sagan ont été récemment traduits en français aux éditions Wildproject : L. Margulis, D. Sagan, *Microcosmos : 4 milliards d'années de symbiose terrestre*, trad. G. Blanc et A. de Beer, Marseille, Wildproject, 2022.

Je proposerai ici de mettre en regard un ensemble d'œuvres qui fabulent des phénomènes d'hybridation interspécifique et opèrent, chacune à leur manière, un décentrement de l'humain. Ce corpus, nécessairement restreint, permet cependant de donner un aperçu des inflexions majeures de cet imaginaire. Il comprend l'une des nouvelles de *Plasmas* (2021) de Céline Minard, *Les Furtifs* (2019) d'Alain Damasio, *The Man Whom the Trees Loved* (1912) d'Algernon Blackwood, ainsi que *Mousse* (1984) de Klaus Modick. Dans ces récits, situés à des moments distincts de l'histoire littéraire et écologique, la représentation littéraire de l'hybridation reflète en partie un état des savoirs scientifiques, mais elle engage aussi une lecture politique du rapport au vivant, indissociable du contexte de production des œuvres – du monde colonial du début du XX$^{e}$ siècle aux critiques contemporaines du Capitalocène.

## L'hybridation comme puissance d'émancipation : fabulations politiques du vivant

On connaît la fortune du terme « sympoïese », inspiré des travaux sur la symbiogenèse en biologie évolutive[3] et reconfiguré par Donna Haraway dans une perspective ouvertement politique. Les données scientifiques sur les phénomènes de symbiose lui servent d'aiguillon pour troubler les contours de l'organisme et de la personne humaine en particulier, afin de fonder une nouvelle éthique relationnelle interspécifique. Dans ses « Histoires de Camille », fiction spéculative qui constitue la dernière partie de *Vivre avec le trouble*[4], Haraway imagine ainsi des communautés au-delà de l'humain peuplées de créatures hybrides qui seraient nées de la symbiose entre des papillons Monarque et cinq générations de « Camille ». Les « Enfants du Compost » (sous-titre du récit) se perpétuent par l'interaction d'organismes hétérogènes – ce qui, concrètement, signifie que des gènes et micro-organismes de papillons sont ajoutés au corps des Camille. Par ces modifications biologiques, les enfants apprennent ce qui importe aux papillons pour résister dans un monde toxique : repérer les signaux chimiques qui indiquent où se trouve le nectar, mais aussi « goûter plus intensément

[3] B. Dempster a introduit pour la première fois le concept de sympoïèse dans le domaine des sciences humaines environnementales, afin de conceptualiser des systèmes sans frontières claires et définies. Le terme est ensuite repris par L. Margulis, mais c'est D. Haraway, dans *Vivre avec le trouble*, qui l'emploie dans une perspective écopolitique, pour contrer l'exceptionnalisme humain. Voir B. Dempster, « Sympoietic and Autopoietic Systems: A New Distinction for Self-organizing Systems », dans : *Proceedings of the World Congress of the System Sciences and ISSS 2000*, dir. J. K. Allen, J. Wilby, presented at the International Society for Systems Studies Annual Conference, Toronto, July 2000 et D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. V. Garcia, Paris, Les Éditions des Mondes à faire, 2020.

[4] « Histoires de Camille. Les Enfants du Compost », dans: D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 287-346.

au monde de ces insectes volants »[5], s'ouvrir aux possibilités d'une sensorialité nouvelle. Ainsi la fiction spéculative pousse-t-elle à ses limites les conséquences anthropologiques des théories de Margulis sur la symbiogenèse, et confère à l'hybridation la capacité de « guérir les blessures dont souffraient les vies et les lieux humains et non humains »[6].

Une vision aussi positive de l'hybridation demeure singulière et parfois contestée au sein de la pensée écologique contemporaine[7], mais certaines fictions récentes en reprennent le potentiel utopique. *Les Furtifs*[8] d'Alain Damasio en propose par exemple une formulation radicale, en faisant de l'hybridation non seulement un principe de recomposition du vivant, mais aussi le vecteur d'une espérance politique, dans un monde soumis au technocapitalisme. Dans la société imaginée par Damasio, la technologie algorithmique et biométrique sert avant tout à gouverner les corps, les déplacements et les affects. Les villes sont privatisées, les espaces urbains sont cartographiés en un ensemble de flux traçables et exploitables, dans un objectif de rentabilité et de surveillance généralisée. Mais des créatures échappent à cet univers de contrôle : les furtifs, formes de vie fondamentalement polymorphes et insaisissables, irréductibles aux catégories stabilisées du vivant[9]. Leur hybridité – animale, végétale, minérale, sonore – ne relève ni de l'augmentation technique ni d'un projet transhumaniste, mais d'une intensification organique du vivant, fondée sur la métamorphose et la symbiose, et s'incarnant dans des formes d'hybridation adaptées aux milieux. Les furtifs figurent ainsi un devenir du vivant irréductible à la logique de la maîtrise : ce sont des entités poreuses, qui brouillent les frontières ontologiques entre les formes d'existence – la vie même, redéfinie comme pure métamorphose. Lorsqu'on demande à Tishka, l'enfant-furtif née d'une fusion végétal-animal-minéral, quel est l'antonyme de « vivre », elle répond, dans sa langue furtive, hybride, éminemment poïétique : « Humanicher. […] Rester bloqué humain. Pourrir l'humain comme un chiot mort sa niche… » (F, 626). La beauté cynétique de Tishka, créature poupine faite aussi de plumes, de griffes, de métal, rebat les cartes de tout un imaginaire de l'hybridation monstrueuse, des suicidés de *L'Enfer* transformés en arbres, à *La Mouche* de George Langelann : « Tishka n'est pas une mutante. C'est juste la vie à son degré enfin atteint

[5] *Ibid.,* p. 317.

[6] *Ibid.*

[7] Des penseurs de l'écologie comme B. Morizot ou encore V. Maris arguent notamment qu'une ontologie trop continuiste et symbiotique prendrait le risque d'abolir la notion même d'altérité des autres qu'humains, brouillant aussi leur potentiel de résistance au profit d'une « postnature » par ailleurs récusée. Morizot lui oppose une pensée de la cohabitation diplomatique avec des vivants irréductibles à l'humain. B. Morizot, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés*, n° 33, 2017, p. 73-96 ; V. Maris, *La part sauvage du monde*, Paris, Seuil, 2018.

[8] A. Damasio, *Les Furtifs,* Paris, Gallimard, 2021 [2019]. Ci-après F.

[9] Voir à ce sujet : J.-P. Engélibert, « La surveillance et le frisson. Police et musique dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », *Littérature*, vol. 204, n° 4, 2021, p. 46-55.

de pureté, de raffinement … au sens du sucre … la vie dans son torrent de couleurs » (F, 765). Pour les groupes d'insurgés qui, au fil du récit, apprennent à fédérer leurs forces, l'hybridation avec les furtifs apparaît progressivement comme le moyen d'une échappée salvatrice hors de la société de contrôle. L'imaginaire de Damasio s'inscrit à la fois dans une filiation anarchiste et libertaire, nourrie par la pensée de Deleuze, et dans le sillage des réflexions contemporaines sur l'élargissement biotique de la communauté, telles que les a formulées notamment Baptiste Morizot[10]. La notion de pistage et de furtivité, inspirée de ses travaux, s'en trouve toutefois profondément déplacée : elle n'est plus seulement un rapport cognitif ou éthique au vivant, mais se voit réinscrite au cœur même des corps, dans une vision utopique de l'hybridation où l'humain se transforme en s'alliant physiquement au furtif. L'hybridation, telle que la formulent les protagonistes humains du récit de Damasio, est dès lors pensée comme « le soupirail qui nous fait entrevoir la sortie de l'Anthropocène – ou tout au moins son dépassement possible » (F, 813).

Les récits de Haraway et Damasio font ainsi de la symbiose le ferment d'un imaginaire politique, à rebours des figurations inquiétantes de l'abolition des frontières entre l'humain et le non humain, lorsqu'elles réduisent l'hybridation à un processus de désubjectivation. À l'inverse, dans la nouvelle « Grands chiens » de Céline Minard, l'hybridation n'apparaît pas comme une réponse possible aux dégâts écologiques du Capitalocène, mais comme l'un de ses effets incontrôlables : un produit de la pollution et des altérations biochimiques qui désormais affectent l'ensemble des organismes vivants – humains compris – et déclenchent parfois des mutations pathogènes ainsi que des phénomènes de *spillover,* ou sauts de barrières entre espèces.

## Contamination et éco-horreur

Le récit de Minard se déploie dans un monde ravagé par une catastrophe qui a laissé les terres brûlées et hautement polluées ; des groupes humains ont néanmoins survécu, certains intoxiqués au mercure et atteints d'hydrargyrisme, décrits comme « tremblotants, à demi aveugles, à demi fous »[11]. Dans cet univers dévasté où les arbres brûlés se dressent comme des reliques, seules quelques taches de mousse parviennent à reprendre vie, et parmi elles, un amas de lichen attire l'attention d'une scientifique, Aliona Ilinitschna Belova. Ce lichen – plasmode myxomycète, un être authentiquement surprenant – est « jeune et très actif » ; il « palpit[e] » (P, 70). Ses capacités exceptionnelles d'absorption et d'hybridation sont mises à profit par Aliona pour produire, par croisement,

[10] Le philosophe est représenté au sein de la fiction par un personnage, allié des furtifs et lui-même en voie d'hybridation : « Baptiste Ormizot, aka Mizotor, Rizotom, Izomort, Zoromit, rendu célèbre vers 2035 sous le nom de Varech » (F, 543).

[11] C. Minard, *Plasmas*, Paris, Rivages, 2021, p. 68. Ci-après P.

une espèce de chevaux nains, adaptés à ces temps de pénurie. Mais le plasmode se révèle plus vorace que prévu, et l'expérience finit par tourner très mal.

Sur le plan formel, Céline Minard multiplie les effets d'attente, au sein d'un récit délinéarisé, où les explications demeurent suspendues et lacunaires. Le lecteur est contraint de revenir en arrière pour saisir l'importance de certains détails, tandis que la nature des êtres évoqués se révèle plastique, instable, constamment incertaine. La part d'anticipation et le fantasme technologique tiennent dès lors moins à l'invention robotique ou numérique qu'à l'élaboration organique de corps hybridés. Avec « Grands chiens », Minard rejoint le cercle – finalement peu restreint – d'auteurs et d'autrices qui, de Thoreau à Camillo Sbarbaro, en passant par Pierre Gascar, Joséphine Bacon et Donna Haraway, ont observé, décrit, rêvé et fantasmé les lichens : le plus souvent pour célébrer leur capacité d'adaptation aux milieux les plus hostiles et leur nature symbiotique, parfois érigée en métaphore afin de penser l'intrication des existences, la désindividualisation, et la fin de l'atomisme physique comme de l'atomisme social – autrement dit, pour en faire une chimère écopolitique.

Dans « Grands chiens », cependant, la contamination généralisée des milieux a profondément altéré les propriétés du lichen-plasmode, lui conférant une puissance inédite de dissémination et de prédation. À la toute fin de la nouvelle, Aliona voit surgir son assistant au moment même où le plasmode, devenu grouillant et tentaculaire, lui dévore le bras. La réaction d'Aliona signale en elle une altération – à moins qu'il ne s'agisse d'une augmentation, d'un franchissement des seuils de l'humain :

> Le plasmode grouillait et grognait […]. Aliona, immobile, médusée, attendait sans penser. Absente à tout ce qui n'était pas l'implacable progression à laquelle elle assistait. Absorbée, assouvie. Hors d'elle.
> Elle se rendit seulement compte qu'elle retroussait les lèvres sur ses dents, avec tous les petits chevaux autour d'elle, au même moment, et qu'elle aspirait à pleins poumons l'odeur affolante des spores sexuelles du plasmode à maturité. (P, 77)

Ces dernières lignes laissent le devenir d'Aliona en suspens. On ne saura ni comment cette attente est comblée, ni par quelle métamorphose elle est devenue sensible aux émanations chimiques du plasmode, lesquelles suscitent un désir de fusion – symbiose menant à tout autre chose. Le spectacle morbide fait ainsi signe vers une promesse de saut ontologique. L'étrange plasmode, agent des métamorphoses, n'est plus le ferment poétique d'une humanité-compost ni le vecteur d'une hybridation libératrice : nourri des décombres d'un monde pollué, il incarne plutôt l'élan à la fois mortifère et libidinal de l'espèce humaine vers sa propre extinction.

Cette représentation entre en résonance avec l'éco-horreur, sous-genre de la littérature fantastique dans lequel la nature échappe au contrôle de l'homme pour devenir active et menaçante – un sous-genre identifié récemment par

la théorie, mais dont les motifs sont anciens[12]. L'hybridation humain/non-humain y constitue l'un des ressorts récurrents, comme dans *The Man Whom the Trees Loved*[13] d'Algernon Blackwood, récit de l'absorption progressive d'un homme par la forêt, qui suggère la perte d'identité et l'effacement du sujet humain au sein d'un écosystème décrit comme spirituel et organique. Le protagoniste éprouve des affinités profondes avec les arbres, vers lesquels il se sent irrésistiblement attiré. Son identité se dissout ainsi peu à peu, non sous l'effet de la violence, mais par l'emprise lente et insidieuse de la séduction végétale. Cependant, là où Blackwood met en scène l'altérité d'une nature animée et étrangère, le texte de Minard est peuplé de créatures anthropiques, issues de croisements interspécifiques et de contaminations chimiques. Il constitue donc une réactivation mais aussi un infléchissement de l'éco-horreur à l'ère du dérèglement climatique et de la « revanche de Gaïa »[14]. On peut mesurer plus précisément encore cette inflexion en la mettant en regard d'un autre imaginaire de l'hybridité, qui ne procède ni de la catastrophe anthropocénique ni de l'animation menaçante du milieu, mais d'une fabulation symbiotique héritée du premier romantisme : *Mousse* de Klaus Modick.

## Continuité du vivant et métamorphose holiste

Le court roman de Modick[15] se présente comme le journal posthume d'un botaniste retrouvé mort dans sa maison de campagne, le corps – et une partie de l'habitation – recouverts de mousse. Le journal mêle considérations critiques sur la botanique moderne, accusée de réifier le vivant par ses nomenclatures, et descriptions sensibles d'un rapport de plus en plus intime aux plantes. Ohlburg manifeste un intérêt particulier pour la mousse, « plante archaïque, introvertie,

[12] Voir notamment : C. Tidwell, C. Soles (dir.), *Fear and Nature. Ecohorror Studies in the Anthropocene*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2021 et S. Rust, C. Soles, « Ecohorror Special Cluster: "Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead" », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 21, n° 3, 2014, p. 509-512.

[13] A. Blackwood, *The Man Whom the Trees Loved* [1912], dans : *Strange Stories*, New York, Arno Press, 1976 [1929].

[14] Pour reprendre le titre de J. Lovelock, *La revanche de Gaïa. Pourquoi la Terre riposte-elle et comment pouvons-nous encore sauver l'humanité ?*, trad. Th. Piélat, Paris, Flammarion, 2007. Sur la réactivation de l'éco-horreur par l'évocation des catastrophes liées au changement climatique, voir : M. Cazaban-Mazerolles, « La nature réanimée. Sur un moment fantastique de la rhétorique épistémique contemporaine », *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, « Généalogie de la nature », dir. L. Dahan-Gaida, B. Guest, n° 25, 2024, en ligne : https://epistemocritique.org/genealogies-de-la-nature/.

[15] K. Modick, *Mousse*, trad. M. Hermann, Paris, Éditions Rue de l'échiquier, 2021 (*Die Moos. Die nachgelassenen Blätter der Botanikers Lukas Ohlburg*, Cologne, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1984). Ci-après M.

autosuffisante » (M, 23)[16], énigmatique par sa parenté avec les algues et leur milieu marin originel. À mesure qu'il délaisse la connaissance abstraite au profit du contact avec les plantes, il prend conscience d'avoir affaire à un monde vivant, sensible et obscurément agissant – un monde auquel il appartient autant comme être percevant que perçu : il est touché autant qu'il touche, observé autant qu'il observe :

> […] lorsque mes pieds entrent en contact avec la mousse, au même moment, la mousse touche mes pieds. La mousse m'attire, je vais vers elle. Mais plus je renonce à une vision analytique, terminologique et catégorielle, plus je perds le regard pénétrant du botaniste et plus je semble attirer la mousse[17]. (M, 49)

Parallèlement, Ohlburg a le sentiment d'assister à la lente métamorphose de son propre corps, dont la première manifestation est la présence de mousse mêlée aux poils de sa barbe. Cette hybridation, qui marque la mixtion progressive de l'humain et du non humain, se prête à plusieurs lectures si l'on tient compte de l'âge avancé du protagoniste et de la proximité de la mort. Le devenir végétal peut ainsi apparaître comme une anticipation de la putréfaction du corps ; mais il se présente aussi comme une extension du vivant vers d'autres formes de vie, ce que confirment les dernières pages du journal, où s'affirme un sentiment de fusion et de poussée végétale : « Je serai forêt, lac, mousse. Quelque chose grandit. Quelque chose prolifère. Je suis volontairement passif. Tout se vaut. Je grandis dans toutes les directions. Je suis poussé vers partout » (M, 127, 129)[18].

Si Olhburg mentionne Darwin et Ernst Haeckel, inventeur du mot « oekologie », ses références les plus structurantes relèvent de la philosophie de la nature du premier romantisme. Par leur dimension holiste, ses conceptions présentent de nettes affinités avec la pensée analogique et panthéiste de Goethe, telle qu'elle s'exprime dans *l'Essai sur la métamorphose des plantes* (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, 1790). Goethe y développait notamment la notion d'*Urpflanze*, selon laquelle les plantes « se laissent toutes rapporter à une idée commune, la représentation sensible d'une plante primitive intuitive »[19]. Les transformations infinies des formes végétales – de la famille à l'espèce,

---

[16] « Moos ist ja eine archaische Pflanze. In sich selber ruhend, selbstgenügsam », *ibid.*, p. 22.

[17] « […] wenn ich mit meinen Füßen das Moos berühre, berührt zugleich auch das Moos meine Füße. Das Moos zieht mich an, ich wende mich ihm zu. Aber je stärker ich auf eine analytische, terminologische, gattungsbestimmende Sichtweise verzichte, je mehr ich den botanisch stechenden Blick verliere, desto stärker scheine ich das Moos anzuziehen », *ibid.*, p. 52.

[18] « Ich werde Wald sein, See sein, Moos. […] Etwas winkt. Etwas wächst. Etwas wuchert. Ich folge freiwillig willenlos. Alles ist gleich gültig. Ich wachse in alle Richtungen. Es wächst mich nach Überall ». *Ibid.*, p. 135-136. Le passage cité fait le lien entre deux fragments du texte.

[19] « Die mir damals unter der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze vorschwebte », *Metamorphose der Pflanzen*, cité par M. Guédès, « La théorie de la métamorphose

puis à la variété et aux sous-variétés – seraient dues aux influences du milieu, principe que Goethe étendait également au règne animal. Ce modèle de continuité entre les êtres se trouve radicalisé dans *Mousse*, par la progressive transformation d'Ohlburg lui-même. Son devenir-mousse ne relève ni de la menace ni de l'altération, mais suggère des affinités biochimiques entre humains et autres qu'humains, faisant de l'hybridation non une rupture, mais l'expérience vécue d'une continuité du vivant.

## L'imaginaire symbiotique, entre dépassement et désaveu de l'humain

Dans les œuvres que nous avons évoquées, l'intrication entre l'humain et le végétal – et plus largement entre humains et autres qu'humains – donne lieu à des figurations sensiblement différentes de l'hybridité, bien que ces récits soulignent tous, à des degrés divers, le coût écologique et psychique de la dévastation engendrée par les activités humaines. C'est de cette dévastation que procèdent les mondes posthumains de Donna Haraway, d'Alain Damasio et de Céline Minard, même si chacun en propose une lecture singulière. Chez Damasio, la symbiose est pensée comme une puissance de métamorphose et d'alliance et constitue explicitement un horizon d'émancipation politique. L'hybridation furtive relève ainsi d'un devenir du vivant – devenir-animal, devenir-végétal, devenir-minéral – qui, dans une filiation deleuzienne, ouvre des lignes de fuite hors de la clôture anthropocentrique et redéfinit la vie comme intensité, variation et relation. Dans *Mousse*, Ohlburg évoque à plusieurs reprises son père défunt, obsédé par l'invasion de la maison familiale par les plantes sauvages. Il se souvient des bruits de grattage, de brossage et de raclement des outils utilisés pour éliminer la mousse, pour éradiquer toute trace végétale et rendre ainsi la maison, selon le père, enfin habitable. Cette figure paternelle incarne un rapport de séparation et de méfiance à l'égard du vivant, ainsi qu'un effroi plus profond face à la mort et à l'indistinction qu'évoquent les images du corps rendu à la terre – corps-mousse, corps-humus.

Dans *The Man Whom the Trees Loved*, les hommes qui abattent les arbres sont décrits comme pétris de remords et de terreur, comme hantés par leur forfait. Mais le texte précise aussi que l'obsession du protagoniste – un Anglais – pour la forêt est née dans les jungles de l'Empire, au cours de ses années passées en Inde – il aurait d'ailleurs, suggère le récit, des origines eurasiennes. Sa femme, profondément chrétienne, interprète cette fascination comme un penchant

---

en morphologie végétale : des origines à Goethe et Batsch », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 22, n° 4, 1969, p. 351. Sur le sujet, voir aussi A.-G. Weber, « Goethe et les sciences : une histoire de métamorphose », *Fabula / Les colloques*, « Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes », dir. D. Massonaud, en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document6101.php.

obscur, presque maléfique[20]. L'œuvre de Blackwood s'inscrit ainsi dans la lignée des récits d'aventure qui représentent la jungle comme un lieu mystérieux, hostile et parfois personnifié – un lieu primitif défiant la rationalité moderne et destiné à être civilisé. Elle participe de ce *colonial gaze* que l'on retrouve, même sous des formes critiques, chez des auteurs comme Conrad (*Au cœur des ténèbres*) ou Conan Doyle (*Le Monde perdu*), dans des œuvres où la nature est perçue comme une altérité inquiétante, étrangère au monde humain.

À l'inverse, dans *Mousse*, en dépit de l'étrangeté de la métamorphose végétale du vieux botaniste, les contours de l'individu se dissolvent au profit des liens interspécifiques qui mettent à mal le dualisme humain / non-humain – et, avec lui, tout l'héritage du père et son rationalisme défensif. Le texte dessine une image consolante et désirable d'un monde au-delà de l'humain, non menaçant, car la mousse, « royaume coloré et odorant », devient pour Ohlburg « un véhicule dans lequel [il] peu[t] poursuivre son voyage »[21] (M, 137-138) : un simple changement d'état. Cette figuration de l'hybridité s'inscrit dans un imaginaire ancien de la continuité du vivant – de Goethe à Diderot, jusqu'au mythe de Philémon et Baucis – dont *Mousse* propose une actualisation littérale et apaisée. Le texte de Céline Minard, en revanche, appelle une lecture radicalement différente. À l'ère des polluants éternels et des perturbateurs endocriniens, l'hybridation n'y relève plus d'une continuité réparatrice : si la « nature » y a disparu, c'est qu'elle a été intégralement et chimiquement altérée. Humains et non-humains se rejoignent dans une même condition chimique. La source de l'inquiétude alors se déplace : non plus le décor, la nature, ou la Terre qui se réveillent et menacent l'humain de l'extérieur ; mais le corps propre, entité *naturelleculturelle* chimiquement modifiée – lieu d'incorporation, en même temps que stigmate, de l'Anthropocène.

En dépit de leurs divergences, ces différentes figurations de l'hybridité peuvent être comprises comme les expressions contrastées d'un même affect souterrain : une culpabilité diffuse à l'égard de ce que les humains infligent au vivant. Tantôt la nature apparaît comme une altérité dangereuse, vouée à se venger ; tantôt elle est pensée comme le tissu même du vivant, non séparé de l'humain mais profondément abîmé par ses activités. Entre angoisse de la disparition et désir d'une fusion réparatrice, les imaginaires de l'hybridation travaillent ainsi, sur des modes contrastés, une même inquiétude quant à la place de l'humain dans un monde qu'il a contribué à dévaster.

[20] Cela apparaît dès la première page du texte: « Yet in the general view the mind of Mr. Bittacy was held to be austere, not to say morose. Few divined in him the secretly tenacious love of nature that had been fostered by years spent in the forests and jungles of the eastern world. It was odd for an Englishman, due possibly to that Eurasian ancestor. […] Her fear, he judged, was simply due to those years in India, when for weeks at a time his calling took him away from her into the jungle forests, while she remained at home dreading all manner of evils that might befall him ». A. Blackwood, *The Man Whom the Trees Loved*, *op. cit.*, p. 1.

[21] « ins bunte duftende Reich höherer Pflanzen »; « ein Medium, in dem ich weiter reisen kann ». K. Modick, *Mousse*, *op. cit.*, p. 141.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Blackwood, Algernon, *The Man Whom the Trees Loved*, in *Strange Stories*, New York, Arno Press, 1976 [1929].

Damasio, Alain, *Les Furtifs*, Paris, Gallimard, 2021 [2019].

Guédès, Michel, « La théorie de la métamorphose en morphologie végétale : des origines à Goethe et Batsch », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 22, n° 4, 1969, p. 323-363.

Haraway, Donna, *Vivre avec le trouble*, trad. V. Garcia, Paris, Les Éditions des Mondes à faire, 2020.

Minard, Céline, *Plasmas*, Paris, Rivages, 2021.

Modick, Klaus, *Die Moos. Die nachgelassenen Blätter der Botanikers Lukas Ohlburg*, Cologne, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1984.

Modick, Klaus, *Mousse*, trad. M. Hermann Paris, Éditions Rue de l'échiquier, 2021.

Judyta Zbierska-Mościcka
*Université de Varsovie*
ORCID : 0000-0003-0973-9920

# Le futur du présent ou le présent du futur – sens de la métamorphose dans *Plasmas*, livre-monde de Céline Minard

**The Future of the Present or the Present of the Future – The Senses of the Metamorphosis in *Plasmas*, a World-Book by Céline Minard**

This article discusses the hypothesis that Céline Minard's *Plasmas* can be read as a world-book of the future. Exploring the figure of metamorphosis, related to the multiple meanings of the eponymous plasma, and implying movement and relationship – represented in almost every story in the book – Minard creates a multidimensional fiction that seems to have two fundamental purposes. On the one hand, through a rich scientific imaginary, it proposes a critical framework for considering the errors of the present time. On the other hand, the multiple representations of hybrid or metamorphic creatures, as well as of communities and multispecies collaborations, point to the urgent and necessary reconciliation with our natural environment.

**Keywords:** world-book, metamorphosis, movement, relationship, ecology, hybridity

**Mots-clés :** livre-monde, métamorphose, mouvement, relation, écologie, hybridité

Il relève d'une banalité de dire que le service majeur que la littérature peut rendre à l'écologie est de mettre à la lumière du jour la problématique qu'obnubilent notre narcissisme d'espèce et notre myopie béate, confortés par des agissements de politiciens culturellement et socialement plus proches des milieux d'affaires que des spécialistes des sciences du climat et de l'environnement. Le déni de ce qui dépasse la mesure humaine, en termes d'échelle temporelle et d'intensité

de phénomènes, et qui résiste à une élaboration par la pensée ou par la parole[1], est un autre domaine que la littérature contemporaine essaie de prendre en charge. Telle un hyperobjet mortonien qui enveloppe tout être et l'affecte tout en lui échappant[2], l'« invisible » catastrophe écologique, disséminée et improbable, est pourtant déjà là, dans toute sa matérialité inquiétante et repoussante, doublée d'étrangeté. Dans *Ecology without Nature*, Morton remarque en effet que la catastrophe écologique a déjà eu lieu, et le monde humain et non humain doivent désormais apprendre à vivre avec et dedans[3]. Le défi de la littérature n'est donc plus uniquement de rendre visible ce qui demeure à l'ombre ou de nous rendre sensibles à la beauté et à la fragilité du monde naturel, ou encore de dénoncer les ravages d'origine anthropique que celui-ci subit[4]. Il ne suffit pas non plus seulement de déplorer la rupture d'avec le vivant que l'homme s'est habitué à invisibiliser et à exploiter outre mesure. L'objectif n'est plus de nous reconnecter à un monde perdu, mais de nous relier à un monde du futur[5], de rendre familiers et habitables l'incertitude et l'indéfini qu'il implique ; de nous faire accepter son caractère métamorphique parce que tout en complexifiant l'état des faits,

[1] Voir A. Ghosh, *Le Grand Dérangement. D'autres récits à l'ère de la crise climatique*, trad. M. Iserte et N. Haeringer, Marseille, Wildproject, 2021 [2016], p. 26-39.

[2] Voir T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2013, p. 27-95.

[3] Voir T. Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge / London, Harvard University Press, 2009 [2007], p. 28 : « It is very hard to get used to the idea that the catastrophe, far from being imminent, *has already taken place* ». C'est Morton qui souligne.

[4] Les catégories de la « littérature verte » et de la « littérature marron » proposées par Pierre Schoentjes embrassent des productions qui répondent à cette urgence. La première concerne les textes où l'expression de la beauté du vivant dont on désire se rapprocher s'accompagne souvent d'une prise de conscience de sa fragilité. La deuxième pointe les textes dénonciateurs qui « font résonner le réchauffement climatique, la destruction des paysages, l'épuisement des ressources naturelles, la pollution induite par notre consumérisme, la menace de disparition pesant sur de nombreuses espèces » (P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020, p. 84).

[5] Ce qui n'exclut pas la nécessité du renforcement de nos connexions avec le vivant au moment présent. Alain Damasio, dans la Postface aux *Manières d'être vivant* de Baptiste Morizot, relève l'importance pour les temps futurs du travail de sensibilisation entrepris par ce dernier : « Dans ce champ désormais intense et disputé, au meilleur sens du terme, qu'est la pensée écologique contemporaine, Baptiste Morizot est une porte. Il ouvre sur l'après. Non parce qu'il anticiperait mieux que quiconque ou qu'il projetterait plus loin ses visions. Précisément l'inverse : parce qu'il est *là* quand beaucoup trop d'autres regardent *ailleurs* […]. Parce qu'il habite le présent de nos relations, qu'il s'y place comme au nœud de l'écheveau et nous fait ainsi toucher ce que nous pouvons être et *comment cohabiter ensemble* une fois cette absurdité abyssale d'un monde coupé du monde dépassée » (A. Damasio, « Postface », dans : B. Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 310 ; C'est Damasio qui souligne). Et Damasio de proposer plus loin de remplacer l'expression (et manière de penser) « la fin du monde » par la « faim du monde » (*ibid.*, p. 312).

celui-ci l'explicite davantage[6] ; de nous enseigner enfin à aimer sa précarité, car elle peut s'avérer stimulante. « Un monde précaire est un monde sans téléologie, remarque Anna Tsing. L'indétermination, ou l'imprévisible nature du temps, a quelque chose d'effrayant, mais penser avec la précarité fait que l'indétermination rend aussi la vie possible »[7]. Ainsi, tout brutal et irrévocable que puisse paraître le diagnostic de Morton, il ouvre néanmoins la voie au développement d'une capacité de résilience face aux crises d'origine climatique ou environnementale[8]. La littérature, forte de sa puissance réparatrice[9] y participe. L'injonction d'Isabelle Stengers d'« activer les possibles »[10], qui mobilise toute pensée à la fois décloisonnée et pragmatique, opère aussi dans le domaine esthétique. Activer les possibles sollicite les puissances de l'imaginaire susceptibles non seulement de fabuler des mondes nouveaux, baliser des chemins ou spéculer sur des possibilités de rencontres et d'alliances, mais aussi de poser des questions qui, tout en explorant des conjectures de futur, permettent de penser de façon critique le moment présent.

Nous allons, dans l'analyse qui suit, regarder le cas de *Plasmas* de Céline Minard[11], une de ces fictions posthumanistes qui mettent en scène « un avenir possible, dont les bribes sont déjà parmi nous »[12]. Exemple des collaborations scientifico-philosophico-littéraires qui émergent dans les dernières années[13], *Plasmas* s'impose par l'envergure du projet qui s'y laisse découvrir : en une

---

[6] Voir notamment l'idée de temps de la métamorphose et des êtres de la métamorphose développée par Baptiste Morizot dans *L'Inexploré* (Marseille, Wildproject, 2020). Pour le philosophe, ce concept, « analyseur étrange de la situation dans laquelle nous sommes » (p. 42), s'oppose à la fois au réflexe de retrait de la réalité de crise vers le refuge d'un passé paisible et au défaitisme passif nourri d'idées effondristes. Il permet au contraire de forger des attitudes à même de naviguer dans les temps qui arrivent : « Penser notre époque sous l'angle d'un nouveau temps mythique, cela en fait quelque chose de plus qu'une ère où tout part à vau-l'eau : une ère où tout est à inventer » (p. 73).

[7] A. Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. Ph. Pignarre, Paris, La Découverte, 2017 [2015], p. 56.

[8] Voir le projet développé par Anna Tsing dans *Le champignon de la fin du monde*.

[9] Voir A. Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 12 et sv.

[10] I. Stengers, *Activer les possibles. Dialogue avec Frédérique Dolphijn*, Noville-sur-Mehaigne, Éd. Esperluète, 2018.

[11] C. Minard, *Plasmas*, Paris, Payot & Rivages, 2023 [2021]. Toutes les citations du livre renvoient désormais à cette édition.

[12] M. M. Maftei, *Fictions posthumanistes. Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, Paris, Hermann, 2022, p. 21.

[13] On citera au hasard : Ch. Van Acker, *La bête a bon dos* (Paris, Corti, 2018), V. Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation* (Arles, Actes Sud, 2021) et C. Dutrait, *Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée* (Arles, Actes Sud, 2024). Sur le thème des collaborations entre la fiction et la science, voir notamment M. Forêt et K. Yulmuk-Bray, « Nouvelle alliance entre science et fiction. Éléments pour une théorie de la fabulation spéculative » (*Revue critique de fixxion française contemporaine*, no 28, 2024, en ligne : https://doi.org/10.4000/11u01) et l'article de M. Forêt dans le présent volume.

dizaine de chapitres (pouvant être considérés aussi comme des récits autonomes) qui ne dépassent pas, chacun, 15 pages, l'autrice offre un « portrait éclaté d'un mode de vie et de pensée radicalement autre »[14]. Le terme scientifique ou technique qui s'invite dès le titre, nous renvoyant d'emblée au domaine de la physique ou de la médecine, n'enlève pas au récit sa puissance poétique. L'ensemble de notions et de figures que le terme « plasma » mobilise contribue, au contraire, à thématiser, d'une part, le surprenant dynamisme de la réalité et, de l'autre, à rendre le caractère totalisant de l'image représentée. Nous allons ainsi interroger notamment la figure de métamorphose thématisée dans le livre par la représentation du mouvement et de la relation. Tout en poursuivant la piste générique d'un livre-monde, suggérée dans la quatrième de couverture, nous allons voir comment la forme du récit choisie par Minard réussit à construire un monde du futur reposant sur le mouvement et la relation. À moins qu'il ne s'agisse par là de cerner le trouble de notre époque et de le sublimer en une vision ambiguë d'un futur/présent ou présent/futur : déconcertant, difficile à concevoir, profondément hybridé, voire monstrueux[15].

Un livre-monde est un défi de taille, un livre-monde du futur en est un *a fortiori*. L'inventivité et l'imagination sont ici mises à l'épreuve de l'exigence de totalité et d'exhaustivité qu'une telle entreprise suppose. Tout devrait y passer : lieux et milieux, individus et collectivités, relations et forces motrices, principes aussi qui organisent et animent ce monde. Car l'inventaire n'est pas tout ; il faut une idée structurante qui à la fois définit et décrit les éléments disparates d'un monde, qui les conceptualise et qui en fait un laboratoire dans lequel se laissent observer et se pensent des questions sociales, philosophiques, autres. Principe, idée conductrice, ou peut-être une figure de pensée qui aurait la puissance de totaliser et d'unifier le désordre apparent du monde représenté, figure qui saurait aussi emblématiser un état des faits, le circonscrire dans une formule qui ferait sens. Il semble ainsi que pour *Plasmas*, considéré comme livre-monde du futur, cela pourrait être la figure dynamique de la métamorphose, figure qui, d'un côté apparaît ici justement comme un principe unificateur et totalisant, une force qui constitue la trame même, le mouvement du texte, et de l'autre, qui apparaît comme un outil critique susceptible de cerner la singularité du ou des mondes représentés, y compris de celui que nous habitons à présent.

C'est dès le titre que l'image de cette sorte d'élan métamorphique s'impose et cela d'abord à travers l'idée de plasticité que suggère l'origine grecque du mot

[14] Ch. Marcandier, « "Les faits ne s'imposent pas. Les faits sont là. Ils ne sont pas visibles tant qu'on ne les voit pas" (Céline Minard, *Plasmas*) », *Diacritik*, en ligne : https://diacritik.com/2021/09/21/les-faits-ne-simposent-pas-les-faits-sont-la-ils-ne-sont-pas-visibles-tant-quon-ne-les-voit-pas-celine-minard-plasmas/.

[15] L'autrice, dans l'interview accordée à la maison Payot & Rivages, considère *Plasmas* comme « un livre d'actualité » qui s'inscrit dans l'époque de mutation qui est la nôtre. Le dernier chapitre, « La Kuïn », qui rassemble les fils des précédents, en constitue une illustration puissante : https://www.youtube.com/watch?v=tqzc7rg6aSk.

« plasma » (*plattein* signifie, en effet, « façonner », « modeler »), plasticité que l'on peut comprendre comme capacité de changement, une sorte d'adaptabilité à des circonstances variées. Ce serait aussi, deuxièmement, l'idée d'interconnectivité ou d'interaction, les deux sont des propriétés caractéristiques de comportements des gaz ionisés, donc de plasmas. Ce serait, troisièmement, l'idée de réactivité à des impulsions extérieures (dans le cas du plasma, des changements dans le champ magnétique)[16]. L'idée aussi, quatrièmement, d'énergie vitale – le plasma, dans le sens physique, constitue 99 % de la matière dont est fait l'Univers ; dans le sens physiologique, il coule dans nos veines pour nous maintenir en vie. Le plasma c'est aussi tout simplement de l'énergie, une force motrice, un dynamisme, un éclatement faiseur de mondes[17].

Toutes ces idées charriées par la notion de plasma – disposition au changement, interaction, réactivité, dynamisme inhérent, puissance de gestation – nous renvoient au champ sémantique de la métamorphose. Figure de totalité, elle embrasse l'intégralité de l'Univers, impliquant le vivant et le non-vivant dans un processus ininterrompu de changement de formes. L'humain, le végétal, le minéral, le terrestre et le cosmique s'amalgament indéfiniment dans un puissant mouvement métamorphique qu'Emanuele Coccia, dans son essai *Métamorphoses* (2020), qualifie de destin universel, de nécessité, d'obligation. Pour en dire l'impact et l'omniprésence, il évoque des processus ou activités aussi évidents que la respiration et l'alimentation :

> Être né·e·s signifie n'être rien d'autre qu'une reconfiguration, une métamorphose d'autre chose. Être né·e·s, c'est-à-dire être la nature, signifie devoir construire, bâtir, son propre corps à partir de la Terre, à partir de toute la matière du monde disponible de cette planète dont nous sommes à la fois la modification et l'expression, l'articulation et le pli. […] Chacun de nous est l'histoire de la Terre, une version de celle-ci, une conclusion possible. […] Nous sommes monde […].[18]

La métamorphose, c'est le mouvement, un flux continu qui ne s'interrompt jamais et qui dissout toute frontière, efface tout contour, établit des passerelles, ménage des rencontres interspécifiques, rend possibles des communions : « […] tout vivant est en soi une pluralité des formes […] mais chacune de ces formes n'existe de manière autonome, séparée, car elle se définit en continuité immédiate avec une infinité d'autres avant et après celle-ci. […] La métamorphose est […] le souffle qui permet aux formes de se relier entre elles, de passer l'une dans l'autre »[19]. La métamorphose défie les temporalités aussi, faisant de nous-mêmes le lieu où le présent, le passé et le futur cohabitent. La naissance

[16] Pour plus de détails, voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/ %C3 %89tat_plasma.

[17] Céline Minard, dans l'interview citée plus haut, évoque cette idée d'éclatement qui justifie la construction de son livre : https://www.youtube.com/watch?v=tqzc7rg6aSk.

[18] E. Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Payot & Rivages, 2020, p. 34-35.

[19] *Ibid.*, p. 20.

que Coccia considère comme le modèle le plus abouti de la métamorphose « n'est pas simplement l'émergence du nouveau, elle est aussi l'égarement du futur dans un passé sans limites »[20].

La métamorphose c'est une évolution, c'est une co-évolution des formes, des créatures, des règnes, une migration incessante des êtres et des éléments : « La condition de l'être-au-monde est une condition de migration : […] une forme de mouvement perpétuel – une dérive »[21].

La métamorphose est enfin une figure qui exprime à la fois la multiplicité, la diversité et l'altérité. « Chacune des espèces est un patchwork de morceaux prélevés sur d'autres espèces »[22], dit Coccia pour souligner en même temps la parfaite équivalence de ces éléments. Aucune hiérarchie entre les formes consécutives, entre les éléments constructeurs des êtres, au contraire – la reconnaissance de l'altérité, l'acceptation de l'étrangeté qui nous habite, l'ouverture à la différence.

L'élan métamorphique traverse l'univers de *Plasmas* de part en part : il est le thème et le mouvement du texte, il en est le signifiant et le signifié. Les chapitres qui le composent s'abîment dans des espaces-temps qui s'enchevêtrent et se confondent sans répit, laissant le spectateur comme pris dans le vertige des changements d'ordres, de niveaux, de vitesses, de profondeurs. Minard évoque elle-même l'idée de « forme suspensive » que son livre prend pour placer le lecteur toujours en attente de quelque chose qui doit arriver, en suspension entre des mondes, des temporalités et des formes[23], ce qui par ailleurs renvoit toujours à l'actualité de la crise écologique.

*Plasmas* nous place ainsi devant un kaléidoscope d'univers dont chacun en recèle ou suggère un autre, en miniature ou en filigrane, ou qui se révèle dans une mise en abyme vertigineuse offrant souvent une vue totalisante d'apocalypses accomplies[24]. Presque chaque chapitre nous mène vers quelque chose d'autre que le monde qu'il met en scène : vers le passé des ravages catastrophiques de la planète (« Boules à neige », « Grands chiens »), vers l'univers botanique qui évolue selon ses propres lenteurs et au rythme de ses propres musiques (« Les Ricochets », « Uiush »), vers des espaces hybridés où se croisent les voies de l'animal, de l'humain et du végétal (« Grands singes », « Grands chiens »,

[20] *Ibid.*, p. 25. Cette idée se retrouve par ailleurs dans la réflexion de Baptiste Morizot : « Le vivant, observe-t-il, c'est donc ce type d'existence où le passé sédimenté dans chaque corps est disponible à la membrane au contact de temps présent pour se bricoler l'avenir » (*L'Inexploré*, *op. cit.*, p. 147).

[21] *Ibid.*, p. 153.

[22] *Ibid.*, p. 15.

[23] Voir l'interview citée plus haut : https://www.youtube.com/watch?v=tqzc7rg6aSk.

[24] Comme dans les premières pages de « Boules à neige ». L'apocalypse y est une animation contenue dans l'éponyme « boule à neige » (le nom ironique pour remplacer celui, plus technique, de manumérique utilisé dans l'incipit), instrument d'archivage et de visionnage des catastrophes terrestres à l'usage de « nomades interstellaires » (26) dont les ancêtres ont dû, il y a longtemps, quitter une Terre devenue inhospitalière.

« Casino Baldo », « Uiush »), vers d'autres civilisations (« Grands fonds »), vers les profondeurs du temps (« Tar Pits »). Des récits-mondes s'enchaînent comme des plis multiples d'un continuum spatio-temporel cosmique étendu entre Los Angeles, Bratsk dans la partie asiatique de la Russie, la planète Ostiah, le microcosme du Grand Arbre et l'univers sous-marin des Arécifs.

Cette construction en multiple hélice, qui en soi constitue déjà une expression de la force métamorphique qui anime le livre, permet de mettre en valeur le mouvement et la relation, soit deux aspects majeurs de la métamorphose dans le livre de Minard à travers lesquels se présente et s'explicite la matière des mondes nouveaux, et celle du nôtre.

C'est, en effet, dès le chapitre liminaire, « En l'air », que le mouvement s'institue en force majeure ; il s'impose à la fois comme charpente du texte, propriété des corps et essence de ce monde. Dans le chapitre, il fait l'objet de la recherche menée par des machines, des Bjorgs, qui à l'aide des capteurs accrochés aux « gaines électro-organiques » (10) des acrobates, analysent et mesurent des propriétés des mouvements que ceux-ci effectuent. Le texte donne à lire une véritable étude du saut, forme spectaculaire et complexe du mouvement qui projette les corps dans l'espace, les propulse dans des involutions impossibles, leur confère l'énergie et la force, les fait vibrer. La phrase poursuit les gestes de l'acrobate Léna, entre elle-même en résonnance avec son corps, se déroule et s'enroule aux rythmes des courbes effectuées :

> Le premier tour du saut est celui de n'importe qui, il arrive au monde serré comme un poing, les poumons compressés, avides, bouchés, aussi sûrs que l'instinct d'une espèce millénaire, le suivant respire et passe de la vie à la vie en changeant de forme, les genoux écartés, le troisième accélère, traverse les murs, le son, la lumière et le quatrième, Léna l'enroule à la balançoire de son enfance humaine avant de sauter à l'intérieur de la chute elle-même, de s'y installer, de s'y laisser flotter, tomber, de sentir ses bras monter, décoller, tenir et disloquer la puissance dans les épaules de Rodric. (16)

Le saut métaphorise la puissance métamorphique qui couve dans chaque vivant, prête à tout moment à l'emporter vers d'autres demeures, dévoiler son envers ou l'ouvrir à autre chose, sans se soucier de frontières et de limites, la seule contrainte étant de se libérer de toute contrainte. Le saut inaugural revient dans d'autres chapitres du livre. Dans « Grands singes », la protagoniste, une pisteuse de chauves souris rejoint une communauté des Eips (grands singes éponymes) ; la fréquentation des animaux réveille en elle une mémoire ancestrale des gestes à tel point qu'au moment où l'un des singes la pousse, sa chute, d'abord désordonnée, devient, au fur et à mesure, une plongée dans l'air, mesurée et parfaitement maîtrisée, la femme « sachant tout à coup comment saisir les fils, tendre les bras, gainer le corps, porter la tête, la nuque dans l'alignement du dos, les mains jointes et devant, comment plonger » (98). Dans « Les Ricochets », dont l'action

se déroule sur Ostiah, « lancée dans l'espace en expansion continue, ouverte sur l'extérieur par des milliers de portes, de fenêtres et de sas étanches, […] chargée d'une infinité de formes de vie en devenir » (114-115), nous rencontrons Garwan, « un apprenti de l'orée, un aller-venant dont le centre de gravité n'était pas fixé » (116) qui, avec une extraordinaire souplesse de corps, évolue librement dans les arbres. Un jour, au cours de l'une de ses promenades dans la canopée, il entre dans une cosse, s'y embarque et se laisse emporter par son drachon de compagnie : « Garwan battait le vol, gonflé, grandi, à son aise, emballé, emporté dans sa cosse, un esprit et une graine, un cœur dans un corps. Un destin dans l'espace » (118). Dans « Grands fonds » enfin, Rhif, l'habitant d'une cité sous-marine, fasciné par les poulpes et leur don d'ubiquité et de « transformation continue » (139), se laisse séduire par l'une d'elles (chez Minard les poulpes sont au féminin) et ose un « saut » vers « l'au-delà des flots » (148).

Qu'il soit saut, chute, envol, plongée, émergence, traversée – le mouvement, signe de cet incessant devenir, est, dans le livre, la propriété de tout être. Et puisqu'il est un flux qui suppose une direction, un déplacement d'un point vers l'autre, il implique l'idée de relation. Celle qui se forme dans la rencontre de corps et qui se transforme en coexistence, alliance, communauté multispécifique conceptualisée par Donna Haraway[25]. Les mondes futurs de Céline Minard abondent en exemples de liens et de symbioses que rêve notre époque oublieuse de co-évolution humanimale[26] : des animaux perçus comme des « maîtres silencieux »[27] (Bailly) dans « Grands singes », des complicités sensuelles et des dialogues entre des humains et des plantes dans « Les Ricochets », des destins parallèles de papillons et d'humains dans « Casino Baldo » où l'extinction des uns affecte le travail de la mémoire des autres, ou bien des affinités nées

[25] On pensera notamment à ses trois plus importants essais : *Manifeste cyborg et autres essais* (trad. M.-H. Dumas *et al.*, Paris, Exils Éd., 2007, [1985]), *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires* (trad. J. Hansen, Paris, Flammarion, 2019 [2003]) et *Vivre avec le trouble* (trad. V. Garcia, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020 [2016]) qui se termine par « Histoires de Camille. Les Enfants du Compost ». L'idée de communautés symbiotiques (« Symenfants ») est ensuite développée par Vinciane Despret dans *Autobiographie d'un poulpe* (*op. cit.*). En 2013, Despret, avec Donna Haraway et Fabrizio Terranova, a participé aux travaux de l'atelier « Gestes spéculatifs » lors du colloque à Cerisy-la-Salle. C'est de cet atelier qu'est sorti « Histoires de Camille ».

[26] Voir p. ex. les postulations de David Abram, dans *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens* (trad. D. Demorcy et I. Stengers, Paris, La Découverte, 2020 [1996]) et *Devenir animal. Une cosmologie terrestre* (trad. S. Kristensen, s. l., Éd. Dehors, 2024 [2016]), qui ne se lasse pas d'évoquer l'entrelacement d'expériences humaines et non-humaines, formateurs de notre être : « Car non seulement nos corps sont apparentés […], mais nous sommes tous, au moment présent, des composantes interdépendantes d'une biosphère commune dont chacun d'entre nous fait l'expérience à partir de capacités spécifiques, tout en participant au cycle de la vie sur terre et donc en étant sujets aux mêmes flux, rythmes et tensions qui traversent cette vie plus large » (*Devenir animal*, p. 150).

[27] Voir le chapitre « Les animaux sont des maîtres silencieux » dans *Le parti pris des* animaux de J.-Ch. Bailly (Paris, Christian Bourgois, 2013).

de la fréquentation et d'une relation quasi parentale entre l'animal sorti d'un laboratoire de généticienne et elle-même, ou encore une fusion inquiétante d'un plasmode « ni un lichen, ni un animal, ni un végétal » (76) avec l'être humain (« Grands chiens »).

Il semble que le chapitre « Uiush » offre la plus complète image d'une « intimité avec le monde » (121) que pourrait développer un être. Il s'agit d'une créature qui vit dans une forêt, accrochée à l'arbre de Cecropia, dans une complicité harmonieuse, ou presque, avec son hôte ainsi qu'avec des pyralides, des cyanobactéries et des symbiotes chlorophylliens. Uiush a lui-même choisi sa forme : « Il était vert, voué au végétal, fluide comme une lave […] » (125). Il a choisi aussi l'équilibre dans toutes ses démarches, la lenteur du mouvement, l'économie dans l'alimentation fondée sur une politique de renouvellement de ressources. Il vit sur l'arbre et avec l'arbre : tout à l'écoute de ses rythmes intérieurs, de ses flux, de ses mouvements intimes. Plus encore, Uiush, être métamorphique par excellence, communique avec « la puissance astrale » qu'il « désintègre et réintègre » 128). Dernier avatar d'une longue évolution des Uius, il est avec les arbres ses hôtes « l'agrafe, le lien, le fil de la vierge, volatile, la glissade entre deux états de la matière » (133). Le chapitre final « La Kuïn », à son tour, présente des communautés de Bestioles qui font l'expérience d'une coexistence multispécifique fondée non seulement sur le partage de l'espace vital, mais aussi sur l'adaptation d'expériences animales dans les modes de vie humains : chez les Bestioles d'Amazonie, « le langage signé [est substitué] au langage parlé pour inclure les jeunes singes et les jaguars *runa puma* dans les débats quotidiens » ; les membres de Bestioles de Sibérie, les « canimen convaincus », dorment « dans le tas de chiens samoyèdes et de duvets d'oie » ; les Polatouches de Norvège ont « copié leur *wingsuit* sur les écureils volants d'Afrique » (163).

Faut-il insister sur la force critique de *Plasmas*, à laquelle ni l'imaginaire de la science développé ici, ni la figure de la métamorphose ne sont étrangers ? En effet, des laboratoires sophistiqués, des instruments spécialisés, des robots, des supports didactiques, des objets, « gaines électro-organiques », « exosquelettes », « manumériques », et j'en passe, forment un cadre critique dans lequel le monde qui est le nôtre apparaît comme une époque d'erreurs incompréhensibles et d'aveuglement déconcertant[28]. Il en est relativement peu question, comme si la distance ironique adoptée par ceux qui sont venus après le Grand Départ (moment de l'abandon définitif de la Terre invivable), devait en amoindrir l'importance. Pourquoi s'occuper de ceux qui manquent de respect pour la vie ? « La lassitude, plus rarement la colère, le rendait sourd à cette période historique » (23), lisons-nous dans « Boules à neige » où l'autrice décrit en ces

[28] Ces caractéristiques placent *Plasmas* dans la catégorie des fictions posthumanistes auxquelles Mara Magda Maftei attribue une fonction à la fois spéculative et critique. Voir son article « Un transhumanisme stable et un posthumanisme multiple » en introduction au dossier « Transhumanisme et fictions posthumanistes » de la *Revue des Sciences Humaines*, nº 341, 2021, en ligne : https://doi.org/10.4000/rsh.405.

termes la réaction de l'auditoire estudiantin au visionnage du passé « antique » de la Terre.

Les récits-mondes qui composent le livre sont des récits de mondes élargis. L'élan métamorphique qui les traverse en montre toute la complexité et la profondeur. Il rend compte des continuités et des processus en marche ainsi que des développements potentiels – que l'époque contemporaine fait souvent semblant d'ignorer. Pour Emanuele Coccia, « le miracle de la métamorphose est une vie en partage »[29]. La richesse des représentations de vies hybrides, de créatures métamorphiques, de communautés et de collaborations est une autre manière de revendiquer une réconciliation nécessaire avec le monde environnant. *Plasmas*, le livre-monde du futur apparaît ainsi comme un véritable laboratoire où s'observent et se pensent des rêves et des impuissances de notre monde.

« En période de périls, il faut demander beaucoup aux puissances imaginantes de la pensée »[30], observe Morizot, et s'il parle ici notamment de la nécessité de forger des instruments épistémologiques qui sauraient définir le vivant et notre Univers, loin de conceptions essentialistes de la Nature, il n'en est pas moins vrai qu'une pareille urgence concerne aussi le domaine du symbolique. Celui-ci, nourri d'apports du tournant écologique, multiplie, en effet, des moyens de rendre compte de ce qu'Alexandre Gefen appelle, dans ce contexte, « une conscience élargie de la nature »[31].

Le livre de Minard relève ce défi et s'impose comme une histoire du présent racontée par le détour du futur, un livre-monde multicolore et multidimensionnel dont l'audace s'explique parfaitement dans les mots d'Italo Calvino cités dans le Post-scriptum d'un autre livre-monde, *L'Invention du monde* d'Olivier Rolin : « La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre. Il faut que poètes et écrivains se lancent dans des entreprises que nul autre ne saurait imaginer, si l'on veut que la littérature continue de remplir une fonction »[32].

## Bibliographie

Abram, David, *Devenir animal. Une cosmologie terrestre*, trad. S. Kristensen, s. l., Éd. Dehors, 2024 [2010].

Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.

Coccia, Emanuele, *Métamorphoses*, Paris, Payot & Rivages, 2020.

[29] E. Coccia, *Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 212.

[30] B. Morizot, *L'Inexploré*, *op. cit.*, p. 124.

[31] A. Gefen, « Les théories écologiques de la littérature : de l'écopoétique à la biocritique », dans : *L'horizon écologique des fictions contemporaines*, dir. R. Barontini, S. Buekens, P. Schoentjes, Droz, Genève, p. 65.

[32] O. Rolin, *L'Invention du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 541.

Damasio, Alain, « Postface », dans : B. Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 309-325.

Gefen, Alexandre, « Les théories écologiques de la littérature : de l'écopoétique à la biocritique », dans : *L'horizon écologique des fictions contemporaines*, dir. R. Barontini, S. Buekens, P. Schoentjes, Droz, Genève, 2022, p. 61-76.

Lowenhaupt Tsing, Anna, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. Ph. Pignarre, Paris, La Découverte, 2017 [2015].

Maftei, Mara Magda, *Fictions posthumanistes. Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, Paris, Hermann, 2022.

Marcandier, Christine, « "Les faits ne s'imposent pas. Les faits sont là. Ils ne sont pas visibles tant qu'on ne les voit pas" (Céline Minard, *Plasmas*) », *Diacritik*, en ligne : https://diacritik.com/2021/09/21/les-faits-ne-simposent-pas-les-faits-sont-la-ils-ne-sont-pas-visibles-tant-quon-ne-les-voit-pas-celine-minard-plasmas/ (consulté le 29 décembre 2025).

Minard, Céline, *Plasmas*, Paris, Payot & Rivages, 2023 [2021].

Minard, Céline, Interview accordée aux éditions Payot & Rivages : https://www.youtube.com/watch?v=tqzc7rg6aSk (consulté le 29 décembre 2025).

Morton, Timothy, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge / London, Harvard University Press, 2009 [2007].

Morizot, Baptiste, *L'Inexploré*, Marseille, Wildproject, 2023.

Rolin, Olivier, *L'Invention du monde*, Paris, Seuil, 1993.

Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.

Stengers, Isabelle, *Activer les possibles. Dialogue avec Frédérique Dolphijn*, Noville-sur-Mehaigne, Éd. Esperluète, 2018.

# II

# Question d'échelles



Marion Grange
*École des Hautes Études en Sciences Sociales*

# Pour une cosmopoétique du récit : le sens du cosmos dans l'œuvre de Jean-François Beauchemin

**Toward a Cosmopoetics of Narrative: the Sense of Cosmos in the Work of Jean-François Beauchemin**

This article examines how Jean-François Beauchemin's narratives weave together earthly attention and cosmic openness to form a distinctive *cosmopoetics of narrative*. Through the analysis of *La Fabrication de l'aube* and *Le Roitelet*, it shows how Beauchemin's writing oscillates between the infra-ordinary of terrestrial life and a broader, cosmic sensibility that revives ancient correspondences between microcosm and macrocosm. In the context of ecological thought, Beauchemin's narratives invite a renewed "sense of the cosmos", expanding our understanding of what it means to inhabit a more-than-human world.

**Keywords:** Beauchemin, narrative, Earth, sky, cosmopoetics

**Mots-clés :** Beauchemin, récit, Terre, ciel, cosmopoétique

Dans un entretien mené à l'occasion de la sortie de *La Chimère* (2023), la réalisatrice italienne Alice Rohrwacher a ces mots : « On vit dans une époque qui veut toujours nous montrer les choses de l'intérieur : il faut s'identifier aux personnages, être dans l'action, dans l'émotion, dans les grandes turbulences. Parfois, je pense qu'il faut aussi se rappeler de sortir des choses et de les regarder de loin »[1]. Les films d'Alice Rohrwacher sont animés par un amour des choses

[1] E. Bester, « Alice Rohrwacher : "on devient profanateur parce qu'on vit dans un monde profané" », *Grand Canal*, France inter, 30 novembre 2023.

terrestres, et une attention portée aux marges sociales des villes et des campagnes, dans le sillage du cinéma de Pasolini. Mais ils ne cessent en même temps de nous transporter jusqu'aux lisières des mondes et d'ouvrir une porte vers l'invisible. Son dernier long-métrage, *La Chimère*, suit une bande de pilleurs de tombes étrusques dans l'Italie des années 80 : en même temps qu'il nous entraîne avec eux dans les sous-sols de la Terre, il est régulièrement semé de plans brefs où la caméra se projette vers le ciel pour y donner à voir le ballet des murmurations d'étourneaux. Ces scènes volatiles m'apparaissent comme une sorte de contrepoint cosmique au récit de la Terre profanée : elles rappellent que les Étrusques dont on fouille aujourd'hui impunément les sépultures déchiffraient le ciel comme un livre, et savaient « lire dans les envolements d'oiseaux quelque chose du destin humain »[2].

L'écrivain québécois Jean-François Beauchemin suggère à peu près la même chose, lorsqu'il écrit : « […] nous sommes de mauvais peintres, et nous manquons de recul, et peignons sur la toile un paysage déformé par notre vision trop étroite »[3]. On retrouve dans son œuvre un même jeu de balancier entre la Terre et le ciel, entre une attention aimante portée aux êtres et phénomènes terrestres, et une ouverture cosmique qui sans cesse tisse des correspondances entre notre monde et un monde plus vaste.

Certes, on se méfie aujourd'hui des récits d'en haut, de la Terre appréhendée comme planète ou comme Globe depuis l'espace indifférent des lois de la physique ou du marché. Face aux dévastations engendrées par les grands récits hors-sols de l'Occident Moderne, l'heure est à l'urgence d'atterrir[4], aux histoires terrestres et reterrestrantes, aux savoirs situés. La Terre (comme sol) est le grand attracteur des nouveaux récits de l'Anthropocène. On pourrait s'étonner pourtant, écrit Emanuele Coccia, de cette étrange et anachronique religion géocentrique – « leurre de la fausse immanence »[5] – qui irrigue le monde contemporain malgré la révolution copernicienne : « la modernité s'est identifiée à l'appel de la Terre et à l'oubli des astres »[6]. Elle semble avoir oublié que la Terre, tout autant qu'un sol, est un corps céleste, aimanté au soleil.

À travers l'œuvre de Jean-François Beauchemin, je voudrais interroger le sens que cela peut avoir de continuer de faire vivre *aussi* dans le monde – pour le défi écologique contemporain, et mêlées à nos histoires terrestres ou terriennes – des histoires de cosmos, ou ce qu'on pourrait appeler une cosmopoétique du récit. Je m'appuierai sur deux de ses livres : *La Fabrication de l'aube* (2006), autofiction dans laquelle l'auteur-narrateur raconte son expérience d'une maladie violente, et *Le Roitelet* (2021), récit qui évoque l'amour entre deux frères, dont l'un

[2] K. Efoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, p. 207.

[3] J.-F. Beauchemin, *Le Roitelet*, Montréal, Québec Amérique, 2021, p. 46. Ci-après R.

[4] B. Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

[5] E. Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 114.

[6] *Ibid.*, p. 117.

est atteint de schizophrénie. Comme souvent dans les livres de Jean-François Beauchemin, le côtoiement intime de la maladie, et la mort frôlée, basculent l'écriture quelque part entre les mondes, ce qui n'est pas étranger à la pensée cosmique qui s'y déploie.

## Récits des choses terrestres

Jean-François Beauchemin est né en 1960 au Québec. Depuis 1998, il construit une œuvre singulière et délicate, entre romans, récits et poésie, pour l'essentiel publiée aux éditions Québec Amérique, et récompensée par de nombreux prix. Comme il l'écrit dans *La Fabrication de l'aube*, « l'enfance perdue, l'amitié réparatrice, l'amour souverain, le corps rêveur, les chiens, la famille, la mort, l'humour comme ficelant tout ça »[7] sont autant d'obsessions qui reviennent de livre en livre, auxquelles il faudrait ajouter la Terre, le ciel et les étoiles.

En effet, les récits de Beauchemin sont bien d'abord des récits de la Terre, aimantés par « les choses terrestres », nom de l'un de ses romans publié en 2001. Quelque chose y rappelle la prose poétique des œuvres de Colette[8]. Souvent ancrés dans un univers rural, ce sont des récits de l'infra-ordinaire, penchés sur le dérisoire et le merveilleux des vies minuscules. S'y raconte la ronde des jours, le passage des saisons, les promenades quotidiennes. Les bêtes y occupent une place privilégiée : les pages sont traversées par le passage furtif des animaux sauvages – oiseaux, cerfs, biches, coyotes – mais font aussi une large place aux espèces compagnes du monde rural : les vaches, les boucs, les chevaux, et surtout les chiens. Les récits participent alors de cet « exercice de sensibilisation »[9] que Bruno Latour et Émilie Hache appellent de leurs vœux, où l'on vient soupçonner que les vivants autres qu'humains sont plus ou autre chose que ce qu'on image qu'ils sont ; où l'anthropomorphisme peut devenir un « antidote » à l'anthropocentrisme[10], une manière de faire trembler les frontières trop nettes du naturalisme occidental (au sens de Philippe Descola[11]), d'immiscer dans l'écriture des passages et des zones d'hybridation. Les bêtes de Beauchemin sont souvent des âmes rêveuses et contemplatives, à l'image du chien Pablo :

---

[7] J.-F. Beauchemin, *La Fabrication de l'aube*, Montréal, Québec Amérique, 2006, p. 49. Ci-après FA.

[8] On pense à des textes comme *Les Vrilles de la Vigne* (1908), *La Maison de Claudine* (1922) ou *Sido* (1930), qui déploient une même écriture fragmentaire, explorent la relation intime à une terre rurale aimée, font une large place aux bêtes, et décèlent miracles et prodiges au cœur de la quotidienneté.

[9] É. Hache, B. Latour, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *Raisons politiques*, vol. 34, n° 2, 2009.

[10] É. de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 615.

[11] Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

> Mais toute la vie de ce bel animal romanesque et émerveillé était tissée d'émotions fortes. Au printemps, je l'avais vu longuement s'attendrir au spectacle d'un petit oiseau fabriquant son nid dans un angle du toit. (R, 49)

On décèle dans ces lignes le mélange de lyrisme retenu et d'humour qui caractérise la prose de Beauchemin. Et ici, c'est vers le ciel que se tourne l'animal rêveur.

## Sur la Terre comme au ciel

Le ciel est en effet l'autre grand attracteur des récits de l'écrivain. Son écriture mobile, inquiète et joyeuse, ne cesse d'hésiter entre la Terre et le ciel, ou plutôt de les tisser délicatement, de déployer entre l'un et l'autre, et dans ce jeu de balancement, cet espace instable, précaire et magnifique qui a pour nom la vie. « [S]a soif d'une sorte de verticalité » (FA, 16) s'étanche tout à la fois vers le bas et vers le haut. Pour une part, elle plonge dans les sous-sols, ce que traduisent les figures récurrentes du sourcier et du puisatier. Mais elle creuse aussi vers les profondeurs du ciel, et montagnes, cathédrales, gratte-ciel et clochers sont « autant d'échelles » (FA, 27) pour agripper quelque chose de sa matière impalpable. L'arbre en particulier, ce drôle d'être amphibie en élan simultané vers la Terre et le ciel[12], fait office de passeur, reliant en miroir ces deux dimensions de l'écriture : « Je suis debout, comme un arbre dont les feuilles témoignent à la terre du tranquille mystère de l'existence » (FA, 73). Cette fascination pour le ciel remonte à l'enfance, mais elle s'approfondit et se charge d'une dimension autre après l'expérience de la maladie, qui fait de l'auteur-narrateur un « revenant » (FA, 68). Depuis la chambre d'hôpital, alors qu'il se réveille du coma, il écrit : « Soudain, j'ai voulu voir le ciel, ce ciel dont j'avais tant de fois étudié les contours, les couloirs et les cascades, les avions et les mondes suspendus » (FA, 15).

Quel est donc ce ciel qui aimante les récits de Beauchemin ? On le voit dans ces lignes, c'est d'abord un ciel qui a une consistance : il se déploie en formes, reliefs, textures, contours ; il se décrit finalement comme une terre, avec ses « cascades » et ses « couloirs ». Le ciel de Beauchemin nous rappelle sa terrestrialité : il suggère que dans cette mince couche où s'épanouit la vie et que les scientifiques nomment « zone critique », c'est en somme sur la Terre comme au ciel. Le ciel de l'écrivain est ce « grand air » dont parle Baptiste Morizot, où, par la grâce de la liaison, la Terre se fait encore entendre, comme une « formule magique [qui] invoque alors un autre monde où il n'y a plus de séparation entre le céleste et le terrestre, car le grand air est le respiré de la terre verte »[13]. C'est aussi un ciel peuplé : peuplé d'oiseaux et d'insectes, d'avions, de courants d'air,

[12] E. Coccia, *La vie des plantes*, *op. cit.*, p. 103-109.

[13] B. Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 23.

comme aussi (on y revient) d'une foule d'invisibles. Un ciel finalement à rebours de cet « oubli de l'air » qu'évoque David Abram dans *Comment la Terre s'est tue* : dans le long mouvement d'arrachement et d'oubli de la Terre qui caractérise la modernité occidentale, « notre mépris pour l'air même que nous respirons est, en un certain sens, la plus profonde expression de cet oubli »[14], note-t-il. Son enquête philosophique éclaire comment l'humanité moderne a peu à peu vidé le ciel de toute présence et de toute signification, alors que pour beaucoup de peuples de tradition orale (il évoque en particulier les peuples amérindiens Navajos et Lakotas), l'air se décline en une multitude de vents divers, et surtout, encore lié au souffle et donc à la parole, est chargé de signes et de pensées.

Par ailleurs, le ciel de Beauchemin est, à première vue, un ciel sans Dieu, un ciel d'athée obstiné et revendiqué[15]. Le ciel qu'il peint est plutôt le ciel de la physique : sans cesse, il décrit la ronde des étoiles, des planètes, ou « la courbe elliptique de l'un ou l'autre corps céleste » (R, 41). Un des réseaux métaphoriques les plus prégnants est celui qui décrit le ciel comme une grande mécanique faite de rouages complexes, faisant pivoter astres et planètes dans un doux cliquetis de chaines.

## Écrire en vacillant

Pourtant, tout est un peu plus complexe que cela. D'une part, Beauchemin ne cesse d'employer un vocabulaire religieux détourné pour exprimer une dévotion toute terrestre à l'ici-bas. Peut-être les lois du ciel et de la Terre sont-elles mathématiques, mais elles demeurent en partie « indéchiffrables » (FA, 69). L'écriture mobilise sans cesse les mots de « prodige », de « mystère » et de « miracle » : « Je ne cherche pas à résoudre le mystère, dit Beauchemin, je me contente d'y prendre part »[16]. Le récit n'abdique donc en rien le « sens de la merveille » (*sense of wonder*) dont Rachel Carson énonce, dans le recueil de textes du même nom, qu'il est au moins autant sinon plus important que l'érudition scientifique pour apprendre à prendre soin de la Terre[17].

Et puis, les récits de Beauchemin, en même temps qu'ils s'ancrent dans une foi toute matérialiste, ne s'en satisfont jamais complètement. Le narrateur de *La Fabrication de l'aube* dit encore du ciel : « Peut-être avais-je noué tant de liens avec lui qu'il en était venu à déverser en moi un peu de sa plaine : je sentais parfois se déplier dans mon âme comme une vaste étendue, un espace défriché par quelque bâtisseur de cathédrales » (FA, 28). Ces lignes sont

[14] D. Abram, *Comment la Terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013 [1996], p. 338.

[15] L. Amyot, « Entrevue avec Jean-François Beauchemin : La vie, et rien d'autre », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 122, 2011, p. 30-35.

[16] *Ibid.*, p. 33.

[17] R. Carson, *Le sens de la merveille*, Paris, Corti, 2021 [1965], p. 7-23.

symptomatiques de l'écriture vacillante de l'auteur : le réseau métaphorique qui s'enroule autour du ciel le tire d'abord vers la Terre (« plaine », « espace défriché »), avant de glisser vers l'évocation discrète d'une forme de transcendance, pourtant toujours aux prises avec la matérialité (« le bâtisseur de cathédrales »).

Ainsi, sans cesse, l'écriture s'installe sur une crête instable entre le monde physique et une « autre dimension » (R, 108). Elle opère par glissement et basculement de l'un à l'autre, comme le note le frère du narrateur dans *Le Roitelet,* qui décèle dans les pages de l'écrivain « la présence presque constante […] d'une sorte de glissement de la réalité, de songe éveillé qui fait contrepoids à l'insuffisante exactitude du monde physique » (R, 26). Elle égrène aussi tout un lexique du « débordement », du « prolongement », et sans cesse convoque les images de « brèches », de « failles », de « fenêtres », de « serrures » dont on détient rarement la clé.

Ce sont plus particulièrement certains êtres des lisières, ou certaines expériences liminales, qui ouvrent des passages : ainsi du frère atteint de schizophrénie et de son langage d'énigmes lucides dans *Le Roitelet*, de la mère qui glisse vers la mort dans le récent *Le Vent léger*[18], ou de l'auteur qui en revient dans *La Fabrication de l'aube* : ainsi encore des yeux des bêtes, petit vertige à l'intérieur du visible : le narrateur perçoit « plus de religion » dans « l'œil interrogateur » d'un cerf que dans la plupart des églises où il est entré (FA, 18). Ce sont aussi sans cesse les formes de l'art qui font vaciller les lignes du monde physique : la peinture (l'auteur évoque souvent Van Gogh), le cinéma, la photographie, et bien sûr, l'écriture : les mots sont comme des passeurs clandestins, franchissant « inopinément quelque passerelle secrète » (FA, 53). Et puis, les récits de Beauchemin ont ceci de singulier et de gracieux qu'ils sont traversés de l'« apparition périodique de fantômes » (R, 101) : fantôme de la mère, du père, du grand-père ou du chien, avec lesquels le narrateur se met soudain à converser le plus naturellement du monde.

De ce balancement inconfortable, on pourrait conclure que les récits de Beauchemin sont empêtrés dans la contradiction. J'y vois plutôt une forme d'humilité face à la vertigineuse complexité de la vie, et une manière délicate d'écrire et « penser en vacillant »[19], selon la belle formule de Vinciane Despret : la philosophe désigne par là un « engagement épistémologique particulier » dans lequel les « "ou bien" disjonctifs et polémiques des conceptions privilégiées sont soigneusement remplacés par des "et" », et ouvrent « la possibilité de coexistence de versions multiples et contradictoires »[20]. Ainsi, alors que le narrateur malade de *La Fabrication de l'aube* rejette d'abord l'idée que son frère Benoît ait pu intercéder auprès de leurs parents décédés pour le ramener du côté de la vie, il écrit finalement :

[18] J.-F. Beauchemin, *Le Vent léger*, Montréal, Québec Amérique, 2023.

[19] V. Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015, p. 135-152.

[20] *Ibid*., p. 139.

> Pourtant, je ne peux me résoudre à l'écarter tout à fait. Benoît m'aura enseigné ceci : sans doute faut-il laisser béante cette brèche que je sens démonter en moi certaines artilleries. (FA, 64)

Le jeu de balancier qu'opèrent sans cesse les phrases rejoint le vacillement épistémologique de Vinciane Despret, dans sa manière de ménager une place au « régime des "peut-être", du doute, du "je ne peux m'empêcher de penser que" »[21].

## Assemblages cosmopoétiques

Les pages de Beauchemin déploient finalement une forme de cosmopoétique du récit. Sans relâche, elles s'emploient à assembler la Terre et le ciel, le visible et l'invisible, le microcosme et le macrocosme, cherchant dans ce tissage une forme de subtil équilibre dans la composition du réel, comme le ferait un peintre : « J'avais à cœur de respecter l'équilibre des angles, des points de vue. Chaque fois que je montrerais dans ce roman les remous d'une âme, je tâcherais d'évoquer en contrepartie le balancement d'un arbre, ou les calmes variations du ciel au-dessus de la maison » (R, 43).

Le mot de « mécanique » qui sert à décrire le ciel et l'univers revient ainsi régulièrement pour décrire également les rouages du sentiment, du corps ou du cœur humain, tout aussi indéchiffrables. Sans cesse, l'écriture risque des correspondances entre le petit théâtre de l'existence humaine et les grands phénomènes terrestres ou cosmiques : la collision brutale entre l'enfance et l'âge adulte est comparée au Big Bang, faisant émerger un « cosmos nouveau » (FA, 29) ; la rencontre avec l'être aimée, à la chute d'un « objet céleste » dans l'existence (FA, 92). Et l'expérience d'avoir frôlé la mort, pour le narrateur comme pour ceux et celles qui ont vécu une épreuve similaire, ouvre

> une profondeur nouvelle, révélatrice d'un corps plus vaste, moins fermé sur lui-même et plus relié qu'ils ne le croyaient aux choses du monde. C'est en cela seulement qu'on peut lire dans le ciel et ses étoiles le récit des existences humaines : quelque chose là-haut nous ressemble, que nous reconnaissons par cette sorte de collier que composent entre eux les astres, sublimant ainsi les limites du feu qui les animent. (FA, 106)

Ces lignes à la fois retiennent et activent l'élan cosmopoétique. L'adverbe « seulement » freine l'emportement qui verrait dans les étoiles des augures traduisant les destins humains. En même temps, quelque chose se noue entre les étoiles et nous, dans la manière d'être relié à plus grand que soi, et à travers ce mot

[21] *Ibid.*, p. 151.

de « corps », qui suggère en creux que la Terre, et toutes les existences terrestres, sont elles aussi des corps célestes.

Ce sont les mots et la syntaxe qui tissent ensemble les éléments disparates de cette grande mécanique cosmique. L'auteur dit qu'il voit l'écriture comme une sorte d'assemblage, qui n'emprunte pas seulement à la peinture mais aussi à la composition musicale[22]. D'un point de vue formel, la cosmopoétique du récit opère à deux niveaux au moins. Et d'abord dans le chaînage de la métaphore (ou de la comparaison), qui sans cesse assemble des éléments de natures et d'échelles variées (en cela encore, Beauchemin rappelle Colette). Ainsi par exemple de « cette étrange oscillation de fleur agitant l'âme humaine » (R, 61), ou du ciel décrit comme une plaine, ou une ville. À un niveau plus ample, il me semble que la cosmopoétique du récit opère à travers le choix d'une écriture fragmentaire. Les récits de Beauchemin se déploient en très courts chapitres (une à deux pages) qui ont une forme d'autonomie. Souvent, à l'échelle du fragment, quelque chose fait retour sur lui-même : la fin crée un effet de chute qui fait écho au début, de sorte que le récit, plutôt que de se déployer de manière linéaire, a un fonctionnement cyclique qui rappelle la grande mécanique cosmique. De surcroît, le fragment est elliptique : le narrateur-écrivain du *Roitelet* confie que chaque jour, il « écri[t] quelques pages dans lesquelles le silence tient la place la plus importante » (R, 57). La chute donne souvent au fragment une allure de fable, mais la morale en demeure trouble ou implicite. Il me semble que s'exprime là à nouveau une forme d'humilité devant la part d'obscur qui s'obstine au cœur de la vie, une manière aimante et délicate de ne pas en réduire l'opacité.

## Retour vers le cosmos

Pourquoi donc en appeler (en revenir) aujourd'hui au cosmos, ce mot antique, anachronique peut-être ? La perte du sentiment cosmique est précisément l'une des caractéristiques majeures de la modernité[23]. Pourtant, il y a bien une actualité des pensées du cosmos, qui n'est justement nullement antinomique des approches reterrestrantes. Des penseurs et penseuses essentiels des humanités environnementales[24], en même temps qu'ils et elles participent d'un mouvement

[22] L. Hassaine, « Jean-François Beauchemin : un musicien des mots », émission *Etcétéra* du 18 janvier 2025, *France Inter*.

[23] J. Lolive, O. Soubeyran (dir.), *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, 2007.

[24] E. Coccia, *La vie des plantes*, *op. cit.*, et *Métamorphoses*, Paris, Payot & Rivage, 2020 ; B. Latour, « Cosmopolitiques, quels chantiers ?! », dans : *Cosmopolitiques* n° 1, « La nature n'est plus ce qu'elle était », juin 2002, p. 15-26 ; I. Stengers, *Cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, 2022 ; F. Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et les sciences modernes*, Paris, La Découverte, 2024 ; K. White, *Le gang du Kosmos. Poétique et politique en terre américaine*, Marseille, Wildproject, 2015 ; D. Touam Bona, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge 1*, Paris, Post-éditions, 2021.

d'« atterrissage » des récits contemporains, s'attachent (de manière évidemment très diverse) à penser l'échelle d'une cosmopolitique, ou d'une cosmopoétique.

Dans les cosmologies et cosmogonies antiques, le cosmos s'oppose au chaos : il renvoie à une composition harmonieuse entre des éléments disparates, hétérogènes, et à l'idée d'une correspondance entre l'humain et l'univers, et plus généralement, entre le microcosme et le macrocosme. Hors de toute séparation entre nature et culture, le cosmos assemble les humains et les dieux, les bêtes, les plantes et les éléments, l'animé et l'inanimé, les vivants et les morts, le visible et l'invisible. Dans l'ouvrage qu'ils consacrent à la réémergence des cosmopolitiques, Jacques Lolive et Olivier Soubeyran soulignent que la question cosmopolitique ressurgit chaque fois que l'on fait face à de nouvelles figures de l'étranger, et que se repose à nouveaux frais la question de leur intégration en vue d'un monde commun. Les cosmopolitiques et cosmopoétiques contemporaines surgissent sur fond de crise de la modernité, au moment où ses exclus (non-humains, non-modernes, surnatures) font retour.

Le mot « cosmopolitique » hérite d'une longue histoire, dont la pensée kantienne a été un jalon essentiel[25]. Isabelle Stengers et Bruno Latour sont les deux grands initiateurs de la reviviscence de la notion dans le champ contemporain, mais leurs propositions diffèrent de celles du philosophe prussien en deux points au moins. D'une part, alors que le cadre de pensée kantien demeurait strictement humain, leurs cosmopolitiques s'intéressent aux agentivités autres qu'humaines. À l'ère de Gaïa, la question de l'intégration de l'étranger prend un sens nouveau, puisque l'enjeu est de prendre en considération la très grande diversité des êtres et des choses terrestres que la modernité avait relégués en-deçà du politique – les autres qu'humains, les éléments et phénomènes terrestres, mais aussi peut-être les morts, les fantômes, et une foule d'invisibles bigarrés (jusqu'aux plus néfastes, comme ces pollutions invisibles qui imprègnent nos sols, nos eaux, notre air) : « [c]e que […] j'ai appelé Parlement cosmopolitique implique de résister à l'idée grecque de la politique, qui ne met en scène que des savoirs, des intérêts et des passions humaines », écrit Stengers[26]. D'autre part, il ne s'agit plus aujourd'hui de trouver la formule toute faite pour faire exister un « bon monde commun », mais plutôt de « faire bégayer les assurances » : « ce monde commun, il s'agit justement d'en ralentir la construction, de créer un espace d'hésitation »[27]. Le cosmos ne peut plus être un tout donné d'avance ou un programme, mais renvoie à « l'inconnu des mondes multiples et divergents »[28] : il est une œuvre toujours à faire et à reprendre.

---

[25] Voir E. Kant, *Vers la paix perpétuelle*, Paris, GF Flammarion, 2006.

[26] I. Stengers, « Préface », dans *Cosmopolitiques*, *op. cit*., en ligne : https://www.terrestres.org/2022/07/04/25-ans-apres-retours-sur-les-cosmopolitiques/. Chez Stengers et Latour, les « non-humains » renvoient aux autres vivants, aux virus et bactéries, aux éléments tels que l'eau ou le vent, mais encore aux dispositifs techniques, aux artefacts scientifiques ou à l'univers culturel et symbolique.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

Les récits de Beauchemin empruntent aux cosmopolitiques contemporaines par leur manière d'élargir l'attention au-delà de l'humain, et d'œuvrer dans l'écriture à un assemblage d'êtres disparates. Par leur manière encore d'habiter l'hésitation et le vacillement. Mais ils sont sans doute plus encore du côté des cosmopoétiques, cet « élan des microcosmes vers les macrocosmes »[29]. Dans le geste cosmopoétique, il s'agit moins de plonger au cœur du monde pour penser l'agencement concret des pratiques et des êtres, que de s'extraire un instant pour voir les choses de plus loin ; ou du moins d'osciller entre le tout près et le très lointain, le terrestre et le céleste, le familier et l'inconnaissable. Le penseur et artiste afropéen Dénètem Touam Bona, dans sa *Cosmopoétique du refuge*, a cette formule qui à mes yeux décrit si justement l'écriture de Beauchemin, le lieu instable où elle s'installe : les cosmopoétiques, écrit-il, enseignent « moins à "atterrir"[…] qu'à tendre l'arc : maintenir la tension entre terre et ciel […] arquer le ciel en terre et vice-versa »[30].

## Corps célestes

Il me semble alors que faire une place aux cosmopoétiques dans nos récits de la Terre a un sens aujourd'hui. Penser ou écrire l'échelle cosmopoétique, c'est ne jamais cesser de placer l'étranger au cœur de notre attention et de nos pratiques, c'est sans cesse relancer la question de l'assemblage des êtres dans un monde composite. C'est se garder de réduire trop hâtivement les choses et les êtres à de la matière pure ou de simples ressources, de répondre trop vite aux interrogations difficiles, de fermer trop vite la porte à l'invisible qui zèbre nos vies. C'est garder ouverte dans le monde la question des signes et des correspondances, et ne pas séparer le terrestre des énigmes qui le traversent. C'est préserver le sens du mystère pour mieux prendre soin, comme un rempart contre la dévastation. C'est prendre la mesure de ce qui excède notre pouvoir et notre connaissance, et ne pas cesser d'éprouver de la crainte et du respect pour l'antique nature de nos mythes. C'est en fin de compte une immense leçon d'humilité, peut-être aussi précieuse que tous les discours de l'écologie tournés vers l'*oikos* : « faire de la terre un corps céleste, c'est rendre à nouveau contingent le fait qu'elle représente notre habitat »[31] ; c'est rappeler qu'elle n'est pas notre maison, mais que, aimantée vers le ciel et l'espace, elle est tendue vers l'inhabitable ; que, corps célestes parmi les corps célestes, nous ne sommes que de passage dans un univers indifférent à nos histoires et gouverné par l'entropie. La cosmopoétique de Beauchemin conduit à cette même intuition terrible et magnifique : « la terre ne se soucie pas de nous, ou si peu » (FA, 70). L'auteur est cet homme qui « parl[e]

[29] K. White, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 161.
[30] D. Touam Bona, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge 1*, *op. cit*., p. 58.
[31] E. Coccia, *La vie des plantes*, *op. cit.*, p. 122.

à voix basse de la brièveté des choses et de la clarté des étoiles » (FA, 96) et dont l'écriture explore l'interstice inconfortable entre ces deux vérités.

La Terre et tous ses êtres passagers, des corps célestes : peut-être n'y a-t-il pourtant aucune « leçon » définitive à en tirer, plutôt simplement quelque chose à reconnaître, à éprouver. L'écrivaine italienne Anna Maria Ortese, dans un recueil d'essais tardif dont le titre a inspiré le premier film d'Alice Rohrwacher (*Corpo Celeste*), raconte sa mélancolie, lorsque, enfant, elle feuilletait les livres scolaires qui lui enseignaient les lois et merveilles des corps célestes qui peuplent le vaste univers. Elle se désolait de n'habiter, elle, qu'ici-bas, sur la Terre, « une boule sombre, terreuse, nullement aérienne »[32]. Quelle émotion indicible, le jour où elle comprit ce qu'était la Terre, et ce qu'elle était aussi, très jeune habitante de cette planète :

> corps céleste, ou objet du surmonde, la Terre *l'était aussi*, une fois soulevée délicatement l'étiquette portant le nom de *planète Terre*. Nous étions le surmonde. […] Je me trouvais *moi aussi* sur la Terre, dans l'espace, et ma destinée n'était pas dissemblable de celle des objets et corps célestes si souvent observés et tant admirés. Où cela mènerait-il ? je ne le savais pas : peut-être en haut, peut-être en bas, peut-être dans le noir, peut-être dans la lumière[33].

J'aime que ces lignes d'Ortese se finissent en question sans réponse. Il me semble que les pages de Beauchemin font vivre de la même manière l'incertitude de la leçon, et l'oxymore du corps céleste, invitant simplement à habiter un peu mieux ce drôle de foyer inconfortable qu'est la Terre, une curieuse demeure immanente peut-être traversée d'autre chose que de matière, un espace qui hésite entre le ciel et la terre, sans qu'il faille choisir entre le sens de la terre et le sens du cosmos. C'est sans doute l'intuition qui traverse la question inquiète et en même temps pleine d'espoir et d'apaisement que pose le frère atteint de schizophrénie, et qui ne comprend pas les lois d'ici-bas : « et si la Terre était une étoile ? » (FA, 95)

## Conclusion

Alice Rohrwacher dit encore : « on devient profanateur parce qu'on vit dans un monde profané »[34]. Les pilleurs de tombes étrusques du film habitent au milieu des poubelles, du béton et des mines de charbon, un monde, dit-elle, « où il n'y a plus rien de sacré, ni dans la nature, ni dans le corps des gens »[35]. Ils sont

[32] A. M. Ortese, *Corps céleste*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 7.

[33] *Ibid.*, p. 8-9. C'est l'autrice qui souligne.

[34] E. Bester, « Alice Rohrwacher : "on devient profanateur parce qu'on vit dans un monde profané" », émission citée.

[35] *Ibid.*

le miroir d'une société où l'argent devient la seule chimère, et où les profondeurs terrestres ne sont plus que matière à enrichissement, soumises à la pulsion extractiviste.

Nietzsche parlait du « sens de la terre »[36], nouvelle religion d'un monde où Dieu est mort, Rachel Carson d'un « sens de la merveille ». À côté de l'un, de l'autre, à côté des cinq sens et peut-être de quantité d'autres sens encore, il semble qu'il vaut la peine de cultiver en soi un sens du cosmos. Et c'est bien à cela qu'œuvre la très délicate cosmopoétique de Jean-François Beauchemin. Écoutons une dernière fois son balancement :

> Bon sang, quelle est cette mince ouverture que depuis toujours je crois apercevoir tout au fond du réel, ce passage quantique menant il me semble à une vie terrestre plus humainement lumineuse ? J'ai mille fois exposé à Livia cette intuition persistante d'un monde à venir, peuplé d'êtres humains à la fois travaillent à l'amélioration de la vie sur terre et, le corps couché à la renverse, absorbés par l'étourdissante mécanique du ciel. (R, 107)

## Bibliographie (ouvrages cités)

Abram, David, *Comment la Terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013 [1996].

Amyot, Linda, « Entrevue avec Jean-François Beauchemin : La vie, et rien d'autre », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 122, 2011, p. 30-35.

Beauchemin, Jean-François, *La Fabrication de l'aube*, Montréal, Québec Amérique, 2006.

Beauchemin, Jean-François, *Le Roitelet*, Montréal, Québec Amérique, 2021.

Bester, Eva, « Alice Rohrwacher : "on devient profanateur parce qu'on vit dans un monde profané" », *Grand Canal*, France inter, 30 novembre 2023, en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/grand-canal/grand-canal-du-jeudi-30-novembre-2023-2331146 (consulté le 15 octobre 2025).

Carson, Rachel, *Le sens de la merveille*, Paris, Corti, 2021 [1965].

Coccia, Emanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016.

Despret, Vinciane, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.

Efoui, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.

Fontenay, Élisabeth de, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

Hache, Émilie, Latour, Bruno, « Morale ou moralisme ? Un exercice de sensibilisation », *Raisons politiques*, vol. 34, n° 2, 2009.

[36] F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Payot & Rivages, 2002, cité par E. Coccia, *La vie des plantes*, *op. cit*., p. 113.

Kant, Emmanuel, *Vers la paix perpétuelle*, Paris, GF Flammarion, 2006 [1796].
Morizot, Baptiste, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.
Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Payot & Rivages, 2002 [1883].
Ortese, Anna Maria, *Corps céleste*, Arles, Actes Sud, 2000 [1997].
Stengers, Isabelle, *Cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, 2022.
Touam Bona, Dénètem, *Sagesse des lianes. Cosmopoétique du refuge 1,* Paris, Post-éditions, 2021.
White, Kenneth, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexe, 1999.

Bertrand Guest
*Université d'Angers, 3LAM*
ORCID : 0000-0002-7567-4662

# Dérive queer pour (se) relier (à) un monde finissant ? *Rabalaïre* d'Alain Guiraudie

**Queer Drift to Connect (Oneself to) a Dying World? *Rabalaïre* by Alain Guiraudie**

Written by Alain Guiraudie in 2021 and already adapted into two films, *Rabalaïre* is a novel apart, both in its narrative innovation and its exploration of ecological connections, both of which are highly arborescent. Part neo-pastoral tale, part thriller, part social satire, part coming-of-age vagrancy novel, and part fantasy tale, this unclassifiable work of wandering fiction, halfway between cinema and novel, explores the chaotic and amoral nature of connections and environments in an immersive and vernacular way, beyond any moralism or dogmatism, oscillating significantly between the imaginary and the real, inventing cosmic lifelines on several scales, linked to each other by multiple consequences, questioning the *continuum* between rural spaces and globalization.

**Keywords:** cosmos, countryside, ecology, novel, wandering

**Mots-clés :** campagne, cosmos, écologie, errance, roman

Déréalité : Sentiment d'absence, retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux, face au monde[1].

[1] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 103.

> […] en ce moment, je me dis que je pourrais passer ma vie à aller quelque part. Évidemment, je me pose des questions sur ce que je vais devenir sans plus rien sur mon compte, et au bout d'un moment je sais plus si c'est très important parce que je me demande ce que nous tous on va devenir, maintenant qu'on sait que l'humanité est mortelle. Et j'imagine bien que tout le monde en a autant conscience que moi. Avec la banquise qui fond, les espèces animales qui disparaissent et les riches qui pensent qu'à augmenter leur fortune, je vois pas à quoi ça sert que j'aie de l'argent à la banque. Le problème, c'est comment je vais faire en attendant la fin du monde[2].

Jacques Bangor, 47 ans, vit de peu à Bellegarde, bourgade rurale d'un sud indéterminé. Chômeur passé par la lingerie, incapable de rester en place, dégagé d'engagements amicaux, syndicaux, familiaux, il reste tourné vers les autres, inconnus, amis et amants auxquels il rend visite dans tous les recoins de sa région. Curieux sans illusions, misanthrope au grand cœur, il réfléchit constamment à ce qui le lie aux autres, politisant la vie quotidienne. C'est un jouisseur qui vadrouille, à pied, à vélo ou en voiture. Sûr de rien, avide de se sentir aimé, il ne reste jamais longtemps chez l'un ou l'autre de ses hôtes, aucun ne comblant à lui seul son besoin d'appartenir à un groupe, jusqu'à ce que son désir se fixe sur le « monde du col de l'Homme mort », un hameau perdu qu'il découvre à vélo. Irrésistiblement attiré par une campagne pourtant hostile, hanté par un secret qu'il veut partager, le narrateur entame une dérive sans retour vers l'irréparable, une fuite en avant initiatique vers une pansexualité païenne, et jusqu'au seuil du monde des morts.

Ce roman inclassable, déjà doté d'une suite (*Pour les siècles des siècles*, 2024), écrit par celui qui est mieux connu pour ses films (*L'inconnu du lac*, 2013), ne présente un propos écologique que pour qui plonge sous la surface. Il explore en effet ce qui *relie* les êtres entre eux (vivants et morts, humains et au-delà de l'humain), ce qui fait – ou défait – un monde. Ne relevant ni d'une « littérature verte », ni d'une « littérature marron »[3], ce récit inouï, sans début ni fin, consacré à un « propre-à-rien » vagabond, explore la structure plurielle et *décentrée* de l'élan vital, sa finitude relationnelle. En proie à la peur de manquer quelque chose, le protagoniste est porteur d'un désir impossible à rassasier, redoutant de manquer de possibles liens avec ces autres qui demeurent inconnaissables. Indécis et changeant, flirtant avec la veuve et le curé, il collectionne des manières de relationner, tôt ou tard contradictoires, éclairant de son destin hors-norme, comme livré à la fortune, une forme de vertige cosmique et d'utopique fraternisation avec tout le monde, dont le roman comme genre de tous les possibles, se veut la forme-sens foisonnante.

---

[2] A. Guiraudie, *Rabalaïre*, Paris, P.O.L., 2021, p. 839 (désormais R).

[3] P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2021, p. 18-19.

## Du causse, crépusculaire et nostalgique, à l'utopie fantastique

Immobile au volant de sa voiture, contemplant le bourg de Gogueluz (commune dont dépend le Col de l'Homme mort), Jacques cède à la nostalgie pastorale. Comme en presque chaque fiction de Guiraudie, le rôle du *pasteur* est une case vide que le héros ne peut occuper que de façon décalée et ironique, sceptique quant à qui pourrait bien prétendre mener les autres vers un avenir incertain des campagnes. Introspectif, il sonde son cœur, alors qu'il se sent terrassé de tristesse par l'impression que le village abandonné tombe en ruine, et interroge cette peur de perdre ce qui existe.

> Je sais (je l'ai lu quelque part) que des gens, des technocrates, des experts travaillent déjà à l'ensauvagement de certains territoires, de centaines d'hectares de campagne, de montagne, qui seraient consacrées à une nature totalement sauvage. Je le sens bien que ça pointe, ce monde de métropoles d'un côté et de campagnes désolées de l'autre. Et j'arrive pas à savoir si c'est grave en soi ou si c'est juste grave parce que c'est un monde construit par juste une poignée d'individus loin de nous, invisibles. Je me demande si c'est pas justement la fin d'un monde, la fin d'un art de vivre, la fin de quelque chose auquel je suis fondamentalement attaché. (R, 711-712)

Or cette nostalgie n'a jamais le dernier mot. Le paysage n'étant pas la stase d'un repli, mais comme l'écrit Clément Schneider à propos du cinéma plus ancien de Guiraudie, la course d'une « cavale sur place »[4], Jacques est « pris dans les filets du présent », aux prises avec un passé qui « n'est pas mythique au sens du refuge fantasmé et rassurant des réactionnaires », mais « un creuset […] à fouiller »[5].

> Ce qui fait rencontre entre les personnages de Guiraudie et les paysages n'a-t-il pas d'ailleurs à voir avec leur commune excentricité ou ex-centralité ? Personnages et paysages aux recoins de la société (marginaux, précaires, pédés – bords de route, ruralité désertée, diagonale du vide…)[6].

*Rabalaïre* se situe en plein cœur de cette Occitanie mythifiée où s'ancre toute la production guiraudienne, ce Rouergue dont le cinéaste et romancier, natif, réinvente les noms et recompose les contours. Nous voilà dans ce quasi corridor biologique, où le récent Parc Naturel Régional de l'Aubrac esquisse un continuum avec les anciens parcs cévenols et auvergnats, cette région enclavée qui est l'une des moins lumineusement polluées de l'Hexagone.

---

[4] C. Schneider, *Alain Guiraudie. Pour un réalisme utopique*, Luçon, WARM, 2025, p. 75.
[5] *Ibid.*, p. 44.
[6] *Ibid.*, p. 48.

Presque aucun toponyme du roman n'est situable sur une carte, mais tous les paysages rappellent « l'Obitanie », cet « espace interstitiel imaginaire entre des lieux, eux, bien réels »[7] que Guiraudie inventa par jeu avec ses amis, et où s'ancraient le court-métrage *La Force des choses*, puis *Du soleil pour les gueux*, et *Voici venu le temps*. Si Jacques Bangor repasse régulièrement par son appartement de Bellegarde (Aveyron), ce n'est que pour mieux en repartir et y laisser squatter d'autres nomades de passage : Lydia, prostituée enceinte qu'il cherche à tirer des griffes de son proxénète, le violent Maurin ; Abdou, SDF suspect d'être le terroriste en fuite après l'attentat islamiste à Clermont-Ferrand. Sur un coup de tête et sans prévoir où il dormira, le narrateur arpente une zone entre cette unique métropole référentielle, Roquebrune (gendarmerie) et Xaus (hameau de Gogueluz). À l'extrémité ouest de ce paysage travaillé par l'imaginaire, il faut ajouter les passages chez Robert, paysan vivant avec ses parents sur un causse du Lot, même s'ils se raréfient, ce personnage ne se mêlant jamais, à part en rêve, aux autres branches de l'intrigue.

Car à cette exception près, les lieux et leurs faunes se mêlent au mitan du roman, lorsque Lydia vient se cacher à Xaus, maquereau et dealers à ses trousses, lesquels ne tardent pas à comprendre le secret que Jacques y a peu à peu mis au jour : l'existence d'un alcool artisanal du cru aux propriétés hors-normes, la « brigoule ». Tiré d'une macération de dourougne, racine imaginaire qui ne pousserait que dans le bois de l'Homme mort, le tord-boyau décuple la *libido* et provoque l'hyperlucidité, ouvrant même la possibilité chamanique d'évoluer au contact du monde des morts. Celui-ci est figuré par le défunt boulanger Raymond, dont le narrateur s'éprend alors qu'il habite chez sa veuve Rosine, qui lui transmet ses vêtements. L'animisme érotique qui entoure ceux-ci, tout comme cette brigoule qui rappelle fortement la mandragore[8], prolongement magique des champignons que tous les villageois cherchent, introduisent le surnaturel – voire l'utopique, selon C. Schneider – dans le paysage sinon désertifié d'une campagne en déprise.

## Exploration désirante d'un bavard : infini romanesque *vs.* opus filmiques

Ce récit d'un *rabalaïre*, terme occitan par lequel Jacques s'entend désigner – « un mec qui va à droite, à gauche, un homme qui aime bien aller chez les gens » (R, 395), avec la connotation négative de qui fouille, outrepasse la sphère privée, se mêle des affaires d'autrui — est un récit d'immanence, horizontal, immergé *dans* le monde, et non posé sur lui comme en un décor. Saturé de présence, c'est

[7] *Ibid.*, p. 69.

[8] Sur la mandragore, entre conte et roman picaresque, voir J. Koeman, *Mandragora und Alraun in der deutschen Wissenschaft und Literatur. Am Beispiel Grimmelshausen und Jacob Grimm*, Lausanne, Peter Lang, 2024.

un authentique « récit écologique » au sens où, selon Jean-Christophe Cavallin, nous en avons « besoin », une de ces « histoires de contexte qui sacrifient la vraisemblance à la participation », relevant de « l'écologie de l'imaginaire » historiquement négligée par la poétique occidentale[9]. La voix du conteur débridé nous embarque dans la narration d'une errance odysséenne, le monologue intérieur d'un baratineur inventif et loufoque, dont les anecdotes font série avec les autres fictions, très ressemblantes, de Guiraudie. « Mais moi, je suis trop à fond dans mon histoire, faut que je garde la main, tant que je parle, j'ai l'impression qu'il peut rien m'arriver de mal, je continue » (R, 948).

Le roman se présente comme matière première fictionnelle et réservoir à longs-métrages. Or *Viens je t'emmène* (2022) puis *Miséricorde* (2024), les deux films tirés pour l'instant de *Rabalaïre*, scindent en deux mondes séparés ce que le roman tenait précisément ensemble. Plus qu'une « adaptation » cinématographique, *Rabalaïre* se prolonge et se nourrit à la fois dans ces deux opus, court-circuitant toute ancillarité d'un médium par rapport à l'autre, transformant et déplaçant sa matière imaginaire. Tourné en 1,85 :1, le premier film tiré de *Rabalaïre* en transpose l'histoire au prix d'un étrange resserrement sur la seule partie urbaine (et hétérosexuelle) de l'intrigue ; revenant au scope, au panoramisme proche du western, le second détaille le huis-clos campagnard. Exigeant temps et argent, le film dissémine et choisit, là où le roman rassemble et tisse. Guiraudie cinéaste note que « si, à l'étape du scénario, on ne peut pas tout se permettre, c'est qu'il y a un lézard »[10], mais il sait que le roman offre une plus grande liberté. Significativement, son texte articule un monde imaginaire au monde dit réel (Clermont-Ferrand terrorisé, sillonné par BFM TV, que le narrateur regarde depuis la chambre de l'hôtel de passe). Rare cas où la fiction guiraudienne mêle un repère identifiable à l'invention obitanienne. La forme labyrinthique et itérative du roman dit sa quête de l'introuvable unité du monde, des sociétés, de la psyché individuelle, l'écriture se plaçant à la couture même, douloureuse, entre un individualisme contemporain qu'il mesure, et la recherche d'une harmonie plus collective qu'il espère. Le propre de Jacques est de ne pas choisir entre toutes les parties du monde qu'il arpente : « Et ça ressemble à quoi de vouloir vivre toutes les histoires possibles plutôt que d'en vivre une seule à fond ? C'est sans doute le meilleur moyen d'en vivre aucune au bout du compte » (R, 740).

Rhapsodique, le récit de papier coud (*entangles*) ce qui semblerait ne plus pouvoir coexister sur la même planète : l'autoroute et le sentier, la ville moyenne et le hameau, la métropole et la forêt, la planète pillée, polarisée par l'exploitation capitaliste, et le monde des morts. Il n'est pas sûr que les deux films parviennent à la même expérience de pensée, tant le roman excelle à montrer les transitions,

[9] J.-Ch. Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021, p. 21.

[10] H. Aubron, C. Neyrat, F. Prodromidès, « Il n'y a pas de limites », entretien avec A. Guiraudie et F. Videau, *Vertigo*, n° 23, 2002, p. 14.

incarnées dans les vies de Jacques, d'Abdou et Lydia, écartelées entre péri-urbain et marges réensauvagées, espaces en proie à la casse des services publics, au frémissement « identitaire » et au repli individualiste, sur fond de migrations réelles et fantasmées.

À l'image du loup, passeur et diplomate déjà au cœur de *Rester vertical*, symbole de ce qui relie les bulles individualistes qui ne se parlent plus, Jacques Guiraudie/Alain Bangor suture surtout les mondes par sa faconde : c'est la basse continue de sa voix narratoriale qui retisse le chaos du monde. Et qu'importe si c'est un narrateur non fiable ? Significativement renommé Médéric Roman (dans *Viens, je t'emmène*) et Jérémie Pastor (dans *Miséricorde*), où il est incarné par deux acteurs différents, il charme par sa capacité à raconter d'un souffle, sous tous ses masques, tout et n'importe quoi, sans chapitre ni saut de ligne, inversant le jeu du chapitrage, puisque de roman de 1034 pages, l'ouvrage devient une partie d'un cycle plus large et chaotique que rien ne semble devoir arrêter, une simple étape d'un long flux psychonarratif. Si du roman à ses branches filmiques, tout change, c'est aussi parce que la fiction se charge de dire un monde instable, une nature queer[11], non un environnement pensé de façon fixiste comme « équilibre » immuable[12].

## Entre *western* et conte cruel, un *thriller* sauvage et sans morale

Dans sa course de fond, le discours direct oralisé nous embarque au côté d'un narrateur mi-conquérant, mi-animal traqué, dans un récit amoral et transgressif. La langue est jaillissement brut, argotique, vibration d'un sujet entre angoisse et désir. Priapique, constamment tourné vers son état d'excitation sexuelle, cet être, comme le notent *Les Inrocks*,

> tel l'ange démoniaque du *Théorème* de Pasolini, aime [les gens] physiquement, sentimentalement et chahute leur vie. Du Rabelais contemporain brillant de mille feux, d'un français débraillé tel qu'on le parle du côté des oublié·es de la société[13].

Ingouvernable et foisonnant, le roman guiraudien s'inscrit dans la ligne de Sade, explorateur du « cœur de l'homme, véritable dédale de la nature », entendant l'homme « non pas seulement ce qu'il est […] mais tel qu'il peut être, tel que doivent

[11] K. Barad, *Frankenstein, la grenouille et l'électron*, trad. L. Balice et C. Degoutin, Le Pré Saint-Gervais, Asinamali, 2023, p. 75 : « Nous ne sommes pas simplement situéəs à des endroits particuliers *dans* le monde ; nous faisons partie *du* monde dans son intra-activité incessante ».

[12] J. H. Reichholf, *Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft*, Berlin, Suhrkamp, 2008.

[13] L. Billot, N. Kaprièlian, G. Lefort, Y. Perreau, S. Tanette, « Sélection Inrocks : nos 30 romans de la rentrée littéraire 2021 », *Les Inrockuptibles*, 3 septembre 2021.

le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions »[14]. L'exploration d'un désir large, hors des normes (notamment d'âge), s'approche dangereusement du tabou, comme lorsque Jacques, qui aime tous les corps, couche avec Adeline, tout juste veuve du patriarche Enric, en écoutant le jeune Jordan s'unir avec Abdou de l'autre côté du mur. Au-delà même du fait que Jacques devenu homicide et en cavale pour avoir frappé à mort Éric Fabre (le fils de Roseline et Raymond, dont Jacques occupe la place conjugale) lors d'une bagarre qui le voyait attaquer autant que se défendre, les personnages évoluent dans un rapport fuyant à la loi et à l'autorité. Ce drôle de héros entre avec le curé dans des rapports de séduction aussi ambigus qu'avec l'un des gendarmes qui le pourchasse, en plein fantasme BDSM. Le récit délirant est ici celui de l'Enfant trouvé plus que du Bâtard, car

> l'irrégularité du roman, le désordre qui lui est naturel, son immoralité aussi bien au regard de la tradition qu'au point de vue du monde social réel, le laissent plus exposé que les genres classiques à cette tutelle morale sans quoi l'imaginaire paraît toujours trop libre, trop hors la loi pour n'être pas dangereux[15].

Ici la tutelle est faible et l'imaginaire peu contraint. À l'image du curé casuiste qui prêche la liberté des penchants et couvre le meurtre d'Éric, la nature sans morale de *Rabalaïre* ne punit pas plus de « vice » qu'elle ne récompense de « vertu ». La prédation est généralisée, indissociable de l'érotisme.

> La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être[16].

De façon plus immersive qu'avec le « Silure » de *L'Inconnu du lac* (qui restait en focalisation externe), Jacques devient un prédateur furtif et cachottier dans la peau duquel nous nous glissons, mais une proie tout autant, errant de friches en terrains interlopes[17], sur la frontière du je-ne-sais-quoi, dans l'entre-deux ou le *continuum* non-binaire d'un monde fluide, aux confins de « l'obscur » (Starhawk) ou du « trouble » (Haraway). Son ambivalence morale rappelle l'héroïne du roman d'Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, férue d'animaux sauvages, anthropologue amatrice, pour qui le passage à l'acte homicide exprime aussi, paradoxalement, un haut souci de justice à l'échelle de l'univers. Le roman queer écologique, qui affronte l'impur et se salit les mains, fait

[14] D. A. F. de Sade, *Les crimes de l'amour*, Bruxelles, Gay & Doucé, 1881, p. 115.
[15] M. Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 25.
[16] G. Bataille, *L'Érotisme*, dans : *Œuvres complètes X*, Paris, Gallimard, 1987 [1957], p. 64.
[17] M. Gandy, *Écologie queer. Nature, sexualité et hétérotopies*, trad. O. Piona, Eterotopia France/Rhizome, 2015.

entrer dans la fiction écologique des éléments tabous et relégués aux marges, loin de tout dogmatisme ou de tout moralisme, ouvrant des réflexions sur l'habitation de la Terre sans verser dans le roman à thèse.

## Savoirs inexperts, tâtonnements empiriques & vernaculaires

S'il met en scène une « volonté de savoir » – tout à la fois *libido sciendi* et *dominandi* – dans l'initiation de Jacques, Guiraudie ancre le point de vue du côté populaire plus qu'élitaire, offrant la perspective d'un homme simple, ni lettré ni savant. La forme de son discours narratif est délibérément populaire ou plutôt vernaculaire, au sens où elle émane des mots et des choses mêmes qui peuplent les lieux évoqués, lesquels peuplent tout autant leurs habitants, en retour. Clément Schneider relève en ce sens que le paysage guiraudien, plus qu'identitaire, est vernaculaire, « c'est-à-dire résultant des pratiques et des habitudes de celles et ceux, humains, qui y vivent »[18]. C'est dire si le parler local est au cœur de *Rabalaïre*, dont les personnages les plus âgés ne parlent qu'occitan, et les autres un français populaire coloré par les régionalismes (« j'y dis »). Le roman s'inscrit à plusieurs titres dans la « littérature mineure » caractérisée selon Deleuze et Guattari par « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation »[19]. La parole des gens en chair et en os peuple ses pages, incarnant puissamment, sous l'angle de la complexité des acteurs, un monde jamais lisse ni vu d'en haut, où la parole est donnée à des indigènes de la France profonde, des figures provincialisées par la mondialisation.

Or placer les questionnements écologiques, avec leur dimension quasi métaphysique et écrasante, dans la bouche d'un personnage ainsi ancré, loin de plaider pour quel simplisme que ce soit, est un choix politique percutant, éminemment « latourien » au sens où il incarne les questions d'*Où atterrir ?* sur les « fronts de modernisation ». Ainsi Jacques constate-t-il qu'il a consenti au monde injuste du capitalisme, contre lequel il se révoltait plus jeune, amadoué par « son art de nous divertir » (R, 277) et de stimuler nos désirs. Sous une apparence de cynisme, il réfléchit bien à l'articulation éthique et épistémique de son temps bouleversé, à plusieurs échelles.

> La seule chose qui m'a vraiment toujours inquiété, ça a été ce que j'allais devenir et quoi faire, surtout pas me faire chier dans la vie, après, l'avenir de l'espèce humaine, ou celui de la planète, je suis pas sûr que ça m'ait jamais fondamentalement tracassé, je sais qu'on est en train de connaître la sixième crise d'extinction biologique, et même si parfois ça me noue les tripes, j'arrive toujours à me rassurer comme je peux. D'abord, est-ce que la vie terrestre pourrait vraiment disparaître ?

[18] C. Schneider, *Alain Guiraudie. Pour un réalisme utopique*, *op. cit.*, p. 37.

[19] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2005 [1975], p. 33.

> À moins d'une grosse catastrophe intergalactique (une nova, une collision avec une planète ou une aspiration par un trou noir), on peut toujours se dire que la vie repartira toujours ici, à partir d'un cafard, d'une bactérie, ou de je sais pas quoi, mais ça repartira forcément. Et si c'est possible qu'elle disparaisse, est-ce que c'est si important que la vie sur Terre persiste jusqu'à la Saint-Glinglin ? En fait, c'est pas tellement les espèces qui me touchent, c'est surtout les individus, ce qui me noue les tripes, c'est qu'un ours polaire meure de faim loin de sa banquise fondue ou qu'un homme agonise lentement dans la rue. Alors je me décide d'un coup, je descends les escaliers mais quand je vois le jeune mec endormi profondément dans ses couvertures sous l'escalier, j'hésite […]. (R, 277)

Hésitant à aider Abdou qui squatte sa cage d'escalier, Jacques se montre-t-il égoïste, lâche, cynique ou nihiliste ? Est-il au contraire situé, empirique, désillusionné, lucide sur l'échelle interindividuelle et locale où peut s'exercer son action, plutôt qu'abstraite ou globale ?

## Un mycélium d'attachements cosmiques aux prises avec l'individualisme

L'univers narratif de *Rabalaïre* pense (et panse) les liens à plusieurs échelles, le maillage du monde, jusque dans une dimension invisible, à l'image des racines souterraines de dourougne, qui font signe vers la polylogique arborescente du mycélium. Il nous plonge dans la texture même d'un monde menacé de déliaison, dont la fiction narrative revisite imaginairement les fibres, ce qui rejoint les vertus d'une « fiction-panier », vantées par Ursula Le Guin. Concevant le récit « comme panier/ventre/boîte/maison/sac-médecine », elle suggère que son objectif « n'est ni la résolution ni la stase, mais la poursuite d'un processus », d'où une forme de roman « tout plein de commencements sans fins, d'initiations, de pertes, de métamorphoses, de traductions, de bien plus de ruses que de conflits, de bien moins de triomphes que de pièges et de désillusions »[20]. Guiraudie confie quant à lui « [s'intéresser à] une certaine France, celle qui perd dans un certain sens »[21], qu'il soigne à sa façon en la donnant à entendre comme une partie du monde, et non comme la contrée mythifiée d'un chauvinisme ou d'un nationalisme. Il affirme « une quête de l'universel : essayer de donner des nouvelles du monde à partir de là où on est »[22].

C'est ainsi que les lieux de *Rabalaïre*, à la façon d'Oncongue et Buénozères, villages obitaniens inventés pour le long-métrage *Pas de repos pour les braves*, dessinent un microcosme où la Terre entière se rejoue. Les voix du voisinage, cette mosaïque de points de vue variés quant à l'habitation commune, ques-

[20] U. K. Le Guin, « La théorie de la Fiction-Panier », trad. A. Cohen, *Terrestres*, 14 oct. 2018, en ligne : https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/.

[21] H. Aubron, C. Neyrat, F. Prodromidès, « Il n'y a pas de limites », *op. cit.*, p. 15.

[22] *Ibid.*

tionnent le fait que les existences individuelles ont des conséquences les unes sur les autres. Jacques l'expérimente, alors qu'il doit à la fois effacer les traces du meurtre d'Éric, passer voir Rosine chez qui il dort (dans la chambre même d'Éric), appeler l'amant Robert qui demande des nouvelles et vérifier que Lydia prend la pilule. « Et soudain je me demande si c'est normal de penser à toutes ces choses en même temps et je me demande combien de temps peut tenir un homme en pensant à autant de choses à la fois avant de devenir fou » (R, 461).

Prédateur-protecteur de tout un chacun, le narrateur assume en un sens un lien intime et ambigu avec le monde entier, via le système actantiel. Contemplant les étoiles avec le vieil Enric, ébloui par la merveille de l'univers encore en expansion, il se demande « comment ça se fait qu['il ait] pas plus conscience du cosmos dans [sa] vie, au quotidien » (R, 664), pressentant son inscription *panique* (indexée à la figure du dieu Pan) dans une forme chaotique de grand-tout auquel il s'attache en chacune de ses parties. Voilà le cadre plus large dans lequel s'inscrit la pansexualité du héros-narrateur, entre désir et paranoïa. En une chaîne pastorale réinventée, A veut jouir avec B, qui veut dormir avec C, qui n'a d'yeux que pour A. Jacques est jaloux d'une série de concubins qu'il croit s'entre-aimer plus fort à son insu, « pris d'une grande déprime » en imaginant ces unions sans lui, convaincu que « personne veut de [lui] » (R, 451).

Si pour Clément Schneider, le cinéma de Guiraudie est « spiralaire, aspiré vers un ombilic lointain qui serait, peut-être, la fusion utopique du sujet avec le monde »[23], ce n'est pas moins vrai de ses romans et de *Rabalaïre* en particulier. L'attirance vers autrui s'y élève à une forme d'*agapè* cosmique étendue au monde entier, bien au-delà de l'échelle simplement individuelle, comme lorsque Jacques rêve « à une sorte d'amour global qui m'est un peu difficile à envisager concrètement mais il doit bien y avoir quelque chose de ce genre qui anime des hommes ou des femmes » (R, 573-574). Le sentiment qui s'impose est qu'il n'y a pas de barrière marquée entre le sentiment d'appartenance au lieu, le désir pour ses habitants et l'aspiration à une forme renouvelée de grand-tout, débordant l'ici et maintenant, ouvert à l'immensité du monde et même au-delà, à la présence des morts eux-mêmes. Jacques est porteur d'une forme de réactivation romantique ; il réécrit par son errance quelque chose comme le *Bildungsroman* du temps présent, lorsqu'il synthétise sa pensée au détour d'un dialogue : « - Mais j'invente ce monde. Nous l'inventons même ensemble à partir de ceux que nous connaissons. Un monde ne nous intéresse que pour les gens qui l'habitent, vous ne croyez pas ? » (R, 1010). Au risque de dissoudre l'individu et d'ouvrir une brèche inquiétante, de nous mettre au contact d'un nouveau « temps du mythe »[24] marqué par le chaos, le roman nous offre l'expérience de pensée d'un vertige où

[23] C. Schneider, *Alain Guiraudie. Pour un réalisme utopique*, *op. cit.*, p. 142.

[24] Voir B. Morizot, N. Martin, « Retour du temps du mythe – Sur un destin commun des animistes et des naturalistes face au changement climatique à l'Anthropocène », *Issue*, dossier #1, 13 décembre 2018, https://www.hesge.ch/head/issue/publications/baptiste-morizot-nastassja-martin-retour-du-temps-du-mythe-nastassja-martin-baptiste-morizot.

les êtres fusionnent, toujours désaxés, sur le seuil désirant de la maison de l'autre, passeurs voire chamans d'un très instable champ des possibles, imprévisible et fugace. Pénétré d'une conception de l'espace-temps comme ensemble de situations et de hasards, tendu vers le *kairos* des bonnes ou mauvaises rencontres, le roman de Guiraudie s'attache à rendre les fluctuations de l'ambiance, ce que saisit bien l'une des répliques finales de *Viens je t'emmène*[25].

Lors d'une crise d'hyperlucidité sous l'effet de la brigoule, le narrateur dit comprendre « qu'on poursuit tous la vie de quelqu'un d'autre, qu'on poursuit la vie des morts, en fait » (R, 784), au sens où il a l'intuition que sa propre vie pourrait prolonger celle du vieil Enric, d'une façon qui fait penser à ce qu'Isabelle Stengers nomme « sympoïèse » :

> […] faire avec, ou faire grâce aux autres, et au risque des autres. Les vivants sont tous actifs, ils font ; mais ce qu'ils font implique, présuppose ou crée des rapports les uns avec les autres. Et ensemble, ils font des mondes. […] La rationalité qui nous fait privilégier les monocultures, dans les champs ou à l'école, est destructrice de mondes. Et les corps eux-mêmes ne fonctionnent pas comme un tout fait de parties ayant chacune leur rôle, ce sont des sites de partenariats enchevêtrés, aventurés et métamorphiques[26].

Soucieux de *kinship*, le roman de Guiraudie s'avère être une fiction compostiste, ouverte à l'immense variété des possibilités de relations, d'une façon ni pessimiste ni iréniste. Il ne peut qu'épouser une forme narrative elle-même enchevêtrée, à mi-chemin du roman et du cinéma. Avec sa forme interminablement processuelle, il met en lumière un aspect original de l'écologie : le caractère inconnaissable, ingouvernable, chaotique et inquiétant, d'une nature instable, profondément englobante, un réseau d'attachements risqués, sympoïétiques et amoraux. Reprise d'une forme ancienne, la fiction romanesque prend en charge de dire le décentrement d'une écologie contemporaine faite de plus de questions que de certitudes.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Aubron, Hervé, Neyrat, Cyril, Prodromidès, François, « Il n'y a pas de limites », entretien avec A. Guiraudie et F. Videau, *Vertigo*, n° 23, 2002, p. 6-15.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Billot, Léonard, Kaprièlian, Nelly, Lefort, Gérard, Perreau, Yann et Tanette, Sylvie, « Sélection Inrocks : nos 30 romans de la rentrée littéraire 2021 », *Les Inrockuptibles*, 3 septembre 2021.

[25] Le voisin armé à Florence (collègue de Médéric) : « […] bah tu peux dormir chez moi vu que j'dors chez Médéric » (91e minute du film).

[26] I. Stengers, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, 2019, p. 27.

Cavallin, Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2005 [1975].

Guiraudie, Alain, *Rabalaïre*, Paris, P.O.L., 2021.

Martin, Nastassja, Morizot, Baptiste, « Retour du temps du mythe – Sur un destin commun des animistes et des naturalistes face au changement climatique à l'Anthropocène », *Issue*, dossier #1**,** 13 décembre 2018, en ligne : https://www.hesge.ch/head/issue/publications/baptiste-morizot-nastassja-martin-retour-du-temps-du-mythe-nastassja-martin-baptiste-morizot (consulté le 3 mars 2025).

Reichholf, Josef H., *Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft*, Berlin, Suhrkamp, 2008.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Sade, Donatien Alphonse François de, *Les crimes de l'amour*, Bruxelles, Gay & Doucé, 1881.

Schneider, Clément, *Alain Guiraudie. Pour un réalisme utopique*, Luçon, Warm, 2025.

Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2021.

Stengers, Isabelle, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, 2019.

Anne Simon

*République des Savoirs*
*Centre national de la recherche scientifique/École normale supérieure-PSL*

# Écopoétique des courants et des flux
# L'incipit de *Doggerland* d'Élisabeth Filhol

**An Ecopoetics of Currents and Flows: The Incipit of Élisabeth Filhol's *Doggerland***

How can one give an account of what is almost imperceptible, or, conversely, of natural excess and disproportion? How can human language accommodate waves and intensities—especially aerial or aquatic ones—that either affect us at a subliminal level or exceed our very capacities for perceptual synthesis? How can one evoke scales so radically heterogeneous to those of humans that the gaze directed towards them seems able to lead to nothing other than its own blindness? With the storm that opens *Doggerland*, Élisabeth Filhol mobilises imaginative and syntactic resources of a markedly different kind in order to give us a sense of contemporary modes of perception that constitute a radical rupture with poetic tradition. Movement and speed in their pure state, waves and the vectorial force of the wind, the power of atmospheric pressure: all present major textual challenges. The stakes are all the higher in that this primary cosmic flux becomes the point of articulation with all the novel's other flows: in a distinctly ecopolitical manner, financial flows of capital and value, but also flows of consciousness and points of view, flows of emotion, blood flows, temporal flows…

**Keywords:** atmospheric forces, ecopoetic flows, Élisabeth Filhol, flood, nonhuman scales, storms

**Mots-clés :** forces atmosphériques, écopoétique des flux, Élisabeth Filhol, déluge, échelles non humaines, tempête

c'est un fracas comme mille tonnerres, elle n'a plus peur,
elle le fait, elle se retourne, et puis plus rien.
Élisabeth Filhol, *Doggerland*

Comment rendre compte du quasi imperceptible, ou au contraire de la démesure naturelle ? Comment intégrer dans le langage humain des ondes et des intensités, notamment aériennes et aquatiques, qui nous touchent à un niveau subliminal, ou dépassent nos capacités de synthèse perceptive ? Comment évoquer des échelles tellement hétérogènes à celles des humains, que le regard porté semble ne pouvoir déboucher sur rien d'autre que son propre aveuglement ? Et encore, il ne sera pas dans cet article question de la ressaisie humaine des flux et des courants en tant qu'ils constituent le milieu de vie d'autres espèces, comme l'oiseau (incroyablement restituée, y compris dans ses troublants et féconds échecs, par John Alec Baker dans *Le Pèlerin*[1] ou David Abram dans *Devenir animal*[2]) ou le poisson (souvent modalisée par des formules hypothétiques, mais toujours *essayée* par Rachel Carson dans *Sous le vent de la mer*[3]).

Le déluge, ce mot qui dit l'éclatement de toutes les limites et l'anéantissement total, fait partie des indescriptibles (comme on parle, avec Barbara Cassin, des « intraduisibles[4] ») qui hantent les langues diverses de nos textes les plus anciens. Parfois même, cette catastrophe qui retourne le monde en néant – bien davantage donc que la vie en mort – a à ce point tout emporté qu'il ne reste plus personne pour en parler. S'il n'est pas de *Moby-Dick* sans un Ishmael témoin et narrateur, pas de déluge sans un Noé pour en porter mémoire dans l'avenir, que reste-il, sinon rien ?

C'est précisément à partir de ce « rien », qui constitue le dernier mot de son roman, que débute *Doggerland* d'Élisabeth Filhol, paru en 2019, en une boucle syntaxique reliant des époques et des phénomènes climatiques séparés par plus de 8000 ans. De fait, quelque chose, en cet incipit, se forme à partir du « néant[5] » : un événement climatique qui relève de cette énergie protéiforme qui constituera l'un des leitmotivs du roman, tout en intensités textuelles et niveaux herméneutiques.

Revenons pour commencer au propos de *Doggerland*. Ce titre fait allusion à une île de la mer du Nord, située au nord-ouest de l'Europe, surgie il y a 14000 ans lors de la phase finale de la dernière déglaciation, puis progressivement habitée par

[1] J. A. Baker, *Le Pèlerin*, trad. É. Gaspar, Paris, Corti, 2020 [1967].

[2] D. Abram, *Devenir animal. Une cosmologie terrestre*, trad. et postface par Stefan Kristensen, Bellevaux, Éd. Dehors, 2024 [2010], notamment p. 193-194.

[3] R. Carson, *Sous le vent de la mer*, trad. P. de Lanux, préface de Margaret Atwood, postface (« Houles, ondes, sables et nuées ») d'Anne Simon, Marseille, Wildproject, 2024 [1941].

[4] B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies – Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004.

[5] É. Filhol, *Doggerland*, Paris, P.O.L, 2019, p. 9. Ci-après *D* suivi du numéro de page.

des chasseurs-cueilleurs du Mésolithique. Ce réchauffement climatique a ensuite provoqué son engloutissement, il y a environ 8000 ans : « rayé de la carte en un jour et une nuit par un raz de marée, ou bien progressivement » (D, 71), c'est à ce blanc ou ce vide géographique que va se confronter le roman, et tout particulièrement l'un de ses personnages principaux, Margaret, directrice de recherche en géologie, qui enquête scientifiquement sur ce monde disparu autant qu'elle en « fabule la fin[6] », pour reprendre l'expression de Jean-Paul Engélibert. Avant ce réchauffement total, la mer du Nord était une vaste plaine, qu'on pouvait parcourir à pied – de l'Écosse au Danemark, du Royaume-Uni aux Pays-Bas.

J'ai évoqué ailleurs[7] l'originalité de ce récit, qui télescope plusieurs espaces-temps permettant de donner à lire les menaces qui pèsent sur la mer du Nord et les pays qui la bordent, et de mettre en scène les enjeux de la collaboration littéralement contre-nature entre archéologie, géosciences et extractivisme pour faire avancer les connaissances scientifiques. Je ne reviendrai donc pas sur les flux temporels de *Doggerland*, tous reliés à ce que fut, est ou deviendra la mer du Nord. Rappelons juste qu'il y a au moins cinq temporalités dans ce roman, dont les lignes se nouent constamment, brisant la linéarité d'une des intrigues : celle du présent du récit qui suit chronologiquement la rencontre de deux anciens amants se rendant à un colloque réunissant des experts scientifiques entrecroisant deux mondes de la recherche – académique et productiviste. Rappelons qu'Élisabeth Filhol a un parcours atypique : elle a été formée en conseil en organisation et en gestion financière pour les entreprises, et a dès lors une connaissance interne des relations entre capitalisme, sciences et littérature. Une autre des temporalités de *Doggerland* renvoie notamment aux cycles chaotiques hyper rapides du capitalisme et des cours du pétrole depuis les années 1970. Comparé à un « trouble maniaco-dépressif », ce capitalisme fonctionne sur « une succession de phases à la hausse ou à la baisse » (exactement comme le tempérament de Marc, ingénieur impliqué dans l'extraction du pétrole offshore) :

> chocs et contrechocs, flambée et chute des prix, mouvements erratiques, en dents de scie, montagnes russes, suivies de près par les industriels, scrutées à la loupe par les spéculateurs, les cours du pétrole sont une mesure parmi d'autres de l'humeur mouvante, instable, du capitalisme mondial à l'instant t. (D, 110)

Le début du roman est donc, au fil de la (re)lecture, à placer en regard de ce chaos politique autant que psychique. On commence à comprendre comment et pourquoi se trouve renouvelé ce topos de la littérature qu'est la description

[6] J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

[7] Voir A. Simon, « Extractivisme, géosciences et mythe dans *Doggerland* (É. Filhol) : une imbrication toxique », dans : F. Collin (dir.), *La dévoration de Ploutos : comment la littérature et l'art pensent aujourd'hui le post-extractivisme ?*, Colloques Fabula, 2026.

d'une tempête. On verra qu'Élisabeth Filhol mobilise des ressources imaginaires et syntaxiques très différentes, parfois antagonistes, pour nous donner une idée de modes de perception contemporains radicalement ruptifs par rapport à la tradition poétique. Le mouvement et la vitesse dans leur pureté, les ondes et la force vectrice du vent, la puissance d'une pression atmosphérique constituent des défis textuels majeurs. L'enjeu est d'autant plus important que ce flux cosmique primaire constituera le point de jonction avec l'ensemble des autres flux romanesques : de façon très écopolitique, flux financiers de capitaux et de valeurs, mais aussi flux de conscience et de points de vue, flux d'émotions, flux sanguins, et, on vient de les évoquer, flux temporels…

## Naissances… De l'énergie

L'*enargeia* est un mode de narration qui mobilise notamment cette « figure de présence[8] » et d'animation qu'est l'hypotypose. Caractérisée par une hyper visibilité descriptive, cette dernière se fonde souvent sur l'excès syntaxique, la démultiplication des points de vue et la surenchère lexicale, pour frapper l'imagination et la mettre en mouvement :

> Ils l'ont vue naître, émerger du néant en mer d'Islande. Ils ont assisté subjugués à son éclosion, nichée au creux de son lit dépressionnaire, engendrée par un air humide subtropical égaré aux frontières de l'océan Arctique. Et maintenant elle explose, une bombe. Comme dans un film en avance rapide, il n'y avait rien et elle est là. (D, 9)

Les mots « naître », « émerger » et « néant » font écho, quand on relit le roman, au mot « rien » qui le clôt, en une surimpression hétérogène du Mésolithique et du présent qui ne cessera plus de creuser le sens de notre contemporanéité. Mais les acteurs diffèrent entre l'incipit et la clausule (qui peut être issue de l'imagination de Margaret). Le pronom personnel « ils » de la citation renvoie à ces « portes-regards » chers à Philippe Hamon[9] – ces personnages qui motivent la description, qu'en ces premières phrases nous ne connaissons pas encore et qui se révéleront être les météorologues du *Met Office* d'Exeter en Angleterre. L'incipit ne cessera donc d'osciller entre la focalisation externe d'un narrateur, par ailleurs souvent omniscient et dont on n'apprendra rien, et l'étrange discours indirect libre émanant du collectif du bureau météorologique – un discours parfois proche du bulletin d'information ou d'échanges oraux informels. Plus encore, ce pronom renvoie aussi aux lecteurs que nous sommes, assistant

[8] Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1958.

[9] Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 172.

à la naissance d'un récit qui commence *in medias res* autant qu'à la naissance d'un événement informe qu'on peine tout d'abord à nommer (catastrophe du type éruption volcanique, ouragan, tsunami…). Les scientifiques observent de fait sur leurs écrans spécialisés le déploiement de ce qu'on peut mettre du temps à diagnostiquer comme étant une tempête liée à une dépression, présentant un risque de submersion des côtes ouest britanniques. Cette tempête nommée Xaver, qui a réellement eu lieu en 2013, frappe donc d'un sceau de véridicité l'ensemble du roman.

Si c'est le sens de la vue qui prime, la décomposition scientifique du spectacle en gradients, mesures et graphiques mobilise indirectement d'autres perspectives. Hésitant entre biologie (naissance) et météorologie (« lit dépressionnaire », « air humide subtropical »), ce commencement, rythmé et rapide, mobilise tous nos sens, y compris le système vestibulaire (sens de l'équilibre et de la gravité) ou la proprioception (la sensibilité profonde liée au fonctionnement de nos organes internes, respiration, mouvement, pression sanguine, intensités plus ou moins fortes). Car la tempête est avant tout mouvement, pulsation et dynamisme : à peine devenue image (« ils ont vu »), celle-ci explose (« bombe »), et devient un « là » – pur espace-temps phénoménologique. Redéployant la figure de mise en abîme de l'*ekphrasis* en la transposant sur un support contemporain inexistant dans l'Antiquité, la romancière nous donne à lire une page (sur le papier d'un livre ou sur l'écran d'une tablette) qui décrit, justement, comment un écran modélise voire artialise la tempête qui a réellement lieu au dehors. Cependant, la fascination que l'image engendre tient à ce que le spectacle, constamment changeant, est impossible à décrire en quelques lignes ou selon une seule perspective, scientifique par exemple.

La science, loin d'être un empêchement au déploiement de l'imaginaire, permet donc d'embarquer le lecteur dans une aventure potentielle, et dans un événement plus vaste que lui, qui met au défi son système perceptif. C'est alors la technologie qui permet de donner accès à la monstruosité climatique en train de se manifester, selon une esthétique sublime où priment la discontinuité, l'admiration et l'émerveillement :

> Elle grandit et se déploie telle une puissance mythologique, mi-concrète mi-abstraite, par capteurs, balises, transmissions satellites et simulateurs interposés, ni tout à fait réelle dans ce temps intercalaire où elle souffle sur les eaux de l'Atlantique sans aucun témoin, ni tout à faire théorique. Ils l'admirent pour ce qu'elle est, exceptionnelle dans ses paramètres […], émerveillés par sa rapidité d'évolution et son potentiel de croissance, tandis que les données défilent, réactualisées en permanence […]. (D, 11)

L'écran, qui va *crever* avec l'apparition d'Athéna, permet de nous présenter la violence de l'événement climatique tout en la mettant à distance : dans un contraste saisissant avec la fin du roman citée en exergue de cet article, on a affaire à une

tempête triplement médiatisée, par des calculs transformés en graphiques, par des écrans sophistiqués et par des regards incapables d'opérer une synthèse. Comme le suggère Riccardo Barontini,

> Montrant simultanément la force visuelle de la tempête et sa puissance filtrée par les données de la science, Filhol problématise d'entrée de jeu la question du rapport entre la perception des sens et la modélisation d'un phénomène atmosphérique[10].

La rapidité des flux chaotiques d'une tempête a longtemps mis en échec la volonté humaine d'en maîtriser le cours ou d'en métaboliser la puissance. Elle constitue aussi un défi descriptif pour les écrivains : les plus grandes œuvres, de la Bible aux *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866), en passant par Homère dans *L'Odyssée*, se sont attachées à ce lieu commun de la littérature. Pour Élisabeth Filhol, il s'agit donc de trouver les mots et les rythmes qui permettront à la fois de rendre compte de la démesure de l'événement et de le rendre « lisible » sans en trahir l'incommensurabilité. Pour ce faire, elle jongle entre deux procédés, l'un hyper contemporain, l'autre remontant à la plus haute antiquité.

Le premier consiste à nous donner à percevoir l'ouragan par des mesures scientifiques en perpétuelle évolution, un rythme dense et rapide, une accumulation de verbes de croissance (« grandir », « se déployer »), une démultiplication des échelles et des mesures : « les données défilent, réactualisées en permanence » (D, 11).

Le second procédé consiste, de façon faussement paradoxale, à recourir au mythe pour raccorder notre présent aux forces naturelles :

> Ils l'ont vue se lover, s'enrouler dans un mouvement ascendant de convection et accroître son diamètre en accéléré dopée par une chute vertigineuse des pressions à cet endroit; il n'y avait rien et brutalement elle est là, d'entrée pleinement elle-même et hors norme, à peine au monde et déjà active, en possession de tous ses moyens, la voilà qui s'anime au-dessus de l'Atlantique Nord et crève l'écran, qui s'observe de but en blanc dans une forme aboutie telle Athéna sortie casquée et bottée du crâne de son père ; elle grossit, croit et se développe à une vitesse exponentielle […]. (D, 9-10)

Pour évoquer la « puissance mythologique » (D, 11) de cette tempête à la fois réelle et informatisée, Filhol met en réseau une série de locutions adverbiales connotant immédiateté et accélération (« déjà », « à peine », « d'entrée »…), des hyperboles (quelles que soient leur forme grammaticale, « vertigineuse »,

[10] R. Barontini, « Du Mésolithique à l'Anthropocène. La fiction environnementale à l'épreuve de l'imagination scientifique dans *Doggerland* d'Élisabeth Filhol », *Études littéraires*, nº 51/3, 2023, p. 173.

« pleinement », « hors norme », « exponentielle »…) et la figure d'Athéna dans sa version déesse de la guerre. La syllepse, qui réactive au passage la métaphore de l'actrice qui « crève l'écran » tout en pointant les ordinateurs perfectionnés du *Met Office* fonctionnant à plein régime, mine donc toute représentation entendue comme reproduction, pour renouer avec d'antiques conceptions du monde et de l'art. Comme le rappelle Paul Ricœur,

> l'homme grec est sans doute moins prompt que nous à identifier la *physis* à une donnée inerte. C'est peut-être parce que, pour lui, la nature est elle-même vivante que la *mimêsis* peut n'être pas asservissante et qu'il peut être possible de mimer la nature en composant et en créant[11].

Le dynamisme et le souffle, avec les phrases qui s'enchaînent sans pause et les répétitions qui créent un effet de voltes et de tourbillons textuels, sortent donc l'hypotypose du pur visuel, au profit d'un rythme haletant, certes soutenu par la fascination scopique des experts. Vénus sortant des eaux pour ouvrir le roman, Athéna désormais, les déesses, dans leur déclinaison latine ou grecque[12], opposent leurs attributs, dans une personnification-limite où la frappe imaginaire prime sur la logique des qualificatifs.

## L'indescriptible : un sublime contemporain

Élisabeth Filhol ne se contente pas du recours à la science et au mythe pour exprimer son refus d'apprivoiser la tempête. Syntaxiquement, elle procède par couches ou chocs de comparaisons, pour créer un *objet impossible*, tant il est démesuré par rapport aux critères humains de perception et de catégorisation. Le lecteur est dès lors emporté dans une superposition conflictuelle où la tempête devient protéiforme. L'autrice assume sa peine à dire, tourne via les énumérations autour d'un objet insaisissable pour en exprimer toute la complexité : œuf (« éclosion », D, 9), déesses, « bombe météorologique » (D, 12), plus loin conflit entre le vent qui écrase la mer qui voudrait « lever une houle comme on lève une armée » (D, 15), puis « bête » faisant « son nid dans la part d'incertitude des modèles de prévision » (D, 17) scientifiques… Tout se passe comme si la vie dans sa surenchère, entre puissance et acte, entre animal et mythe, n'avait jamais cessé de se lover au cœur de la science, et d'y inscrire son désordre. La submersion possible oscille entre cauchemar cosmique et défi à la technique, dans une lutte de Titans entre éléments (en l'occurrence, l'eau, la terre et l'air) :

[11] P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 61.

[12] Si son nom n'est pas écrit, on pense pour l'incipit à Vénus la Latine, plus qu'à Aphrodite la Grecque, car « La naissance de Vénus » ou « Vénus sortant des eaux » sont devenues des expressions quasi lexicalisées.

> Bornée sur trois côtés par des terres, à l'ouest, à l'est et au sud, la mer du Nord enfle sous l'effet des basses pressions. Et la force du vent qui la contient en surface, qui l'empêche de lever une houle comme on lève une armée, qui la casse, la maintient durant quelques heures dans un état contre nature, avec des vagues brèves, des crêtes blanches, l'eau et l'écume qui précèdent chacune, cette puissance du vent ne peut rien contre sa dilatation, sa déformation, rien contre une mer en crue, prête à quitter son lit […]. (D, 15-16)

Après la longue incise des relatives, la portée sémantique du sujet « la force du vent » est intensifiée par sa reformulation anaphorique « cette puissance du vent » (on passe d'une « force » mécanique à une « puissance » ontologique). Ce procédé, de même que les énumérations (« des vagues brèves, des crêtes blanches », « sa dilatation, sa déformation ») et la répétition (« rien contre »), sont évidemment des outils syntaxiques de taille. Mimant la « crue », ils permettent de créer des gradations de rythmes et d'accents faisant enfler la phrase, qui déborde en quelque sorte hors de son lit grammatical ou narratif.

Bien entendu, la tempête est aussi « prodige » et « merveille météorologique » (D, 17). Ce motif du *mirabilium*, où l'effroi et l'extraordinaire entrent en tension féconde, est lui aussi un lieu commun poétique depuis l'Antiquité. Il s'avère en cet incipit d'autant plus savoureux que les météorologues, subjugués par l'emballement de leurs écrans de pointe, semblent dans le même temps revitaliser le *suave mari magno* de Lucrèce ! L'exaltation romanesque de la beauté sauvage, excessive et intemporelle des éléments, dans une salle bourrée de machines à maîtriser le climat et à contrôler la temporalité, ne cessera plus d'alimenter la réflexion écopoétique d'un roman tout en nuances sur les fascinants renouvellements perceptifs autorisés par les technologies contemporaines, autant que sur leurs ravages.

Enfin, avec des adjectifs comme « incontrôlable », « incalculable » ou « imprévisible », c'est le préfixe négatif « in- » qui envahit la page 17, pour signifier deux défis, celui lancé aux météorologues et à leurs prévisions, celui lancé à la romancière qui doit donner à sentir l'irreprésentable. Élisabeth Filhol crée dès lors un déluge de comparaisons et d'approximations, tente des approches en cercles et en spirales syntaxiques qui permettent de cerner l'ouragan par ses bords, avant de plonger en son cœur. Or c'est précisément la façon dont la géo-scientifique Margaret (prénom qui résonne avec celui d'Élisabeth) décrit sa façon d'envisager son étrange objet d'étude : si la chercheuse travaille sur une île engloutie, c'est parce qu'« elle aime les marges pour ce qu'elles délimitent ». De fait, le contour imaginaire de l'île lui permet d'échapper au vertige de sa propre profondeur psychique : la peur des autres, l'émotion amoureuse qui bouleverse, mais aussi, plus intellectuellement, la complexité de cette Atlantide nordique, qu'il faut en quelque sorte *déduire* du réel. En effet, les caractéristiques du Doggerland sont à réinventer à partir des hauts-fonds et autres tourbes fossiles qui témoignent de son existence ; des souches d'arbres calcifiées nommées « Bois de Noé » (D, 43), qui

ressurgissent sur les plages dans le retrait des vagues lors des grandes marées et des tempêtes ; des reliques d'objets ayant appartenu à des chasseurs-cueilleurs mais aussi des restes d'animaux voire d'humains du Mésolithique se prenant dans les filets des pêcheurs… Trop de données empêchant de trouver un fil directeur, il faut d'abord « aller à l'immédiat, au plus urgent » et dessiner « les bordures, l'enveloppe, l'extérieur du moule par où se voit la forme en creux à laquelle il faudra dans un deuxième temps s'attacher à donner consistance » (D, 71). Riccardo Barontini a bien montré le paradoxe de cette méthode de recherche qui, à l'instar du roman, entrecroise rationalité et imaginaire : comment peut-on raconter un territoire qui a réellement existé sans qu'il soit possible d'en faire l'expérience directe, et qui peut seulement être appréhendé par la médiation de la science[13] ?

Mais il y a plus. Si la tempête est ce qui dicte au roman son rythme, elle le fait aussi pour son lexique : « tension », « pression », « afflux », « avalanche » et « tourbillon » (D, 17-18), débordements et autres submersions serviront à caractériser tous les flux, ceux du déluge, de la bourse, du psychisme, du désir, du temps, des sensations et du style.

## Déluges et anges

De la Bible à Walter Benjamin, opérons à notre tour une boucle temporelle pour conclure… Dix générations après la création du monde qui se terminait avec l'apparition du premier couple d'humains, Adam et Eve qui engendrent une descendance corrompue, Dieu décide d'« effacer[14] » l'ensemble des vivants. L'épisode du déluge opère donc un retour en arrière, ramenant au chaos primordial du tout début de la Genèse, ce « tohu-bohu[15] » antérieur aux démarcations entre le ciel et l'eau, le jour et la nuit…. Les eaux des abîmes remontent, les vannes du ciel s'ouvrent, en une inversion radicale de la Création. Rachi, commentateur des XI$^{e}$-XII$^{e}$ siècles, rappelle ainsi que le mot « déluge » en hébreu (*mabbul*) renvoie à tout ce qui est mélangé, bouleversé et détruit. Une fois le déluge passé, et au bout de plus d'un an d'enfermement, Dieu fait la promesse aux humains comme aux animaux de ne plus jamais éradiquer le monde. Tous les « déluges » et catastrophes ultérieurs – désastres écologiques et/ou historiques – seront donc dus à des causes soit humaines, soit naturelles.

« C'est un fracas comme mille tonnerres, elle n'a plus peur, elle le fait, elle se retourne, et puis plus rien. » (D, 343).

Nous sommes à la toute fin du roman d'Élisabeth Filhol, en focalisation interne absolue. Un événement sans concept – le tsunami jamais nommé – est filtré par la perception d'une femme qui effectue un geste ultime et minimal, juste

[13] R. Barontini, « Du Mésolithique à l'Anthropocène. La fiction environnementale à l'épreuve de l'imagination scientifique dans *Doggerland* d'Élisabeth Filhol », art. cit., p. 168.

[14] Bible, Genèse 6:7.

[15] On reconnaît le *tohu va-vohu* de Genèse 1:1-2.

avant d'être engloutie avec l'homme qui partage sa vie. Dans cette scène-limite, l'acte narratif pur du retournement débouche sur un « rien » – une suspension terminale, d'ordre ontologique. Les Adam et Ève du Doggerland ne deviendront pas les Noé et Naama[16] du Mésolithique : ne survivra aucun couple, aucune famille. L'émouvante inconnue qui fait face à la vague monstrueuse qui va submerger son île, et clore sa lignée et son temps (le Néolithique lui succèdera) n'est donc ni une figure de la femme de Noé, ni celle d'un Orphée perdant tout mais pouvant attester par le chant de sa peine et de la disparition des siens. Pourtant, pour celles et ceux qui viennent de lire *Doggerland*, cette chasseuse-cueilleuse pourrait bien être une figure du temps : par une étrange anticipation qui fonctionne comme une prolepse du passé, elle annonce l'ange de l'Histoire de Walter Benjamin interprétant l'*Angelus novus* de Paul Klee. Son regard tourné sur sa propre mort semble, du fond d'une ère qu'une catastrophe purement naturelle a anéantie, dirigé vers nous, et, par ces transverses chronologiques dont Élisabeth Filhol a le secret, nous prévenir que nous ferions bien de nous retourner sur nos ruines écologiques, si nous voulons nous ressaisir de notre présent[17], et changer l'avenir. Ce personnage benjaminien, dont Jean-Paul Engélibert à montré qu'il revient dans de nombreuses fictions d'apocalypses[18], il existe bien dans *Doggerland*, et c'est Marc, l'ingénieur qui dédie sa vie à l'extractivisme offshore, et qui, un jour, a une « vision prophétique » (D, 255), celle du « rift de la mer du Nord [qui] s'ouvre sous ses yeux » (D, 145) :

> Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. […] Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[19].

## Bibliographie (ouvrages cités)

Benjamin, Walter, *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 [1940].

Barontini, Riccardo, « Du Mésolithique à l'Anthropocène. La fiction environnementale à l'épreuve de l'imagination scientifique dans *Doggerland* d'Élisabeth Filhol », *Études littéraires*, nº 51/3, 2023, p. 167-182.

[16] Prénom de la femme de Noé dans la tradition juive (Bé-rechit, chap. 23, dans : *Midrach Rabba*, Genèse, t. I, Lagrasse, Éditions Verdier, 1987, p. 262).

[17] Voir les analyses de J.-P. Engélibert sur la sortie du présentisme : « si on ne peut pas sauver le passé, du moins on peut y donner accès, afin que le présent y gagne une profondeur et y trouve une vérité » (*Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, *op. cit.*, p. 95).

[18] Voir notamment « Apocalypse immanente et messianisme », *ibid.*

[19] W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », trad. M. de Gandillac, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000 [1940], p. 434.

Cassin, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies – Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004.
Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
Filhol, Élisabeth, *Doggerland*, Paris, P.O.L, 2019.
Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
*Midrach Rabba*, Genèse, t. I, Lagrasse, Éditions Verdier, 1987.
Perelman, Chaïm, Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1958.
Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Alba Pessini

*Université de Parme*

# Wilfried N'Sondé: quel(s) genre(s) pour raconter le vivant ?

**Wilfried N'Sondé : What Genre(s) to Tell the Living?**

In an ecopoetic perspective, our contribution highlights the formal choice made by Wilfried N'Sondé in the writing of his most recent novels, which we will examine here. We have approached these texts from the standpoint of genre or genres in which the author has chosen to situate them. Can we still speak of genre in the traditional sense of the term, or is it possible to identify a variety of genres that structure a single text? Or again, do the environmental themes at play foster the emergence of new forms? In narratives that blend the adventure novel with initiatory, prehistoric, and folktale elements, N'Sondé probes our world and the heavy challenges faced by characters who are adrift yet determined and find new ways of existing and dwelling within the living world.

**Keywords:** ecopoetics, literary genres, Wilfried N'Sondé, francophone literature, environmental literature

**Mots-clés :** écopoétique, genres littéraires, Wilfried N'Sondé, littérature francophone, littérature environnementale

L'œuvre de Wilfried N'Sondé s'échelonne sur près de vingt ans. L'auteur franco-congolais, né à Brazzaville en 1968 et grandi dans la banlieue parisienne, depuis la publication de son premier texte intitulé *Le Cœur des enfants léopards*[1] en 2007, a fait ses preuves, conquis un public francophone et décroché de nombreux prix

[1] W. N'Sondé, *Le Cœur des enfants léopards*, Arles, Actes Sud, 2007.

littéraires qui lui ont assuré une notoriété incontestable[2]. Il est aujourd'hui l'un des auteurs les plus suivis et appréciés dans le panorama francophone.

Sa production littéraire débute donc en 2007 et dans l'espace de six ans il publie trois romans. Le premier, que nous venons d'évoquer, est suivi en 2010 par *Le Silence des esprits*[3] et par *Fleur de Béton*[4] en 2012. Dans ce que nous pouvons appeler une première étape de sa production romanesque, N'Sondé concentre son intérêt sur les jeunes issus de l'immigration, sur leurs vies difficiles dans les banlieues de la région parisienne. C'est le cas en particulier du jeune Noir protagoniste du *Cœur des enfants léopards* qui, après avoir tué un policier sous les effets de l'alcool, essaie, tout au long de sa garde-à-vue, de comprendre ce qui l'a conduit à ce geste extrême, à travers l'évocation de ses souvenirs d'enfance, de ses amis et de son premier amour. *Le Silence des esprits* convie le personnage d'un migrant sans papiers, Clovis, qui, en deux nuits, va trouver, grâce à Christelle, elle aussi en mal de vivre, la possibilité d'imaginer une issue face à une vie en suspens, ainsi qu'une éventuelle rédemption. Il se livre à elle à travers une confession qui révèle que celui qui est aujourd'hui une victime, fut auparavant un bourreau qui a gravi les échelons de la violence en devenant tortionnaire de son peuple. Ce qu'il a toujours craint depuis qu'il a foulé le territoire français s'avère : il est arrêté par la police, jeté dans un fourgon blindé et enfermé, à jamais séparé de la femme qui a partagé, pour un instant, avec lui « la magie, la folie de croire à l'incroyable »[5]. Avec *Fleur de béton*, N'Sondé poursuit son investigation sur le malaise social, psychologique, sentimental, spatial des jeunes de « la cité des 6000 » qui occupent des « cages à humains ». C'est un récit choral où le point de vue de chaque personnage est pris en charge par le narrateur. Chacun d'entre eux, Rosa Maria, Mouloud, Margarine, Jason, etc… pose son regard sur la cité, ce lieu qui enferme et protège tout à la fois et élabore une stratégie pour le fuir, tout en essayant également de trouver un moyen pour mieux y faire cohabiter les différences. La banlieue dans toutes ses déclinaisons est le décor privilégié de ces trois romans, espace gris, sombre, sans âme, qui écrase, où les tensions entre les habitants et la violence dominent. Par souci de synthèse nous ne rendons malheureusement pas justice à ces textes qui introduisent certaines thématiques qui charpentent l'œuvre de N'Sondé (l'exil, l'altérité, la spiritualité, la marginalité, le sentiment amoureux, la sensualité).

Il nous parait cependant important de souligner qu'au fil des romans et surtout à partir de 2015, année de publication de *Berlinoise*[6], les récits de N'Sondé

[2] Prix Senghor pour le premier roman 2007, Le Prix des cinq continents de la francophonie 2007, le prix Ahmadou Kourouma 2018.

[3] W. N'Sondé, *Le Silence des esprits*, Arles, Actes Sud, 2010.

[4] *Idem*, *Fleur de béton*, Arles, Actes Sud, 2012.

[5] *Idem*, *Le Silence des esprits*, *op. cit*, p. 171.

[6] C'est le récit de l'histoire d'amour entre un jeune francilien (Stan) et une Allemande de l'est (Maya) qui se rencontrent dans les décombres du mur de Berlin qu'ils ont modestement contribué à démolir. L'espace temporel du roman se déroule entre novembre 1989 et juin 1991 ; c'est

se nourrissent d'un souffle nouveau. L'auteur abandonne la représentation de la claustration et de la réclusion qui domine dans les romans précédents pour interpeller l'Histoire avec un grand H, l'histoire contemporaine mais aussi l'histoire de l'esclavage, de la traite, qui occupe le devant de la scène avec la publication d'*Un océan, deux mers, trois continents*[7] (2018). Toujours à partir de *Berlinoise* qui peut, pour cette raison, être considéré un roman-pivot, N'Sondé diffracte l'espace et commencent à poindre en filigrane des thèmes qui deviendront essentiels dans les narrations qui suivront ; nous pensons en particulier à la nécessité de défendre le vivant et la planète des abus et des méfaits du capitalisme et à l'importance accordée à la relation de l'homme à la nature.

C'est avec les ouvrages parus lors de ces cinq dernières années, *Femmes du ciel et des tempêtes*[8], *Héliosphéra, fille des abysses*[9] et *Sœurs d'hier*[10], que N'Sondé confirme son intérêt croissant pour la fiction environnementale. Un fil rouge relie étroitement ces textes qui appartiennent tous à ce courant qui questionne les affinités, l'harmonie de l'homme et du reste du vivant, les rapports à reconstruire entre l'humain et le non-humain et une nouvelle approche qui exclut une hiérarchisation du vivant. Ces trois textes ont également en commun, comme moment déclencheur de l'écriture, un vécu autobiographique de l'écrivain : le premier a comme origine son voyage de 19 jours à bord du transsibérien avec d'autres écrivains (Jean Echenoz, Sylvie Germain, Maylis de Kerangal, Dominique Fernandez, Danièle Sallenave, Olivier Rolin, Patrick Deville) entre les mois de mai et juin 2010, qui a touché des espaces sauvages que l'écrivain a voulu matérialiser sur la page ; le deuxième est la version romanesque de son séjour sur la goélette *Tara* durant une mission océanographique au large du Chili ; le dernier enfin est une écriture sur commande dans le cadre d'une initiative du musée des Confluences à Lyon qui propose à un écrivain ou écrivaine, à partir d'un objet de ses collections, de coucher sur papier un bref récit ; N'Sondé choisira trois hominidés femmes.

Le volet de la production la plus récente de l'auteur sera donc l'objet de notre réflexion puisqu'il se concentre sur des problématiques qui relèvent de l'écriture environnementale dont les quatre critères énoncés par Lawrence Buell dans *The Environmental Imagination* sont essentiellement remplis : le non-humain n'est pas relégué en toile de fond mais concourt à l'histoire du vivant ; le cadre humain et non-humain est impliqué de manière significative dans l'éthique du texte ; du point de vue éthique, le texte se doit de mettre en valeur la responsabilité de l'homme envers l'environnement; enfin il s'agit de concevoir

entre ces deux dates que l'on assiste à l'éclosion de cet amour passionné mais également à sa lente déliquescence tout comme se dissipent la liesse et l'illusion d'un moment sans pareil qui devait contribuer à la construction d'un nouveau monde archivant la guerre froide.

[7] W. N'Sondé, *Un océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018.

[8] *Idem*, *Femme du ciel et des tempêtes*, Arles, Actes Sud, 2021.

[9] *Idem*, *Héliosphéra, fille des abysses. D'amour et de plancton*, Arles, Actes Sud, 2022.

[10] *Idem*, *Sœurs d'hier*, Paris, Cambourakis, 2024.

l'environnement comme processus plutôt que comme constante[11]. Si ces principes « codés » de l'écriture environnementale sont tous présents chez N'Sondé, ils paraissent toutefois insuffisants pour une approche de la dimension littéraire d'un texte. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, dans l'introduction du numéro 36 de la revue *Écologie et politique*, ne manquent pas de souligner que Buell considère le texte littéraire comme « un document culturel, historique, politique parmi d'autres et sa spécificité esthétique est reléguée au second plan, en faveur de son contenu écologique »[12] (j'ajouterais que peut-être l'y réduit-il). En réponse à cette critique, l'approche écopoétique que prône Pierre Schoentjes[13] ne prend pas seulement en considération le fond mais aussi la forme des textes littéraires ; Sara Buekens souligne également, selon cette même démarche, la nécessité de questionner « les formes poétiques par lesquelles les auteurs rendent visibles les règnes animal et végétal »[14]. C'est ce qui guidera notre étude où nous nous attacherons à faire émerger certains choix opérés par N'Sondé concernant les genres et sous-genres qu'il décide d'employer pour porter le projet esthétique de ses fictions environnementales. Un texte en particulier, *Héliosphéra, fille des abysses*, a retenu notre attention pour son originalité, même si les deux autres nous seront nécessaires pour corroborer nos thèses.

Dès son entrée en littérature, N'Sondé avant de se consacrer à la fiction environnementale, a déjà en tête les rouages qui entreront en jeu dans l'élaboration de la matière narrative de ses œuvres. Un point commun qui les réunit toutes est leur caractère polyphonique qui s'appuie sur une construction narrative permettant la multiplication des points de vue où l'intervention des différentes voix narratives pose un regard à chaque fois distinct et parfois même contradictoire sur les événements racontés. Il s'agit donc d'une narration morcelée qui récuse la linéarité, favorise un récit dont la chronologie éclatée engendre des ruptures temporelles et qui s'appuie aussi sur une hybridité générique.

Si nous passons aux œuvres qui ont suscité notre intérêt, nous remarquons que N'Sondé puise dans les différentes boîtes à outils des sous-genres romanesques dont dispose l'écrivain. Depuis *Un océan, deux mers, trois continents*, il va en particulier se servir du canevas du roman d'aventures. Recourir à ce genre, considéré comme étroitement inséparable du projet colonial, de la part d'un écrivain enfant de la postcolonie, n'est pas anodin. Dans *Femme du ciel et des tempêtes,* premier texte de N'Sondé qui met en scène des problématiques écologiques, l'écrivain conduit son lecteur dans la lointaine péninsule sibérienne de Yamal,

[11] L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 7-8.

[12] N. Blanc, D. Chartier, T. Pughe, « Introduction », *Littérature et écologie. Vers une écopoétique*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 20.

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

[14] S. Buekens, « Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires : *L'Homme des haies* de Jean-Loup Trassard et *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Études Littéraires*, vol. 48, n° 3, 2019, p. 4.

au bord de l'océan Arctique, un espace encore sauvage que l'un des protagonistes, Noum, chaman de la tribu nomade des Nenets, s'attache à défendre contre un projet d'exploitation gazière que Sergueï, gérant de la société d'extraction et Micha, le neveu de Noum, veulent mener à bien. À la suite de la découverte de la sépulture d'une femme remontant à l'ère préhistorique, Noum entend changer le cours des événements et convaincre un zoologue français, Laurent Joubert, de s'allier avec lui. Laurent entraine dans cette aventure deux autres personnages, Cosima, une jeune médecin légiste et Silvère Mazanba, docteur en anthropologie. Comme pour d'autres auteurs appartenant – en particulier Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau – au vaste champ de la littérature francophone, qui s'intéressent entre autres à l'écologie, Yves Clavaron insiste sur le fait que « [leur] écriture n'est pas rivée à des enjeux strictement écologiques mais elle est sous-tendue aussi par des questions qui ont trait aux dynamiques postcoloniales, identitaires et culturelles, qui touchent aussi aux catégories génériques »[15]. N'Sondé s'approprie la forme du roman d'aventures pour ensuite la plier à des exigences contemporaines qui ne sont plus dictées par une vision exclusive et unique du monde liée à la mission civilisatrice de l'empire colonial. Il ajoute aussi, dans plusieurs entretiens, que ce genre lui permet de dynamiser le récit en le rendant plus captivant grâce aux péripéties qui se succèdent et aux revirements des situations. L'écrivain remplace le héros solitaire mis en scène dans les classiques du genre par un kaléidoscope de personnages qui se débattent face à une même situation en affrontant celle-ci avec les armes dont chacun et chacune dispose.

Au roman d'aventures N'Sondé mêle le récit initiatique quelque peu revu ; tous les personnages concernés par la mission dans la péninsule sibérienne doivent leur départ à une insatisfaction extrême vis-à-vis de leur vie professionnelle et personnelle. Le défi qui les attend prend les aspects d'une quête qui se manifeste d'abord par la recherche de la sépulture de la Reine de l'Arctique qui pourrait sauver cet espace destiné à l'exploitation mais celle-ci se double d'une quête de soi qui portera à un changement profond des individus qui traverseront cette épreuve. Selon les règles du genre, les personnages, pour affronter cette nouvelle expérience, se voient obligés de renoncer à des modèles qui ne sont plus opératoires pour chercher à en adopter d'autres, plus à même de leur fournir une meilleure interprétation d'un univers presque indéchiffrable. La conclusion du parcours initiatique de Cosima, Silvère et Laurent, qui correspond à la fin du roman, dévoile, comme dans tout récit initiatique, la transformation des personnages, pourtant N'Sondé se détache de ce canevas en refusant leur « apothéose ». L'insuccès et les déconvenues jalonnent leur trajectoire et la disparition irrémédiable de la sépulture tant convoitée met un point final à leur entreprise. Si dans les récits initiatiques, il est souvent possible d'imaginer l'avenir des personnages, chez N'Sondé, celui-ci reste impénétrable, flou ; ce que l'on sait, c'est que ces épreuves les ont marqués et l'expérience vécue fait désormais partie d'un bagage qu'ils emporteront

[15] Y. Clavaron, *Éc(h)ographies d'une terre déréglée*, Paris, Kimé, 2023, p.17.

avec eux. La Reine du permafrost a réuni autour d'elle des hommes et des femmes de provenances diverses prêts à la défendre pour protéger son tombeau et l'espace qui l'accueille. C'est elle que N'Sondé fait intervenir à la fin du texte pour mettre en lumière les tenants et les aboutissants de cette affaire :

> Et malgré les drames suscités par la rencontre de tous, les conflits, l'aveuglement des points de vue qui s'étaient transformés en une volonté de s'imposer à tout prix, la dame du permafrost avait favorisé l'essentiel, une autre manière d'être et de faire ensemble. […] Son bref retour rappelait qu'à une époque avaient existé des hommes et des femmes qui ressemblaient à ceux d'aujourd'hui avec des manières inédites de penser et d'agir. D'autres mondes étaient possibles souhaitait-elle leur rappeler, et ainsi les amener à interroger leurs convictions, afin qu'ils inventent à leur tour de nouveaux chemins de réflexion, et mûrissent des choix originaux face aux périls qui pesaient sur le Nord[16].

Chez N'Sondé, nous l'avons vu, la présence d'individus provenant d'horizons différents permet d'insérer la problématique environnementale dans une dimension transdisciplinaire, de solliciter des échanges de pensées et de points de vue éloignés, comme le souligne Stéphane Durand dans l'avant-propos d'*Héliosphéra fille des abysses* : « il est vital de décloisonner les disciplines, de les faire dialoguer et résonner les unes avec les autres pour qu'elles s'entre-fécondent et renouvellent radicalement nos relations aux vivants. Artistes et scientifiques sont des chercheurs qui partagent la même fascination pour le monde, le même désir de l'explorer, la même volonté de le raconter et de le partager »[17]. Avec ce roman, le genre du texte est revendiqué dès la première de couverture, l'auteur adhère de façon convaincante à la fiction environnementale. Le livre est publié dans la collection « Mondes Sauvages » d'Actes Sud, fondée en 2017, dont les objectifs sont clairement énoncés sur le site de la maison d'édition : « C'est une approche biographique du vivant. En allant à la rencontre des animaux sur leurs territoires, ces auteurs partent en "mission diplomatique" au cœur du monde sauvage […]. Parce que nous partageons avec eux les mêmes territoires et la même histoire, parce que notre survie en tant qu'espèce dépend de la leur, la question de la cohabitation et du vivre-ensemble devient centrale »[18]. N'Sondé a voulu faire de son expérience à bord de la goélette Tara lors d'une mission océanographique un roman attentif à une parole scientifique souvent opaque, insaisissable pour le lecteur non spécialiste, et essayer de la traduire en émotions, champ d'action de l'écrivain. Le roman mêle trois récits apparemment distincts qui alternent, à commencer par celui d'une jeune scientifique, Ollanta, chilo-

[16] W. N'Sondé, *Femme du ciel et des tempêtes*, *op. cit.*, p. 263-264.

[17] S. Durand, « Avant-propos », *Héliosphéra, fille des Abysses. D'amour et de plancton*, *op. cit.*, p. 11.

[18] https://www.actes-sud.fr/recherche/catalogue/collection/1899?keys= (consulté le 20 février 2026)

guadeloupéenne qui affronte son premier programme de recherche avec tout l'enthousiasme et la crainte d'une novice ; elle apprend à sonder les mystères enfouis dans les océans, à se connecter avec la vie des micro-organismes qui les habitent. L'écrivain s'intéresse aussi au cheminement d'un ballon en plastique qui, depuis la rivière Durance va, au gré de son voyage, devenir invisible mais encore plus nocif et insidieux puisqu'il se décompose jusqu'à rejoindre l'océan. Enfin, le dernier récit orchestre la rencontre entre deux micro-organismes, deux planctons, Héliosphéra et Xanthelle, et l'histoire d'amour dont ils sont les interprètes. Le point de jonction entre ces trois histoires se réalise à la fin lorsque Ollanta, en observant un échantillon au microscope, est témoin de la fusion de ces deux êtres aussi dissemblables qu'indispensables l'un à l'autre.

Lors de la présentation de cet ouvrage dans une librairie, l'animateur s'est interrogé sur la nature du texte qu'il a défini comme « un objet littéraire non identifié », soulignant la difficulté à l'insérer dans un genre précis et reconnaissable. N'Sondé n'attribue pas aux trois récits la même considération en termes de longueur ; en effet, si au total la narration ne s'échelonne que sur 139 pages décalquant la vie brève du plancton, elle n'est pas uniformément distribuée. La place accordée aux vicissitudes du plastique s'étale sur 7 chapitres très brefs qui occupent en tout 16 pages. Son histoire n'a comme seul intérêt que d'être un des possibles obstacles à la fusion entre Héliosphéra et Xanthelle. Les deux autres récits en revanche s'équivalent, ils renferment l'essentiel des messages que veut diffuser l'écrivain : la volonté de rendre intelligible pour tout un chacun le travail scientifique pour la compréhension de la relation entre l'homme et la nature ainsi que la remise en question du rôle du scientifique qui ne doit pas perdre de vue que ses recherches ont comme matériel le vivant qu'il est indispensable de ménager. Enfin, avec cette improbable histoire d'amour, N'Sondé nous entraine dans les profondeurs de l'océan peuplé d'êtres vivants auxquels personne n'avait jusqu'ici donné la parole, et décide d'en faire des personnages à part entière.

Il nous parait indéniable que pour confectionner ce récit N'Sondé a bien à l'esprit le genre de la fable. Cette dernière est détectable dans une narration brève, dynamique et vivace ; il est question certes d'un récit imaginaire qui cependant a la vocation de nous faire réfléchir sur nous humains, sur la nécessité de concevoir notre présence au monde à l'égal de tous les autres habitants de la terre. Toutefois, les traits les plus marquants du genre sont quelque peu revus et corrigés, l'écrivain contrevient à certaines de ses règles pour en choisir d'autres qui lui permettent de mieux cibler son objectif. Toute fable qui se respecte met en scène le plus souvent des animaux, parfois même des végétaux et des humains. En ce qui concerne les animaux, ils sont la plupart du temps anthropomorphisés, ce que N'Sondé refuse de faire avec Héliosphéra et Xanthelle. Pour le narrateur, leur intérêt ne réside pas dans le fait qu'ils sont semblables à l'homme mais tient à ce qu'ils occupent le monde – en l'occurrence les océans – d'une autre façon, tout aussi indispensable malgré leur imperceptibilité. Il s'agit d'être à l'écoute de ce que ces populations peuvent nous dire, nous suggérer, si l'on veut bien leur prêter

notre attention. Voilà que N'Sondé propose dans le récit consacré au microplancton un renversement de perspective. Cette considération pour l'invisible nous conduit à repenser notre rapport avec ce qui nous entoure : être invisible ne veut pas dire ne pas exister mais contribuer différemment à la vie de la planète. La goélette *Tara* devient ainsi le passeur entre notre monde visible et le monde invisible. La fable a toujours aussi joué sur les oppositions entre deux personnages ou bien deux situations, chez N'Sondé les deux microplanctons, malgré leur différence, se cherchent et sont conscients dès le début que seule leur union insolite pourra les sauver. Leur exemple est emblématique de ce dont le vivant est capable :

> [la] fusion de l'animal et du végétal avait effacé les barrières de la subdivision du monde vivant en espèces et en règnes irréconciliables […]. Une osmose féconde du monde animal et du monde végétal sous le sceau de l'effacement des frontières. La diversité ne s'était ni affrontée ni précipitée dans une dynamique de conflit, mais mêlée, déployée vers toujours plus de proximité et d'intimité. Les contraires s'étaient régulés, ordonnés et avaient enfin trouvé l'harmonie. Ce que nul mammifère terrestre – humain compris – n'aurait jamais réussi à concevoir, s'était réalisé […] au large du Chili[19].

Ces barrières, N'Sondé tente aussi de les abattre entre les genres qu'il utilise. Il navigue entre eux, ne se donne aucune restriction quant à leur utilisation et leur permet de cohabiter dans une harmonie inédite à l'intérieur du même texte ou dans son œuvre en général. Dans son dernier texte en date, *Sœurs d'hier*, il convoque un genre qu'il n'a pas exploré auparavant même si le motif préhistorique était déjà présent dans *Femme du ciel et des tempêtes*. La préhistoire était alors une ressource « méta-réflexive » pour mieux appréhender les conditions du monde contemporain. Avec *Sœurs d'hier*, l'auteur nous plonge d'emblée dans un récit préhistorique qui s'ouvre avec un cataclysme et la rencontre de trois femmes représentant trois types d'hominidés (Florès, Sapiens et Neandertal).

> Trois êtres, épuisés, traumatisés par les événements qui avaient bouleversé leur monde de manière rapide et brutale depuis qu'avait éclaté la colère de forces venues des profondeurs de la Terre. Trois victimes d'une catastrophe qui les avaient réunies en plein cœur d'un paysage remodelé dont elles ignoraient les ressources et les contours[20].

N'Sondé nous raconte, sur un rythme soutenu, comment ces trois femmes (Flora, Salia et Kai), malgré leurs difficultés à se comprendre et à se raconter vont, dans un esprit de survie, se mettre à l'écoute les unes des autres, s'appréhender surtout grâce au timbre de leur voix, au regard qu'elles échangent, la parole

[19] W. N'Sondé, *Héliosphéra, Fille des abysses. D'amour et de plancton*, *op. cit*., p. 131.
[20] *Idem*, *Sœurs d'hier*, *op. cit.*, p. 33.

devenant superflue. Dans ses récits, Wilfried N'Sondé cherche à combler les trous et les vides laissés par les scientifiques, à venir en aide aux hommes de science là où ils peinent. La fiction devient une possibilité, elle accompagne le lecteur sur des sentiers inédits. Ce qui parait parfois impossible à la science a droit de cité dans la fiction. Cette reconstruction s'apparente, à bien des égards, à la « vision prophétique du passé »[21] que Glissant utilise pour réinterpréter l'Histoire à travers une intuition. Il s'agit pour le grand écrivain et intellectuel antillais d'opposer la non-histoire à une prophétie qui permet de faire surgir une mémoire effacée et qui tenterait de combler les béances du récit historique colonial. La démarche de Wilfried N'Sondé n'est pas bien éloignée de celle de Glissant, il explique à la fin de son récit, dans la « Note de l'auteur », comment il a conçu, dès sa rencontre avec les trois femmes, de nous raconter leur histoire :

> Ce sont elles qui m'ont inspiré ce plongeon dans *Sœurs d'hier*, la fable d'une rencontre improbable, un périlleux voyage à rebours. Une légende qui prend place là où les scientifiques d'aujourd'hui tâtonnent encore, tant les traces de nos ancêtres résistent à nous livrer leurs secrets. […] Il m'aura donc fallu inventer, imaginer ce qui pouvait animer les attitudes graves et énigmatiques […] des trois femmes des origines. […] Pour moi, l'étrangeté de ces dames nous incite plutôt à oser la fiction, à ouvrir nos esprits, à nous engager sur les chemins sinueux de la préhistoire, mais cette fois, forts du mariage entre les quelques données scientifiques dont nous disposons actuellement et l'infini que permet l'intuition[22].

Roman d'aventure, fable, récit initiatique, roman préhistorique, une gamme de genres s'invite sous la plume de N'sondé et ensemble dessinent un univers qui refuse le singulier, adopte le pluriel. Si les genres traditionnels continuent à garder leurs noms, ils tendent à se dissoudre et permettent aux lecteurs d'explorer les problématiques environnementales sous des angles nouveaux, plus adaptés aux questions d'ordre écologique.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Blanc, Nathalie, Chartier, Denis, Pughe, Thomas, « Introduction », *Littérature et écologie. Vers une écopoétique*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 15-38.

Buekens, Sara, « Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires : *L'Homme des haies* de Jean-Loup Trassard et *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Études Littéraires*, vol. 48, n° 3, 2019, p. 21-36.

[21] « Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective (ou même de manière subjective) par l'historien, il doit être aussi rêvé de manière prophétique, pour les gens, les communautés et les cultures dont le passé, justement a été occulté ». É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 86.

[22] W. N'Sondé, « Note de l'auteur », *Sœurs d'hier*, *op. cit.*, p. 58-60.

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Clavaron, Yves, *Éc(h)ographies d'une terre déréglée*, Paris, Kimé, 2023.

Durand, S., « Avant-propos », dans : W. N'Sondé, *Héliosphéra, fille des Abysses. D'amour et de plancton*, Arles, Actes Sud, 2022.

Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

N'Sondé, Wilfried, *Le Silence des esprits*, Arles, Actes Sud, 2010.

N'Sondé, Wilfried, *Femme du ciel et des tempêtes*, Arles, Actes Sud, 2021.

N'Sondé, Wilfried, *Héliosphéra, fille des abysses. D'amour et de plancton*, Arles, Actes Sud, 2022.

N'Sondé, Wilfried, *Sœurs d'hier*, Paris, Cambourakis, 2024.

# III

# Lieux : ouvertures, porosités, profondeurs



Caroline Dumas de Rauly
*Université Bordeaux Montaigne*

# Brouiller les limites de la maison. Dramaturgie de l'*oikos* aux temps de l'anthropocène

**Blurring the Boundaries of Home. The Dramaturgy of the Oikos in the Anthropocene Era**

As ecological upheavals knock on the doors of our shelters through an increase in natural and industrial disasters, how is the representation of the boundaries of home evolving in theatrical fiction? This article examines the ways in which the boundary between interior and exterior is established in the plays *Lanceurs de graines* (J. Giono, 1932), *Zone à étendre* (M. Navarro, 2018), *Rouge Forêt* (S. Marchais, 2012), and *Solastalgia* (T. Köck, 2022). From the walls of the house that protect from the dangers of wilderness and the concentric circles that tame the wild space in Giono's work until the sometimes utopian, sometimes dangerous porosity of contemporary plays, the boundaries of the house engage various ways of inhabiting the world while revealing the political stakes of the oikos.

**Keywords:** dramaturgy, oikos, representation, boundary, eco-theater, home

**Mots-clés :** dramaturgie, oikos, représentation, limite, écopoétique, théâtre

À l'abri des cloisons, protégée des contraintes du monde sauvage, la communauté de la maisonnée s'organise en ce que les Grecs nommaient *oikos*, désignant ainsi à la fois le patrimoine matériel et l'ensemble des personnes du domaine. Sur les plateaux de théâtre, palais, fermes, cabanes ou maisons se dressent pour dévoiler au public les intrigues se tramant au sein de leurs murs. Les scénographies du monde intérieur et du monde extérieur font l'objet d'études variées, mais c'est spécifiquement sur la représentation de la limite entre le dehors

et le dedans dans les textes théâtraux que s'est portée mon attention. Si les clôtures de nos maisons nous garantissent un espace au moins en partie affranchi des aléas de la nature, les bouleversements écologiques que nous vivons viennent contrarier l'apparente étanchéité de nos abris. Canicules, inondations, incendies frappent à nos portes pour nous rappeler que leur origine est désormais notre fait. À mesure que la distinction entre monde sauvage et monde humain se brouille, qu'advient-il de la manière dont les limites de la maison se matérialisent dans les fictions théâtrales ? Les murs épais enclosant la ferme de la pièce *Lanceurs de graines* de Jean Giono, créée en 1932[1], ont laissé place, en notre siècle, à des maisons aux limites incertaines. Les cabanes dans les arbres dans la *Zone à étendre* de Mariette Navarro[2], la masure radioactive au cœur de la *Rouge Forêt* de Stéphanie Marchais[3], le pavillon aux contours incertains de *Solastalgie* de Thomas Köck[4] témoignent des manières d'habiter le monde contemporain tandis que la représentation des limites de ces maisons engage les enjeux politiques d'une dramaturgie de l'*oikos*, à la fois habitat et structure sociétale relevant du privé, en-deçà de l'organisation de la Cité et souvent délaissée par les politiques d'État au profit d'enjeux supposés plus grands[5].

## L'*oikos* au centre

Créée durant l'entre-deux guerres, alors que le monde paysan connaît de profondes mutations[6], la pièce *Lanceurs de graines* de Jean Giono met en scène le conflit entre Aubert, représentant d'un monde révolu quasi-mythique où on sait parler la langue des animaux et des arbres, fervent défenseur de la ferme solitaire d'Arlane, et de Maître Antoine, qui, après s'être mis en ménage avec la veuve de la maison, vient arracher les arbres et assécher les étangs pour faire « donner des sous à ce qui n'en donne pas » (LG, 127), assumant une gestion capitaliste de la terre. La fuite des animaux de la ferme, le murmure de l'eau capable de déjouer les plans mercantiles de Maître Antoine et d'égarer ceux qui cherchent le chemin de la maison, le rôle trouble des arbres de la colline qui semblent responsables de la mort de leur ennemi, sont autant d'éléments qui invitent à considérer le monde naturel comme un véritable actant du drame et pas seulement comme un arrière-plan aux actions humaines, destiné à la toile peinte[7].

[1] J. Giono, *Lanceurs de graines*, Paris, Gallimard, 1978 [1943]. Ci-après LG.

[2] M. Navarro, *Zone à étendre*, Le Perreux-sur-Marne, Quartett, 2018. Ci-après ZAE.

[3] S. Marchais, *Rouge forêt*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2012. Ci-après RF.

[4] Th. Köck, *Solastalgie*, inédit. Ci-après S.

[5] Voir A. Zabalza, « La "maison" (oikos) protégée par le "droit" (nomos). Éloge d'une théorie "oikonomique" face à l'urgence écologique », *Revue juridique de l'environnement*, n° HS1, 2021, p. 17-33.

[6] P. Schoentjes, *Littérature et écologie : Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.

[7] Je me réfère ici à l'article fondateur de Una Chaudhuri, « "There Must Be a Lot af Fish in That Lake" : Toward an Ecological Theater », *Theater*, vol. 25, n° 1, 1994.

Jean Giono semble ainsi actualiser son désir d'écrire une œuvre où les éléments naturels seraient les personnages principaux[8]. Toutefois, la liste des personnages n'en fait aucune mention et se cantonne à la communauté humaine de l'*oikos*. De surcroît, l'action se déroule intégralement dans le hall et la cuisine de la ferme. La didascalie inaugurant le 2e acte situe bien le mas d'Arlane « *de plain-pied dans la colline* » (LG, 137)[9], mais ce monde sauvage reste intégralement hors-scène, même quand Aubert quitte le domaine pour vivre dans une grotte. Si la nature est dotée d'une agentivité, celle-ci est relayée par le *logos*, et c'est un décor éloigné des genêts et des genévriers qui tient le centre du plateau.

La maison établit ainsi ses limites tangibles entre le dedans et le dehors. Elle s'érige comme un espace à part, où l'on peut s'abriter. La solidité étanche de ses murs[10] est plusieurs fois mentionnée. Elle garantit l'obscurité et la fraîcheur dans une Provence écrasée de soleil et protège des intempéries. Les ouvertures sur le monde extérieur existent, mais sont réduites et parfaitement contrôlées[11]. Pas de fenêtres : les servantes regardent dehors « par la chatière » (LG, 109). Pour surveiller l'orage qui approche, les ouvriers ouvrent et ferment la porte par intermittence, l'un d'entre eux remarquant alors que c'est « comme si on avait monté un mur de lave devant la porte » (LG, 151), le trope relayant la force cataclysmique qui risque de se déchaîner en même temps qu'il redouble l'isolation de la maison. Les murs offrent un espace domestique capable de préserver les protagonistes des orages, de la chaleur, et de la vengeance des arbres du domaine.

Cependant, laisser hors-scène tout ce qui relève du dehors, ne témoigne pas, ici, d'une négligence envers la nature dont on aurait du mal à soupçonner Jean Giono, mais plutôt d'une organisation du monde qui place la maison au cœur de cercles concentriques. « On peut être heureux chaque jour avec tout ce que *notre entour* [je souligne] nous donne », affirme Aubert (LG, 168). Autrefois, témoigne un ouvrier, la pâture, espace lisière entre l'humain et le naturel, paysage gagné par l'homme sur la forêt, mais abritant encore de la biodiversité[12], « venait jusqu'au ras de la maison » (LG, 173). Plus loin dans le domaine,

[8] Le 17 juin 1932, l'année de création de la pièce, Jean Giono publie un article intitulé « Le chant du monde » dans le journal *L'Intransigeant.* Il y exprime son rêve d'écrire un roman qui laisserait « chanter le monde », où l'homme ne serait pas « le centre de tout », et où les éléments naturels tels que les fleuves, les rivières, les montagnes, les orages auraient le statut de personnages, et même d'êtres vivants. Voir sur ce point P. Causse, *Météores en scène : De la représentation du temps qu'il fait à la création de l'atmosphère (1827-1947)*, thèse, Lyon, s.l., 2021, p. 618, 619.

[9] En italique dans le texte (la police signalant la didascalie).

[10] « J'ai touché ta maison avant d'entrer. Les murs. Les murs en pierre. Pas un trou. » (LG, 164).

[11] Toutes ces indications rendent compte de l'architecture vernaculaire des mas provençaux.

[12] Notons que le pâturage a, de même que les murs de la maison, une fonction protectrice : les incendies de l'été 2025, dans l'Aude, nous ont rappelé qu'au cœur des paysages secs du Sud de la France, il assure le rôle de pare-feu. Voir S. Thépot, « Arrachage des vignes ou retour

le monde sauvage de la colline que Maître Antoine voudrait anéantir pour développer des cultures massives. Le plus humain est au cœur du territoire, sur le plateau de théâtre, et l'espace devient de plus en plus sauvage à mesure qu'on s'en éloigne. L'utopie d'Arlane telle qu'elle se manifeste dans l'organisation de son territoire ne relève donc pas d'une fusion entre humain et nature, mais d'une délimitation en cercles concentriques qui permet d'assurer la distinction entre intérieur et extérieur et d'apprivoiser le sauvage et l'immensité du monde. Situé par ses limites, l'*oikos* d'Aubert apparaît comme le résultat d'un acte d'appropriation de l'espace sur terre, un acte protecteur, organisationnel, respectueux des actants qui peuplent son territoire tandis que le projet de vastes monocultures de Maître Antoine rend compte de l'industrialisation contemporaine de l'agriculture et d'un redéploiement des limites de l'*oikos* qui passe par le mépris des zones partagées entre l'humain et le non-humain.

## Porosité des limites

Il faut attendre les années 2010 pour que reviennent sur le devant des scènes françaises des pièces de théâtre aussi ouvertement écologiques que ne l'était *Lanceurs de graines*. Les publications conjointes de scientifiques, de philosophes, d'anthropologues ou d'historiens des sciences ont depuis lors modelé une représentation de la nature qui s'émancipe d'une différenciation tranchée entre le monde humain et le monde sauvage, s'attachant à montrer les interactions systémiques aux boucles de rétroaction infinies. Il ne suffit plus de fermer la porte pour se sentir chez soi, à savoir à l'écart du monde naturel, ni de randonner pour se croire en pleine nature, et les histoires qui s'écrivent aujourd'hui portent les traces d'une frontière devenue poreuse. Le motif des murs de la maison, qui pourrait passer inaperçu dans le déroulement du drame, me semble un des signifiants de cette évolution.

Avec *Zone à étendre*, publié en 2018, Mariette Navarro construit une fable écologique à laquelle se mêlent les accents de l'actualité sociale, marquée, alors, par la Zone À Défendre de Notre-Dame-des-Landes et du mouvement Nuit debout. La pièce met en scène un groupe d'individus – on ne peut pas parler de personnages, mais plutôt de voix – qui quittent la ville et se retrouvent en forêt dans le but d'établir une nouvelle société, plus juste et plus écologique. Ils se dirigent vers la clairière, dont on raconte qu'elle serait « agréable comme un jardin » (ZAE, 31, 32), comparaison qui lui donne des aspects civils, comme un possible *oikos*. Tous les chemins mènent à la clairière qui se trouve au plus profond de la forêt, au plus loin des bords.

---

du pastoralisme : après l'incendie de l'Aude, les vignerons cherchent la solution », *Libération*, 14 août 2025, en ligne : https://www.liberation.fr/environnement/agriculture/arrachage-des-vignes-ou-retour-du-pastoralisme-apres-lincendie-de-laude-les-vignerons-cherchent-la-solution-20250814_PD2LLE7G6ZGXPKEKOZOB3KJXME/ (consulté le 23 février 2026).

> C'est ce que je cherchais : ne plus jamais être sur aucun bon chemin.
> C'est comme ça que la forêt a réussi à tenir debout à chaque époque : en s'enroulant sur elle-même. En accueillant tout le monde en son milieu. (ZAE, 30)

La figure de la spirale a succédé aux cercles concentriques d'Aubert et se distingue également de la frontière univoque souhaitée par Maître Antoine. Plutôt qu'une franche appropriation de l'espace-temps qui établirait des nettes limites à l'*oikos*, la spirale qui guide les révolutionnaires de *Zone à Étendre* assure l'impression de mouvement de l'espace et du temps dans une perspective qui n'est pas linéaire. En outre, elle renverse le processus d'habitat dans la mesure où ce ne sont plus les humains qui tracent les limites de leur *oikos*, mais le lieu qui s'enroule autour d'eux. Le trajet évoque un retour dans le temps, jusqu'aux origines de la forêt, mais aussi jusqu'aux origines du phénomène de civilisation tel que le présente Robert Harrison, s'appuyant sur le philosophe Vico, dans son essai sur les *Forêts* : d'abord l'humain a habité les forêts, puis il a construit des cabanes, des villages, des cités, et, enfin, décorrélé du milieu naturel, il a investi les académies savantes[13]. En suivant les chemins imposés par la forêt et non plus ceux tracés par les humains, en refusant d'appartenir à la *polis*, le groupe admet s'en remettre au contexte, à l'ici (*oikos*) et se reterritorialise, pour reprendre les termes de Jean-Christophe Cavallin dans *Valet noir*[14]. Les urbains de *Zone à Étendre* refusent les institutions en vigueur, quittent leur cité, et construisent des cabanes dans la clairière en forme de « nid d'oiseau » (ZAE, 90)[15]. Les limites de leurs nouvelles maisons fondent l'*oikos* dans son milieu et traduisent leur refus d'habiter des appartements conçus comme des boîtes « pour [les] contenir » (ZAE 89)[16]. Ils se glissent dans les interstices de la forêt, fusionnant avec la spirale sans chercher à agrandir le cercle de la clairière. C'est pourquoi, à la fin de la pièce, lorsque les forces armées s'engouffrent dans la forêt pour les affronter, elles ne trouvent rien, si ce n'est la forêt « encore la forêt » (ZAE, 134, 135). Académies savantes, cité, cabanes, forêt : les limites de la maison sont redevenues invisibles.

---

[13] R. Pogue Harrison, *Forêts : promenade dans notre imaginaire*, Paris, Flammarion, 2018 [1992].

[14] J.-Ch. Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021, p. 73. Il faudrait nuancer cette affirmation : Jean-Christophe Cavallin emploie ces termes en établissant une opposition entre des récits décorrélés du monde naturel s'inscrivant dans une culture du texte, et des récits écologiques s'inscrivant dans un culte du lieu. Bien qu'ancrée dans l'actualité, la forêt de *Zone à Étendre* reste une forêt imaginaire, trouvant place dans la lignée des forêts littéraires, en premier lieu celle de *Macbeth* et de ses résistants au régicide écossais.

[15] L'image traduit la réalité de certaines ZAD, comme celle de la Crem'Arbre, dans le Tarn, où les militants installent leurs campements dans les arbres pour protester contre la construction de l'A69.

[16] Ce point n'est pas sans évoquer Robert Smithson, un des fondateurs du Land art, qui a travaillé sur le motif de la spirale et qui considérait les immeubles neufs de la banlieue de New York comme « les ruines d'une civilisation éteinte ». Voir O. Schefer, « Ruines à l'envers. Robert Smithson et quelques fantômes contemporains », dans : *Esthétique des ruines. Poïetique de la destruction*, dir. M. Egaña et O. Schefer, PU de Rennes, 2015, p. 39-50.

Si l'utopie écologique de Mariette Navarro tend vers une fusion entre humain et nature, la porosité de l'*oikos* peut aussi révéler la précarité des humains et du monde sauvage. La pièce *Rouge forêt* de Stéphanie Marchais met en scène Rita et Piotr, rescapés de Tchernobyl, qui logent avec leur fils Sacha au cœur de la forêt interdite de Prypiat. Dans leur maison aux murs troués[17], s'élève un arbre. Le monde naturel a franchi les limites du monde humain ; l'arbre a quant à lui absorbé les rayonnements radioactifs produits par la technique humaine ; il est alors devenu un « monstre de l'Anthropocène »[18], susceptible de contaminer en retour les habitants de la maison. Cette porosité extrême des limites n'a ici rien d'utopique.

Au contraire, la pièce raconte aussi la fin de l'idéal communiste qui a laissé, en sus de la catastrophe nucléaire, tout un peuple sans maison. Avec son salaire de liquidateur, Piotr rêvait d'acheter « une immense propriété où [s]es enfants pourr[aient] courir sans se cogner aux murs » (RF, 20). Le gouvernement ne lui ayant jamais versé sa prime, sa foi dans le régime fut stoppée net. De son foyer rudimentaire dans les bois, il dit :

> Nécessaire il m'est de fuir cet espace clos qui sent l'humidité et la patate crue. Ce n'est pas ma maison. Nécessaire il m'est aussi de lancer mon corps contre un arbre. Taper ma carcasse sur l'écorce rouillée d'un gros tronc. Un arbre vivant. (RF, 22)

Stéphanie Marchais ne fait pas de Piotr un homme des bois qui aurait retrouvé un équilibre en partageant sa vie avec la nature. S'il se fond dans la forêt, la fusion est mortifère, s'il partage son logement avec un arbre qu'il n'envisage pas de couper, sensible au fait qu'il soit *vivant*, c'est au péril de sa propre vie, il est déjà une *carcasse*. Les limites de l'espace clos sont un leurre qu'il convient d'éprouver physiquement pour espérer constater leur caractère tangible. Dans les faits, la radioactivité recréée artificiellement, omniprésente, invisible et impalpable, transcende la frontière entre intérieur et extérieur, humain et non-humain, vie et non-vie.

> Je n'ai pas toujours vécu comme un sauvage. J'ai eu un bon travail et un endroit à moi.
> Subsistent maintenant ce relent métallique dans ma trachée, l'impossibilité de dire le combat que j'ai mené et la mort du rêve en lequel j'ai eu la faiblesse de croire. (RF, 103)

Tout comme l'arbre « rouille » sous l'effet de la radioactivité, devenant rouge, le corps de Piotr se métallise[19], portant les stigmates de sa vie passée. Il se

[17] « Dans le mur de la chambre il y a un trou qui ouvre sur la forêt. » (RF, 89).

[18] J.-Ch. Cavallin, *Valet noir*, *op. cit.*, p. 100.

[19] La remarque n'est pas uniquement métaphorique : les liquidateurs chargés de nettoyer les déchets radioactifs après la catastrophe se sont plaints de ce goût de métal.

dévêt avec précaution comme si sa peau, marquée de taches sombres à cause de la radioactivité, risquait de tomber en même temps que ses habits. Lorsque Rita lui demande ce que sont les plaques sombres sur sa peau, il répond « c'est l'ombre de l'arbre dehors ou le reflet de la vitre sale » (RF, 90). Le régime politique ne lui a pas seulement fait perdre une maison. Il lui a fait perdre son intégrité physique, jusqu'aux limites de son corps qui semble se déliter et devenir indissociable des végétaux ou des matériaux.

## Un *oikos* déraciné

C'est que l'*oikos*, cet espace pour la vie domestique, cet ancrage concret sur notre terre, est sans cesse menacé par les pouvoirs en place. En 1942, Joseph Schumpeter observe que le paradigme économique qui fonde les règles de l'*oikos* a changé, et il nomme le concept au cœur du capitalisme la « destruction créatrice »[20]. Il signifie par cet oxymore que l'innovation et le progrès technique s'allient au détriment de ce qui existe, dans le but d'engranger de nouvelles richesses. En rendant explicite ce phénomène dès 1932, *Lanceurs de graines* oppose non seulement deux représentations de la nature, mais aussi deux représentations politiques de l'*oikos*. À Aubert qui voit en chaque arbre un « ami » et la communauté de la ferme qui a un rapport intime au monde naturel au point de pouvoir parler la langue des brebis, des pigeons ou des arbres, répond Maître Antoine qui estime qu'il faut assujettir la terre en employant des moyens technologiques et scientifiques pour extraire Arlane de la pauvreté. Selon son point de vue, ce projet n'a rien de répréhensible. Il s'enorgueillit du fait que les greniers autrefois vides ploient désormais sous le poids du blé et se justifie au nom de l'économie[21] :

> Ce qui s'est passé ici [*oikos*], c'est la loi [*nomos*]. […] Je suis arrivé ici. J'ai trouvé des arbres, de la terre, une maison, une femme. […] Toi, tu avais tout ça, pourquoi ? Parce que ton père avait couché avec cette femme et t'avait fait avec elle. Qu'est-ce que ça prouve ? J'ai tout pris, et c'est tout à moi. Il n'y a pas place pour deux. Et si je te parle doucement, posément, c'est parce que tu viens de dire le mot qui éclaire. […] Ensemencée ! (LG, 129)

Dans un article paru dans la *Revue juridique de l'environnement*, Alexandre Zabalza[22] défend l'idée que le fondement de la puissance destructrice se trouve

[20] J. A. Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot & Rivages, 2023 [1942].

[21] Rappelons que le mot *économie* est forgé à partir du grec *nomos*, la loi, et *oikos*, la maison, le patrimoine, l'ici.

[22] A. Zabalza, « La "maison" (oikos) protégée par le "droit" (nomos). Éloge d'une théorie "oikonomique" face à l'urgence écologique », *op. cit*.

dans les violences du pouvoir envers le monde domestique. Selon la logique capitaliste épousée par Maître Antoine, il faudrait libérer l'humain de ses attaches domestiques. Il méprise l'attachement d'Aubert au lieu et réfute un des piliers de l'*oikos* : la transmission, l'héritage. Il n'a pas ensemencé la femme du logis, mais il a ensemencé la terre pour lui faire donner tout le blé possible. Dans la mesure où il agit sur le domaine, il en devient le propriétaire légitime[23]. Dès lors, il refuse de considérer l'abattage des arbres, l'assèchement de l'étang ou le labourage excessif des sols comme des crimes : « Comment fait-on pour parler aux arbres ? […] Pour que je dise, pour qu'on sache que ce n'était pas de méchanceté pure. C'était du travail » (LG, 163). Affranchis des valeurs morales, le travail, la production, donnent toute légitimité à la violence contre l'*oikos*. Mais dans le déroulé du drame, les conséquences d'une telle agression sur le domaine sont efficientes. Lorsque Madame Delphine part à la recherche de Maître Antoine, elle ne parvient pas à retrouver son chemin pour rentrer. Pourquoi ? Parce que Maître Antoine ayant détourné les sources, le bruit de la fontaine ne peut plus la guider. Le projet paraissait rationnel : circonscrire l'espace agraire, l'organiser, rendre les limites du domaine agricole aussi rectilignes que celles de la maison. Or, il s'avère que d'autres limites existent, auxquelles on ne prête attention que lorsqu'elles disparaissent. L'eau du domaine n'est pas seulement un outil pour les cultures, elle est aussi la ligne de vie qui relie les humains aux murs de la maison.

Ce déracinement brutal – à la fois des arbres et d'Aubert qui doit s'arracher à la ferme pour aller vivre dans une grotte – se retrouve dans *Rouge forêt*. Après l'explosion du réacteur, Rita a été sommée de quitter sa maison et les villages sont entièrement recouverts de terre par les liquidateurs tels que Piotr. Même au cœur de la zone interdite, ils ne sont pas en paix, sans cesse tourmentés par des miliciens brutaux. À la fin de la pièce, ces gardes les contraignent à s'enfuir et s'attaquent à l'arbre qui pousse au milieu de la maison. Piotr et Rita sont, au sens propre, déracinés. En outre, l'image ouvre sur la puissance du mythe puisqu'elle évoque l'épisode du lit d'Ulysse, sculpté secrètement dans un tronc, symbole de l'*oikos* et du couple, indélogeable. Ici, l'abattage de l'arbre a raison de la maison en même temps que du couple. Rita dit : « L'homme transmet un peu de sa force aux siens, et à sa maison, c'est comme ça. Quand on partira celle-ci s'effondrera, c'est certain » (RF, 35). Puis, après leur départ : « Tu crois que notre maison s'est effondrée ? » (RF, 104). Nous n'aurons pas la réponse à cette question mais nous saurons que le couple ne survit pas à la perte de ce foyer pourtant précaire. Au dernier moment, alors que la famille s'apprête à franchir clandestinement les limites de la zone pour rejoindre la ville, Piotr choisit la trajectoire inverse et s'enfonce en forêt.

[23] Comment ne pas penser ici à la perspective écoféministe, qui relie le système d'oppression des femmes à la surexploitation des ressources de la Terre ?

## Éclatement du centre

L'intrusion brutale et le démantèlement de l'organisation de l'*oikos* par les représentants de l'institution sociale, économique et politique dans les pièces qui nous occupent est à chaque fois motivée : il faut enrichir un domaine pauvre dans *Lanceurs de graines*, préserver l'ordre public contre les zadistes de *Zone à Étendre*, garantir la santé individuelle dans la *Rouge forêt* radioactive.

Mais la toute-puissance de la Cité prévaut sur les biens des communautés domestiques et néglige les nouvelles formes de vie ancrées dans leur milieu, leur façon singulière de faire *oikos*, en-deçà des cadres juridiques, sociaux et politiques établis, et dans une recherche d'harmonie avec la terre sur laquelle elles s'enracinent. Somme toute, c'est la logique libérale et capitaliste qui orchestre les choix. Piotr a la nausée lorsqu'il apprend le projet du gouvernement : faire du lieu dans lequel il vit un endroit de tourisme de masse en y organisant une compétition de football. C'est « convertir la tragédie en billets propres », c'est « construire un vaste Luna Park sur [un] cimetière » (RF, 92, 93).

Face à cette ingérence, où habitons-nous ? La pièce *Solastalgie*, de l'autrichien Thomas Köck se présente comme un monologue où le personnage relie son histoire familiale à l'histoire du climat et de la sylviculture intensive, causes de la mort des forêts allemandes. Son père, menuisier en proie à des troubles maniaco-dépressifs et victime d'un burnout, mal pris en charge par un hôpital public en manque de moyens, a fait une tentative de suicide en s'immolant par le feu. Après une introduction relayant des propos tenus par des éco-anxieux sur un forum Internet, la pièce met en scène ce menuisier mélancolique dans sa maison :

> mon père est assis dans le corridor dans un coin et regarde au-delà du corridor fixement par la fenêtre
> entre la porte de la chambre à coucher et la porte du salon dans un coin aveugle que je n'avais jusqu'ici même pas remarqué (S, 9)

La place qu'occupe le père dans la maison est incertaine. Il est dans un corridor, endroit de passage, littéralement *entre deux portes*, dans un coin qui n'existait pour ainsi dire pas puisque son fils ne « l'avai[t] jusqu'ici même pas remarqué » (S, 9). Les limites permettant un ancrage sont perdues, il n'y a plus d'*ici* ni de *maintenant*. La forme épique adoptée par Thomas Köck passe brutalement d'un lieu à l'autre et multiplie les analepses sans les annoncer, si bien qu'au premier abord le spectateur ne sait pas si la tentative de suicide a déjà eu lieu tandis que le lieu où se situe le père reste indéterminé. Le père est semblable à un fantôme, n'habitant plus l'espace-temps, ni vivant, ni mort. Employé par le même hôpital que celui qui soigne sa dépression, il construit des portes. Des portes, et non des murs, le détail est signifiant. L'hôpital, qui n'a plus les moyens de s'occuper de ses patients, est équivalent à un établissement ouvert aux quatre vents,

uniquement constitué de portes, incapable de contenir les patients. L'*oikos* a perdu ses limites.

De surcroît, ces portes sont fabriquées avec le bois des forêts allemandes. Or, comme l'explique un garde-forestier, une invasion de coléoptères due à la monoculture vient d'achever des épicéas – espèce importée pour la sylviculture intensive – déjà fragilisés par le réchauffement climatique : on abat en masse les arbres, ce qui cause leur dévaluation sur le marché : les chantiers de menuiserie ne valent plus rien. Le père est forcé de fixer un prix très bas pour obtenir le marché de l'hôpital et écouler ses réserves de bois, travaille si dur pour l'honorer dans les temps, qu'il en fait un burnout. Il s'immole par le feu, rejoignant le sort des forêts subissant des incendies dus au changement climatique, sa peau tombe comme l'écorce des arbres et ses cicatrices forment des « chaînes montagneuses où apparaissent des paysages » (S, 12). Il ne faut pas voir dans ces images une coquetterie d'auteur lyrique. Le destin social du père est concrètement lié à celui des forêts. Ce père perdu entre deux portes, et qui fabrique des portes, s'est vu ravi son *oikos*. Il n'y a plus d'endroit pour l'abriter parce que le destin des forêts et le destin social sont conjoints, régis par la même logique capitaliste :

> où est-ce que ça commence en fait
> le naturel
> et où commence le social (S, 60)

En mettant sur le même plan les problématiques psychiques, climatiques et sociales, la pièce de Thomas Köck – mais aussi celles de Jean Giono, Mariette Navarro et Stéphanie Marchais – rend compte explicitement de l' « écosophie »[24] guattarienne, où le naturel, le social et le mental s'imbriquent pour former l'écologie. L'*oikos*, qui concentre de forts enjeux affectifs, sociaux et qui se délimite par rapport au monde naturel, relève directement, de fait, des enjeux écosophiques. La dramaturgie de l'*oikos* élaborée dans les textes de théâtre actuels dessine des représentations du monde où les limites disparaissent. Les murs deviennent poreux et ne garantissent plus la distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Plus encore, le brouillage des limites de la maison signale une indétermination entre l'humain et le non-humain, entre la vie et la non-vie. Si établir des limites claires à son logis sur Terre permet de s'inscrire dans l'Histoire, instaurant un *ici* et un *maintenant*, humanisant un terrain sauvage et figurant le futur puisque la maison est destinée à se transmettre aux générations suivantes, le motif des murs de la maison qui, ces dernières années, perd son évidente fonction, me semble un des signes par lesquels se matérialise la fin de l'Holocène. La rupture sur la frise chronologique, l'incertitude du futur, l'inévitable désastre écologique rompent nos attaches sur Terre et notre manière de faire *oikos*. Considéré

[24] Voir F. Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

en-deçà des grandes structures politiques, méprisé au profit de l'organisation sociale générale et du profit, il apparaît pourtant, dans ces fictions théâtrales, porteur de la question brûlante posée par l'Anthropocène : comment désormais habiter la Terre ?

## Bibliographie (ouvrages cités)

Cavallin, Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021.

Giono, Jean, *Lanceurs de graines*, Paris, Gallimard, 1978 [1943].

Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

Köck, Thomas, *Solastalgie*, s.l., 2022.

Marchais, Stéphanie, *Rouge forêt*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2012.

Navarro, Mariette, *Zone à étendre*, Le Perreux-sur-Marne, Quartett, 2018.

Schefer, Olivier, « Ruines à l'envers. Robert Smithson et quelques fantômes contemporains », dans : *Esthétique des ruines. Poïetique de la destruction*, dir. M. Egaña, O. Schefer, PU de Rennes, 2015, p. 39-50.

Schumpeter, Joseph Alois, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot & Rivages, 2023.

Zabalza, Alexandre, « La "maison" (oikos) protégée par le "droit" (nomos). Éloge d'une théorie "oikonomique" face à l'urgence écologique », *Revue juridique de l'environnement*, n° HS1, 2021, p. 17-33.

Frédéric Poupon
*Université Bordeaux Montaigne*

# L'arrière-pays : un espace narratif de pensée écologique ? Lectures croisées de *La Deltheillerie* de Joseph Delteil et des *Lettres de Gourgounel* de Kenneth White

**The Backcountry: A Narrative Space for Ecological Thought? A Comparative Reading of Joseph Delteil's *La Deltheillerie* and Kenneth White's *Lettres de Gourgounel***

This paper offers a comparative reading of three works: Joseph Delteil's *La Deltheillerie*, Kenneth White's *Lettres de Gourgounel*, and Henry David Thoreau's *Walden*. Despite differences of period and geography, these texts share key affinities: a critique of modern society, a return to rural life, and the development of a distinctive "wild writing". Delteil's peasant retreat in the South of France, White's geopoetic experiment in the Ardèche backcountry, and Thoreau's foundational experience at Walden Pond form a constellation that opens an ecological narrative space. Drawing on geopoetics, Delteil's "paleolithic" imagination, and Thoreau's transcendentalism, the study identifies a common impulse toward "empowering the living", resisting cultural dispossession, and rethinking our relationship to place. Through backcountry life, feralisation, and embodied practices, these works propose a hybrid, multigeneric form of nature writing that becomes a genuine cosmopraxis – perhaps a "wild paideia" enriching our ecological imagination and shaping what Bateson call an "ecology of mind".

**Keywords:** ecopoetics, transcendentalism, paleolithic imagination, romanticism, cosmopraxis

**Mots-clés :** écopoétique, transcendantalisme, imaginaire paléolithique, romantisme, cosmopraxis

Comme on invite parfois à lire entre les lignes, je propose ici de lire entre trois œuvres, c'est-à-dire entre *La Deltheillerie* (1968) de Joseph Delteil, les *Lettres de Gourgounel* (1979) de Kenneth White, et *Walden* en arrière-plan. Joseph Delteil publie à Paris en 1920 *Sur le fleuve Amour*. Il se lie alors aux surréalistes jusqu'à la publication de sa *Jeanne d'Arc* (1925) qui entraîne la rupture avec Breton. Delteil obtient cette année-là le prix Femina. Tombé malade en 1931[1], il quitte Paris trois ans après avec son épouse Caroline Dudley. L'année 1937 le voit acheter, à parts égales avec sa femme et sa sœur Marie, une propriété aux abords immédiats de Montpellier : La Tuilerie de Massane et ses soixante mille pieds de vigne. *La Deltheillerie* fait retour sur la trentaine d'années paysannes qu'il y passe. Delteil s'y peint « ourson d'aspect, cathare d'âme, paléolithique de cœur »[2]. En relisant Thoreau et Delteil[3], il m'a semblé que les points de contact (critique de la société moderne, vie paysanne et écriture *sauvage*, etc.) étaient nombreux, malgré le siècle et le continent qui les séparent. Kenneth White a bien vu leur proximité. Il a publié, en 1966 à Londres, des *Letters from Gourgounel*[4], récit de l'achat d'une maison en Ardèche. Il faut cependant attendre 1979, un an après la mort de Delteil, pour que ces *Lettres de Gourgounel* paraissent en français dans la même collection des *Cahiers Rouges* de Grasset que *La Deltheillerie*. Kenneth White, père d'une « poétique postmoderne, c'est-à-dire ni du moi, ni du mot, mais du monde »[5] selon la définition de la géopoétique qu'il propose, permet la triangulation[6] d'un espace narratif écologique singulier par les concepts (non superposables) de géopoétique, de paléolithie, de transcendantalisme[7]. Que nous apprend, dans le cadre d'une réflexion sur les formes narratives pour l'écologie, une lecture croisée des *Lettres de Gourgounel*, de *La Deltheillerie* et de *Walden* ? La réponse impose de s'en rapporter à l'étymologie en faisant de *logos* « une parole de et sur la maison » (préoccupée donc de questions de nourriture, d'abri, de vêtement, de combustible) en ayant en tête avec Snyder que « *Nature is not a place to visit. It is home* »[8]. N'y a-t-il pas dans ces trois œuvres une énergie

[1] Le 14 juillet 1931, il est admis à l'hôpital américain de Neuilly, il a une pleurésie tuberculeuse : « il s'agissait essentiellement d'une maladie de la pauvreté » (R. Briatte, *Joseph Delteil Qui êtes-vous* ?, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 340).

[2] J. Delteil, *La Deltheillerie*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1968, p. 126. Ci-après D.

[3] Prouver que Delteil a lu Thoreau est difficile parce qu'il ne le cite pas, mais l'activité littéraire du premier coïncide avec la traduction par L. Fabulet du second en 1922, traduction de référence ici.

[4] K. White, *Letters from Gourgounel*, London, Jonathan Cape, 1966. Ci-après LG.

[5] *Idem*, *Le Plateau de l'Albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 200.

[6] White est un passeur formidable, en particulier avec *La Figure du Dehors* qui consacre un chapitre à Thoreau (« Marcher avec Thoreau ») et un autre à Delteil (« Le délire Delteil »).

[7] J'émets ici l'hypothèse que ces trois mots-concepts indiquent une même branche de l'arbre romantique, mais une pousse nouvelle, tant il est impossible que la catégorie « romantique » – instable par nature – soit la même avec le changement du matériel historique (deux guerres mondiales, Pearl Harbour et l'entrée dans l'ère atomique) et qu'elle demeure inchangée dans notre « Nouveau Régime Climatique ».

[8] G. Snyder, *The Practice of the Wild*, San Francisco, North Point Press, 1990, p. 7.

commune pour « empuissanter le vivant » (Damasio) ? Ne participent-elles pas d'une conspiration fauve transatlantique qui opère des trouées dans l'asphalte des imaginaires que nous impose cet « Empire [qui] n'a jamais pris fin »[9] ? Car plusieurs traits significatifs arriment ensemble ces trois livres : l'arrière-pays[10] ; la langue (travaillée par le patois chez Delteil, enrichie de mots indiens chez Thoreau, bifrons chez White parce que passant sans cesse du français à l'anglais[11]), une ambition *paideutique*. En effet, ce corpus endosse une conception « classique » de la littérature : plaire, instruire et émouvoir. Ces livres sont ici les agents d'une *new paideia*, très peu cicéronienne. Ce qu'anticipe Thoreau, ce que sent Delteil et ce que prolonge White trouve sa formulation dans le constat amer de Claude Lévi-Strauss d'un effondrement civilisationnel, non plus d'une domination :

> Expropriés de notre culture, dépouillés de valeurs dont nous étions épris – pureté de l'eau et de l'air, grâces de la nature, diversité des espèces animales et végétales – tous indiens désormais, nous sommes en train de faire de nous-mêmes ce que nous avons fait d'eux[12].

Cette nouvelle condition indienne appelle chez nos trois auteurs la retraite – comme on esquive un coup. Littérature et arrière-pays offrent tous deux cet écart. Thoreau le premier a fait de ce dernier non plus un monde arriéré, ni d'arriérés, mais un monde resté en arrière, c'est-à-dire du côté de la permanence et de ce qui dure. Loin du fugitif et du moderne, la perspective est plus profonde :

> [On a] dans [notre] façon de vivre au moins cet avantage sur les gens obligés de chercher leur amusement au dehors, dans la société et le théâtre, que [notre] vie elle-même [devient] [notre] amusement et jamais ne cess[e] d'être nouvelle[13].

Lire avec attention Thoreau, c'est prendre au sérieux l'hypothèse paléolithique de Delteil :

> Hypothèse : supposons que dans ce monde super-industrialisé, un pays, un beau jour, la France, par exemple, décide de rompre, de retourner au stade agricole, au paléolithique, que voulez-vous qu'il arrive ? Rien ! C'est impensable, me dit-on. Pensons-y ! (D, 230)

---

[9] P. K. Dick, cité par P. Thiellement dans : *L'Empire n'a jamais pris fin*, Paris, Massot/Blast, 2024.

[10] Voir G. Snyder, *The Back Country*, New York, New Directions, 1968.

[11] Voir M. Dietrie, « L'identité mouvante des œuvres de Kenneth White » : https://doi.org/10.4000/trans.1657

[12] C. Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994, p. 19.

[13] H. D. Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1922, p. 112.

Je m'attacherai tout d'abord rapidement aux questions pratiques liées à l'installation dans l'arrière-pays, puis à la *féralisation* des narrateurs delteillien et whitien, enfin aux résistances qu'ils incarnent et à la joie qui les soulève. Il s'agit avant tout de faire entendre les textes, en particulier la voix joviale de Delteil.

## L'arrière-pays

L'installation et l'achat viennent en premier chez White, qui raconte :

> J'avais entendu dire qu'on pouvait acheter, pour presque rien, des maisons dans l'Ardèche, et j'avais mis un peu d'argent de côté, grâce à des traductions et divers petits travaux. Parti par la gare de Lyon, je débarquai un matin d'avril à Montélimar. Là, je louai un vélo, un franc cinquante par jour (y compris un pneu de rechange), et je me mis en route. Je rayonnai dans le département une dizaine de jours. Ce qui suit est l'extrait du journal que je tins alors. (LG, 16)

Pour les Delteil, c'est différent, Joseph est tombé malade, et sa santé fragile reste une préoccupation dont il ne parle pas :

> Et je suis parti… J'ai quitté Paris (D, 9) […] J'ai voulu tout simplement rejoindre la nature, cette "première nature" dont parle Milosz. J'ai voulu vivre la vie naturelle, "la vraie vie", j'ai voulu vivre innocemment, j'ai voulu vivre hors de la société, hors de la civilisation – hors du Mal. (D, 20)

White choisit l'Ardèche – l'Art et la Dèche, disait semble-t-il Claudel –, et il s'installe sous le mont « Tanargue : le domaine de la foudre » (LG, 31). Quant à Delteil, il achète une propriété viticole :

> La Tuilerie, est-ce vraiment une ancienne tuilerie, où l'on fabriquait au XVIII^e^ siècle des pipes en terre pour la marine française ? Ou la Theillerie comme il est écrit dans les vieilles archives, la maison du theil (petite herbe du genre menthe qui abonde dans la contrée) ? (D, 45)

Joseph et Caroline ont trouvé là, en 1937, leur « *inévitable place* »[14] :

> Donc il y avait là-bas dans les garrigues de Montpellier une espèce de vieille métairie à vins, à lavandes et à kermès [parasite du chêne qui servait pour la teinture rouge avant la cochenille, NDA] à demi abandonnée, et dont j'ai fait une

[14] Expression du poète R. Jeffers quand il découvre avec son épouse Una Carmel-By-The-Sea où ils construisent à partir de 1919 leur maison Tor House de leurs mains. Voir J. Karman, *Robinson Jeffers: Poet and Prophet,* Stanford University Press, 2015, p. 32.

> oasis dans le désert, un point de vie comme il y a des points d'eau : la Deltheillerie. (D, 18)

Il y a une différence de taille cependant entre Delteil et White : le premier se métamorphose en vigneron (comme le kermès évoqué à l'instant, Joseph produit du rouge) et s'installe définitivement à côté de Montpellier quand le second achète Gourgounel pour n'y résider qu'épisodiquement quelques mois au début des années 60. Kenneth White se trouve alors au début de son *cursus scriptorum*, et poursuit, parallèlement à l'écriture, un parcours universitaire.

### *Féralisation*

J'entends cette installation dans l'arrière-pays un peu comme une *féralisation* de l'écrivain malgré le confort de la maison. Ce caractère sauvage est revendiqué avec plein d'humour par Delteil : « De Montpellier, on me voit un peu comme au fond du Kamtchatka » (D, 33), il déclare y être « un peu comme [dans] la maison Hopi » (D, 45). Ce retour le retrouve tel qu'il était en arrivant à Paris :

> J'étais un paysan à l'état brut, sans racines spirituelles, sans véritable culture, instruit de bric et de broc […]. Un simple sauvage […] venu tout nu de son patois. J'arrivais en sabots, tout chargé de messes et de raisins. (D, 126)

White insiste plutôt lors de son installation, sur l'inquiétude, l'inconfort voire l'angoisse qui le saisissent au début :

> Je vins à Gourgounel pendant l'été ; et, les trois premiers jours, je fus comme pris de panique, dans un paysage et un climat qui m'étaient étrangers. J'avais complètement perdu mon identité coutumière ; je me sentais nu, abandonné, avec, autour de moi, des couleurs que je n'avais jamais vues, des formes que je ne connaissais pas, et au-dessus de moi un soleil comme je n'en avais jamais supporté. Je m'allongeai sous les mûriers, à l'abri de l'éclat du soleil et du ciel, environné du bourdonnement et du crissement perpétuels des insectes. De temps en temps, une buse planait au-dessus de l'épais bois de châtaigniers. Je passais la journée étendu là et, le soir, je déroulais mon sac de couchage et je dormais sous les étoiles. La nuit, je me sentais mieux, mais l'aurore surgissait comme un poison. (LG, 36)

Mais cet inconfort ne dure pas, ou plutôt s'apprivoise par la lecture et l'écriture qui relient au dehors. La vie ardéchoise du narrateur whitien est bien cosmopoétique. Dans un chapitre intitulé *Tathagata*, White raconte qu'il remonte à pieds sous une pluie battante jusqu'à Gourgounel et remarque qu'un tas de sable et des sacs de ciment se répandent :

> C'était le grand sermon de la nature : le sermon de la tempête […] des ruisseaux venus de partout se précipitaient tous vers la rivière, et deux d'entre eux emportaient mon sable dans leur course […]. Le tas de sable s'était déjà effondré ; de grands pans s'en étaient détachés, et ces ruisseaux gloutons l'entraînaient à toute vitesse vers sa perte. […] Partout sur les collines des torrents jaillissaient, blancs et tumultueux. On aurait dit que quelqu'un avait renversé du lait à cent endroits différents. (LG, 143-146)

Henry David Thoreau raconte une histoire similaire dans le chapitre « Le printemps » de *Walden*. Observant comment un tas de sable forme le dessin d'une feuille qui s'écoule en rigoles, il constate avec ravissement :

> Lorsque je vois […] ce luxuriant feuillage, création d'une heure, j'éprouve en quelque sorte la sensation d'être dans l'atelier de l'Artiste qui fit le monde […]. Je me sens pour ainsi dire plus près des organes essentiels du globe […] C'est ainsi que l'on trouve dans les sables eux-mêmes une promesse de la feuille végétale. […] Il n'est rien d'inorganique. […] La terre n'est pas un simple fragment d'histoire morte, strate sur strate comme les feuilles d'un livre destiné surtout à l'étude des géologues et des antiquaires, mais de la poésie vivante comme les feuilles d'un arbre, qui précèdent fleurs et fruits, – non pas une terre fossile, mais une terre vivante[15].

La *féralisation* est cette mise en contact, panique chez White au début, avec « le dieu sauvage du monde », titre du seul recueil de traduction disponible des poèmes courts de Robinson Jeffers[16]. Et Delteil d'écrire de son côté : « Pour moi, Dieu c'est l'instinct princeps. Je crois en Dieu comme le poisson à l'eau, comme l'aigle au vent » (D, 220). Dans l'épisode des *Lettres* que nous évoquions, la pluie battante transforme « le livre de textes bouddhiques » que le narrateur whitien transporte en « un tas pâteux » :

> J'allumai un feu et dépliai mon lit devant. Puis je me déshabillai, me frictionnai pour me sécher, me coupai une tranche du pain qui était sur la table, et enfin, assis devant les flammes, je me mis tranquillement à mâcher mon pain. Les textes bouddhiques, je les avais appuyés contre une pierre près du feu, et les pages commencèrent à sécher, elles aussi, au fur et à mesure que je les tournais en lisant. Je lus jusqu'à la tombée de la nuit, alimentant le feu de temps en temps. Puis je m'étendis sur le lit. L'orage continuait toujours. (LG, 146)

---

[15] H. D. Thoreau, *Walden*, *op. cit.*, p. 305-308.

[16] *The Wild God of the World, An Anthology of Robinson Jeffers*, Stanford UP, 2003 – *Le Dieu sauvage du monde*, Marseille, Wildproject, 2015.

Cette appartenance au tout du monde donne sens à l'installation dans l'arrière-pays. La maison y est un siège allègre, en particulier du côté de Delteil qui « chante les vieux sentiments, la chair fraîche, l'honneur, le naïf bon sens, la sagesse, le cœur, les ruisseaux sur la mousse, le cosmos, le silence, tout ce qui est vierge, naturel, paléolithique » (D, 165). En outre, la *féralisation* passe aussi par le contact avec les hommes, les bêtes et les choses. Par exemple les paysans qui se plaignent de la dureté de la vie autour de Valgorge et sont parfois sévèrement jugés : « Le curé de Sablières me dit que les gens sont paresseux et arriérés. Ils n'émondent même pas leurs arbres, si bien que la taille des fruits diminue ou que les arbres deviennent stériles » (LG, 18) ; « "Ce sont de pauvres gens" dit le prêtre » (LG, 20). Mais Joseph Delteil se récrie :

> Je respecte les idiots, les ânes, les vierges, les fous, les bergères, l'innocent du village, les enfants de Marie. J'aime les grands escogriffes, les petites midinettes, les vieux curés, les épiscopes, les bûcherons, en vrac […]. Je suis chrétien, voyez mes ailes, je suis païen, voyez mon cul. (D, 35)

## Résistances & joies

L'esperluette dit-elle bien ici le jeu et l'articulation entre « résistances » et « joies » ? Joie par exemple de la révélation dont *La Deltheillerie* témoigne :

> J'ai compris tout à coup, eurêka ! que voilà le mot-clé de ma vie : paléolithique. Lorsque je me rengorge de ma paysannerie et me pavane de mes instincts en bandoulière, lorsque je me jette comme un fou dans le surréalisme, lorsque je prône l'analphabétisme, pardi, c'est là pure paléolithie. (D, 14)

Delteil développe :

> Mon paléolithique n'est pas un primitif ni un barbare, c'est bel et bien le premier homme […] l'homme brut, l'homme cru, l'homme d'avant toute civilisation […] En fait, des pans entiers de paléolithie subsistent encore dans notre mémoire, dans nos mœurs […] Paléolithiques le mufle du cèpe, la plume de la pintade, la dentelure de la feuille de chêne, la robe jaune et noir du loriot, le chien égyptien, le Douanier Rousseau, le patois est plus paléolithique que le français, le charme du serpent, la chair de la femme, et toute la forêt vierge. (D, 14)

L'adjectif paléolithique ne désigne pas une période préhistorique, mais une extension surréaliste de celle-ci. La verve, l'emphase, l'exagération et la joie rebelle de Delteil n'échappent pas à son ami Henri Miller. Ce dernier considère, dans une lettre datée de juillet 1935, qu'il y a trois grands prosateurs français, Rabelais,

Pascal et Delteil[17]! Et il insiste sur l'âme « pleine de gaieté »[18] de son nouvel ami. Dans *Le cauchemar climatisé*, Miller songe-t-il, ironiquement ou affectueusement, à lui quand il écrit qu'« en France les vieillards, surtout ceux de souche paysanne, sont une joie et un réconfort pour les yeux. Ils sont comme de grands arbres qu'aucune tempête ne peut déraciner ; ils rayonnent de paix, de sérénité, de sagesse »[19]? Delteil et Miller prennent en grippe la civilisation, « ce salmigondis de guerres, de révolutions, de violence, de haine, de mensonge, tortures et camps de concentration, sans compter la jolie bombe atomique ! » (D, 21) Certes, la résistance est surtout individuelle : « Bon ! moi je suis peau-Rouge, ventre bleu, tête d'or… je pars, je fous le camp, je prends le maquis, bonsoir ! » Et Delteil d'annoncer, prophétique : « Voici la Nouvelle Résistance ! La Résistance à l'industrialisation, la Résistance à la civilisation. Je pars. Divorce avec la société pour incompatibilité d'humeur » (D, 23). Plutôt vivre à l'écart comme Thoreau et se satisfaire de faire son bois – le père de Delteil était bûcheron :

> Il n'est pas d'homme qui ne regarde son tas de bois avec une sorte d'amour. J'aimais avoir le mien devant ma fenêtre, et plus il y avait de copeaux, plus cela me rappelait de bonnes journées de travail. Je possédais une vieille hache que nul ne revendiquait, avec laquelle par moments les jours d'hiver, du côté ensoleillé de la maison, je m'amusais autour des souches que j'avais tirées de mon champ de haricots[20].

La vie paysanne nourrit donc l'appétit de résistance. Au contact des bêtes, remarque Thoreau, on apprend encore mieux à résister :

> C'est curieux le nombre d'animaux qui vivent sauvages et libres quoique ignorés dans les bois, et pourvoient encore à leurs besoins dans le voisinage des villes, soupçonnés des seuls chasseurs. Quelle vie retirée la loutre s'arrange pour mener ici ![21]

Toujours furtives, les bêtes forcent l'admiration par leur ingéniosité. Delteil se sent « tout le monde animal et végétal […] dans les moelles » (D, 185). Il « vi[t] ici dans la garrigue comme il y a cent mille ans, la vie végétative, la vie biologique – en esprit et à peu près. Comme un lézard, une girafe, une buse […] » (D, 27). De plus, et cela lui plaît, les animaux ne travaillent pas :

---

[17] H. Miller, J. Delteil, *Correspondance privée*, Paris, Belfond, 1980, p. 19.

[18] *Ibid*., p. 39.

[19] H. Miller, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Folio, Gallimard, 1954, p. 134. Qu'on se souvienne ici de la mauvaise santé permanente de Delteil.

[20] H. D. Thoreau, *Walden*, *op. cit.*, p. 249.

[21] *Ibid*., p. 226.

> […] le travail. L'essentiel de la civilisation c'est le travail […] C'est la pire invention, c'est la grande aliénation de l'homme, la parfaite mystification. L'animal naturellement ne travaille pas […] Le travail animal, picorer, la becquée. L'hirondelle qui rafle au vol son insecte, l'écureuil qui casse noisette, le renard au cul du lièvre travaillent huit heures par jour. C'est le travail paléolithique. (D, 199-200)

Et Delteil de constater : « les hommes sur la terre n'ont que deux jouets : le jeu et le travail. Les enfants, les poètes, les anges ont le jeu, les bêtes de somme le travail. La civilisation du travail : voilà l'ennemi » (D, 201).

À la furtivité des bêtes répond l'éclosion magique des champignons, dont la présence est très marquée dans les récits de Delteil et White. Chez Delteil, le cèpe est lié à la figure du père bûcheron, et l'occasion de lignes savoureuses :

> Ah ! le cérémonial du cèpe ! Il fallait voir avec quelle délicatesse, de quels doigts agiles et amoureux papa faisait la toilette du personnage, tranchant la queue à ras de mousse, époussetant le chapeau du bout de l'ongle – ne lave jamais le cèpe sous peine de mort ! – lui soufflant au visage. Il officie vraiment, son œil luit comme un œuf de pigeon. Pas d'autre mode que la grillade parbleu, à mi-braise ; il faut surveiller le monsieur, penser à l'ail, tourner et retourner jusqu'au chef-d'œuvre : croustillant à point en surface, et les moelles molles. Et surtout à la fin le flamber au lard, les gouttes de lard en flammes tombant une à une sur la chair enflammée, ah ! Dieu de Dieu ! Les champignons, les nids de merle, les traquenards : c'est l'épopée de papa. (D, 174)

White en évoque plutôt la cueillette :

> J'étais sorti pour les cèpes… Il y en avait tant… le clou de ma chasse fut un champignon qu'aucune créature terrestre n'a jamais imaginé pouvoir manger un jour, si ce n'est bien-sûr Sa Majesté la limace … il était énorme. (LG, 148)

White en propose une description soignée, car le cèpe est un monde en soi, une « planète putride » (LG, 149):

> Au moment où j'écris, assis à cette table, je tiens dans ma main gauche, comme une torche, le grand champignon ; et je m'efforce de lui ménager quelque éternité. Croyez-moi, j'écris désespérément. Je ne veux pas lâcher prise. Toute mon écriture est issue de semblables merveilles ; elle est une tentative de les représenter dans un autre élément. De les transcendantaliser. Aucune phrase ne sera assez grotesque pour exprimer ce que j'essaye de faire. (LG, 149)

Une telle référence explicite à Thoreau est absente de *La Deltheillerie*. Delteil semble pourtant récrire le texte thoreauvien, puisque « la vraie vie est à ce point

sublime où l'innocence première, la pure sauvagerie et la liberté absolue coïncident » (D, 28).

Le caractère paysan de Delteil s'observe dans des plaisirs polémiques, comme la chasse et la corrida, sur lesquels ce dernier s'explique et s'excuse presque. Il s'avoue « chasseur (bien que très médiocre) » et « amateur de corridas (bien qu'un peu profane, et maigre aficionado) », et confesse : « pour un fieffé françoisier, pour un champion de la paix, c'est drôle » (D, 186). La raison pour laquelle Delteil chasse ne manque cependant pas de saveur :

> Et la chasse ! je chasse pour faire plaisir à Tobie, mon épagneul breton, né en année T. Si vous saviez comme il adore ça la chasse, si vous le voyiez certain matin où le cœur palpite, où l'air du temps est en folie. Il en a rêvé toute la nuit, je gage. Il est là, ses yeux éloquents braqués sur moi comme sur l'étoile Polaire, la queue battante. Comme il me supplie, avec de petits gémissements de désir ! « Tu viens ? » « On y va ? » dit-il de tout son corps […] Allons donc, que feriez-vous à ma place ? Je décroche mon fusil, il l'a vu, il saute en l'air, il me jette un de ces regards irrésistibles d'amour. Il court encore… C'est là tout le plaisir de la chasse pour moi. Le reste…. (D, 190-191)

Delteil se défend un peu : « Aussi longtemps que je verrai l'homme massacrer les hommes, je serai peu sensible à ces bagatelles de la porte que sont la chasse ou la corrida » (D, 191). Son attachement est profond. Il peint on ne peut plus habilement son spectacle favori :

> Un ciel éclatant, une luminosité exquise sur la robe du bétail, en lieu grandiose […] le soleil fait rage et le vent somnole, […] le programme a de la ressource, […] l'élevage est parfaitement noble et les maestros de grands artistes, […] l'immense foule multicolore chapeautée de papier et gantée de printemps […] les ollé ! du public, les passes magiques du matador, l'envol de la muleta écarlate, la minute solennelle de la vérité, le ruissellement du sang sur l'échine fauve des bêtes de caste qui meurent la bouche fermée, la trompette du président et la proclamation finale […]. (D, 189-190)

Une telle déclaration ne saurait se lire que sous la plume d'un Delteil qui, parce que de souche paysanne, a des attachements parfois tragiques aux bêtes[22]. Une histoire touchante et difficile explique mieux ces liens de mort entre hommes et bêtes dans les campagnes où le pain manque. La chienne de la famille, « une gentille petite chienne blanche et rousse, avec plus de cœur que de pedigree »[23], mange « autant qu'un enfant », et la pauvreté pousse le père de Delteil à tuer cette chienne qu'il aime en simulant un accident :

---

[22] Voir Ch. Stépanoff, *Attachements*, Paris, La Découverte, 2025.

[23] *Ibid.*, p. 182.

> Pauvre papa ! Que d'autres, voire membres ou président de la Société protectrice des animaux, lui jette la première pierre. Moi je salue respectueusement son geste : j'y flaire beaucoup d'amour. Ce sont là les drames de la pauvreté […][24].

## Conclusion

Pourquoi Kenneth White a-t-il intitulé son récit *Les Lettres de Gourgounel* alors qu'il n'y a rien d'épistolaire dans son récit sinon pour souligner un brouillage générique qui convient à la forme hybride du récit et de l'essai des « livres de la nature » ? Ces derniers sont, comme le souligne Bertrand Guest, « multigénérique[s] par excellence emprunt[ant] à la fois aux pôles narratifs […], spéculatifs […] et descriptifs […] »[25]. Cette remarque se branche volontiers sur la distinction entre roman et littérature narrative opérée par Dominique Viart dans son *Anthologie de la littérature contemporaine française*. Il y remarque non seulement que les récits sont plus volontiers monodiques que les romans, plus souvent polyphoniques, mais aussi que « la part de fiction qui s'y engage n'est pas non plus de même nature » :

> quand le roman qui invente est délibérément fictif, le récit qui se saisit fréquemment de réalités avérées serait plus fictionnel, selon une distinction posée par Pierre Michon, en ce que c'est le travail d'écriture qui y introduit de la fiction, plus que l'imagination livrée à elle-même[26].

La plasticité de ces récits fictionnels inscrit cette littérature cosmopoétique qu'exemplifie notre corpus dans l'ensemble plus vaste d'une *cosmopraxis*[27], d'une « expérience du sauvage »[28] qu'illustre bien le travail de Snyder, par exemple le poème *Afterwork* tiré de *The Back Country*[29]. Le rôle de la littérature dans cette refiguration de l'espace paysan est radical. Loin de n'être qu'une littérature

[24] *Idem*.

[25] B. Guest, *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 149.

[26] D. Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 13.

[27] Expression empruntée à P. Dardot lors de la présentation d'*Instituer les mondes* coécrit avec C. Laval (Paris, La Découverte, 2025) à la librairie Mollat, en novembre 2025. La littérature est-elle une part de cette *cosmopraxis* qu'elle réverbère et structure en poèmes, récits et essais ? Quels liens et rapports entre cosmopoétique et *cosmopraxis* ?

[28] Il faudrait traduire en ce sens *The Practice of the Wild* de G. Snyder (San Francisco, North Point Press, 1990).

[29] G. Snyder, *L'Arrière-Pays*, Paris, Amériques, Le Réalgar, 2022, p. 119 : « APRÈS LE TRAVAIL / La cabane et quelques arbres / flottent dans le brouillard mouvant, / J'ouvre ta blouse, / réchauffe mes mains froides / sur tes seins. / tu ris et frissonnes / en épluchant de l'ail près du / poêle brûlant. / rentrer la hache, le râteau, / le bois /nous nous appuierons sur le mur / serrés l'un contre l'autre / le ragoût mijote sur le feu / à la nuit tombante / boire du vin ».

régionaliste ou folklorique, elle offre « un élargissement de notre *idée de la littérature* »[30]. Les formes narratives participent d'« une écologie de l'esprit » au sens batesonien : elles apprennent à tisser d'autres liens, à fuir les schismogénèses[31], à rénover les imaginaires. Thoreau, White, Delteil, et Snyder seraient-ils de nouveaux « phares » ? Moins ceux d'une contre-culture que d'une contre-éducation, c'est-à-dire d'une éducation non pas « nationale » mais « figurale fauve » – figurale pour dire l'idée de *Bildung* plutôt que de *Kultur* ! Que « [notre] vie elle-même devienne [notre] amusement[32] », donc.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Delteil, Joseph, *La Deltheillerie*, Paris, Grasset, 1968.
Delteil, Joseph et Miller, Henri, *Correspondance privée*, Paris, Belfond, 1980.
Gefen, Alexandre, *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021.
Guest, Bertrand, *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
Jeffers, Robinson, *The Wild God of the World, An Anthology of Robinson Jeffers*, Stanford UP, 2003.
Jeffers, Robinson, *Le Dieu sauvage du monde*, Marseille, Wildproject, 2015.
Lévi-Strauss, Claude, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994.
Snyder, Gary, *The Back Country*, New York, New Directions, 1968.
Snyder, Gary, *The Practice of the Wild*, San Francisco, North Point Press, 1990.
Snyder, Gary, *La Pratique sauvage*, Monaco, Éd. du Rocher, 1999.
Snyder, Gary, *L'Arrière-Pays*, Paris, Le Réalgar, 2022.
Thoreau, Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1922.
Thiellement, Pacôme, *L'Empire n'a jamais pris fin*, Paris, Massot/Blast, 2024.
Miller, Henri, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, 1954.
Stépanoff, Charles, *Attachements*, Paris, La Découverte, 2025.
Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, Paris, Armand Colin, 2013.
White, Kenneth, *Letters from Gourgounel*, London, Jonathan Cape, 1966.
White, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros*, Paris, Grasset, 1994.

[30] A. Gefen, *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021, p. 39.

[31] Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, *op. cit.*

[32] H. D. Thoreau, *Walden, op. cit.*, p. 112 : « J'avais dans ma façon de vivre au moins cet avantage sur les gens obligés de chercher leur amusement au dehors, dans la société et le théâtre, que ma vie elle-même était devenue mon amusement et jamais ne cessa d'être nouvelle. »

Gisèle Bienne
*Autrice*

# La ferme, un livre en soi

**The Farm, a Book in Itself**

The beautiful family home and its farmhouse were a real world in itself for the author. A kind of sensory paradise in childhood even if you still had to work hard every day, and mostly during summer. This work required observation, intelligence, patience, responsibility, and generosity. This place had a long history, generations had left palpable traces of their passage there, intimate traces, historical traces. Within these walls, we worked and played between brothers and sisters. The farmhouse, the adolescent girl's body, the body of the text – all of it was connected. Book of history, book of seasons and days, a civilization in great upheaval which has to be defended.

**Keywords:** farm, agriculture, work, pesticides, games, World War I

**Mots-clés :** ferme, agriculture, travail, jeux, pesticides, Première Guerre mondiale

Si je ne sais trop comment j'écris, en connaîtrais-je le pourquoi ? Le comment et le pourquoi se répondraient-ils ? Au fil de mes publications, j'ai constaté qu'un lieu se trouvait à l'origine de l'écriture de plusieurs de mes livres. Plusieurs, pas tous. Ce lieu, un grand nid, et les nids sont fragiles, c'est sans conteste la ferme d'enfance, la ferme familiale. J'y ai grandi, travaillé, joué avec mes frères et sœurs, quand je n'étais pas à l'école ou bien à l'internat.

C'est la ferme de notre père, et de son père qui, abonné au journal *L'Humanité* de Jean Jaurès, avait fait la Première Guerre et en était rentré traumatisé. C'est la ferme de son arrière-grand-père et bien au-delà, puisque nous possédions des titres d'achat de terre datant de l'An II de la Révolution française.

Notre mère était une enfant des gares. Elle était allée avec ses parents non de port en port mais de gare en gare, puis elle épouse ce bel homme et passe d'un

appartement à un corps de ferme, du macadam à la boue, à la bouse, à la litière des vaches ; du robinet d'eau chaude à la pompe à eau, de la salle de bain aux cabinets de la cour.
Son amoureux lui avait parlé des trésors que contenait la ferme, de ses meubles et de ses objets témoignant d'une aisance révolue, de ses grandes chambres avec miroirs et parures de cheminée, et du jardin d'agrément, et des greniers, du potager, du colombier désormais sans colombes, et du pigeonnier sans pigeons, du rucher, du verger, des prés et des champs, son domaine intime. Il avait évoqué ses arrière-grands-oncles ébénistes d'art qui avaient décoré l'intérieur et la façade de la maison, laquelle tenait de la pagode et du chalet de montagne. J'en appréciais chaque jour la sobriété dans l'ornement, une façade qui nous regarde comme le ferait un visage. J'évitais d'en montrer la photographie à mes amis, par pudeur.
Et de quoi, notre père pour qui le temps semblait s'être arrêté, avait-il encore, avec son irrésistible sourire, entretenu sa future femme ? Ce temps qui ne passe pas, qui échappe au calendrier, c'est peut-être le temps propre à certains orphelins et, orphelin, mon père l'était devenu à l'âge de douze ans.
Ces choses de la maison qu'il avait idéalisées, je les idéaliserai à mon tour, et j'idéaliserai la ferme, ce grand corps où mon corps d'enfant se déployait, à l'aise dans les eaux du temps, étranger aux limites imposées par le monde extérieur, se reposant sur les pouvoirs secrets que diffusait la maison, des pouvoirs nombreux et puissants. Nous étions des rebelles qui s'ignoraient, comme nous ignorions le vocabulaire des affects trop fortement exprimés, « j'aime », « j'adore », « je désire », etc. Et c'est bien de ces relations tissées jeunes avec les êtres et les choses, c'est bien de ces attachements singuliers que nous sommes amenés à parler un jour sur la page. Nous tentons d'en cerner les contenus, les détails, mais ils nous échappent souvent comme ils échappent à toute classification.
Il n'avait pas menti à sa fiancée, il lui avait conté une histoire d'autrefois. Un héritage morcelé et désormais considérablement réduit. Deux chambres étaient habitables, la chambre des parents ferait même fonction de cuisine pendant ma petite enfance et l'ambiance de cette « pièce à tout faire » plaisait à tous, petits et grands. Une minuscule chambre était accolée à ces deux-là et ne servait pas. Au niveau du grenier, deux mansardes abandonnées. J'y interrogeais en catimini le passé de la maison, celui des hommes fauchés par la Grande Guerre, un livre aux pages restées blanches.
Je vais ouvrir ici les portes de la ferme. Ses murs m'enseignèrent probablement quelle forme donner à un travail dans son exigeante précision, m'enseignèrent comment affiner ma perception de ce travail. C'est elle qui me rendait au monde quand je flanchais.
Je dis souvent que je ne suis d'aucun pays mais d'une maison. Je parlerai de ce qu'elle m'a légué, de son étonnante architecture, de ses beautés évidentes, cachées, disparues ; je parlerai des labeurs et des corvées qu'elle nous commandait, des plaisirs qu'elle nous procurait.

Les personnages ne manquaient pas, le père, la mère, les frères et sœurs, des aînés aux bébés, les vivants, les morts, les visiteurs qui nous rendaient service pendant la fenaison et la moisson, et que nous aidions en retour. Espagnols, italiens, polonais, mon père, écrivain public, les informait de leurs droits sociaux, rédigeait pour eux des courriers administratifs, les invitait à notre table. Et c'était parti, la musique, celle des voix, le brassage des accents, la ronde des voix, accompagnée du cliquetis des fourchettes dans les assiettes. On se fait peu à peu comprendre par-delà le barrage des langues. Alors on sort d'un tiroir un bloc-notes et un stylo, un dictionnaire, et l'on rédige des brouillons de lettres. On retient le plus précis, on y adjoint une belle formule de politesse car la lettre sera lue dans les bureaux du chef-lieu de département où se prennent les décisions importantes.

Près de nous, les bêtes. Nous ne sommes rien sans elles, elles ne seraient rien sans nous. Le cheval qui a succédé à la jument, les dix chats de notre père et sa minette préférée, sa tourterelle, les vaches, les veaux, lapins, poules et poussins, les oies, les brebis et les agneaux, les martinets qui nichaient entre les poutres de l'étable, de la grange et de l'auvent du porche. Je n'oublie pas les loirs, les souris, les chauves-souris accrochées à un pan de mur de l'écurie et que notre père protégeait. Ma frayeur quand je les vois là pour la première fois…

Nous recueillions les poussins trop frêles dans de douillettes boîtes en carton que nous déposions sous nos édredons, notre sommeil n'en était que plus profond. Les agneaux chancelants se réchauffaient dans un coin de la cuisine. Une chatte, une seule, y avait ses entrées. La tourterelle autorisée à quitter sa cage pendant le dîner se posait sur l'épaule de notre père puis sur le dos de la chatte rousse qui ronronnait sur une chaise et tout le monde disait que ça méritait la photo. Une photo en a été faite qui immortalise ces instants.

Le pays des rêves paternels s'est rapidement converti en celui d'âpres réalités pour notre mère. Ce qu'elle a découvert en épousant l'homme de sa vie et sa ferme, c'est un monde certes autrefois beau et attachant mais en décadence. La Grande Guerre qui avait vidé les campagnes d'une partie de ses habitants et l'entre-deux guerres avec ses deuils enfouis au cœur des femmes, et ses désastres larvés étaient passés par là. Rien ne serait plus jamais pareil. Quatre morts dans la famille de notre père, dont un disparu. « Disparaître », quel verbe… Morts recouverts de silence, c'est du fond de ces silences qu'ont pris forme dans mon esprit des esquisses d'histoires qui se développeraient dans quelques-uns de mes livres, je pense par exemple à *Paysages de l'insomnie* et, concernant la Seconde Guerre, à *L'Étrange Solitude de Manfred Richter*. Fils unique et rêveur presque maladif, mon père oubliait les horaires, les urgences et laissait notre habitat se dégrader. Demain n'appartenait pas à son calendrier, et demain serait plus précaire que la veille.

Je parlais aux bêtes, à l'herbe, aux arbres. Un livre s'écrivait sous mon front, s'écrivait en mouvement, toujours, s'écrivait quand je jouais à la balle contre

le mur rose du porche, quand je courais dans l'herbe haute avec mon jeune frère, celui que j'ai perdu il y a quelques années. Il a développé une leucémie aiguë due aux pesticides qu'il manipulait dans ses activités d'ouvrier agricole. Nos retrouvailles à l'hôpital autour de sa maladie, notre enfance commune, la transformation d'une agriculture paysanne en agriculture intensive – Sylvain en a été, sur des décennies de travail, le témoin et l'agent au service de son employeur – une enquête sur les substances nocives que sont les pesticides, tout cela forme le corps de mon livre *La Malchimie*.

De la question des pesticides, j'ai justement débattu avec le biologiste Gilles-Eric Séralini, l'auteur de *Monsanto papers*, en juin 2023 au colloque de Cerisy-la-Salle « Que peut la littérature pour les vivants ». Le compte rendu de notre entretien conduit par Noël Cordonier figure dans les Actes de ce colloque *Faire avec le sauvage, renouer avec les vivants. Entre sciences et littérature*. Et l'été 2024, à Cerisy-la-Salle toujours, à l'occasion du colloque « Là où se déploie le monde, Droit et Littérature », j'ai écrit un autre texte qui s'intitule « Dans la nuit de l'écriture ou De la confusion des savoirs à leur lente clarification », j'y aborde également cette terrible question des pesticides.

Sylvain, le deuxième des garçons, dut quitter la ferme en raison du droit d'aînesse, il trouva à se placer dans une grosse ferme céréalière de sa région. Là, il fut chargé de « traiter » les champs de son employeur. Plus tard il sera partiellement exclu de l'héritage familial à cause de son caractère de fils révolté. Il est le personnage principal de *L'Homme-frère* qui forme avec *La Malchimie* une sorte de diptyque.

Pendant nos courses d'enfant à travers les prairies, il m'arrivait de lui dire que nous nous déplacions dans un grand livre, il en riait. Les herbes nous caressaient les jambes, nous piquaient, nous grisaient. Sylvain s'en est souvenu, « tu planais déjà, toi, à l'époque. » Je planais, et je volais, et je courais. Katherine Mansfield à qui j'ai consacré un livre, *Katherine Mansfield dans la lumière du Sud*, chez Actes Sud, déclarait écrire sur l'écran brillant du temps. Et pourquoi pas ?

Fille unique, notre mère eut sept enfants, elle aurait vraiment préféré n'en avoir que deux ou trois. Elle plaisantait parfois : « fils unique et fille unique remplissent la boutique ». Je suis la troisième des sept, Sylvain le quatrième. Sept, mon chiffre. Tous les enfants travaillaient à la ferme. Tous aidaient leur mère. Nous étions finalement au service de notre père dans un fonctionnement imposé de façon immuable même si, apparemment, il ne jouait pas trop au patriarche. Je me voyais « en train » de travailler. J'étais « comme » dans un roman auquel, pendant nos étés, j'ajoutais quantité de chapitres. C'était plus que procéder à un travail de mémoire, de mémorisation, c'était, sans cahier ni stylo et « tout dans la tête », éprouver déjà l'élan et le plaisir de la création et tendre l'oreille à la musique des phrases. J'ai souhaité dans certains de mes livres pouvoir exprimer cette vitalité en action, ces simultanéités de situations, ce riche tissage des choses, ce que mon regard ramassait en quelques secondes du paysage intérieur de la maison comme des paysages qui lui étaient extérieurs, exprimer ce qui m'était plaisir

charnel, satisfaction affective et usure physique. Je rêve toujours à un livre qui reflèterait subtilement tous ces aspects. Car rien n'était séparable de rien. Il y avait tant à faire et à penser en un seul instant.

Sylvain et moi avons gardé les vaches chaque matin des grandes vacances de nos sept à dix-sept ans dans un grand pré à l'écart du village. Les vaches avaient bien sûr des cornes, aurions-nous imaginé un jour qu'on les leur couperait ? C'est attenter à leur dignité que de les en priver, m'a écrit Raphaël Larrère tandis que nous échangions par mails des photographies de vaches. Au milieu de ce pré rond entouré d'une haie de noisetiers, un arbre, un seul, un saule au tronc écartelé. Nous habitions sa faille, tout petits dans les vagues du pré immense. Frère et sœur liés par l'arbre, par l'herbe, le pacte de l'herbe. Vachers solitaires, nous nous tenions dans ce cercle de verdure, fiers d'y être puis, à l'adolescence, prisonniers de cette cage trop verte.

Garder. Surveiller. Porter, transporter. Transporter bûchettes, rondins, fagots pour entretenir le feu de la grosse cuisinière. De la cour au jardin transporter des arrosoirs, et transporter des paniers de légumes ou de pissenlits pour les lapins, de betteraves fourragères pour les vaches, des cageots de pommes de terre, des bidons de lait, des bassines et seaux d'eau, des sacs remplis de provisions, des boisseaux d'orge, d'avoine pour le cheval, des bottes de paille, de foin.

Dans nos instants de répit, je tricotais des pull-overs pour mes frères, un livre sur les genoux. Voilà dans quelles conditions j'ai lu, tricotant côté cour à l'ombre des deux marronniers ou sur le banc devant la maison côté rue, *Les Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre, *Voyage au bout de la nuit* de Céline, *La Chatte* de Colette, *L'Enfant* de Vallès.

« Tout ce qui nous passe par les mains, et la tête, au cours d'une seule journée… », disait maman. Les mains et la tête, la tête et les mains. Le déroulé des gestes, la mémoire des gestes, le théâtre quotidien des gestes, nos rôles, individuels et collectifs, gestes imprimés dans les corps. À quoi bon parler ? Nos gestes disaient tout. J'essayais de faire du travail un jeu. Est-ce que ce travail multiforme s'accomplissant au fond des fermes ou en plein champ trouvera un jour à s'écrire ou au contraire restera-t-il enfoui sous des couches de silence ? Vues par des touristes, il ne s'agissait probablement pas de nobles tâches, elles demandaient pourtant intelligence, ingéniosité, générosité, désintéressement, psychologie, passion et patience, professionnalisme et improvisation. Je jouais avec mes frères et mon père dans l'enceinte de la ferme pendant que notre mère nous observait derrière le carreau de la cuisine. Par chance, j'étais la fille du milieu. La fille aînée était hélas souvent absente de nos jeux.

Dans les champs, entre plaine et bocage, entre argile et craie, entre hauts et bas, nous nous trouvions en divers lieux-dits, soit le long de la route blanche menant à la forêt, soit dans la grande plaine vallonnée, immergés en elle. D'une enclave à l'autre, se déployaient les petits domaines se rattachant à la ferme et j'y acquerrais l'esprit nomade. Les champs n'avaient pas encore été remembrés, nous n'imaginions pas qu'ils pourraient l'être. Le travail terminé, je m'adossais

à un talus auprès de mon père et nous écoutions chanter les alouettes haut dans le ciel à la verticale au-dessus de leur nichée.

Les chevilles griffées, des ampoules aux mains, des fétus de paille dans les cheveux, les paupières rougies, les jambes crasseuses, je refusais de me laver pour me mettre au lit dans cet état, je m'endormais avec volupté dans ma sueur et les odeurs des champs. « Ce sont les draps qui te lavent », se plaignait ma mère. J'étais un garçon manqué ou une petite « Marie-Salope », *Marie-Salope,* le titre de mon premier roman. Le corps de ferme, le corps de l'adolescente, le corps du texte, tout cela entrait en osmose.

Aujourd'hui, les champs sont uniformément verts ou jaunes, les orges et les blés aux tiges raccourcies, aux épis très drus ne se courbent plus sous le vent. Les chemins ont été élargis pour faciliter le passage des engins agricoles. Les champs ont énormément gagné en superficie. Les pesticides les ont vidés de toute présence animale ou végétale, les engrais de synthèse ont remplacé le fumier. C'est propre… Les fleurs des champs ne survivent plus que dans nos souvenirs. On ne voit plus d'alouettes, de sauterelles, on ne voit plus de papillons, de limaces, de hannetons. On ne voit plus, ou si peu, de mulots, de lièvres, de cailles, de perdrix, de lapins de garenne. Les champs passés à la chimie des firmes Bayer et Monsanto sont d'une propreté glaçante. Les champs de mon père, boutons d'or, chardons, ronces, coquelicots, liserons, sénés, bleuets, passaient pour sales.

Les poules pondaient ou couvaient dans la grange en haut des tas de balles de paille, ou dans une ancienne auge ou derrière les cabinets. C'était à ma petite personne qu'on demandait de lever les œufs. J'y prenais plaisir, même si la volaille aux crêtes rouges et aux coups de bec pointus m'effrayait. Un jour, j'ai failli tuer le jars à coups de bâton. Je me souviens, je l'avais, en l'absence de nos parents, férocement battu jusqu'à le laisser inerte sur le sol. Je lui avais abîmé, peut-être crevé un œil. J'avais, à neuf ans, commis ce forfait avec mon frère qui le maintenait à terre pendant que je le frappais. Cette bête, qui était le garde du corps de notre mère, persécutait ses enfants, leur empêchait l'accès à la cour, au verger, au jardin. Bec ouvert, langue sifflante, cou tendu, le jars les poursuivait et pinçait leurs mollets. Il me terrorisait. À mon tour d'être punie par ma mère et de prendre quelques coups de bâton. Affaissée dans une volière, la bête geignait sans interruption. Allait-elle mourir ? Elle appartenait aux lieux, on ne tuait plus les oies, nos vieilles compagnes. Le jars se remit difficilement. Que m'était-il arrivé ? Moi qui aurais aimé dormir dans la paille auprès du cheval, j'avais failli, armée d'un gourdin, tuer une bête à plumes. À la mort du jars, notre mère nous a tenu un discours sur l'intelligence des oies. Elle a porté le deuil de son animal sacré plusieurs jours, ils s'aimaient.

Je me salissais. Des taches sur ma jupe, des taches sur mon corsage dessinaient des motifs colorés. J'étais la fée, la souillon, l'acrobate – une fille sale ou une sale fille ? Le sale avait à voir, pour moi, avec le hasard des rencontres, la vie quotidienne et imprévisible, la liberté, et cette odorante saleté me procurait de bonnes sensations.

Derrière les travaux nécessaires à la marche bancale de la ferme que notre père rechignait à moderniser, achat réduit d'engrais et de matériel neuf, méfiance envers les pesticides inondant le marché, méfiance envers le Crédit agricole ouvrant des succursales dans presque chaque bourgade, se profilait le souci du manque d'argent. Neuf personnes à table chaque jour, pas de salaire, peu d'argent frais, à part celui que nous procuraient la vente aléatoire du lait et les allocations familiales. Les charges étaient lourdes, les dettes s'accumulaient dues aux réparations du matériel, à l'achat d'un tracteur d'occasion, le petit Massey Ferguson gris, qui entraîna celui d'outils adaptés, aux frais de vétérinaire, aux assurances des bâtiments, aux journées de batteuse, puis à l'achat d'une petite moissonneuse, à l'achat de vêtements, de nourriture.

Le cheval a immédiatement vu le tracteur comme un rival. Il piaffait dès qu'on le mettait en route. Le bel animal n'était plus d'aucune utilité. Nous l'aimions et le trompions avec un vulgaire moteur. Ce fut, je crois, la cause de sa mort subite qui nous a tous bouleversés et a laissé le dernier petit frère inconsolable. Perdre ce grand corps sensitif, ne plus croiser son regard, recueillir sa chaleur, caresser son encolure… Je souffre de ne pas avoir assez compris les bêtes dont j'étais proche. J'en viens à désirer un paradis pour elles. Pas seulement un paradis pour les chiens et les chats mais également pour le cochon qui n'était qu'une masse à engraisser, pour des vaches et leurs veaux, tous les animaux que nous avons côtoyés, que nous avons traits, nourris, gardés, aidé à vêler, à mettre bas.

Je tombai malade, je n'étais plus la petite fille active qui s'exerçait à faire les pointes du bout de ses espadrilles sous le porche de la ferme. Je gardais le lit et tardais à guérir. À cette époque nous n'étions pas assurés sociaux. Dans la fièvre de la maladie, me venaient des images colorées et de longues phrases s'enroulant les unes aux autres. J'en ai gardé, si ce n'est le contenu précis, quelque chose de la forme. Marche ou tombe, je n'ose dire « crève », ce n'était la faute à personne. Si, la mienne. Pourquoi n'avais-je pas le même appétit pour la nourriture que mes frères et sœurs ? Je me rétablis enfin. Voilà, je tiens sur mes jambes, je chancelle un peu, puis je renoue avec mes intrépidités longtemps délaissées.

On se relève avec une invisible fêlure à la nuque. Il est dit qu'une méningite laisse des séquelles. Pour maman, la méningite avait trop activé mes méninges, je pensais trop vite, agissais trop vite, si vite qu'on peinait à me suivre et que j'en devenais insupportable. « Tu n'es plus la même. » Mais la vitesse des pensées, des gestes, la rapide et précise exécution des travaux, quel plaisir.

Le vent, les courses dans l'herbe haute, les jeux de ballon dans les ruelles, mes rites discrets, je grimpe à la corde et touche la poutre faîtière de la grange, je rampe sous le ventre du cheval, je trais la vache Mimi à la main, je visite le colombier recélant les objets des morts ou des disparus – notre père ne jetait rien de ce qui leur avait intimement ou historiquement appartenu, un livre d'histoire, ce colombier – je reconfigure le jardin d'agrément abandonné depuis des lustres, autant de bonheurs, d'apprentissages. Je grimpe à l'échelle du grenier à foin situé au-dessus de la petite écurie. Là je joue avec mon kaléidoscope

qui me renvoie d'étonnantes images de la ferme jusqu'au sommet des arbres fruitiers en fleurs, et c'est merveille.

À l'adolescence, mon univers se rétrécit, j'entre en conflit avec mes parents. Un manque crucial de liberté, pas d'espace personnel, pas d'argent de poche bien sûr, de récompense pour le travail accompli. On ouvre et lit les lettres que je reçois. Je tais mes sentiments, garde le silence sur les duretés de l'internat, les punitions, les humiliations, les coups.

J'ai aimé le monde entier et je n'aime plus personne. Je suis fatiguée, irritable. Je pleure, ça ne se voit pas, je vais mal, ça ne se voit pas. « Jamais contente ! Tu es une ingrate », me dit ma mère. « Toi aussi », je réponds, et je reçois une gifle. Je me moque des gifles.

Je sais, toutefois, combien est forte cette vie, combien sont fortes ces vies qui m'entourent, et précieux ces objets à identifier dans les greniers, combien j'aime mon jardin, les bêtes, mes frères et sœurs, les arbres du verger, tout, tout, les granges, les clapiers, le hangar, la remise, la maison, sa façade, ses murs qui m'ont inspiré, enfant, de belles histoires. Je sais bien que si je quitte tout cela, je ne le retrouverai plus, nulle part je ne retrouverai ces trésors de sensualité.

Après avoir beaucoup bataillé, je m'approprie dans les hauteurs de la ferme une des deux mansardes. Je dors sous un plafond bleu, mes livres rangés dans des cageots et les lettres de mon amoureux dissimulées dans ces livres. Les souris et les loirs cavalent dans le grenier contigu, les loirs roulent des pommes et des noix qu'ils emmagasinent dans des bottes et des brodequins.

Les nuits enfin me sont rendues. Je n'écris pas un livre, j'écris au monde, n'écris à personne. Dans l'enveloppe de la ferme, je rejoins la sphère des poètes. Bonheur qui présage peut-être de celui que je connaîtrai dans d'autres mansardes en ville. Alors, plus de ferme, de village, de campagne, fini : une chambre anonyme, chambre à soi.

Je me ressaisis et reviens vers ma mère. Je suis sa messagère et dois régler des situations délicates avec le voisinage. Je suis aussi sa confidente, j'écoute ses peines, je vois ses larmes. Elle me dit avoir atterri dans un pays de sauvages. Je donne le biberon au dernier enfant, je lui nettoie le menton, les fesses, je l'embrasse sur son front moite, le dépose dans son petit lit, lui fredonne une chanson, il s'endort. Après ce dernier-né viendra une dernière-née, j'ai presque dix-sept ans. Je boutonne son gilet à Sylvain, noue son écharpe, le mouche, lui enfile ses gants, le peigne, lace ses chaussures que j'ai cirées, je l'aide dans ses devoirs d'école. Je suis sa sœur et sa petite mère. Les journées sont longues. Une journée égalerait un récit.

Activité cérébrale et activité physique intenses, l'enfant se dépense sans compter et agit avec passion. Un enfant peut tomber malade d'épuisement, un épuisement qui le grise, décuple ses forces, l'isole de ses frères et sœurs et qui, à table, lui coupe l'appétit. Si tu survis, tu feras quoi ? Malade, je ne m'étais pas clairement posé cette question mais j'avais constaté que s'opérait en moi un changement.

J'étais guérie et redevable à la vie. Pourquoi dans ce cas ne pas me mettre un jour à son service et ce serait d'abord préserver le beau. Et comment ? La ferme me fournissait des éléments de réponse. Tu prendras soin des lieux qu'ont artistement aménagés tes ancêtres, et soin de leurs habitants, tu aimeras aussi dessiner, peindre, écrire, comme si ces activités avaient d'abord été suscitées par les lieux eux-mêmes.

Écrire quoi ? Comment ? Les méninges qui s'étaient enflammées à la base de mon crâne jetaient quelques lueurs dans la nuit de mes questions. L'expérience de la maladie me portait à la confiance. C'était « comme si » je commençais à entrevoir ce que j'allais désirer peindre ou écrire. « Comme si » la confiance en la beauté précaire des choses allait déclencher chez l'ancienne enfant joueuse qui ne supportait plus qu'on la sollicite pour de multiples tâches le geste de l'écriture.

Grâce à cette mémoire sensorielle, j'essaierai de sauver la teneur de ces choses en me sauvant aussi peut-être ou, plutôt, en sauvant les représentations que j'en avais.

J'aimerais, et c'est là beaucoup dire, être une bête qui écrit, une enfant et une femme qui écrivent. Mais comment, par les temps qui courent et avec ces vents qui soufflent dans de mauvaises directions, faire barrage aux dégâts dévastateurs des multinationales productrices de semences génétiquement modifiées et de pesticides dits produits phytosanitaires ou phytopharmaceutiques, soutenues par les États et la F. N. S. E. A. (Fédération nationale des exploitants agricoles) et la Coordination rurale ?

Elles m'ont pris mon frère, elles ont pris les frères et les pères de plusieurs de mes camarades, elles ont mis à mal nos travaux d'autrefois, abîmé les paysages dans lesquels ils s'inscrivaient. Elles ont nui à la carrière et à la santé de chercheurs indépendants quand, au terme de longs travaux, ils révélèrent publiquement leur fonctionnement pervers. Elles mentent, séduisent, diffament, détruisent, elles réduisent, en Inde en particulier, de nombreux petits paysans à la misère, les mènent au désespoir ou au suicide. Elles ont aboli certains de nos rêves personnels qui, bien qu'irréalisables, conservaient dans nos cœurs tout leur charme : posséder, par exemple, une petite ferme où nous aurions été libres, Sylvain et moi.

Je dirai encore qu'il ne saurait y avoir de portrait-robot du paysan. Il est insupportable d'en dresser un. J'ai vu trop de personnes s'y référer sans que quiconque s'en étonne. J'ai connu de nombreux paysans. L'un étudiait seul le russe, un autre c'était l'allemand, un autre collectionnait des outils préhistoriques, parmi eux encore des artisans doués ; des hommes et des femmes sensibles à l'histoire des guerres, principalement dans ce couloir Belgique-Ardenne-Champagne qu'ont par trois fois traversé les troupes allemandes. Je n'ai pas oublié qu'au-delà de leurs orientations politiques ou religieuses, les paysans jadis s'entraidaient. Ce qui a altéré cette solidarité, c'est, parmi d'autres bouleversements, l'arrivée sur le marché des engrais de synthèse et des pesticides.

Les rendements à l'hectare ont beaucoup augmenté, les mentalités ont changé. L'agriculture industrielle est source d'argent – un argent dont on ne voyait pas la couleur quand la vie était rude et que le manque de finances ne permettait pas aux enfants de suivre des études. Malgré ces améliorations matérielles, les paysans en âge de se marier rencontrent peu de femmes acceptant de vivre sur une exploitation agricole. De paysan, on est passé agriculteur et l'on travaille dans la solitude des grands champs de blé.

* * *

Aussi familière que la ferme ait pu m'apparaître pendant des années, elle n'a cessé de me dépayser, située au carrefour d'expériences fortes, matriochka enfermant une série de matriochkas accumulées sous son toit dans l'ombre rougeoyante des guerres et des secrets de famille. Qu'importeraient les obstacles. Descendante par mon père de personnes et personnalités indépendantes et solidaires de ceux et celles qui demandaient du soutien, je préserverai ce que je peux, histoires des murs, ruines et cendres, passé et présent, mémoires humaines et animales. Je m'y suis d'ailleurs employée logeant au centre d'une ville, au bord du ciel, dans des mansardes ouvertes sur les couchers de soleil, face au paysage des toits et des collines de la Montagne de Reims, avec pour visiteur le corbeau qui frappe au carreau, avec pour amies la tourterelle qui se promène dans les chenaux, cherche ma silhouette derrière la fenêtre, et l'hirondelle de cheminée qui, un printemps, a fait son nid dans le couloir de ma maison.

J'ai eu pour amies des bêtes à quatre pattes, celles que j'ai à présent ont des ailes. Nous essaierons donc de donner des ailes à notre plume. Traces de pattes d'oiseau sur le sable ou le sol, grues cendrées filant dans le ciel en un grand V, ballets des étourneaux à l'automne, chassés croisés des hirondelles en été… À leur image, clarté, vélocité, fluidité, ce vers quoi je désirerais tendre en écriture.

## Bibliographie

Bienne, Gisèle, *Paysages de l'insomnie*, préface de Roger Grenier, Castelnau-le-Lez, Climats, 2004.

Bienne, Gisèle, *La Ferme de Navarin*, Paris, Gallimard, 2008.

Bienne, Gisèle, *Katherine Mansfield dans la lumière du Sud*, Arles, Actes Sud, 2011.

Bienne, Gisèle, *L'Étrange Solitude de Manfred Richter*, Arles, Actes Sud, 2013.

Bienne, Gisèle, *La Brûlure,* suivi de *Marie-salope,* Arles, Actes Sud, 2015.

Bienne, Gisèle, *Les Fous dans la mansarde*, Arles, Actes Sud, 2017.

Bienne, Gisèle, *La Malchimie,* Arles, Actes Sud, 2019. Prix Maurice Genevoix, 2019 ; Prix du livre engagé pour la planète, Mouans-Sartoux, 2019 ; Finaliste du Prix du roman d'écologie ; Finaliste du Prix littéraire François Sommer.

Bienne, Gisèle, *L'Homme-frère*, Arles, Actes Sud, 2021.
Bienne, Gisèle, *Les Larmes de Chalamov*, Arles, Actes Sud, 2023.
Bienne, Gisèle, Seralini, Gilles-Éric, « Roman, littérature et science face aux biocides », dans : *Faire avec le sauvage. Renouer avec les vivants entre sciences et littérature*, dir. C. Camelin, R. Larrère, A. Romestaing, Villiers St- Josse, HDiffusion, 2025, p. 411-420.
Bienne Gisèle, « Dans la nuit de l'écriture ou de la confusion des savoirs à leur lente clarification », *Droit & Littérature*, nº 9, 2025, p. 67-75.
Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Le livre de poche, 1963 [1932].
Colette, *La Chatte*, Paris, Hachette, Le livre de poche, 1960 [1934].
Pontalis, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas* suivi de *Le compartiment de chemin de fer*, Paris, Gallimard, 1997.
Sartre, Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté*, Paris, Gallimard, 1945-1949.
Séralini, Gilles-Éric, Douzelet, Jérôme, *L'Affaire Roundup à la lumière des Monsanto Papers*, Arles, Actes Sud, 2020.
Vallès, Jules, *L'Enfant*, Paris, Hachette, Le livre de poche, 1965 [1878].

# IV

# Formes modestes



Élisabeth Plas
*Université Sorbonne Nouvelle, CRP19*

# L'écologie du conte merveilleux : les micro-histoires environnementales de George Sand

**The Ecology of Fairy Tales or George Sand's Environmental Micro-stories**

Romanticism articulates an ecological critique of modernity that cuts across all forms of discourse and rationality. This article focuses on the work of George Sand and rereads the genre of the fairy tale as a critical narrative form whose methods and insights resonate with environmental history. *Contes d'une grand-mère* are thus situated within a genealogy of ecological thought and approached as marvelous experiments in environmental microhistory.

**Keywords:** George Sand, Romanticism, fairy tales, nineteenth century ecopoetics, nineteenth century environmental history

**Mots-clés :** George Sand, Romantisme, conte merveilleux, écopoétique du XIX^e^ siècle, histoire environnementale du XIX^e^ siècle

Le XIX^e^ siècle romantique est le berceau d'un « nouveau sentiment de la nature »[1] qui est à la fois l'expression d'une *sensibilité* au sort commun des vivants et des milieux naturels et d'une pensée critique ou d'une *vision du monde* écologique. Dans le romantisme français, les voix de Jules Michelet, de Victor Hugo ou encore de George Sand ouvrent un autre chemin dans le grand partage naturaliste, que l'époque actuelle gagnerait à se remémorer. L'approche écopoétique

[1] M. Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.

s'est essentiellement construite à partir de corpus contemporains, jugés plus sensibles aux enjeux environnementaux et à leur « urgence ». Le critique Pierre Schoentjes par exemple déplore « l'illusion lyrique qui permettait aux romantiques, mais encore à Giono, de célébrer la nature en restant aveugles à la misère sociale et à celle des animaux, deux des fléaux du XIX^e^ siècle »[2].

Pourtant, le romantisme a pensé conjointement la transformation des écosystèmes et la misère sociale, déjà perçues comme deux conséquences inséparables de la modernité capitaliste. Le refus du désenchantement du monde, interprété en ce sens, n'est pas le fruit d'un idéalisme aveugle aux réalités sociales, c'est l'expression anticapitaliste d'un rejet de la rationalisation abstraite et de la mécanisation du monde. Le lyrisme ainsi compris apparaît comme une puissante manifestation de la protestation romantique contre la civilisation moderne, et comme une *autocritique culturelle de la modernité*[3]. De Senancour à Lamartine, de Stendhal à Verne, de Fourier à Louise Michel, de Chateaubriand à Élisée Reclus, la pensée environnementale du XIX^e^ siècle ne cesse de conjuguer lyrisme et discours social, passant par les chemins de la poésie, de la merveille et de l'analogie pour construire une « éthique de la terre »[4] indissociable de l'harmonie sociale[5]. Dans les ouvrages naturalistes de l'historien Jules Michelet, par exemple, la célébration lyrique de la nature apparaît comme une émotion environnementale, qui accompagne la destruction des écosystèmes et des paysages, et la critique de l'Anthropocène[6].

Si cette sensibilité environnementale traverse tout le siècle, elle trouve chez George Sand une expression originale et féconde, parce qu'elle s'élabore dans tous les genres et registres qu'elle pratique. Les pages qui suivent se proposent de relire le genre du conte merveilleux comme une forme narrative critique et inventive, déployant un discours sur la nature qui n'aurait pu se dire par des voies narratives plus réalistes. La forme du conte et le registre du merveilleux, par leur référentialité singulière et leur poétique non réaliste, font de ces textes autant de petits laboratoires fictionnels qui explorent singulièrement des lois de la nature, elles-mêmes merveilleuses.

---

[2] P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020, p. 100.

[3] C'est la thèse de R. Sayre et M. Löwy, développée notamment dans *Révolte et mélancolie*, Paris, Payot, 1992 et dans *Romantisme anticapitaliste et nature*, Paris, Payot et Rivages, 2022.

[4] A. Leopold, *Éthique de la terre*, Paris, Payot, 2019 [1949].

[5] Entre autres initiatives collectives, le projet Sorbonne Alliance « Les voix de la nature au XIX^e^ siècle » (VoxNat) porté par Y. Le Scanff, Ch.-F. Matthis, É. Plas et J. Vincent met en valeur les spécificités poétiques et idéologiques des écologies romantiques.

[6] Voir É. Plas, « "Je n'accuse que l'homme" : responsabilité humaine et complaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme*, n° 189, vol. 3, 2020, p. 74-84 ; P. Petitier, É. Plas, *Michelet et la démocratie naturelle*, PU de Rennes, 2021.

## Le conte et les petites voix de la nature

Dans le conte merveilleux, toutes les entités, du vent au ruisseau, du chien à la fleur, peuvent être personnifiées, et tout est enclin à devenir personnage. L'espace du conte donne ainsi à éprouver une ontologie animiste, dans laquelle tout a une âme, tout vit et tout parle. Cet autre monde, supposé distinct du nôtre, semble ainsi gouverné par une autre physique et paraît appartenir à une autre cosmologie. Si le discours critique a longtemps caractérisé le registre merveilleux comme l'autre de la réalité et de la vérité, l'écopoétique prête désormais une attention nouvelle aux genres de l'imaginaire, et les réinterprète comme les lieux de figurations alternatives du réel et de reconfiguration du monde.

Les fictions de George Sand donnent déjà cette place au régime merveilleux, qui s'intègre harmonieusement au cadre de ses romans dits champêtres (exemplairement dans *La Petite Fadette*, paru en 1849), et apparait dans ses contes comme un discours de vérité, apte à transmettre à ses petits-enfants (et à ses autres lecteurs) un savoir sur la nature. D'un point de vue théorique, Sand fait explicitement du merveilleux un discours possible sur la nature et même un discours plus réaliste que d'autres sur les lois de la nature. Dans un passage de l'*Histoire de ma vie* dans lequel elle évoque le Père Noël, et quelques-uns des grands mensonges de l'enfance, elle prend la défense du merveilleux, contre Rousseau dont elle partage par ailleurs largement la philosophie de la nature et de l'éducation, dans un passage qui explicite déjà les fondements de son écopoétique :

> Je n'approuve pas du tout Rousseau de vouloir supprimer le merveilleux, sous prétexte de mensonge. […] Il faut servir aux enfants les mets qui conviennent à leur âge, et ne rien devancer. Tant qu'ils ont besoin du merveilleux, il faut leur en donner. […] Retrancher le merveilleux de la vie de l'enfant, c'est procéder contre les lois de la nature. L'enfance n'est-elle pas chez l'homme un état mystérieux et plein de prodiges inexpliqués ?[7]

Cette défense du merveilleux ne relève pas seulement de la réflexion pédagogique de Sand, mais interroge également la référentialité propre au merveilleux. Elle ne reproche pas seulement à la figuration réaliste d'être trop complexe et inintelligible aux enfants, mais déplore surtout qu'elle soit contre-nature. Le merveilleux, au contraire, épouserait pour l'enfant les lois de la nature, car le monde qu'il découvre lui est chaque jour *naturellement surnaturel*, au sens où tout lui paraît prodigieux et où la première loi de la nature dont il fait l'expérience, c'est la merveille.

Or, si le merveilleux procède selon les lois de la nature pour l'enfant, ce n'est pas en raison d'une perception erronée du monde, mais plutôt parce que

[7] G. Sand, *Histoire de ma vie*, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, t. I, 1970 [1854], II^e^ partie, ch. XI, p. 533.

certaines d'entre elles ne peuvent se transmettre avec autant de justesse que par le biais du merveilleux. Certains spectacles, certains phénomènes naturels ont en eux ce que Sand appelle une *merveillosité*[8] naturelle, entendant par-là quelque chose de naturellement prodigieux. À partir de 1856, dans *Évenor et Leucippe : Les Amours de l'âge d'or*, puis dans l'Avant-propos des *Légendes rustiques* en 1858, Sand commence à utiliser le concept de *merveillosité*, en lui donnant plusieurs usages : ainsi, elle désignera d'abord une faculté de l'esprit et une forme d'intuition originelle, « l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples »[9], puis la perfection pour ainsi dire merveilleuse de l'organisation de la nature et la vie universelle qui l'anime toute entière.

Ainsi, le merveilleux est à la fois une forme poétique et une faculté de l'imagination qui ne correspond pas à un processus de distanciation ou de déréalisation, mais ouvre plutôt un autre chemin, imagé et diffracté, représentant le réel autrement et accédant à une vérité profonde. Les prosopopées naturelles illustrent parfaitement ces idées et traduisent dans la poétique du conte une vision animiste de la nature. Les voix de la nature[10] qui se font entendre dans tous les contes de Sand, depuis le ruisseau babillard de « Ce que dit le ruisseau » jusqu'aux « petites voix, si douces, si fines »[11] des fleurs, expriment une philosophie romantique de la nature, dans laquelle tout le vivant est animé. Dans le conte de 1875 intitulé « Ce que disent les fleurs », le langage des fleurs de même que l'écoute, la transmission des paroles et la communication entre les règnes sont thématisés et la circulation des discours est précisément narrée. La narratrice s'aperçoit qu'elle comprenait le langage des fleurs lorsqu'elle était enfant et qu'elle pouvait entendre leurs secrets, à condition de se baisser et que les voix ne soient pas emportées par la brise ou couvertes par « le bourdonnement des sphinx et des noctuelles » (CDF, 374). Plus tard, toute une partie du récit est prise en charge par le zéphyr, qui rapporte toutes les paroles prononcées au loin ou dans les temps anciens.

Dans son analyse du conte de 1863 « Ce que dit le ruisseau », Yvon Le Scanff rappelle la distinction suggérée par Pierre Hadot dans son histoire de l'idée de nature, *Le Voile d'Isis*, entre deux attitudes vis-à-vis de la nature : l'« attitude prométhéenne », suivant laquelle l'homme force la nature à parler, faisant figure de maître et possesseur, mais aussi d'inquisiteur, et l'« attitude orphique », de qui se met à l'écoute de la Nature et sait respecter ses silences. Cette seconde voie est l'attitude du poète et l'artiste romantique, mais aussi celle de la jeune

[8] Voir P. Auraix-Jonchière, « George Sand et la *merveillosité* de la nature. Linéaments d'une écopoétique », *Revue des sciences humaines*, n° 349, 2023, p. 39-54.

[9] G. Sand, *Légendes rustiques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2003 [1858], p. 17.

[10] Voir l'article d'Y. Le Scanff, « George Sand et les voix de la nature », *Cahiers George Sand*, n° 46, 2024, p. 44-62.

[11] G. Sand, « Ce que disent les fleurs », dans : *Contes d'une grand-mère* (1873-1876), Paris, Flammarion, 2004 [1875], p. 374. Ci-après CDF.

George Sand, agenouillée pour entendre les fleurs. Le conte merveilleux apparaît ainsi comme la forme poétique de l'attitude orphique que la narratrice incarne et cherche à transmettre à ses petits-enfants et à ses autres lecteurs. Or, contrairement à la fable ou au conte de l'âge classique dans lesquels tous les êtres et toutes les choses ont un même droit à la parole, selon un artifice littéraire assumé comme un artifice (« Je me sers d'animaux pour instruire les hommes », écrivait La Fontaine à l'orée du premier livre de *Fables*), dans la cosmologie sandienne les éléments ne parlent pas tous de la même manière, car ils n'ont pas la même âme. Le conte orphique justifie ainsi les différents degrés de prosopopées par la nature de chaque être, par son appartenance à un règne, et par le degré d'attention et de sensibilité du personnage qui sait ou non les écouter. Dans « Ce que disent les fleurs », la narratrice prend le temps de raconter comment elle en est venue à entendre les fleurs :

> Je les entendais babiller confusément, surtout à la rosée du soir ; mais elles parlaient trop bas pour que je pusse distinguer leurs paroles ; et puis elles étaient méfiantes […] Je saisis enfin des paroles articulées.
> Il fallait beaucoup d'attention […].
> Je ne sais quelle langue elles parlaient. Ce n'était ni le français ni le latin qu'on m'apprenait alors ; mais il se trouva que je comprenais fort bien. (CDF, 374)

Dans « Le Chien et la fleur sacrée », conte de la métempsychose qui lui aussi intègre à la fiction toute une philosophie de la nature, Sand écrit : « l'homme désire, l'animal et la plante aspire, le minéral attend »[12]. Cette proposition, absolument romantique, trouve des expressions variées dans la poésie, notamment dans les « Correspondances » de Baudelaire et dans les « Vers dorés » de Nerval :

> Homme, libre penseur ! Te crois-tu seul pensant,
> Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ?[13]

La cosmologie de Sand postule un accès gradué de tout le monde organique à la pensée et à la parole, dont le minéral est exclu, non pas définitivement mais temporairement, puisqu'il « attend ». Dans le conte du « Marteau rouge », qui retrace l'épopée d'un caillou, la pierre n'a pas de prosopopée et la nymphe doit trouver un autre moyen de la faire parler et de connaître son histoire. Ce conte, comme tous les contes de Sand, réfléchit aux voies d'accès aux secrets de la matière et de l'univers, et le merveilleux met en fiction un cadre méthodologique qui fait

[12] G. Sand, « Le Chien et la fleur sacrée », dans : *Contes d'une grand-mère*, *op. cit.*, p. 316. Ci-après CH.

[13] G. de Nerval, « Vers dorés », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1993 [1854], p. 651.

lui-même place à l'invention[14]. Dans « Le Chien et la fleur sacrée », la maxime citée plus haut est d'ailleurs transmise par un personnage qui a lui-même été pierre, ayant traversé tous les règnes par la métempsychose :

> – Pouvez-vous nous dire à quoi vous songiez quand vous étiez une pierre ?
> – Une pierre est une chose et ne pense pas, répondit-il ; je ne me rappelle pas mon existence minérale ; pourtant, je l'ai subie comme vous tous et il ne faudrait pas croire que la vie inorganique soit tout à fait inerte. Je ne m'étends jamais sur une roche sans ressentir à son contact quelque chose de particulier qui m'affirme les antiques rapports que j'ai dû avoir avec elle. Toute chose est un élément de transformation. La plus grossière a encore sa vitalité latente dont les sourdes pulsations appellent la lumière et le mouvement : l'homme désire, l'animal et la plante aspirent, le minéral attend. (CH, 315-316)

Ce que le personnage raconte depuis son expérience de métempsychose, la narratrice l'explique également à ses petits-enfants, au début du conte du « Marteau rouge », sous la forme d'une loi de la nature :

> J'ai trahi pour vous, mes enfants, le secret du vent et des roses. Je vais vous raconter maintenant l'histoire d'un caillou. Mais je vous tromperais si je vous disais que les cailloux parlent comme les fleurs. S'ils disent quelque chose, lorsqu'on les frappe, nous ne pouvons l'entendre que comme un bruit sans paroles. Tout dans la nature a une voix, mais nous ne pouvons attribuer la parole qu'aux êtres. Une fleur est un être pourvu d'organes et qui participe largement à la vie universelle. Les pierres ne vivent pas, elles ne sont que les ossements d'un grand corps, qui est la planète, et, ce grand corps, on peut le considérer comme un être[15].

Un même discours circule ainsi, depuis le personnage qui a vécu une existence minérale jusqu'à George Sand elle-même, qui s'apprête à conter l'histoire d'un caillou. Le registre merveilleux traduit naturellement la nature des choses et Sand en fait une utilisation graduée, qui correspond, pour chaque être, à son règne. L'écopoétique sandienne est ainsi l'expression d'une philosophie vitaliste et organiciste qui représente chacun selon sa nature.

---

[14] Y. Le Scanff rappelle que Germaine de Staël avait déjà établi cette méthode « entre l'analyse et la synthèse, l'observation et la spéculation, la description et l'intuition » (« George Sand et les voix de la nature », *op. cit*., p. 47-48) et cite notamment ces lignes qui correspondent tout à fait à la philosophie et à l'écopoétique des contes de Sand : « et ce secret-là [le secret de l'univers et de nous-mêmes], comme on ne peut ni le nier, ni l'expliquer, il faut y arriver par une espèce de divination » (G. de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, t. II, 1968 [1813], p. 169).

[15] G. Sand, « Le Marteau rouge », dans : *Contes d'une grand-mère*, *op. cit*., p. 384. Ci-après MR.

## Le conte comme écosystème et ses perturbations écologico-narratives

Chacun des *Contes d'une grand-mère* s'inscrit dans un cadre et dans un écosystème différent, dont les singularités sont au cœur de l'intrigue et motrices du récit : « Le Château de Pictordu » est niché dans les forêts montagneuses du Gévaudan, « La Reine Coax » s'enfonce dans les douves et les zones marécageuses d'un château, « Le Nuage rose » est un conte aérien, qui se déroule dans une bergerie et surtout sur son toit, regardant vers les airs, et ainsi de suite. L'environnement n'apparaît dans aucun de ces contes comme un décor ou un arrière-plan, mais bien comme un écosystème, dont la vie humaine fait partie. La manière dont chaque récit illustre des modes d'intégration de l'histoire humaine dans l'histoire naturelle fait de ces contes merveilleux des « textes environnementaux », selon la définition qu'en donne Lawrence Buell[16]. L'événement déclencheur du conte provient même souvent de l'environnement naturel et l'ajustement des comportements humains à l'écosystème est au cœur de l'intrigue. Cet apprentissage écologique est la trame narrative de « La Reine Coax », par exemple. Le conte s'ouvre sur la description d'un décor naturel idyllique, où les humains vivent en harmonie avec la faune et la flore, dans un château de Normandie ou de Picardie. Cet équilibre est bouleversé par une sécheresse et l'assèchement des douves cause la mort de beaucoup de grenouilles, de salamandres, de plantes, d'insectes – de tout l'écosystème du château, donc – et certains cadavres empoisonnent la boue qui répand une odeur désagréable dans le château, provoquant même la mort de certains de ses habitants. Face à ces événements, les personnages ont différentes réactions et incarnent différentes positions vis-à-vis de la nature, qui orientent la suite du récit.

« Le Marteau rouge » se déroule dans les sous-bois, le long d'un ruisseau. Il s'ouvre sur le tableau de la fée Hydrocharis, fée de l'eau douce des ruisseaux, « contrariée » (MR, 385) parce qu'une violente fonte des neiges au sommet des montagnes a troublé l'eau du ruisseau et ensablé les plantes dont la fée prenait jusque-là grand soin. De point de vue écopoétique, il est remarquable que l'élément perturbateur du conte soit une péripétie naturelle, non pas une catastrophe, mais un dérèglement climatique qui, dans l'écosystème réduit du conte, fait événement. L'écopoétique sandienne prend aussi soin d'incarner le dérèglement en deux figures merveilleuses : la fée des ruisseaux et la reine des glaciers. Le nom d'*Hydrocharis*, que Sand choisit pour personnifier le ruisseau, désigne à l'origine une plante aquatique : un petit nénuphar, aussi appelé morène, morène des grenouilles, grenouillette, ou encore Hydrocharide grenouillette. Du personnage de la Reine Coax (superbe grenouille verte tigrée de noir, qui donne au personnage de Marguerite une grande leçon d'écologie) à la morène grenouillette qui donne son nom à la fée des ruisseaux, l'univers de Sand se déploie par expansion

[16] L. Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

métonymique. L'invention du personnage merveilleux d'Hydrocharis est tout à fait caractéristique de la poétique de George Sand, qui célèbre la beauté vivace des ruisseaux et des petites plantes qui croissent sur leurs rives. Trois ans plus tôt, Sand prenait la plume pour défendre la forêt de Fontainebleau[17], dans l'un des premiers plaidoyers écologiques de protection d'un lieu naturel. Contre la coupe de bois, et notamment de chênes centenaires, George Sand, dont le savoir botanique et minéralogique était très étendu, déploie un argumentaire complexe qui fait de la forêt un *monument national et historique*, qui doit être protégé au même titre que le patrimoine culturel. Elle rappelle également la fonction vitale de la forêt, en s'appuyant sur les savoirs biologiques les plus contemporains, et envisage également Fontainebleau comme un lieu de savoir et d'éducation populaire, aussi instructif et plus démocratique que le musée pour les enfants et les familles. À lire ensemble le conte et l'essai, il apparaît que les landes, auxquelles l'État voulait substituer des forêts de pins, plus rentables que ces terres incultes où poussaient capricieusement de petites plantes sauvages, sont des équivalents réels des paysages protégés par la fée. Les arbrisseaux et autres « plantes chéries » que la fée emmène dans « sa robe tissue de rayons de soleil » (MR, 386) sont cousins des arbres centenaires, des « ravissantes clairières » et des « sables mélancoliques »[18] de Fontainebleau, et de toutes ces « cathédrales de la nature »[19] que George Sand entend protéger.

Comme l'autrice, la fée du ruisseau porte la parole de tout un écosystème, qu'elle analyse comme tel, en cherchant les causes de sa ruine :

> – La fée des glaciers, ma cruelle ennemie, me chassera de cette région, comme elle m'a chassée déjà des régions qui sont au-dessus et qui, maintenant, ne sont plus que des amas de ruines. Ces roches entraînées par les glaces, ces moraines stériles où la fleur ne s'épanouit plus, où l'oiseau ne chante plus, où le froid et la mort règnent stupidement, menacent de s'étendre sur mes riants herbages et sur mes bosquets embaumés. Je ne puis résister, le néant veut triompher ici de la vie, le destin aveugle et sourd est contre moi. (MR, 385)

Ces lignes traduisent, dans le régime du merveilleux, un phénomène géologique et climatique tout à fait réel, et la polarisation axiologique du conte fait porter le blâme aux glaciers, qui transforment peu à peu la montagne en un « amas de ruine ». La personnification des écosystèmes en deux fées antagonistes a pour effet d'associer le devenir de chaque lieu à des affects. Le dépit, la contrariété, l'inquiétude et la tristesse d'Hydrocharis peuvent apparaître comme une palette d'émotions environnementales et peuvent s'interpréter au croisement d'une

[17] G. Sand, « La Forêt de Fontainebleau », *Impressions et souvenirs*, Paris, Des Femmes, 2005 [1872], p. 285-298.

[18] *Ibid*., p. 289.

[19] *Ibid*., p. 297.

histoire des sensibilités et d'une histoire environnementale. Quant à la cruauté de la fée des glaciers, elle exprime dans le régime du conte un dérèglement climatique entraînant une fonte des glaces et un appauvrissement des écosystèmes.

Il est frappant de constater que l'historien de la Révolution Jules Michelet consacrait lui aussi, quelques années auparavant, un chapitre d'une grande *mélancolie environnementale* à ce qu'il nommait « La Mort de la montagne », dans son dernier livre d'histoire naturelle, *La Montagne*, en 1868[20]. Comme Hydrocharis, Michelet cherche à comprendre comment la physionomie des montagnes qu'il a connues et tant aimées a pu autant s'appauvrir, et ce qui a causé la disparition de si nombreuses espèces animales et végétales. À hauteur d'homme, et suivant l'ascension du promeneur, le chapitre arpente la montagne des Grisons, et constate de manière tout à fait empirique la disparition des marmottes, des perdrix et de quelques autres individus. Arrivé au cirque, Michelet écrit :

> plus d'enfants, et plus d'herbes. Rien que pierres. Grand silence. Par le plus beau juillet, le plus brillant soleil, la route était lugubre. Le cirque de Julier, où elle passe, est un vaste théâtre de ruine et de démolition[21].

Du haut de la montagne, Michelet observe ce que la fée du ruisseau subit en bas. Dans l'espace fictionnel du conte, Sand retrace l'évolution du processus, puisque la fée doit descendre toujours plus en contrebas, protégeant ses fleurs favorites, poussée toujours plus bas par ce « vaste cimetière », dirait Michelet, dans le « labyrinthe de ruines et de désolation », le « dédale de pierre »[22], qui étend son empire depuis les glaciers. Si la fée parle depuis le temps du mythe, depuis l'époque d'avant l'homme, Michelet parle en historien, et en historien de la nature. C'est l'activité humaine qu'il rend coupable de ces désolations, identifiant très exactement ce que l'on nomme aujourd'hui l'Anthropocène.

## La grande histoire du minuscule : le conte comme micro-histoire environnementale

En 1869, le géographe anarchiste Élisée Reclus fait paraître chez Pierre-Jules Hetzel l'*Histoire d'un ruisseau*, puis en 1880 l'*Histoire d'une montagne*[23]. Ces ouvrages sont des portraits de paysages et de territoires, des portraits en mouvement, d'un ruisselet que le texte suit, traversant les roches, les plaines, jusqu'à l'océan,

[20] Voir É. Plas, « "Je n'accuse que l'homme" : responsabilité humaine et complaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme,* n° 189, vol. 3, 2020, p. 74-84.

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

[22] *Ibid.*

[23] É. Reclus, *Histoire d'un ruisseau*, Paris, Actes Sud, Babel, 2005 [1869] et *Histoire d'une montagne*, Paris, Actes Sud, Babel, 2006 [1886].

et des Alpes, que le promeneur arpente, étudiant de près la faune, la flore, la géologie, le climat, les paysages et les montagnards qui les habitent. La mésologie prend ainsi un tour singulier, devenant pour ainsi dire une biographie de chaque écosystème. En retraçant la vie singulière du ruisseau et de la montagne, dans ses espaces et ses temporalités, ses physionomies et ses habitants, Reclus écrit la grande histoire de la Terre, l'histoire de l'infini, dit-il dans le premier chapitre, depuis le minuscule, le local et l'intime.

La méthode écopoétique de George Sand n'est pas étrangère à ce jeu d'échelle et le conte du « Marteau rouge » peut se lire comme la version merveilleuse de l'histoire d'un ruisseau, puis de l'histoire d'un caillou. Pour comprendre que la fée des glaciers avait prévu de l'envahir, et de la chasser toujours plus loin, la fée Hydrocharis a dû trouver un moyen de faire parler le ruisseau qui descendait jusqu'à elle, en brisant dans son lit un bloc de roche en plusieurs morceaux, pour faire parler l'eau et la pierre. Après le départ de la fée, en aval de la rivière, la narratrice entreprend de raconter l'histoire de l'un de ces petits cailloux, « jusque-là méprisé comme une chose inerte et stérile » (MR, 385). Ce récit tout à fait épique retrace les époques géologiques et l'évolution des sociétés, depuis le cheminement de main en main de ce caillou.

Détaché d'un bloc de cornaline, le caillou a été témoin de l'âge de pierre, et s'est retrouvé entre les mains d'un armurier, qui en fait une hache, et a troqué à un homme bleu pour quelques peaux de daim. La hache rose s'est teinte du sang de tant d'ennemis vaincus qu'elle est devenue *Marteau rouge* et qu'on la crût magique. Bien plus tard, quand une vielle femme le retrouve, en poursuivant un rat dans sa cuisine, elle n'en saisit pas tout de suite l'intérêt, car on a appris entre temps à façonner le bronze, mais après l'avoir essayé pour « râper ses racines », elle en fait du couteau de pierre son « couteau de prédilection » (MR, 390). À l'âge de fer, « le glorieux marteau rouge redevînt un simple caillou et reprit son sommeil impassible dans l'herbe des prairies » (MR, 390-391). Révélateur de l'histoire des techniques et des structures socio-économiques, le couteau est retrouvé par un jardinier, entre deux asperges, et celui-ci le présente à son seigneur, qui l'expose comme objet de collection, preuve de l'industrie des premiers hommes. Après avoir été trouvé par la cuisinière, le caillou rejoint à nouveau l'histoire des femmes lorsque l'épouse du châtelain demande à un lapidaire d'en faire un bijou, qui se trouvera un jour broyé par une petite fille pour la soupe de ses poupées :

> Oui vraiment, mes enfants, de la soupe pour les poupées. Vous savez mieux que moi que la soupe aux poupées se compose de choses très variées : des fleurs, des graines, des coquilles, des haricots blancs et rouges, tout est bon quand cela est cuit à point dans un petit vase de fer-blanc sur un feu imaginaire. La petite nièce, manquant de carottes pour son pot-au-feu, remarqua la belle couleur de la cornaline, et, à l'aide d'un fer à repasser, elle la broya en mille petits morceaux qui donnèrent très bonne mine à la soupe que la poupée eût dû trouver succulente. (MR, 392-393)

Chaque étape de l'histoire du caillou est la métonymie d'une petite portion de vie et les scènes se déploient les unes après les autres, avec leurs acteurs, leurs rites, leurs techniques. Sand envisage toutes les fonctions possibles du caillou, toutes les valeurs (écologique, utilitaire, guerrière, économique, symbolique, esthétique…), toutes les formes également, selon les mains entre lesquelles il tombait, les regards qui se portaient sur lui, les étapes du développement du capitalisme, le passage du troc à la monnaie.

Sand expérimente dans ce conte et dans quelques autres une approche méthodologique nouvelle, qui accompagne les renouvellements de l'histoire environnementale et de la géographie. La plasticité du conte merveilleux permet d'écrire l'histoire d'un ruisseau, d'un caillou, ou encore d'une fleur ou du vent, en espace de quelques pages, en déployant toutes les potentialités et scènes imaginaires de son existence. « Le Marteau rouge » s'apparente ainsi à un essai merveilleux de micro-histoire environnementale et culturelle, et toutes les étapes du récit se nourrissent des éléments de philosophie vitaliste et organique élaborés par Sand dans ses autres textes. Sa théorisation des voix de la nature renouvelle l'écriture de la prosopopée, qui n'est plus un artifice purement merveilleux mais l'expression d'une ontologie romantique animiste et d'une pratique d'écoute de la part de la narratrice. Historienne et conteuse à la fois, Sand donne ainsi à penser le passage du régime du conte au régime de l'histoire, et fait du merveilleux un mode de connaissance et d'écriture de l'histoire naturelle.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Auraix-Jonchière Pascale, « George Sand et la *merveillosité* de la nature. Linéaments d'une écopoétique », *Revue des sciences humaines*, n° 349, 2023, p. 39-54.

Buell Lawrence, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Collot, Michel, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.

Le Scanff, Yvon, « George Sand et les voix de la nature », *Cahiers George Sand*, n° 46, 2024, p. 44-62.

Leopold, Aldo, *Éthique de la terre*, Paris, Payot, 2019 [1949].

Löwy, Michael, Sayre, Robert, *Révolte et mélancolie*, Paris, Payot, 1992.

Löwy, Michael, Sayre, Robert, *Romantisme anticapitaliste et nature*, Paris, Payot et Rivages, 2022.

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

Nerval Gérard de, « Vers dorés », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1993 [1854].

Plas, Élisabeth, «"Je n'accuse que l'homme" : responsabilité humaine et complaintes du vivant dans l'œuvre de Jules Michelet », *Romantisme,* n° 189, vol. 3, 2020, p. 74-84.
Sand George, *Histoire de ma vie*, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1970 [1854].
Sand George, *Légendes rustiques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2003 [1858].
Sand George, *Contes d'une grand-mère* (1873-1876), Paris, Flammarion, 2004.
Sand George, « La Forêt de Fontainebleau », *Impressions et souvenirs*, Paris, Des Femmes, 2005 [1872].
Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.
Staël, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, t. II, 1968 [1813].

Anita Staroń
*Université de Łódź*
ORCID : 0000-0002-4968-885X

# L'animal qui me précède. Le conte animalier autour de 1900

**The Animal That Precedes Me. Animal Tale Around 1900**

While the significance of environmental protection only started to emerge in the 19th century, it was already manifesting in literary expression by the turn of the 20th century. During this period, Jules Renard, Louis Pergaud, Colette, and Rachilde published story collections in which animals featured prominently. These four authors thus appear to be significant contributors to this nascent literary movement. This study commences by xamining their respective approaches to animal subjects, followed by an analysis of the narrative techniques they employed, and concludes with observations on the emerging genre, then designated as the "animal tale." Consequently, the work of these four writers can be seen as embodying the initial steps of zoopoetics. In this context, it is pertinent to investigate whether this shared thematic focus on animal stories stemmed, at least in part, from their collective affiliation with the circle of the *Mercure de France*.

**Keywords:** animal tale, observation, empathy, zoopoetics, *Mercure de France*

**Mots-clés :** conte animalier, observation, empathie, zoopoétique, *Mercure de France*

Les études en zoopoétique ont trouvé un terrain propice dans la littérature des XXe et XXIe siècles. On se tourne plus rarement vers des textes plus anciens, et pour cause : l'animal y est d'habitude « relégué dans les séquences descriptives où il fonctionne comme un effet de réel »[1]. S'il lui arrive d'occuper le devant

[1] A.-S. Dufief, « Daudet fabuliste », dans : *Bestiaires*, en l'honneur d'A. Bouloumié, F. Le Nan et I. Trivisani-Moreau (dir.), Presses de l'université d'Angers, 2015, p. 266.

de la scène, c'est toujours en fonction de son rapport à l'homme, dans un contexte symbolique ou réaliste, visant une portée morale. Pourtant, à la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles, un changement s'esquisse, en lien avec la conscience écologique naissante. Un certain nombre de textes s'orientent alors clairement vers une nouvelle approche de l'animal, individualisé et autonome. La critique actuelle commence seulement à explorer ces textes qui, à plus d'un aspect, pourraient passer pour fondateurs dans le champ de la littérature zoopoétiquement orientée. Davide Vago a notamment examiné les techniques du point de vue mises au service de l'empathie avec la nature chez Pergaud, Colette, Genevoix et Giono[2]. Son ouvrage me secondera dans le projet de cerner ce qui apparaît, en ce début du siècle, comme un genre à part – le conte animalier[3]. Sans aspirer à une définition précise, je voudrais plutôt relever certains éléments qui répondent de la singularité de cette prose. La confrontation de quatre écrivains : Jules Renard, Louis Pergaud, Colette et Rachilde, servira bien l'analyse, concentrée autour de 1900[4].

## Observer l'animal

Le point de départ est commun pour tous les auteurs analysés ici, et par cela même hautement significatif. Il s'agit à chaque fois d'une observation attentive de l'animal, une condition *sine qua non* de la démarche qu'ils adoptent tout à fait consciemment. En attestent leurs propres paroles. Jules Renard voudrait, par ses récits, « être agréable aux animaux mêmes ». Il voudrait « que cela les fît sourire »[5]. « Sourire » est le mot clé ici, car loin de lui l'idée de caricature ou de rapprochement avec les hommes (ou presque ; j'y reviendrai) : « Ce qui me gâte

[2] D. Vago, *Le tissage du vivant : Écrire l'empathie avec la nature*, Éditions universitaires de Dijon, 2023. Le chercheur passe en revue les écrits de Pergaud, Colette, Maurice Genevoix et Jean Giono. Davide Vago a également analysé une problématique voisine chez Octave Mirbeau, « Le point de vue animal dans *Dingo* : l'inscription ambigüe de l'altérité », *Studi Francesi*, n° 185 (LXII/II), 2018. *Octave Mirbeau : une conscience au tournant du siècle*, sous la direction d'I. Merello, p. 243-250. Mes propres recherches ont déjà produit un certain nombre de textes consacrés à Mirbeau, Pergaud et Rachilde.

[3] Anne Simon parle de « récits animaliers ». 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. 84. Cependant, à l'époque, le terme de « conte » est plus répandu.

[4] Les *Histoires naturelles* de Jules Renard voient le jour en 1896 ; les *Dialogues de bêtes* de Colette sont de 1904, mais je puiserai davantage dans *La Paix chez les bêtes*, de 1916 ; le premier recueil de Pergaud, *De Goupil à Margot. Histoires de bêtes*, paraît en 1910, suivi de près par *La Revanche du corbeau*, 1911. Si j'explorerai, pour les besoins de la présente étude, son texte relativement tardif (*Le Théâtre des bêtes* est publié en 1926), il ne fait pas de doute que Rachilde s'intéresse aux manières de présenter la psychologie animale au moins dès le début du siècle.

[5] J. Renard, *Journal*, 19 septembre 1895.

les animaux de Grandville, c'est leur costume. L'air suffisait »[6]. Il souligne, dans le texte d'ouverture, le rôle crucial de l'observation : son « Chasseur d'images » éponyme « laisse ses armes à la maison et se contente d'ouvrir les yeux » qui « servent de filets où les images s'emprisonnent d'elles-mêmes »[7]. Une fois rentré chez lui, « il se plaît à compter ses images. / Dociles, elles renaissent au gré du souvenir »[8].

L'observation se trouve au cœur du projet de Louis Pergaud. Il le déclare dans sa lettre à Octave Mirbeau, de qui il désirerait, pour son premier volume, une préface : ses « histoires de bêtes », écrit-il, sont « scrupuleusement observées, rigoureusement exactes par la psychologie animale qu'elles révèlent »[9]. Cette exactitude est le fruit d'un long et fervent intérêt porté aux bêtes qu'il a pu côtoyer lors de ses flâneries dans les forêts de sa région natale[10]. Il ne faudrait donc pas s'étonner, constate-t-il dans son étude consacrée à « La Fontaine et la psychologie animale », que le poète, tenu pour un « observateur scrupuleux, attentif et passionné de la nature et des animaux »[11], ne soit en vérité qu'un moraliste qui avoue lui-même : « [j]e me sers d'animaux pour instruire les hommes »[12]. Son objectif était tout autre, ce que Pergaud reconnaît sans déprécier l'œuvre de La Fontaine, mais en lui déniant tout effort de connaissance scientifique :

> L'observation […] nécessite de l'attention, une méthode : La Fontaine était, je crois, trop poète pour être capable de l'une ou de l'autre. […]
> Mais pour faire œuvre d'art partant de données exclusivement expérimentales, il faut supporter des travaux scientifiques, des dissections animales, des observations multiples […][13].

D'autres études de ce recueil posthume confirment le *credo* littéraire de Pergaud, confiant en une observation méthodique et empathique qui prouvera d'ailleurs, nous le verrons, son efficacité.

---

[6] *Ibid.*, 26 septembre 1895.

[7] J. Renard, « Le Chasseur d'images », dans : *Histoires naturelles*, Paris, Flammarion, 1896, p. 2 (ci-après HN).

[8] *Ibid.*, p. 4.

[9] Lettre de Louis Pergaud à Octave Mirbeau, accompagnant l'envoi du manuscrit destiné à la publication au Mercure de France. La lettre est non datée, mais on peut la situer entre février et mars 1910. L. Pergaud, *Œuvres complètes*, vol. 6, *Correspondance*, Saint-Cloud, Éditions du Burin, 1965, p. 59.

[10] « [J]'en ai cru saisir parfois toute l'intense beauté que j'ai essayé de rendre dans ces premiers récits qui seront suivis de beaucoup d'autres », écrit-il, annonçant clairement son désir de poursuivre cette veine littéraire. *Ibid.*

[11] L. Pergaud, « La Fontaine et la psychologie animale », dans : *La Vie des bêtes*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 17. L'article faisait partie de la série de treize articles sur les animaux, publiés entre avril et juillet 1914 dans la revue *Le Bonnet Rouge* avant d'être recueillis dans cette édition posthume.

[12] *Ibid.*, p. 22.

[13] *Ibid.*, p. 31-49.

On a réuni plus d'une fois Colette et Rachilde dans leur amour des bêtes[14], mais ce rapprochement va encore plus loin si l'on compare leurs déclarations (et leurs habitudes) qui rendent floue la frontière entre elles et l'espèce animale. Dans *La Naissance du jour*, Colette écrit :

> [j]e deviens de jour en jour suspecte à mes semblables. Mais s'ils étaient mes semblables, je ne leur serais pas suspecte… […] L'homme qui reste du côté de l'homme a de quoi reculer, devant la créature qui opte pour la bête […] Au point de vue humain, c'est à la connivence avec la bête que commence la monstruosité[15].

Et si elle a de moins en moins envie de faire leurs portraits[16], elle voudrait « laisser un grand renom parmi les êtres qui, ayant gardé sur leur pelage, dans leur âme, la trace de [s]on passage, ont pu follement espérer, un seul moment, [qu'elle] leur appartenai[t] »[17]. On y retrouve le désir de Jules Renard de faire sourire les bêtes, ou celui de Louis Pergaud, de restituer, par respect et par amour, toute la vérité sur la vie animale[18]. On y retrouve aussi une étonnante proximité de sensations avec Rachilde qui, elle, avait montré à plusieurs reprises sa connivence organique avec les bêtes, avant de déclarer tout net, dans sa préface du *Théâtre des bêtes* : « Je fais très peu partie de l'espèce humaine et je suis beaucoup plus proche de l'espèce animale »[19]. Son ouïe extrêmement fine (comme l'odorat très

[14] Par exemple C. Dauphiné, « Rachilde et Colette : de l'animal aux Belles Lettres », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n° 2, juin 1989, p. 204-210 ou N. Sanchez, « Colette et Rachilde », *Cahiers Colette* n° 24, 2001, p. 123-134.

[15] Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1984, p. 63-64. Valentine Leÿs insiste sur la monstruosité de la narratrice, dont elle-même entrevoit les enjeux : « l'"affreuse innocence", la "monstrueuse simplicité", qui la rend selon elle effrayante pour le commun des humains est à rapprocher de cette animalité archaïque, en deçà de toute morale, qu'elle a décelée chez Landru ». V. Leÿs, « Les monstres de Colette », *Notre Colette*, PU de Rennes, 2004, p. 65. Il faut également rappeler le concept de l'hybridité, proposé par Anne Simon et exploité, entre autres, par Davide Vago.

[16] Tout en avouant son émerveillement constant devant les bêtes, Colette déclare : « Mais je n'aime plus écrire le portrait, l'histoire des bêtes. L'abîme, que les siècles ne comblent point, est toujours béant entre elles et l'homme » (Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit*., p. 63). Même à l'époque des *Dialogues des bêtes*, elle ne pensait pas, de son propre aveu, à les publier. Son intention était cependant toute proche de celle de Renard : « – Comment avez-vous eu l'idée d'écrire ces *Dialogues de Bêtes* ? – Pour dérider mon chat, pour faire rire mon chien, je leur en lisais chaque phrase, mais jamais je n'ai pensé à les publier » (G. Casella cité dans J. de La Hire, *Willy & Colette ; étude biographique et critique*, Paris, Adolphe D'Espie, 1905, p. 263).

[17] Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit*., p. 65-66.

[18] Il reste toutefois sceptique : « je crains bien, malgré mon éloquence, que l'homme, simpliste et irréfléchi, rapportant tout à lui-même, ne contribue à prétendre que le chat est hypocrite, le tigre cruel, le serpent traître, le pie bavarde, le lièvre poltron et que lui seul est beau, grand, noble et généreux » – telle est la conclusion désabusée de son texte sur « La poltronnerie du lièvre », *La Vie des bêtes*, *op. cit.*, p. 102.

[19] Rachilde, *Le Théâtre des bêtes*, Paris, Les Arts et le Livre, 1926, p. 2-3 (ci-après TB).

sensible de Colette[20]) en serait l'une des preuves. Mais c'est surtout sa méconnaissance du sens des actions humaines, qui lui échappe alors qu'elle déchiffre sans difficulté les comportements des animaux, qu'elle se plaît à appeler, en y mettant des italiques hautement significatives, « mes frères *inférieurs*, lesquels me sont supérieurs en ce qu'ils ne sont point déguisés ». Et de reprendre le raisonnement de Pergaud : « On redoute la subtilité de la souris, l'esprit du chat, le sans-gêne du chien et la cruauté du loup parce qu'on peut s'expliquer ces divers sentiments *animaux* à la façon *humaine* »[21].

Rachilde avait commenté de manière enthousiaste les deux recueils de contes de Pergaud, louant, précisément, sa décision d'« abandonne[r] la psychologie humaine pour tâcher de découvrir la psychologie animale ». La suite de sa chronique confirme, si besoin était, la conviction de l'importance de l'observation :

> Entre l'histoire naturelle, les faits acquis scientifiquement et les fantaisies pittoresques de Kipling, […] il reste à prendre une place de respectueux observateur […] Il faut consentir à regarder longtemps les animaux et à les aimer pour eux-mêmes avant d'en parler aux hommes, il faut surtout respecter leur personnalité assez pour se priver du plaisir de les transformer ou de les plier à nos usages[22].

Cette communauté de visions[23], le désir de demeurer le plus près de la réalité de la vie animale, l'amour plein de compréhension, sinon la communion d'esprits entre les écrivains et les bêtes, attestent déjà d'eux-mêmes la naissance, au tournant du siècle, d'une forme littéraire nouvelle qui accorde aux bêtes une place de choix. Il importe d'en examiner rapidement les traits.

---

[20] Comme le rappelle Davide Vago qui cite la romancière : « Et pour l'odorat… le mien est si impérieux qu'il prime tous les autres sens. Si mes autres sens valaient l'olfactif, je serais la reine du monde, – ou chien de chasse » (Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973, p. 181).

[21] Les courtes histoires qui devaient composer le volume furent d'abord publiées aux *Annales politiques et littéraires* d'Adolphe Brisson. Celui-ci les introduisait de façon à souligner l'importance de l'observation sur le vif dont se réclamait Rachilde : « – Quand je vais aux champs, nous confiait-elle dernièrement, – et j'y vais le plus souvent possible, – je les étudie, je les observe. Ce m'est un délice de les regarder vivre. Ce me serait un délice d'en parler, et de conter ce que j'ai vu ». A. B., note sans titre, *Les Annales politiques et littéraires*, 17 février 1924, p. 164.

[22] Rachilde, « *La Revanche du corbeau* par Louis Pergaud », *Mercure de France*, n° 338, 16 juillet 1911, p. 374-376.

[23] C'est à Rachilde que sont dédiés « Sentimentalités » des *Dialogues des bêtes* et « La Guigne de Chantegrave » de *La Revanche du corbeau*. Rachilde avait consacré des comptes rendus longs et enthousiastes aux trois auteurs (et dédié à Jules Renard un texte de son recueil *Le Démon de l'absurde*). Tous ces échanges mériteraient un développement à part, mais confirment, dans l'ensemble, la proximité d'idées entre les quatre – résultat, entre autres, de contacts assidus. J'y reviendrai à la toute fin.

## Traduire l'observation

J'ai beaucoup insisté sur l'importance de l'observation, essentielle pour les quatre auteurs. Cependant, les manières de la traduire au sein des récits diffèrent – au niveau de la langue et de ses « pouvoirs performatifs » dont parle Anne Simon[24], de l'exactitude dans la restitution de la réalité, de l'intégration du narrateur au sujet raconté – sujet au sens de protagoniste, et donc l'animal – enfin et surtout, selon le degré de l'exposition de la psychologie animale.

Le recueil de Jules Renard offre une grande variété de procédés, ce qui se reflète dans les dimensions de ses textes, parfois longs de quelques pages, d'autres fois se réduisant à une ligne ou deux. C'est dans ce deuxième cas qu'on observe le recours à des comparaisons ou des métaphores d'une extrême efficacité : l'araignée serait ainsi « une petite main poilue crispée sur des cheveux » (HN, 133). Souvent, l'observation des bêtes se lie à l'imagination et à l'invention amusante, comme pour cette description du paon, supposé attendre chaque jour, inlassablement (et sans en être nullement perturbé), l'arrivée de sa fiancée pour la cérémonie de mariage (HN, 30-31). D'autres fois, la narration leur prête des pensées humaines, comme à cette pintade qui non seulement ressemble à une bossue, mais se sent telle : « Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse. […] Elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse » (HN, 22-23). L'œil du narrateur est donc constamment attaché à l'animal, mais il puise dans son comportement pour l'interpréter à sa guise. Il arrive cependant que l'interprétation amusante cède la place à une relation véridique (comme pour la réaction d'un des lapins à la mort de l'autre, dans une même cage[25]) ou à un questionnement de l'attitude de l'animal, qui ne semble pas claire. Ainsi le narrateur tend l'oreille vers une souris qui cesse de gratter aussitôt qu'il arrête d'écrire : « Chaque fois que je pose mon porte-plume, ce silence l'inquiète. Chaque fois que je m'en sers, elle croit peut-être qu'il y a une autre souris quelque part, et elle se rassure » (HN, 71). Ce commentaire, avec l'incertitude qu'il affiche, se rapproche le plus des méthodes qu'adopteront Pergaud et Rachilde, déterminés à percer le mystère des réactions animales. Un exemple encore plus parlant : un épervier s'envole de la basse-cour, « à la surprise générale », juste avant d'attaquer sa victime : « Il a vu que je le guette de ma porte, et que je cache, derrière moi, quelque chose de long qui brille » (HN, 41). Le narrateur a bien interprété la réaction intelligente de l'oiseau. On peut même y voir une tentative d'épouser le point de vue animal, puisque le fusil n'est pas appelé par son nom.

[24] A. Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 26.

[25] Un instant Lenoir s'arrête de surprise. / Assis en chandelier, le souffle doux, les lèvres jointes et l'œil cerclé de rose, il regarde. / Il a l'air d'un sorcier qui pénètre un mystère. / Ses deux oreilles droites marquent l'heure suprême. / Puis elles se cassent. / Et il achève la feuille de salade » (HN, 75-76). Les phrases courtes, chacune commençant à la ligne, rythment la scène, suivant de près les phases de la réaction du lapin.

Les *Dialogues des bêtes* s'appuient, on le sait, sur l'idée novatrice de donner la parole aux animaux. Leur forme m'interdit cependant de les utiliser dans cette tentative de définir le conte animalier. *La Paix chez les bêtes*, tout en explorant le même concept, abandonne la forme de dialogue et sert davantage mon propos. Je n'entends pas entrer dans le détail du procédé narratif, abondamment commenté par Davide Vago, qui construit son analyse autour de la notion d'empathie. Tout en souscrivant à ses propositions, je rappellerai seulement la multitude de techniques narratives dans *La Paix chez les bêtes*. « Poucette » est écrit du point de vue d'une bouledogue menteuse, qui s'adresse à sa propriétaire à la deuxième personne du pluriel. « Prrou » est raconté par la narratrice qui toutefois est suffisamment perspicace pour découvrir les ruses de ce chat, jadis maigre et abandonné, aujourd'hui recueilli dans une maison hospitalière, mais toujours adroit à éveiller pitié. Mais la solution la plus fréquente – et sans doute la meilleure – est celle d'épouser la perspective de l'animal, entrer dans ses émotions et sensations pour les traduire, certes, dans une langue non seulement humaine, mais encore très raffinée, ce qui permet de capter toutes les subtilités des réactions animales, perceptible pour l'observatrice sensible et empathique que fut Colette. On trouve enfin des fragments où les deux perspectives se rejoignent dans un fin commentaire des sentiments qui unissent mutuellement l'animal et les humains qui l'entourent. L'amour réciproque perce sous des apparences d'irritation ou de désaccord dans un monologue de « La chienne trop petite ». L'observation et une bonne compréhension des mœurs animales s'accompagnent chez Colette de l'expression de grand amour – celui de l'homme pour l'animal, celui de l'animal pour l'homme.

Point de telles manifestations chez Pergaud. Le monde qu'il présente est cruel et sans pitié. Les titres des récits en donnent à eux seuls la preuve[26]. La cruauté est souvent l'œuvre des hommes[27], mais les mœurs des animaux vivant dans la nature n'en sont pas exemptes. Ces sombres histoires débordent d'émotions que ressentent – et en cela se manifeste l'impressionnante inventivité de Pergaud – les bêtes, leurs protagonistes.

Comme dans le cas de Colette, Davide Vago s'est déjà chargé d'analyser les contes de Pergaud, toujours par le biais de l'empathie. Il souligne l'utilisation adroite de la focalisation interne, maintes fois véhiculée par le discours indirect libre. « Ces énonciations ponctuelles, observe Vago, permettent de se mettre projectivement à la place de l'animal, sous la forme d'un PDV représenté »[28].

[26] « La Tragique Aventure de Goupil » ; « Le Viol souterrain » ; « L'Horrible Délivrance » ; « Un drame dans la haie » ; « Le Châtiment du pillard » ; « L'Exécution du traître » ; « L'Évasion de la mort » ; « Une nuit terrible » – voici quelques titres pris dans L. Pergaud, *De Goupil à Margot*, Paris, Mercure de France, 1910 (ci-après GM), et *id.*, *La Revanche du corbeau. Nouvelles histoires de bêtes*, Paris, Mercure de France, 1911.

[27] Dans sa lettre à Mirbeau, Pergaud parle d'« animaux torturés ou déviés par l'égoïsme humain » (lettre de Pergaud à Mirbeau, *op. cit.*).

[28] D. Vago, *Le tissage du vivant : Écrire l'empathie avec la nature*, *op. cit*, p. 57. Citons un parmi de nombreux exemples : « D'un coup d'œil rapide il embrassa tout l'horizon. – Rien ! Pourtant le grelot était là tout proche ! Et soudain Goupil comprit » (GM, 45).

L'on peut ajouter à ces analyses une autre manière de procéder qui s'appuie sur des signes extérieurs du comportement de la bête et sur leur interprétation par un narrateur qui, tout en restant impersonnalisé, use de son savoir et montre au lecteur le sens de certains gestes ou poses :

> Il semblait figé dans une attitude apathique et sphinxiale, mais *les pattes de devant agitées de frissons* à fleur de poil, *la pointe des oreilles frémissant aux rumeurs* plus accentuées qui montaient dans la nuit, *les éclairs fugaces des yeux dilatant une pupille oblongue sous le rideau mi-baissé des paupières indiquaient que tout en lui veillait intensément* (GM, 14, je souligne).

Le savoir et la grande expérience des bêtes permettent également à Pergaud de présenter des histoires qui semblent improbables et que d'autres sources confirment pourtant, comme pour ce « châtiment du pillard », où les hirondelles emmurent vivant le moineau qui avait usurpé leur nid. Les publications d'un ornithologue polonais du XIX[e] siècle, le comte Wodzicki, non seulement le confirment, mais encore citent à l'appui une histoire tout pareille, vue en Espagne, et rapportée par le général napoléonien et ensuite chef de l'insurrection polonaise de 1830, Józef Chłopicki[29]. « La revanche du corbeau », sur une buse qui avait tué l'un de ses frères, en devient ainsi beaucoup plus crédible[30].

L'attitude de la narratrice du *Théâtre des bêtes* se place dans la continuité de la méthode de Pergaud[31]. En effet, si elle est beaucoup plus présente dans ces courts récits, sa position est tout à fait subordonnée à celle des bêtes dont elle se fait l'observatrice et l'accompagnatrice attentive et soumise. Ainsi de l'histoire de l'abeille, tombée dans le fleuve où la narratrice passe en barque. La pitié pour l'insecte, exprimée en des phrases qui chantent la gloire de l'abeille et son destin funeste[32], se transforme aussitôt en action :

---

[29] K. hr. Wodzicki, *Zapiski ornitologiczne II. Jaskółka*, Kraków, Drukarnia „Czas", 1878, p. 79-85.

[30] L'intelligence des corvidés n'est plus à prouver après de nombreuses publications scientifiques. Voir p. ex. C. Savage, *Corbeaux. Les plus malins des oiseaux se racontent*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006 ; G. Olioso, *Corbeaux et corneilles. Répartition, description, habitat, mœurs, observation*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 2012 ; V. Despret, Th. Van Dooren, *Dans le sillage des corbeaux : pour une éthique multispécifique. Récits d'espoir par provision*, Arles, Actes Sud, 2022.

[31] Par ailleurs, il n'est pas exclu que ce jeune auteur ait été pour Rachilde une inspiration.

[32] « Abeille, ma sœur, travailleuse inconnue de la grande ruche, tu vas mourir pour avoir voulu traverser d'une rive à l'autre, et, d'un vol trop hardi, t'approprier le suc des fleurs lointaines, renouveler la saveur de ton ouvrage. Tu te débattras pendant des heures et des heures, mais rien où t'accrocher. Tu surnageras légèrement, puis, peu à peu, légèrement aussi, tu sombreras sans même aller au fond, tes pattes presque invisibles se raidiront, tes ailes s'immobiliseront et puis tu ne seras plus qu'un petit point d'or, une étoile tombée s'éteignant dans la nuit de l'eau froide » (TB, 7).

> Je glisse ma main doucement en songeant : « Elle va me piquer ! »
> La voilà, déjà sèche, comme un bijou neuf. Elle fait sa toilette, lisse sa robe et sa coiffure. Ah ! si elle s'envole… de nouveau, elle retombera…
> Mais non, elle reste au chaud dans le creux de ma main et je ne rame plus que d'un côté, me dirigeant vers le bord. Elle s'envole juste au moment de toucher terre… *elle a compris !* (TB, 7)

Les italiques marquent la distance envers la formule utilisée : le verbe anthropomorphise le comportement de l'insecte, ce que Rachilde veut éviter ; d'autre part, comment appeler ce signe de sagesse qui fait l'abeille se tenir dans la paume de la femme, sans la piquer ?

D'autres histoires confirment cette approche où le témoignage oculaire de la conteuse garantit la véracité des faits : c'est le cas du duel de deux éperviers, dont l'un, pourtant plus grand, semble céder la bataille. Mais, assure la narratrice qui voit tout distinctement de son balcon, ce n'est que pour déposer entre les branches un mulot qu'il venait d'attraper et dont il lui faut se débarrasser pour continuer la lutte. Vainqueur, il revient pour reprendre sa proie : « [i]l s'empara de son mulot, en me dardant un œil railleur, qui semblait dire : – As-tu compris ? » (TB, 15). Tout le recueil est construit autour de ces quelques axes : la proximité de l'humain et de l'animal, la véracité du témoignage, l'admiration pour la sagesse de la nature. Déjà en 1911, Rachilde savait à quoi s'en tenir : « Pourquoi ne pas penser à laisser dominer les animaux ? Nous sommes sortis de la bête. Si la race est épuisée, on pourrait tenter une nouvelle épreuve »[33].

## Le conte animalier – tentative de systématisation

C'est également Rachilde, critique au *Mercure*, qui note avec satisfaction la naissance d'un nouveau courant :

> Le goût des psychologies animales remplace peu à peu l'appétit malsain des faisandages de l'humanité. […] art terriblement difficile qui consiste à nous pencher sur nos frères inférieurs […]. Ayant détruit l'antique croyance au règne de l'âme, il fallait, tôt ou tard, en arriver à la ferveur pour le règne animal […] On se lasse des histoires humaines. Une autre humanité se lève dans les rêves des psychologues et celui qui a prédit que le Messie se réincarnerait encore une fois dans le corps d'un animal a peut-être prévu seulement une nouvelle religion littéraire ![34]

[33] Rachilde, « *Les Inféconds* par Jean Renaud », *Mercure de France*, n° 342, 16 septembre 1911, p. 380.

[34] *Eadem*, « *Le Roman de Miraut* par Louis Pergaud », *Mercure de France*, n° 397, 16 janvier 1914, p. 361-364.

Il s'agirait donc non seulement de s'éloigner de la vision trop longtemps célébrée qu'offrent les fables de La Fontaine (chez les commentateurs de ces recueils, comme chez leurs auteurs, le poète est une référence constante), mais d'ouvrir aux lettres un champ totalement nouveau. Les auteurs examinés en sont conscients. Jules Renard, encore en 1897, caresse un projet où l'animal serait narrateur : « Écrire pour les enfants des histoires de chasse racontées par le lièvre »[35]. La préface à *La Paix chez les bêtes* indique clairement l'intention de Colette – rechercher le réconfort en montrant la sagesse des animaux qui seuls ont le droit d'ignorer la guerre. Les paratextes de Pergaud et Rachilde sont aussi sans équivoque sur leur conscience de proposer des formes nouvelles – et le terme de conte animalier, comme d'« écrivain animalier »[36] revient dans ce contexte chez la critique qui souligne la nouveauté d'approche chez les quatre auteurs. Et même si l'on a pu qualifier de « contes animaliers » des récits antérieurs qui parlaient d'animaux, il est clair qu'au tournant du siècle, la définition devient plus précise, encore que les commentateurs soulignent, pour chacun des quatre, la singularité et l'originalité de leur solution[37]. Les chercheurs modernes s'accordent aussi à découvrir, au moins chez certains parmi ces auteurs, des éléments de ce que l'on pourrait définir, avec Anne Simon, comme « un déplacement de l'attention, une approche de l'altérité à partir de failles historiques et de fissures intimes,

[35] J. Renard, *Journal*, 3 janvier 1897.

[36] Edmond Rocher caractérise ainsi Pergaud (dans sa préface à *La Vie des bêtes*, *op. cit.*, p. 6), et Henri de Régnier déclare : « Mme Rachilde est une romancière d'un bien grand talent, mais c'est une "animalière" admirable ». H. de Régnier, « La Vie littéraire », *Le Figaro*, 22 mars 1927, p. 2.

[37] H. Duvernois, dans *La Presse* du 23 mars 1896 ; P.-J. M., dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, les 13 et 15 avril 1896, vantent le style et la faculté d'observation de Jules Renard : « Son lapin, son cerf, son paon, son cheval ne sont pas le lapin, le cerf, le paon, le cheval de tout le monde. Tels il les a vus, approchés, caressés, tels il les figure. Ce ne sont point des *types* figés en leur généralité, mais, au contraire, des *individus* qui ont leurs habitudes, leurs gestes propres, voire leurs noms ou sobriquets » (P.-J. M., « Jules Renard, *histoires naturelles* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 avril 1896). « Tout s'éclaire et les moindres gestes de ses bêtes, bonnes ou malicieuses, sont enfin expliqués. C'est bien l'histoire naturelle, naturellement déduite », constate Rachilde dans son compte rendu des *Histoires naturelles* de J. Renard au *Mercure*, nº 174, 1904, p. 752. C'est à elle que l'on doit des commentaires enthousiastes à propos des ouvrages successifs de Louis Pergaud, mais l'on peut également citer Charles Léger selon qui l'écrivain « a non seulement réussi à peindre sur le vif les hôtes de nos champs, de nos bois et de nos basses cours, mais il a su pénétrer jusque dans leurs cerveaux pour nous révéler les secrets mobiles de leurs attitudes et de leurs gestes » (préface à Louis Pergaud, *Drames des champs et des bois*, Paris, Nelson Éditeurs, 1934, p. VI). « [C]e n'est pas de la Fable que le livre de Colette Willy ; c'est autre chose, qui n'a pas été fait, c'est l'expression humaine de la pensée animale, étant admis (ce dont je ne doute pas, d'ailleurs), que les animaux ont une pensée, et un langage pour l'exprimer que nous ne comprenons pas. […] Mme Colette Willy a créé un genre », déclare J. de La Hire, *op. cit.*, p. 123-124. La forme des contes de Rachilde est présentée comme « personnelle » (*Les Annales politiques et littéraires*, 24 février 1924, p. 198). H. de Régnier parle, à propos du *Théâtre des bêtes*, d'un « livre singulier et original, qui est aussi loin des *Histoires naturelles* d'un Jules Renard que des *Dialogues des bêtes* d'une Colette ». H. de Régnier, *op. cit.*, p. 2.

mais aussi à partir d'éblouissements devant l'inventivité du vivant »[38]. Renard, Pergaud, Colette et Rachilde s'unissent dans l'abandon du surplomb (j'emprunte encore à Anne Simon[39]), pour se mettre au niveau de l'animal et lui accorder toute l'attention nécessaire à le présenter dans sa vérité physique et psychologique ; la notion d'empathie est ici centrale et s'exprime dans des stratégies narratives, attestant le soin que portent les auteurs à réserver le plus d'espace aux comportements et aux émotions de l'animal ; le rôle de la langue devient ainsi crucial, justifiant le jeu de comparaisons et de métaphores ; enfin, une intention didactique n'est pas à exclure, à ces débuts de la pensée écologique, du moins pour Pergaud et Rachilde qui songent peut-être à sensibiliser un lecteur souvent ignare à cette « vie qui se cache dans l'inconnu »[40]. Est-ce un pur hasard si tous les quatre appartenaient au milieu du *Mercure de France*[41] ? La genèse à part, leurs récits sont un constant éblouissement à côtoyer les animaux et à découvrir, en nous « compar[ant] à eux, tout ce qui vous en sépare et tout ce qui vous en rapproche »[42]. En somme, aller dans les pas de l'animal qui nous précède.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Colette, *La Paix chez les bêtes*, Paris, *Fayard Et C^ie^*, 1930 [1916].
Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973.
Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1984.
Dufief, Anne-Simone, « Daudet fabuliste », dans : *Bestiaires,* en l'honneur d'A. Bouloumié, F. Le Nan et I. Trivisani-Moreau (dir.), Presses de l'université d'Angers, 2015, p. 265-277.
Jammes, Francis, préface dans : Colette, *Sept dialogues de bêtes*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 5-15.
La Hire, Jean de, *Willy & Colette ; étude biographique et critique*, Paris, Adolphe D'Espie, 1905.
Léger, Charles, préface à Louis Pergaud, *Drames des champs et des bois*, Paris, Nelson Éditeurs, 1934, p. V-VIII.
Leÿs, Valentine, « Les monstres de Colette », dans : *Notre Colette*, PU de Rennes, 2004, p. 59-71.
Mirbeau, Octave, *Dingo*, dans : *Œuvre romanesque*, vol. 3, Paris, Buchet / Chastel-Société Octave Mirbeau, 2001.

[38] A. Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, *op. cit.*, p. 30.
[39] *Ibid.*, p. 249.
[40] O. Mirbeau, *Dingo*, dans : *Œuvre romanesque*, vol. 3, Paris, Buchet / Chastel-Société Octave Mirbeau, 2001, p. 664.
[41] En effet, la revue semble réunir les mêmes sensibilités : Jules Renard est l'un de ses fondateurs ; Rachilde, fondatrice elle aussi, se fait ensuite l'infatigable chroniqueuse et détectrice de jeunes talents, à côté de son mari qui a su reconnaître ceux de Colette et de Pergaud, pour ensuite les publier aux éditions du Mercure.
[42] F. Jammes, préface à *Sept dialogues de bêtes*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 13.

P.-J. M., « Jules Renard, *Histoires naturelles* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 avril 1896.
Pergaud, Louis, *De Goupil à Margot*, Paris, Mercure de France, 1910.
Pergaud, Louis, *La Revanche du corbeau. Nouvelles histoires de bêtes*, Paris, Mercure de France, 1911.
Pergaud, Louis, « La Fontaine et la psychologie animale », dans : *La Vie des bêtes*, Paris, Mercure de France, 1924.
Pergaud, Louis, *Œuvres complètes*, vol. 6, Correspondance, Saint-Cloud, Éditions du Burin, 1965.
Rachilde, « *La Revanche du corbeau* par Louis Pergaud », *Mercure de France*, n° 338, 16 juillet 1911, p. 374-376.
Rachilde, « *Les Inféconds* par Jean Renaud », *Mercure de France*, n° 342, 16 septembre 1911, p. 380.
Rachilde, « *Le Roman de Miraut* par Louis Pergaud », *Mercure de France*, n° 397, 16 janvier 1914, p. 361-364.
Rachilde, *Le Théâtre des bêtes*, Paris, Les Arts et le Livre, 1926.
Régnier, Henri de, « La Vie littéraire », *Le Figaro*, 22 mars 1927, p. 2.
Renard, Jules, *Histoires naturelles*, Paris, Flammarion, 1896.
Rocher, Edmond, « Sur un livre posthume de Louis Pergaud » dans : *La Vie des bêtes*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 5-12.
Simon, Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.
Vago, Davide, *Le tissage du vivant : Écrire l'empathie avec la nature*, Éditions universitaires de Dijon, 2023.

Colette Camelin
*Université de Poitiers*

# Au plus près de la vie pastorale

**Up Close to Pastoral Life**

After the COVID lockdown, Jean-Christophe Cavallin dreamed of writing "contemporary pastorals", drawing inspiration from Virgil's *Bucolics*. The *Pastorals* project was carried out by three authors: goat farmer Violaine Bérot cared for the goats, shepherdess Florence Debove tended the sheep, and writer Jean-Christophe Cavallin arranged the flock of texts. Composed of short fragments, these stories offer a close-up view of pastoral life: mountain landscapes, relationships with animals, and arduous work. Far removed from the "grand narratives" of modernity (progress, the increasing technological domination of nature, the "imperatives" of production, etc.), these texts, born from unique experiences, prompt us to reflect on our responsibility towards animals and on an ethic that takes their specific needs into account.

**Keywords:** animals, ecopoetics, care, Virgil, *Bucolics*, Bérot, Cavallin, Debove

**Mots-clés :** animaux, écopoétique, care, Virgile, *Bucoliques*, Bérot, Cavallin, Debove

L'urgence des enjeux écologiques incite les études littéraires à insister sur les problématiques : biodiversité et climat, animaux, agriculture, pollution, écosensibilité, émerveillement etc. Questionner les formes ouvre des pistes nouvelles : comment le travail de l'écriture reconfigure-t-il les relations avec les animaux, les plantes et les humains ? Par exemple, quels sont les effets du tissage complexe des formes de *Pastorales*[1] ? Trois voix alternent : l'éleveur Violaine Bérot prend soin des chèvres, la bergère Florence Debove des brebis et l'écrivain Jean-Christophe Cavallin agence le troupeau de textes.

[1] V. Bérot, F. Debove, J.-Ch. Cavallin, *Pastorales*, Marseille, Wildproject, 2024. Désormais noté en P, suivi du numéro de la page.

Le titre évoque un genre antique, la poésie « bucolique » de Théocrite[2] et Virgile. Dans ces idylles, des bergers chantaient leurs amours en Arcadie, accompagnés de flûte et honoraient des divinités familières. Pourquoi, en plein confinement, Jean-Christophe Cavallin a-t-il souhaité écrire des « bucoliques contemporaines » ? En quoi les *Bucoliques* de Virgile ont-elles influencé les formes de *Pastorales* ? Comment ces récits à trois voix permettent-ils de faire entendre des expériences singulières avec les bêtes, la complexité des tâches, les peurs et les joies de la vie en estive ? Le mot « idylle » ne désigne pas essentiellement un contenu « champêtre » mais des formes brèves. En quoi l'idylle propose-t-elle une alternative au « Grand récit » de la modernité ?

## Bucoliques et Pastorales

En décembre 2021, Jean-Christophe Cavallin se trouve à Rome pour soutenir une parente en chimiothérapie. C'est le second confinement, les églises et les musées sont fermés, mais « le Zoo est resté ouvert parce que dehors » (P, 110). Il s'y promène chaque matin en compagnie de paons, salue l'émeu, les tapirs, les macaques, l'otarie. Il s'installe devant l'enclos des chimpanzés, Peppy s'arrête devant lui. Rescapée du vacarme et des projecteurs d'un night-club infernal, elle semble « rêveuse », absente, comme la tante Estelle qui vit dans un EHPAD, si bien que la tante et la guenon, toutes les deux diminuées et enfermées, se confondent : « bêtes encagées » derrières des vitres et des grilles, humains confinés, parentes malades, « la tragédie est partout ». Les visites à la guenon prisonnière suscitent le désir d'échapper aux « singes sans vie », à la déréliction dominante : « Au cours d'un de nos parloirs, un matin gris de fin décembre, me vint l'idée encore floue de bucoliques contemporaines, avec bergères et blancs moutons » (P, 110). Face à l'impensable du réel, peut-être Jean-Christophe a-t-il entendu chanter dans sa mémoire les premiers vers des *Bucoliques* qu'il avait appris en classe :

> Mélibée
> *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*
> *silvestrem tenui musam meditaris avena*[3].

« Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre / tu improvises un air silvestre (sauvage ?) sur un mince pipeau. » Surgissent des images de la campagne lombarde – grands hêtres, prés où paissent les génisses de Tityre et les chèvres de Mélibée. Jean-Christophe rêve d'une « fin heureuse » pour répondre

[2] *Bucoliques* : *eidullion boukolikon*, petite chanson des gardiens de vaches (Théocrite, né à Syracuse en 350 avant l'ère commune) ; *Eidullion* : petit poème, poésie fugitive, diminutif de *eidos*, forme du corps, forme en général.

[3] Virgile, *Bucoliques*, chant I, v. 1-2, E. de Saint-Denis (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1963. Désormais noté en BU et suivi du numéro du chant et des vers.

à « l'Arcadie fantôme » de la ville confinée où il déambule, « désert nettoyé de divins et de vivants » (P, 11), ce qui lui rappelle l'Arcadie de Poussin : des bergers penchés sur un tombeau déchiffrent une inscription ET IN ARCADIA EGO[4] – « même en Arcadie, moi [la mort] », je suis même ici où règnent la liberté, les chants et l'amour. L'épitaphe de Daphnis, le berger poète, clôt le chant central des *Bucoliques* : DAPHNIS EGO, « célèbre dans ces forêts et jusqu'aux étoiles » (BU, V, 43). Une tragédie du « monde moderne », c'est la disparition de tant d'êtres vivants : « Où sont passées les créatures dont Théocrite et Virgile peuplaient le chant du Cyclope[5], les plaintes de Corydon ? »[6] (P, 11).

Virgile interrogeait le pouvoir de la poésie après dix années de guerres civiles terminées par la défaite de la république romaine : « Au milieu du tumulte des armes, nos vers ont aussi peu de force que les colombes de Chaonie, quand l'aigle fond sur elles » (BU, IX, 13-15). Comme celles de nombreux paysans d'Italie, sa ferme natale a été confisquée pour récompenser des vétérans des armées césariennes. Dès le premier chant, le dialogue des bergers insiste sur le désarroi des expulsés. Tandis que Tityre a bénéficié de la grâce d'Octave, Mélibée, brutalement dépossédé, erre dans la campagne, contraint de laisser mourir des chevreaux qui viennent de naître. Forcé à l'exil, il partira au loin, jusque chez les « Bretons isolés du monde ». Virgile, confronté à la violence des guerres et des expropriations, s'était tourné vers les bergers poètes et musiciens des pastorales de Théocrite.

Le déconfinement décrété, Jean-Christophe s'en va, Peppy, elle, reste confinée : « Pas de remise de peine pour les taulards des zoos » (P, 112). Il désire ouvrir les cages, imaginer des possibles : les gestes quotidiens des bergers, leurs relations avec les bêtes, leurs chants. À la différence des visiteurs du zoo, ils n'étaient ni excités par les animaux exotiques ni voyeurs de leur malheur, simples bergers, « ils ne jouaient pas avec le sauvage. […] Ils prenaient soin des bêtes, ils prenaient soin des lieux » (P, 111). Loin de recréer un rêve pastoral idéalisé, il s'intéresse au travail quotidien des « bergers pauvres qui ont servi de modèles » à ceux de Virgile. Une amie à qui il avait fait part de ce désir lui a envoyé *Comme des bêtes* de Violaine Bérot[7] et *Bergère* de Florence Debove[8]. Le roman de Violaine Bérot rassemble une douzaine de dépositions à la police concernant « L'Ours », un adolescent en relation profonde, vitale, avec des bêtes qu'il soigne. *Bergère* est le journal de Florence Debove au cours de ses étés solitaires en estive – attachements aux chiens et aux brebis, présence intense aux lumières changeantes, aux pluies, aux brumes, aux roches, aux prairies et aux arbres, sensations vives, émerveillements, solitude, fatigue, peurs… Elle tenait un Carnet de berger : « habitudes des brebis au fil de la météo et de la végétation » (P, 37)

[4] Voir N. Poussin, *Les bergers d'Arcadie*, 1638, musée du Louvre.
[5] Théocrite, *Idylles* XI « Le Cyclope » (amoureux de la nymphe Galatée).
[6] Virgile, *Bucoliques* II (Corydon amoureux d'Alexis).
[7] V. Bérot, *Comme des bêtes*, Paris, Buchet-Chastel, 2021.
[8] F. Debove, *Bergère*, Paris, Transboréal, 2021.

et entre les notes professionnelles, il y a des apartés comme : « 02001. Vraiment belle, mais sauvage » (P, 41).

Jean-Christophe imagine alors de réaliser avec les deux autrices des « bucoliques contemporaines ». Il leur propose de rédiger de courts paragraphes au présent et à la première personne à partir de thèmes qu'elles ont choisis : le travail, les cabanes, les chiens, le corps… Si « contemporaines » que soient ces bucoliques, elles portent la marque, décalée, de celles de Virgile : les personnages principaux gardent des troupeaux, mais ce sont des femmes ; la structure de chaque chant est un duo, mais les autrices contemporaines ne dialoguent pas, chacune chante sa partie. Des thèmes des *Bucoliques,* l'exil, l'amour, la Nature, l'art des poètes, les offrandes aux dieux, *Pastorales* retient « les visions », l'attachement aux lieux et aux bêtes, mais l'essentiel est constitué de fragments concernant la réalité concrète (et éprouvante) du travail en estive.

La structure enchâssée de *Pastorales* rappelle celle des *Bucoliques* (les expropriations sont évoquées aux chants I et IX, la passion aux chants II et VIII par exemple). *Pastorales* est agencé en six chants avec des effets de symétrie semblables : Chant I Pentes (montée), Chant VI Descentes ; Chant II Intérieurs (cabanes, vie quotidienne), Chant V Visions (le dehors : dimension imaginaire et spirituelle) ; Chant III Portraits (bergères, bergers, brebis, chèvres), Chant IV Autres bêtes (chiens de travail et chevaux). Chaque chant s'achève par un récit : I « Animalerie » et II « Fin des Idylles » (Jean-Christophe) ; III « La complainte du Iel » ; IV « Le chant du bouc bleu » ; V « Origines » et VI « Ex Voto ».

Les textes de Jean-Christophe sont en italiques, mais il est parfois difficile pour le lecteur de distinguer les voix de Violaine et de Florence. Le choix de ne pas les nommer accentue à la fois (et paradoxalement) la force de l'expérience commune de bergers anonymes depuis des millénaires et la singularité de chaque autrice que le lecteur repère peu à peu en se trompant souvent…

## Une écriture des relations

Les deux autrices semblent raconter à l'écrivain leur vie quotidienne. La composition de chaque chant de *Pastorales* rappelle la structure des chants amébées (qui se répondent par alternance) de Théocrite (Corydon et Battus, Idylle IV) et de Virgile (Corydon, berger de brebis, et Thyrsis, gardien de chèvres, chant VII) : « Les Muses veulent des vers alternés » (BU, VII, 18-19).

Voici quelques répliques des *Bucoliques* :

> Corydon : Le peuplier est l'arbre préféré d'Alcide ; la vigne celui d'Iacchus ; le myrte, celui de la belle Vénus ; le laurier appartient à Phébus ; Phyllis aime les coudriers ; tant que Phyllis les aimera, ni le myrte, ni le laurier de Phébus ne l'emportera sur les coudriers.

> Thyrsis : Le frêne est le plus bel arbre des bois ; le pin celui des jardins ; le peuplier celui des fleuves ; le sapin celui des hautes montagnes, mais si tu revenais me voir plus souvent, beau Lycidas, tu vaincrais le frêne des bois, le pin des jardins (BU, VII 61-68).

*Pastorales*, chant II Intérieurs [Cabanes] :

> Ma première n'est pas la mienne. À quinze ans, je passe un été dans un refuge à deux mille mètres pour gagner trois sous. Un peu plus bas une cabane de berger. Le matin, très tôt, je descends les rejoindre. Ils m'ont appris à traire. Avec le plus vieux, je partage la charge de quelques vaches. […]
>
> Ma première est un tas de bois mort que je tracte dans la forêt de mon enfance. Je les appuie contre la branche basse horizontale d'un châtaignier. Je fabrique un quadrillage avec des bâtons fins et de la ficelle. Je presse et ligote les genêts comme couverture végétale.
>
> Ma deuxième est la plus belle. C'est la seule dont je tombe vraiment raide dingue, celle qu'en secret je continue d'aimer. Je la découvre comme dans un conte de fée, du haut d'un cheval, une nuit de neige, portée en croupe par celui que je crois être mon prince charmant. J'y vis pendant cinq ans. Je la quitte à regret pour m'éloigner du prince et sauver ma peau. Je la regrette toujours.
>
> Ma deuxième est un sécadou ardéchois chaleureux en pierre et en chaux. (P, 44)

La syntaxe en anaphore d'une réplique à l'autre et les marques d'oralité figuraient dans les idylles de Théocrite. Le tissage amébée souligne les relations entre des lieux, des gestes, des émotions. Tandis que les bergers de Virgile évoquent leurs amours et des divinités, chaque autrice décrit son travail en relation avec les animaux, note ses réactions intimes, ses pensées.

Les récits à la première personne peuvent être entendus comme « une façon de situer l'humain sur terre sans le séparer du reste du vivant et de son environnement »[9]. Le sujet écrit ses sensations et ses émotions quand il affronte les pentes, le froid, le brouillard, les efforts, quand il éprouve les peurs et les joies qu'apportent le soin du troupeau, les expériences de naissances et de morts de bêtes. L'attention à la vie foisonnante de la montagne et les contacts si intenses avec le milieu transforment le corps, la vie affective et la qualité de la présence au monde. Ces fragments d'écriture en première personne incitent à nous penser avec la terre et ses habitants : « nous ne sommes humains qu'en contact et en convivialité avec ce qui n'est pas humain »[10], écrit David Abram.

---

[9] C. Larrère, « Une écologie en première personne pour habiter la terre », dans : *Écrire avec les vivants*, dir. C. Camelin, Paris, Hermann, 2022, p. 153.

[10] D. Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2013, p. 16.

La prosopopée est une écriture à la première personne du point de vue de l'animal, ce que l'on pourrait tenir pour de l'anthropomorphisme. Mais en fait les animaux sont dotés d'un point de vue : « Se tenir du côté de l'animal, c'est se mettre à côté de lui pour adopter son point de vue géographique, comprendre ce qu'il vit, subit, comment il agit, réagit […] ce qu'il voit et ressent »[11]. Les animaux cherchent à s'épanouir, à réaliser leurs potentialités, à exercer leurs fonctions biologiques. Ils sont capables d'attachements.

Les deux prosopopées donnent la parole à des animaux morts. Violaine doit tuer les mâles de son troupeau : « Oui, je mange mes bêtes. Je les aime et je les mange » (P, 23). Ce qui place l'éleveuse dans la position contradictoire des chasseurs et des éleveurs depuis des millénaires : l'humain est un « prédateur empathique » selon Charles Stépanoff. Par empathie, nous adoptons le point de vue de l'animal afin de comprendre sa propre expérience. La prosopopée du « bouc bleu » chante les dernières pensées du bouc avant que l'éleveuse le tue. « Pulmonaire à la fleur de l'âge » (P, 94), épuisé, il ne peut plus « faire son boulot ». Il s'adresse à elle, telle qu'il la perçoit dans le troupeau : « Je te souhaite d'être heureuse, ma grande bête debout ». Et maintenant il lui demande de le tuer : « Nous nous sommes tant aimés. Un nuage nous pardonne. Finis-en, ma grande bête » (P, 95). Cette prosopopée pourrait être une manière de contourner la culpabilité de la mise à mort comme le font des rites et des chants chez les animistes.

« La complainte du iel » chante le désespoir d'un animal androgyne « qui existe sans raison ni but », inutile dans le processus de reproduction de l'élevage. Il (ou elle) tombe dans le trou d'une grotte pendant l'attaque d'un loup. La bergère l'appelle : « dans son lexique » : « ta voix bêle dans cet été de morsures » (P, 76). Ainsi s'accomplit « la continuité entre les intériorités »[12] des humains et de certains non-humains, propre à l'animisme : « j'écoute ta voix, je te vois brebis » (P, 77). Après la mort du iel, la bergère le dessine avec des ailes (dessin p. 79) : « Ma brebis ange veille, éclatante. Elle veille sur celles qui partent, elle veille sur celles qui restent » (P, 101). Elle transforme l'irréparable, « l'immaîtrisable » de la mort en un dessin votif, protecteur.

Ces prosopopées libèrent du dualisme opposant l'esprit humain aux animaux. Pour Violaine, « chaque chèvre a son nom et son caractère » (P, 69). En vivant avec les bêtes, elle fait l'expérience « d'individualités animales »[13]. Des expériences scientifiques rigoureuses ont permis de reconnaître des formes de conscience chez certains animaux dotés d'une intériorité analogue à celle

[11] É. Baratay, « Écrire l'histoire du point de vue de l'animal », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, dir. V. Despret et R. Larrère, Paris, Hermann, p. 85.

[12] Ph. Descola distingue le « naturalisme » (continuité des physicalités et discontinuité des intériorités) et l'animisme (discontinuité des corps et continuité des intériorités). Voir *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

[13] C. Larrère, « Que savons-nous des animaux ? Machines ou être sensibles ? », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, *op. cit.*, p. 82.

des humains (une subjectivité, une intentionnalité) – ce qui, pour la science positiviste, relève d'une ontologie animiste, écrit Raphaël Larrère[14]. Par exemple, « les ovins sont capables des mêmes processus élémentaires que l'homme pour comprendre leur environnement »[15]. Les animaux n'ont pas seulement des besoins « naturels », ils ont des liens affectifs. Les éleveurs expriment la gratitude qu'ils ont pour eux par le don d'une « vie bonne »[16] et réciproquement les chèvres protègent l'éleveur : « Quand je suis au milieu d'elles, personne n'ose m'approcher. Je suis déesse, inatteignable dans ma nuée, je rayonne. Mais loin d'elles, je ne suis plus rien » (P, 106). Avec les chiens de travail s'établissent des échanges à égalité : « Contre le calme dans la cabane, le repos sur le tapis. Contre une journée de travail, la gamelle du soir. Contre le cœur à l'ouvrage, l'amour de la bergère » (P, 90). L'éthique des deux gardiennes de troupeaux est fondée sur l'empathie à l'égard des bêtes et la responsabilité envers elles et envers les autres êtres vivants, humains et autres qu'humains : « sauver de vieilles races de chèvres, produire de la nourriture et entretenir le paysage », tels sont les objectifs que s'est fixé Violaine Bérot[17]. « Prendre soin » des bêtes exige un travail réfléchi : savoir anticiper des conditions climatiques instables et interpréter des signes que donnent des nuages, des cris d'oiseaux ou de prédateurs lointains, le comportement des bêtes. C'est une forme « de coopération, de pilotage : il ne s'agit pas de faire, au sens de fabriquer, mais de faire avec »[18].

Éleveurs et animaux partagent des informations et des affects. Notamment, « l'art d'enchanter les bêtes »[19] par un répertoire musical et par des cris et des appels s'est transmis depuis des millénaires. Si le pipeau des bergers de Virgile chante les amours, il apaise aussi les bêtes[20]. *Pastorales* insiste sur « ce langage sans frontières »[21] :

> Dans la grange, je leur parle beaucoup comme à des personnes. À la garde, c'est différent, chaque mot a son importance. Le « teï teï teï » lent et fort les fait revenir vers moi quand elles sont allées trop loin. […] Le « la la la » les rassure si quelque chose les a effrayées. (P, 61)

[14] Voir R. Larrère, P. Le Neindre, M. Dunier, P. Prunet, *La conscience des animaux,* Paris, Quae, 2018.

[15] A. Boissy, « Ce que ressentent les animaux de ferme, ou comment l'éthologie cognitive permet d'accéder aux émotions de l'animal et de mieux comprendre son bien-être », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, *op. cit.*, p. 174.

[16] J. Porcher, « Une sociologie des animaux de travail », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, *op. cit.*, p. 106.

[17] V. Bérot, dans : É. Dussert, « À l'air libre », *Le Matricule des anges*, n° 267, 2025, p. 15.

[18] C. Larrère, « La science, la nature et le sacré », art. cit., p. 162. Voir *Faire avec le sauvage. Renouer avec les vivants. Entre sciences et littérature*, dir. C. Camelin, R. Larrère, A. Romestaing, Villiers St-Josse, HDiffusion, 2025.

[19] C. Stépanoff, *Attachements. Enquêtes sur nos liens au-delà de l'humain*, Paris, La Découverte, 2024, p. 136.

[20] *Ibid.*, p. 139.

[21] *Ibid.*

Un poème fait chanter ces appels entrecoupés de sifflements :

Prrououou
Teï teï teï !
Rrrououou
Teï teï teï !

Demi-tour, là-bas !
Hé hé !
Demi-tour, j'ai dit !
Putain de merrrde… (P, 91)

Ces huchements transmis de génération en génération entre éleveurs attestent de « la conversation sans fin de l'homme avec ses bêtes »[22]. Il est plus difficile de transcrire les diverses formes de bêlement, mais elles existent. « Depuis qu'on ne leur parle plus, l'animal est langue morte », écrit Jean-Christophe Cavallin dans le prologue (P, 11). C'est à la littérature de faire entendre ce latin inter-espèces.

Un autre latin a cours dans le laboratoire de biologie du CNRS où la mère de Jean-Christophe menait des recherches en biologie génétique sur certains phasmes : *Carausius morosus* et *Clitumnus extradentatus* évoquent « les bergers de Virgile causant à l'ombre des hêtres dans le paradis latin » (P, 33), le vacher Carausius et la belle Clitumne…

Dans *Pastorales*, Jean-Christophe élève des bêtes d'une espèce différente : après avoir découpé « ce troupeau mixte d'anecdotes, de souvenirs, de choses vues [qui] devait être départagé par motifs et par rubriques », il travaille à « déplacer les coupures, réarranger les lots, manipuler les rythmes comme un bâton dans la laine serpente et dénoue des troupeaux que la nuit a mélangés » (P, 118). L'analogie entre le soin des troupeaux et celui des textes montre qu'aux gestes précis des bergères correspond le travail du stylisticien. Virgile dictait beaucoup de vers le matin puis les condensait l'après-midi, il disait qu'il « enfantait son poème à la manière de l'ourse et qu'il lui donnait forme en le léchant »[23]. Jean-Christophe ne procède pas selon un plan préétabli, le livre se construit par contacts, au fur et à mesure de l'arrivée des fragments. En artisan minutieux, il « abrège une formule, remonte un incipit, déblaie deux tiers d'une phrase, pousse les mots dans les coins pour un solo de beauté » (P, 117).

Les animaux en papier plié sont à agencer en une belle composition : « Notre troupeau s'assoupit dans l'herbe déjà humide. Le soir allonge les ombres, en multiplie les pliures. Dans ce paysage en origami, je rumine, bête attardée,

[22] Alain-Fournier, « Le miracle de la fermière », *Miracles*, Paris, Gallimard, 1924, p. 191.

[23] Donat, *Vie de Virgile,* 78-89, cité dans l'introduction d'E. de Saint-Denis à Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. XVI.

la bouchée d'un vers de Virgile : « *Majores cadunt altis de montibus umbrae* » (BU, I, 84). Plus grandes tombent, du haut des monts, les ombres. La contemplation des montagnes est « compatible avec des formes d'action, de coopération avec la nature, non de domination »[24], c'est-à-dire le travail des bergères *avec* les bêtes (non la production de viande !). Le poème a pris forme à la fin du jour – paysage ouvert, grandeur des monts, lumière changeante, mystère des ombres – éprouver la beauté de la nature dans ses diverses dimensions incite à la respecter et à la protéger, par exemple en écrivant *Pastorales* : « Écrire ne peut rien au monde. De cette impuissance absolue, déduire avec clairvoyance un périmètre d'(in)action où s'exercer à *faire avec* »[25]. « Faire avec » s'entend dans les pratiques des gardiennes de troupeaux en relation de coopération avec les bêtes et s'entend aussi dans une pratique d'écriture « avec » les vivants. Jean-Christophe « ferme l'estive » : « J'ai appris de vous, bergères. Vos pagailles de bêtes, vos marmailles de chiens – cette idée de l'amour » (P, 120).

## Les petites formes (idylles) plutôt que des Grands récits

Virgile a donné le ton : « Un berger doit engraisser les moutons, mais étirer un chant menu » (BU VI, 4-5), à la différence de la « nappe » narrative épique et des développements rhétoriques. Les fragments s'opposent au Grand Récit qui « nous simplifiait le trouble déroutant du réel et déterminait les choix de notre existence. Il faisait système »[26]. Les écrivains de *Pastorales* ont choisi une forme qui permet une « saisie » poétique d'innombrables réalités[27]. Leur écriture retrouve le goût du réel à travers les récits courts d'expériences sensibles, concrètes, diverses, complexes, situées dans un lieu défini : le corps (le travail, le froid, la canicule, les chutes…), les relations avec les bêtes (« Mes filles » pour Violaine, « Mes copines » pour Florence), les agnelages parfois difficiles, les chiennes de travail et les patous, les autres bêtes (cheval, chat, sangliers, vautours, marmottes…), les cabanes, les touristes, la mort (tuer les mâles, achever les brebis blessées par le loup ou l'ours), les dangers qu'affronte une femme isolée dans un milieu masculin, les émotions (la joie, l'émerveillement, l'empathie, la peur). La présence de vies d'une telle intensité est propice aux « Visions » : fées d'une grotte, présences de bergers qui se sont succédé pendant des siècles en ce lieu, gestes de guérisseuses, un cheval qui revient en rêve. Après les « Descentes », les fantômes des bêtes poursuivent les éleveuses. Florence rêve qu'elle a perdu ses brebis et qu'elles dévastent le village.

---

[24] C. Larrère, « La science, la nature et le sacré », dans : *Y a-t-il du sacré dans la nature ?*, dir. C. Larrère et B. Hurand, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 155.

[25] J.-Ch. Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, 2021, p. 209 (italiques de l'auteur).

[26] P. Chamoiseau, *Que peut la littérature quand elle ne peut ?*, Paris, Seuil, 2025, p. 28.

[27] *Ibid.*, p. 44.

Les fragments insistent sur les sensations et les épreuves du corps, par exemple les « sept suées de Violaine » : rapporter le lait de la grange sur le dos, travailler le caillé sur un feu de bois, remonter la pente avec le cheval chargé de foin (« suée commune »), descendre les fromages au village puis remonter les trois cents mètres de dénivelé, construire des râteliers, croiser le dangereux « prince charmant » (« sueur froide »), grimper dans les rochers pour récupérer les troupeau (P, 60). Prêter attention à sa part animale dans le travail permet d'écouter les animaux avec une attention fine à ce qu'ils éprouvent.

Ces récits mettent en valeur la complexité du travail dans ses dimensions sociales et politiques. Florence est responsable de « 591 vies » appartenant à un éleveur de l'Aveyron. La première année, elle est logée dans une cabane bétonnée, « un vieux bunker craquelé »[28] rongé d'humidité, puis elle obtient une yourte. Elle doit dépenser une partie de son salaire pour son équipement. Compter ses heures et prendre les jours de repos réglementaires n'ont pas de sens dans sa situation (P, 70). Elle négocie son salaire fermement : pour la sixième année, s'isoler du monde pendant quatre mois dans des conditions fort rudes mérite d'être pris en compte. Comme elle a perdu onze brebis après une attaque de loups, il lui a fallu se débattre avec le garde qui ne voulait pas le reconnaître. Florence assure son indépendance par son métier de bergère en estive et d'ouvrière agricole en plaine l'hiver, afin de vivre librement, écrire, dessiner et peindre.

Le projet de Violaine est différent : après avoir été ingénieure en informatique à un haut niveau, comme le souhaitaient ses parents, elle a choisi de rompre avec cette existence artificielle. Pendant douze ans, elle a gardé une trentaine de chèvres dehors cinq heures par jour quel que soit le temps en moyenne montagne. La nuit les chèvres habitaient dans une grange et Violaine dans une cabane précaire. Elle avait refusé de sélectionner ses chèvres pour la production, préférant une race rustique « avec des cornes dont elles sont fières, peu de lait mais d'une grande qualité fromagère » (P, 68). Violaine est « entrée dans l'illégalité », elle fait des fromages qu'elle descend dans son sac-à-dos et qu'elle troque au village (P, 70) ; elle ne peut pas se soumettre aux normes faute d'eau courante et d'électricité. À rebours de l'élevage industriel, son expérience ouvre la possibilité d'une « vie autonome », à la marge, discrète, dans un lieu reculé. C'est à la fois une manière de vivre librement et « un moyen de lutter à petite échelle contre l'effondrement du monde vivant »[29].

Les *Géorgiques* de Virgile[30] met en scène un petit paysan attentif au « soin de la terre », tandis que des Romains enrichis par les conquêtes d'Afrique et d'Asie s'approprient de vastes domaines qu'ils font cultiver par des esclaves. Aujourd'hui, les paysans indépendants disparaissent au profit de grandes exploitations aux mains de riches propriétaires, de groupes financiers ou de l'agro-industrie.

[28] F. Debove, *Bergère*, *op. cit*., p. 48.

[29] C. Breteau, *Les vies autonomes, une enquête poétique*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 11.

[30] F. Boyer, « Faire Virgile », préface *Le souci de la terre* (*Géorgiques*) de Virgile, Paris, Gallimard, 2019.

En France, l'arrivée des sociétés d'exploitation à capital ouvert comme propriétaires de terres accroît le risque de financiarisation de l'élevage, employant des ouvriers agricoles, avec ou sans-papiers – formes contemporaines d'exploitation des humains et des animaux. Dans de monstrueuses structures comme la « ferme de 3000 bovins »[31], les animaux n'existent plus que pour la « production animale »[32] :

> Notre chosification des êtres vivants relève d'un raffinement barbare. Ce ne sont plus la magie ni la religion qui dénaturent la réalité de la vie. C'est la désintégration des qualités d'être, d'individu, de sujet, dont les seuls résidus sont algorithmes et molécules[33].

Et cela au nom du Progrès, ce Grand récit du « monde moderne », récit de domination technique croissante de la nature, présenté comme libération des humains : « Sapiens a mieux habité ses Grands récits et ses récits que le réel du monde »[34]. Or *Les Bucoliques* de Virgile chantent l'humilité du réel, du sol, du paysage, de l'animal, de l'arbre et du travail des gardiens de troupeaux. Le contact quotidien avec le milieu de l'estive incite les bergères de *Pastorales* à observer « le réel du monde » pour le comprendre et agir avec efficacité.

*Pastorales* agence trois voix différentes qui disent chacune son expérience singulière tissée au contact des bêtes. Violaine Bérot et Florence Debove avaient conté des relations avec les bêtes dans des livres antérieurs[35], Jean-Christophe Cavallin avait publié une belle histoire d'amitié avec un chien[36], chacune et chacun a pensé ces relations dans leur complexité au cours de l'écriture de leurs textes. Issu de ces pratiques antérieures, le trio sonne bien dans *Pastorales*. Ils ont développé une écoute subtile aux milieux où ils vivent. Les fragments poétiques de *Pastorales* rendent présentes des expériences intenses partagées avec des sujets vivants qui nous importent.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Abram, David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte 2013.

Alain-Fournier, « Le miracle de la fermière », *Miracles*, Paris, Gallimard, 1924.

---

[31] L. Douard, « Ferme de 3000 bovins à Peyrihac (Haute-Vienne) », *Reporterre*, 26 mars 2024.

[32] J. Porcher, *Vivre avec les animaux, une utopie pour le xxi^e^ siècle*, Paris, La Découverte, 2014 (4^e^ de couverture).

[33] E. Morin, *La Vie de la Vie*, Paris, Seuil, 1980, p. 391.

[34] P. Chamoiseau, *Que peut la littérature quand elle ne peut ? op. cit.*, p. 67.

[35] Voir V. Bérot, *Comme des bêtes*, *op.cit.* ; F. Debove, *Bergère*, *op. cit*.

[36] Voir J.-Ch. Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, *op. cit.*.

Baratay, Éric, « Écrire l'histoire du point de vue de l'animal », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, dir. V. Despret et R. Larrère, Paris, Hermann, 2014, p. 83-100.

Bérot, Violaine, *Comme des bêtes*, Paris, Buchet-Chastel, 2021.

Bérot, Violaine, Debove, Florence, Cavallin, Jean-Christophe, *Pastorales*, Marseille, Wildproject, 2024.

Boissy, Alain, « Ce que ressentent les animaux de ferme, ou comment l'éthologie cognitive permet d'accéder aux émotions de l'animal et de mieux comprendre son bien-être », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, dir. V. Despret et R. Larrère, Paris, Hermann, 2014, p. 169-181.

Breteau, Clara, *Les vies autonomes, une enquête poétique*, Arles, Actes Sud, 2022.

Cavallin, Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021.

Chamoiseau, Patrick, *Que peut la littérature quand elle ne peut ?*, Paris, Seuil, 2025.

Debove, Florence, *Bergère*, Paris, Transboréal, 2021 (dessins et gravures de l'autrice qui a aussi réalisé la couverture de *Pastorales*).

Dussert, Éric, « À l'air libre », *Le Matricule des anges* n° 267, octobre 2025, p. 16-26.

Larrère, Catherine, « La science, la nature et le sacré », dans : *Y a-t-il du sacré dans la nature ?*, dir. C. Larrère et B. Hurand, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014.

Larrère, Catherine, « Que savons-nous des animaux ? Machines ou être sensibles ? », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, dir. V. Despret et R. Larrère, Paris, Hermann, 2014, p. 61-82.

Larrère, Catherine, « Une écologie en première personne pour habiter la terre », dans : *Écrire avec les vivants*, dir. C. Camelin, Paris, Hermann, 2022, p. 147-160.

Morin, Edgar, *La Vie de la Vie*, Paris, Seuil, 1980.

Porcher, Jocelyne, « Une sociologie des animaux de travail », dans : *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, dir. V. Despret et R. Larrère, Paris, Hermann, 2014, p.101-113.

Stépanoff, Charles, *Attachements. Enquêtes sur nos liens au-delà de l'humain*, Paris, La Découverte, 2024.

Virgile, *Bucoliques*, trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

Marie Vigy
*Université Sorbonne Nouvelle*
ORCID : 0000-0003-0609-1698

# (In)actualité du conte et de la légende : déclinaisons romanesques du merveilleux et exploration des frontières écologiques

**About Fairy Tales and Legends: Variations on the Marvelous in Contemporary Novels and Exploration of Ecological Boundaries**

This article examines the renewed use of fairy tales and legends in contemporary Francophone novels by women writers as a key resource for ecofeminist and ecopoetic thinking. It argues that the ecological and political force of these texts lies not only in their themes but also in their reactivation of the ritual, communal, and regulatory functions of storytelling. Through close readings of three French novels, the article shows how folkloric figures, choral narration, and the marvelous challenge patriarchal, capitalist, and anthropocentric norms.

**Keywords:** fairy tale, legend, marvelous, ecopoetics, imagination

**Mots-clés :** conte, légende, merveilleux, écopoétique, imagination

Très présentes dans le panorama littéraire et tout autant mises en valeur par le discours d'accompagnement éditorial[1], les formes et les figures du conte ou de la légende innervent l'écriture romanesque contemporaine, le plus souvent sous la plume d'autrices et de poétesses qui s'en emparent pour ancrer leurs récits dans un univers où les destinées humaines ne peuvent être isolées des espaces

[1] Dans cette veine, on pense par exemple aux *Moines de la pluie* de S. Loizeau (Paris, Le Pommier, 2024), ou à *Jusqu'au prodige* de F. Wallendorf (Le Bouscat, Finitude, 2022).

naturels qu'elles habitent et des autres vivants qu'elles côtoient. Elles semblent ainsi postuler que ces motifs provenant d'un espace-temps imaginaire et merveilleux, a priori indifférent aux urgences écologiques contemporaines, peuvent être des outils pertinents et nécessaires pour parler à notre présent[2].

Cette perspective se nourrit des pensées écoféministes qui valorisent les narrations utopiques et la littérature d'imagination comme pratiques de court-circuitage des valeurs patriarcales et capitalistes[3], mais aussi des propositions de Jean-Christophe Cavallin pour une « écologie du récit », qui s'appuie notamment sur une approche anthropologique de la littérature et dialogue avec certaines de ces penseuses écoféministes. Dans *Valet Noir*, il suggère en effet que la portée écologique d'une histoire ne tient pas seulement à ses contenus thématiques, et qu'il convient également d'interroger sa manière de réactiver la dimension rituelle du récit : dans quelle mesure peut-elle être un exercice partagé de l'imagination, une mise en circulation et une régulation des peurs, un vecteur d'intégration d'une communauté humaine dans le territoire concret qu'elle habite, selon le rythme des cycles saisonniers de mort et de renaissance de la nature, mais aussi selon les catastrophes qui la frappent ? Il en découle que le réalisme et l'esthétique mimétique ne peuvent plus être considérés comme les seules modalités narratives valables pour dire le réel, au prétexte qu'ils seraient plus sérieux et plus concrets que les histoires de fées et de magie. Ainsi, au-delà des « littératures de terrain », des récits documentaires et du *nature writing*, l'écopoétique – en ce qu'elle est concernée par les manières d'habiter le monde – se penche de plus en plus sur les récits de l'imaginaire, car « [r]éapprendre le réel, c'est oublier la vraisemblance – qui est fille du soupçon – et s'ouvrir au merveilleux, aux riches inconséquences, aux vives imaginations des expériences vécues »[4].

Le merveilleux qui nous intéresse ne vise pas tant l'émerveillement comme mode de réception, ou le réenchantement d'un monde perdu par l'animation magique d'un paysage où vivent de bonnes fées – il a certainement plus à voir avec ce que Starhawk appelle « l'obscur »[5], ce qu'Ursula Le Guin nomme « le lan-

[2] Cette ressaisie des motifs traditionnels du conte par les autrices n'est évidemment pas récente et s'inscrit dans l'histoire des réécritures féministes initiées dans les années 1970, que l'on pense à *Transformations* (Boston, Houghton Mifflin, 1971) d'A. Sexton ou à *The Bloody Chamber* (Londres, Gollanzc, 1979) d'A. Carter. En France, la revue *Sorcières*, créée par X. Gauthier en 1975, comme les romans de M. Wittig (*Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969) ou de F. d'Eaubonne (*Le Satellite de l'Amande*, Paris, Éditions des Femmes, 1975), infléchissent ce renouveau de l'écriture féministe du côté de la science-fiction.

[3] En premier lieu celles d'U. Le Guin et de Starhawk, qui développent ces idées respectivement dans *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction* (New York, Putnam, 1979) et *Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics* (Boston, Beacon Press, 1982).

[4] J.-Ch. Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021, p. 17.

[5] Pour Starhawk, l'obscur est « tout ce dont nous avons peur, tout ce que nous ne voulons pas voir – la peur, la colère, le sexe, la mort, l'inconnu » (Starhawk, *Rêver l'obscur*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 31). Il est une force de métamorphose que chacun·e porte en soi, qu'il s'agit

gage de la nuit », toutes deux se référant dans leurs essais à la thèse de l'inconscient collectif et au concept jungien d'archétype. Ce merveilleux travaille à partir de nos pulsions et de nos terreurs communes, de notre attachement aux lieux également, il naît d'un imaginaire nécessairement incarné et situé, et forme à ce titre la matière vivante des récits folkloriques. Cette conception doit notamment à l'apport des sciences humaines et à l'intensification de la collecte de ces récits dans les années 1970[6], moment où l'on s'attache moins à retranscrire le modèle d'un récit-type originel qu'à prendre en compte ses variantes et ses déclinaisons, où l'on met en regard, comme chez Yvonne Verdier, les « façons de dire » et les « façons de faire »[7]. De fait, le conte n'est alors plus seulement étudié pour son caractère atemporel et pour le seul plaisir esthétique qu'il procure, mais en ce qu'il est « détenu comme un savoir propre par des sociétés qui le transmettent et le transforment, engagé dans des relations complexes avec d'autres ensembles de récits écrits » et qu'il « dialogue toujours à sa façon avec des usages, des institutions, des légendes étiologiques, des croyances et des rituels »[8].

Les réécritures et les « transfigurations »[9] romanesques du récit merveilleux apparaissent alors comme l'un des prolongements littéraires de cette pratique rituelle de la narration. Ces déclinaisons sont au cœur des trois textes que nous nous proposons d'étudier : *Peau-de-Sang* d'Audrée Wilhelmy (2023), *Comme des Bêtes* de Violaine Bérot (2021) et *mélusine reloaded* de Laure Gauthier (2024). Dans ces romans, le merveilleux repose sur des protagonistes qui se situent entre les règnes, assimilés au monde végétal ou animal par leurs corps ou leurs occupations, des êtres fées et des sorcières, des hommes des bois et des idiots du village : êtres de la métamorphose[10] ou du passage entre les mondes, ils incarnent donc également une forme de monstruosité et de trouble dans la norme. Leur

---

de « rêver » et de recréer afin de l'arracher au terreau de l'horreur et de la sidération. U. Le Guin défend pour sa part la fantasy et la science-fiction en utilisant l'image de l'ombre pour évoquer l'envers de la réalité diurne, positive et rationnelle : « L'ombre n'est pas seulement maléfique. Elle est inférieure, primitive, gauche, bestiale, puérile, mais aussi puissante, vitale, spontanée » (U. Le Guin, *Le Langage de la nuit*, Paris, Le Livre de Poche, 2018, p. 76).

[6] À propos de cette évolution, voir notamment H. Pernoud, « Avant-propos. Les Couleurs du temps : réécritures et transpositions des contes dans la modernité », dans : *Le conte dans tous ses états*, dir. F. Fix, H. Pernoud, PU de Rennes, 2018.

[7] Voir C. Fabre-Vassas et D. Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », dans : Y. Verdier, *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, 1995, p. 15.

[8] D. Fabre, J.-C. Schmitt, Introduction à V. Propp (1983), *Les racines historiques du conte merveilleux* [1946], p. XXI ; cité par N. Bonnet, « Avatars du conte », *Textes et contextes,* n° 8, 2013, en ligne : https://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=407.

[9] Ces « transfigurations » visent à « briser, changer, transformer ou recomposer les motifs traditionnels, afin de libérer le lecteur d'un mode de réception littéraire routinier ou programmé » (J. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 2007, p. 293).

[10] Nous nous référons au concept mobilisé par B. Morizot : « On ne sait pas quel est le statut de ces êtres, et on ne sait pas comment interagir avec eux : il n'y a pas d'étiquette pour eux ni envers eux » (*L'Inexploré*, Marseille, Wildproject, 2023, p. 27).

*destin* romanesque, pour reprendre un terme cher à Yvonne Verdier[11], enraye l'ordre répétitif de la coutume, la reproduction d'un système de valeurs délétère et violent que les trois autrices présentent comme le fondement d'un ordre étatique, capitaliste et patriarcal. Celui-ci exclut, violente et asservit les femmes ainsi que toutes les personnes historiquement assimilées à une nature redoutée et tenue à distance : le « Grand Muet », surnommé l'Ours dans *Comme des bêtes*, la narratrice de *Peau-de-sang*, qui gagne chichement sa vie de femme libre en plumant des oies, en confectionnant des robes et des biens raffinés, mais surtout par le commerce de sa propre chair, les « Paysans Migrants » et les habitants les plus pauvres relégués dans les marges « multi-polluées » de la France dystopique de *mélusine reloaded*. Chaque autrice transpose ainsi dans un univers romanesque propre des figures venues du folklore narratif, déplace des schémas identifiés à travers le monde par les spécialistes selon l'index Aarne-Thompson-Uther, qui classe et répertorie tout un ensemble de « contes types »[12]. Il s'agira alors de montrer que ces réécritures intéressent une écopoétique qui saisit le terme d'*oikos* au sens large, puisqu'elles questionnent le rôle que le conte ou la légende[13] peuvent jouer dans l'équilibrage des relations qui soudent une communauté, dans sa manière d'habiter un lieu et de s'en partager symboliquement et politiquement les usages, en délimitant l'espace du sauvage et du civilisé, du féminin et du masculin, du sacré et de l'impur.

* * *

Audrée Wilhelmy, autrice de *Peau-de-Sang*[14], investit depuis une dizaine d'années le fonds commun des contes afin de parler du rapport des femmes à leur corps et au corps social, en choisissant d'interroger les fantasmes et les désirs qui les traversent. *Peau-de-Sang* se déroule dans le village imaginaire de Kangoq, dont le destin dépend du cycle des migrations aviaires puisqu'il prospère grâce aux usines Groll, manufactures de couvertures en duvet d'oie. Au sein

[11] Pour l'ethnologue, en effet, tandis que le conte revêt une fonction éducative, qu'il invite à suivre les rituels qui représentent et conservent les conditions de l'existence sociale, lui rapportent aussi le cours de chaque vie, le roman donne la possibilité à l'individu de s'écarter de la coutume et des rites, et de raconter ce qu'il peut se passer alors. Voir C. Fabre-Vassas, D. Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit*., p. 15.

[12] V. Bérot emprunte par exemple explicitement à la légende pyrénéenne de « Jean de l'Ours » (ATU 310B) ; dans les trois romans, on retrouve encore des variantes de « L'homme sauvage » (ATU 502), de « Peau d'âne » (ATU 510B), ou de « La femme-cygne » (ATU 400).

[13] On distingue usuellement le conte, prose narrative considérée comme une fiction, de la légende, qui peut être considérée comme vraie par la voix narrative et/ou son public, et dont les événements se déroulent dans un passé et dans un monde moins lointain que celui du mythe. Voir J.-L. Le Quellec, B. Sergent, « Conte », *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS éditions, 2017, en ligne : https://shs-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/dictionnaire-critique-de-mythologie--9782271115126-page-157?lang=fr#s1n91.

[14] A. Wilhelmy, *Peau-de-Sang*, Paris, Le Tripode, 2024 (ci-après PS).

de cette société inégalitaire et sexiste, le pouvoir est détenu par quelques notables et hommes d'affaires dont les épouses sont cantonnées au travail domestique, tandis que les ouvrières s'affairent dans les usines de Monsieur Groll, qui les considère comme son « cheptel » (PS, 40). Comme ces travailleuses animalisées par leur employeur, plusieurs individus sans famille sont associés aux forces maléfiques par leur science ou par leur intuition des cycles naturels de génération et de disparition. Ainsi de l'orphelin Beaupré, perçu comme l'idiot du village, qui pressent les catastrophes et voit ce que personne d'autre ne voit ; c'est à travers sa peur et sa voix terrifiée que sont narrés les événements (sur)naturels qui frappent le village :

> « c'est la vache à Fraiteau, sa vache, Gigogne, sa vache, sans peau du corps, sa vache, la neuve, Gigogne, tout en chair rouge à se promener des rails à la rivière »
> – l'orphelin Beaupré braille
> – fort, comme s'il avait croisé la mort elle-même
> – la mort en habit charnel (PS, 21)

Au début du roman, cette apparition horrifique et inexpliquée d'une vache décharnée installe le fantastique dans le village de Kangoq. La narration restitue alors le point de vue de la bête, qui remonte les rues pour rejoindre le Rang de la Fin, au bout du village, où demeure la Yaga, une vieille sorcière qui file le destin des vivants et appelle les âmes mourantes à elle. De multiples sources folkloriques alimentent ainsi l'imaginaire de la romancière, qui emprunte autant à la tradition slave (dont elle décline ici le personnage de la Baba Yaga), qu'au fonds québécois et européen.

Le titre lui-même affiche ce trait générique et ce goût pour le déplacement des récits traditionnels : Peau-de-Sang, lointaine cousine de Peau d'Âne, est le personnage central du village, chez qui tout le monde passe un jour ou l'autre, une sorcière désirable demeurant non au cœur de la forêt mais tenant échoppe au cœur de Kangoq, dans la basse-ville ouvrière. Elle maîtrise l'art du filage et de la broderie, qu'elle enseigne aux jeunes filles, et possède aussi la science des plantes qui soignent les bêtes et assurent de bonnes récoltes. Cependant, ses deux principaux commerces ont à voir avec les corps : ceux des oies, qu'elle plume et qu'elle vide, se couvrant elle-même de sang et de duvet en travaillant, et ceux des hommes, dont elle satisfait les désirs[15].

Le propos comme la forme de ce roman repose sur l'échange entre ces personnages archétypaux, aux dimensions plus qu'humaines, et le reste des habitants du village, mais aussi sur la dialectique entre la reproduction d'un ordre cyclique

[15] Peau-de-Sang se lave régulièrement du sang et des plumes en prenant des bains dans le baquet « à boudin », à la vue des hommes qui l'épient jusqu'à ce que la buée recouvre la vitrine de son échoppe. Les thèmes de l'habit et du déguisement animal, omniprésents chez Perrault, sont ainsi mobilisés pour retravailler la légende de la femme-cygne surprise dans son bain.

et la possibilité d'une évolution dans l'équilibre de cette communauté. Déroulée à la manière d'un tissage collectif, la narration s'apparente à un monologue de Peau-de-Sang auquel répondent les voix des femmes de Kangoq, introduites et distinguées typographiquement par des tirets : ainsi l'exhortent-elles à conter son histoire comme on « rembobine[rait] le fil » du temps, en « détiss[ant] » les mois et les semaines (PS, 15) de son passé. Cette voix principale nous vient pourtant d'outre-tombe, puisque la première page s'ouvre sur la description violente de son propre cadavre : « longtemps, j'ai enseigné ma fin / à l'heure de ma mort, je pends entre mes bêtes, cheveux et corps et mains, mon visage basculé vers le plafond, mes yeux avalés par la pénombre » (PS, 9). Après avoir remonté le cours de l'année qui a précédé ce féminicide, scandant le retour des activités saisonnières qui structurent la vie du village, le récit se boucle finalement sur lui-même et se clôt par la même phrase, déclinée au futur : « longtemps, j'enseignerai ma fin » (PS, 235). Ainsi placé sous le signe de la transmission d'un sort tragique, le roman fait subir une variation temporelle à ce qui s'apparente aux formules d'entrée et de sortie du conte[16] ; entre le début et la fin de l'histoire, autour du destin de Peau-de-Sang, quelque chose s'est déplacé dans cet univers fictionnel où les femmes et les marginaux assimilés aux forces naturelles sont diabolisés, exclus et violentés. Plusieurs incidents naturels frappent en effet le village – une maladie inconnue détruit les récoltes et plusieurs zoonoses déciment les populations animales, le pont qui relie les quartiers de la haute-ville s'effondre, rongé par une colonie de fourmis charpentières, contraignant les notables à passer par le quartier ouvrier – autant de maux que la sorcière aide à apaiser, mais dont on la tient également pour coupable.

Dans cet entre-deux qui tient à la fois du conte et du roman, le fil de l'intrigue semble alors s'effacer : on ne saura pas qui, parmi les hommes qui fréquentent Peau-de-Sang, a commis ce féminicide, ni pourquoi. De fait, ce n'est plus tant la résolution de ce mystère qui compte, et Peau-de-Sang sait depuis longtemps que la Yaga va venir la chercher. Ce qui lui importe, c'est d'assurer l'éducation des jeunes du village : pendant cet intervalle d'une année, elle aura pu former l'orphelin Beaupré et enseigner son art à Philomène, celle à qui elle transmet sa fonction dans la « plumerie » et qui prend le relai de l'énonciation dans les dernières pages du récit. La tension et la finalité romanesque s'en trouvent déplacées, puisque l'histoire, jusque dans sa forme, porte une autre conception de la mort et de la fatalité. En effet, l'autrice affirme avoir supprimé les majuscules et les points afin de modéliser cette voix d'outre-tombe pour laquelle la notion

[16] Pour N. Belmont, « [le] conte s'inscrit entre les formules de début, qui annoncent le "mensonge", c'est-à-dire la fiction, et celles de fin, qui ont pour fonction le retour au monde réel. Ces formules sont là pour signifier la rupture entre deux univers, celui de la réalité, celui de l'imaginaire » (*Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999, p. 86). Le roman s'inspire par ailleurs de l'oralité et de la forme du conte par la prévalence du chiffre trois et par la récurrence des mêmes formules orales dans le récit.

de fin ne fait plus sens[17]. Cette narration chorale, qui consolide le groupe par le partage d'histoires comme lors d'une veillée contée, infléchit donc finalement la répétition rituelle dans le sens d'un rééquilibrage de la communauté grâce à l'émergence d'une parole publique des femmes. C'est en effet par la montée en puissance de ce chœur féminin qu'un changement dans l'ordre social s'amorce, au moment où un procès en sorcellerie est monté de toutes pièces par les hommes du village, qui se protègent mutuellement et désignent Philomène comme coupable du meurtre de Peau-de-Sang. À la fin de ce procès, on demande aux chefs de famille d'annoncer leur verdict, mais ce sont leurs épouses qui se lèvent à leur place et qui prononcent l'acquittement. Ainsi mettent-elles fin au cycle de persécution des sorcières et rendent-elles possible une nouvelle répartition des rôles en refusant les mensonges qui permettent de couvrir des violences systémiques.

> tout se tait dans la salle
> – puis je me lève […]
> – je me lève, je m'avance et je dis « Sélène Delorgue, cheffe de famille Delorgue, je déclare l'accusée non coupable »
> – tu le dis si bien
> – je ne reconnais pas ma voix moi-même, elle est née je ne sais où, mais j'aime cette douce fermeté, je répète « non coupable » en regardant mon mari dans les yeux (PS, 232)

Chez Wilhelmy, il apparaît finalement que l'archétype et l'individu romanesque cohabitent mais selon des logiques et des temporalités différentes. La fonction de la sorcière, connaisseuse des bêtes et des plantes, experte en remèdes et en sortilèges, maîtresse des destinées comme des pulsions de désir et de mort, prévaut sur l'individualité des personnages qui l'assument ; elle s'enseigne et se transmet, inchangée, de la Yaga à Peau-de-Sang, puis à Philomène. L'évolution se joue sur un autre niveau, pour un personnel romanesque plus banalement humain, dont l'inconscient est affecté par ces « fées » qui savent lui parler directement et qu'elles contribuent à émanciper de leurs peurs enfantines comme du joug patriarcal, en donnant libre cours à leurs fantasmes et en leur délivrant une part de leur savoir quant aux vies et aux forces naturelles.

* * *

Un autre dispositif choral structure *Comme des bêtes*[18], de Violaine Bérot, qui fait circuler la narration entre les personnages interrogés par des enquêteurs

[17] Propos tenus par A. Wilhelmy dans l'émission « Audrée Wilhelmy, l'insoumise », *Le Book Club*, France Culture, diffusée le 8 octobre 2024, produite par M. Richeux [47' :48'].

[18] V. Bérot, *Comme des bêtes*, Paris, Buchet Chastel, 2021 (ci-après CB).

à propos d'un étrange événement, survenu dans une vallée montagneuse, au-dessus du village imaginaire d'Ourdouch. Un randonneur aurait été agressé dans la forêt par un homme immense et hirsute, qui était en compagnie d'une enfant dont personne ne connaissait l'existence, et dont la mère demeure inconnue. L'énigme de cette famille sauvage se concentre autour d'un lieu : « la grotte aux fées », creusée dans la falaise qui surplombe le hameau, qui n'est répertoriée sur aucune carte et où l'on pense que celui qu'on appelle l'Ours – ou le « Grand Muet » – vivait avec la petite. C'est cet endroit secret, interdit, qui installe le merveilleux dans le roman ; celui-ci s'ouvre d'ailleurs sur une première parole chorale, dont l'altérité est signalée l'emploi de l'italique, d'une syntaxe versifiée et répétitive, d'une énonciation à la première personne du pluriel qui fait entendre le chant des fées qui « *depuis toujours* » se tiennent dans cette grotte « *au-dessus du monde d'en bas / à observer ce qui s'y trame* » (CB, 9).

La polyphonie de ces quatorze témoignages, souvent dissonants, suggère pourtant une lecture claire de ce fait divers où apparaît à nouveau la figure de l'idiot du village. De fait, le roman de Violaine Bérot est sous-tendu par une critique de la norme et par une réflexion sur la disparition du sens de l'écoute et du soin de l'autre, qu'il soit animal ou humain. Notre empathie est naturellement dirigée vers cet « Ours », individu hirsute et inadapté, condamné par son handicap mental et par son mutisme – par sa taille et sa peur aussi –, à vivre à la marge d'une société qui ne sait plus l'accueillir en son sein. Dès la première déposition, en effet, son ancienne institutrice pose un système de valeurs rigide qui exclut les « asociaux » et les « sauvages ». Il est selon elle impossible que ce garçon ait pu avoir un enfant car « [ce] genre d'histoire n'existe que dans les contes. Et encore, même dans les contes, quand l'ogre s'intéresse à un enfant c'est mauvais signe » (CB, 13). Cependant, ce discours est très rapidement mis en concurrence avec l'opinion de plusieurs individus pour qui le conte – ou plutôt la légende – demeure au contraire tout à fait opérant pour expliquer ce qui s'est réellement passé. Afin d'éclairer ce fait divers, certains personnages relaient leur version de l'une des deux légendes locales :

> Les enfants sans père sont des fils de l'ours, c'est comme ça. Et pour nous, gamins, ça expliquait sa force, ses pattes trapues. En plus il ne savait pas parler, seulement grogner. (CB, 19)

> Ma grand-mère nous la racontait [l'histoire] quand on était petits. Si on n'était pas sages, les fées nous enlèveraient et nous garderaient avec elles dans leur grotte, et plus jamais on ne pourrait redescendre au village. Et celui qui, par curiosité, s'aventurerait jusqu'à la grotte amènerait le malheur sur sa famille pour des générations. Ma grand-mère disait sans doute ça pour qu'on ne s'amuse pas à essayer d'y aller voir. Ou alors elle le croyait vraiment. En tout cas ça fonctionnait. Ça nous retenait d'aller traîner là-haut. (CB, 29-30)

Ces histoires ne sont pas simplement de vieilles fictions auxquelles on ne croit plus puisque, comme le dit ce villageois, la peur modelée par la tradition orale du récit d'avertissement « fonctionn[e] » encore. Plus encore, leur réactivation agit à la manière d'une caisse de résonance pour souligner la domination violente qui s'exerce sur les corps des femmes et des personnes handicapées.

Revenons en premier lieu sur celle de Jean de l'Ours[19], dont les débuts racontent l'histoire d'un enfant sauvage, fils d'une bergère et d'un ours qui l'aurait capturée et séquestrée dans sa grotte. Si elle conduit, dans certains témoignages, à la déshumanisation du « Grand Muet », elle semble par ailleurs expliquer le « don » surnaturel du personnage, capable de comprendre les besoins des bêtes, de se lier d'amitié avec elles, et surtout de les soigner par des gestes spontanés et magiques. Du fait de ce don, le marginal occupe une fonction centrale au sein de cette communauté, puisqu'il guérit secrètement les bêtes de son voisinage, comme en témoigne cet éleveur :

> Si la gosse est en bonne santé, c'est qu'il lui a fait du bien. Faut écouter ce que la môme elle essaie de vous faire comprendre. Moi, mon taureau il me le disait, que ce grand gars, tout simplet qu'il est, il lui avait changé la vie. Ceux qui ont été guéris, s'ils pouvaient témoigner, tous, et on s'en fout que ce soit des taureaux ou des gamines, ils diraient qu'il faut pas punir ce type, que l'Ours il les a sauvés. (CB, 69)

On voit que c'est précisément par la question du soin que le roman interroge la distinction spéciste, en mettant sur un pied d'égalité le fait d'élever des bêtes et d'éduquer une enfant, mais en assimilant également les gestes attentifs qui permettent d'aider une vache à mettre bas ou une femme à donner la vie – « Vous croyez que c'est si différent une vache d'une femme quand ça doit faire son petit ? » (CB, 63), rétorque ainsi un autre éleveur, interrogé sur l'hypothèse d'un accouchement clandestin assisté par le Grand Muet. Dans tous les cas, le roman de Violaine Bérot répond en mettant en avant la douceur et l'écoute, l'attention aux besoins propres de chaque individu et aux voix rendues inaudibles.

En parallèle de l'histoire du fils de l'ours, la deuxième légende est donc celle des fées qui habitent la grotte, dont on dit qu'elles volent les enfants et qu'on ne peut les déranger sans provoquer leur colère vengeresse. Bien qu'il s'agisse, dans cette vallée, d'une légende tombée progressivement en déshérence, puisqu'il n'y a plus que les vieux chasseurs pour avoir encore « la trouille des fées » (CB, 46), leur présence est *de facto* attestée sur le plan énonciatif par le retour de leur chant, qui fait écho à chaque témoignage humain – tandis que les questions circonspectes des enquêteurs, « bien droits dans [leurs] bottes » et dans leur rationalité

[19] Cette légende, traditionnellement associée à un rite agraire lié à la sortie de l'hiver et à la renaissance, est particulièrement présente dans les Pyrénées-Orientales, où elle donne lieu à des fêtes carnavalesques dans certaines communes du Haut-Vallespir.

rigides (CB, 103), ne sont significativement pas données à lire. Le statut fictionnel des fées est ainsi différencié de celui des témoins, selon ce que l'on pourrait appeler une écologie stylistique du récit qui maintient la distinction entre l'être merveilleux et l'être humain, ce qui était aussi le cas chez Wilhelmy. D'après le *Dictionnaire critique de mythologie*, ces personnages qui contribuent à l'animation de la « mythologie du paysage » fictionnel relèvent de la catégorie des êtres « élémentaux »[20], mais elles sont aussi des « êtres de terroir »[21], attachées à un territoire sauvage qui leur appartient, qu'elles protègent de la convoitise humaine et que l'on ne peut s'approprier sans leur accord. En enfreignant finalement l'interdit qui tient la grotte à l'écart du monde humain, les policiers entraînent un déséquilibre majeur : une fois l'Ours arrêté, il n'y a, de fait, plus personne pour soigner les bêtes, et les fées courroucées annoncent que « *torrents forêts bêtes* / *sur le monde d'en bas* / *déverseront* / *leur courroux* / *la maladie* / *la mort* » (CB, 118).

En mêlant ce fil merveilleux à une série de témoignages plus réalistes, Violaine Bérot revendique un usage concret, consolateur et opérant du récit féérique. Autrefois attaché à la seule démarcation des espaces sauvages et domestiques, il revêt peu à peu une signification sociale plus contemporaine, à mesure que la grotte se transforme en lieu d'accueil pour les êtres exclus et abandonnés. C'est en effet parce qu'il a su « réécrire la légende » de « la grotte aux fées » (CB, 103), sans avoir peur de la fréquenter, que le Grand Muet est parvenu à trouver un équilibre émotionnel dans sa jeunesse. C'est cette même démarche de réappropriation qui sauve la pharmacienne du village de la terreur quotidienne, après qu'elle a subi un viol sur son lieu de travail, ce dont elle témoigne dans l'ultime déclaration relatée dans le roman :

> [Les fées] m'ont permis de ne pas en crever, de relever la tête, de continuer mon chemin de jeune fille puis de femme. Je leur parlais. Je leur parle encore. Ça peut paraître puéril. Je ne suis pourtant pas une gamine de quinze ans ni une illuminée. Il n'y a pas plus terre à terre que moi, pas plus pragmatique […]. À toutes les jeunes filles qui vont connaître cette horreur, je souhaite de trouver des fées pour les aider à se redresser. (CB, 114-115)

Ainsi, ces deux légendes figurent comme un fonds commun attaché aux lieux naturels, disponible *localement* à celles et ceux qui en ont besoin pour

[20] « Nom parfois donné à des êtres mythiques "fondamentaux" en ce qu'ils sont intrinsèquement liés à un terroir, telles les Fées dans la majeure partie de l'Europe, les Nains dans la tradition germanique, les farfadets de l'Ouest et du Midi de la France, les kobold de Bretagne, etc. », J.-L. Le Quellec, B. Sergent, « Élémentaux », en ligne : https://shs-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/dictionnaire-critique-de-mythologie--9782271115126-page-399?lang=fr#s1n17.

[21] « En France, d'innombrables Roches aux Fées, Ponts du Diable et autres Fontaines de la Dame témoignent d'autant de Légendes localisées où certains de ces êtres jouent (ou jouaient) un rôle primordial, et dont le souvenir a marqué la Toponymie. », J.-L. Le Quellec, B. Sergent, « Êtres de terroir », *idem*.

la réécriture et la recomposition d'histoires qui réparent et qui soignent, lorsque la consolation n'est pas possible ailleurs ou autrement. Ce sont des outils pour « rêver l'obscur » depuis les forces souterraines – c'est-à-dire, selon Starhawk, pour inventer des récits et des rituels magiques au plus près du terreau de la peur afin de le faire évoluer[22]. Leur réactivation dans un univers romanesque contemporain, où une forme de solidarité lie les bêtes et les humains fragilisés, permet à la romancière d'interroger ouvertement la distinction entre le sain et le malade, l'humain et l'animal, le normal et l'anormal.

* * *

Le dernier texte choisi, *mélusine reloaded*[23], transpose la légende poitevine de Mélusine dans un contexte de désastre écologique où toute expérience des cycles cosmiques est déréglée et où les humains survivent en traversant une infinie « monosaison ». Tout comme le titre, qui dit la réactualisation de la légende et son rechargement, à la manière dont on rechargerait une arme, l'épigraphe explicite un certain geste d'écriture : « La ~~prophète~~ ~~David~~ poétesse dit : "~~Ta justice~~ Tes vers et tes ~~punitions~~ revers, ~~Dieu~~ vie, sont abîmes sans rive ni fond, et il manque de sagesse, celui qui s'imagine les comprendre avec son intelligence." (Jean d'Arras, Mélusine, intention de l'aut~~eu~~rice) » (MR, 7). La romancière-poétesse biffe la légende dont elle hérite, n'en conserve que certains motifs afin d'en déplacer le sens rituel : son personnage de fée, protagoniste du récit, est l'objet révéré d'un imaginaire conservateur dont elle se défait au fil du roman. Alors que la légende reposait originellement sur la métamorphose hebdomadaire de Mélusine en femme-serpent, et sur l'interdit pesant sur ce corps animal, la fée « réarmée » de Laure Gauthier aura aboli toute régularité à la fin du roman pour instaurer un « sabbat amovible » (MR, 67), adapté aux besoins de chaque être humain, de même qu'elle aura effacé toute frontière rigide entre sexes et règnes, en inventant le « ministère du corps hybride pour l'acceptation de l'animal intérieur » (MR, 67). Là où, chez Wilhelmy et Bérot, la différenciation des identités pouvait être poreuse mais restait nécessaire à l'équilibre entre les êtres et les lieux imaginés, la transgression et la fluidité des statuts sont au contraire des valeurs revendiquées dans le roman de Laure Gauthier.

La nouvelle figure de Mélusine s'accorde ainsi à l'ambition de ce conte politique, puisque la dystopie s'y mue progressivement en utopie grâce à la parole réparatrice de la fée bâtisseuse, qui détruit et crée magiquement par l'action de son chant. Pour l'autrice, la légende poitevine représente effectivement un

[22] L'image de la grotte est aussi présente chez Starhawk, qui la convoque pour revendiquer une plongée dans l'obscur plutôt qu'une illumination : « Nous nous souvenons que dans les vieux mythes l'entrée du royaume de l'esprit se faisait à travers la montagne des fées, la grotte, la fente, la fissure dans la terre, la porte, le passage vaginal. Nous l'appelons le monde du dessous, et nous y entrons pour chercher nos visions. » (Starhawk, *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 68).

[23] L. Gauthier, *mélusine reloaded*, Paris, Corti, 2024 (ci-après MR).

lieu commun à partir duquel penser de nouveaux systèmes de vie[24] ; tout comme la science-fiction des fables spéculatives, le merveilleux devient chez elle une force de bifurcation qui lui permet d'inventer d'autres manières d'habiter des lieux ravagés et de vivre dans un temps qui n'est pas celui de l'apocalypse mais de ce qu'elle nomme poétiquement le « présent encore » (MR, 23), en refusant la facilité de la déploration.

Son roman invente donc le futur catastrophique d'une France pas si lointaine de la nôtre, ravagée par les effets du tout-image et d'une réalité prétendument augmentée par le numérique. Ce territoire est morcelé en plusieurs post-démocraties autoritaires ou fascisantes, qui rivalisent dans l'invention de novlangues faites d'acronymes et de labels : les plus riches survivent dans des « Hyper-Centres » (HC) protégés des « terres multi-polluées » que tentent de cultiver les « Paysans Migrants » (PM). Dans cette autre version de la fable, les dragons sont devenus des « gastéropodes transgéniques » qui résistent aux « poisons subventionnés » (MR, 22), et la fameuse Brocéliande n'est plus qu'une forêt « augmentée » artificiellement préservée. Dans ce faux sanctuaire, tout mystère est recouvert par une « Voix Off Généralisée » (VOG) et par des panneaux informatifs qui *légendent* froidement le « Trajet des Mythes de Brocéliande » (TMB) en « citant dans le paysage » les espèces et les essences disparues à l'intention des « Touristes Traversants » (TT), afin de « faire monter les enchères de la peur touristique » (MR, 20).

Au sein de cet univers dystopique, les pratiques rituelles et la culture des lieux sont réduites à la reproduction et à la commercialisation des images d'Épinal qui entourent le « mythe »[25] de la fée, qu'il s'agisse du récit premier de Jean d'Arras ou de la *Nadja* d'André Breton, dont l'autrice nous rappelle qu'elle est coiffée « à la Mélusine » (MR, 13). La surexploitation des ressources naturelles et l'extinction des espèces sont corrélées à un appauvrissement culturel et linguistique généralisé, ce que déplore la narratrice :

> Visiter la tombe [de Merlin], c'est vouloir conserver l'habit du mythe *ad libitum* jusqu'à la mort du dernier moineau commun. Dans la forêt profonde, on entend le cri de préservation du mythe troué qui retentit et retentira de façon plus assourdissante encore quand il n'y aura plus sur terre que des tiques et des escargots géants. (MR, 23-24)

Puisque monde ravagé et usage conservateur de la légende vont de pair, la fée se demande alors s'il ne faudrait pas arrêter de « gober des images qui boivent

[24] Propos tenus par L. Gauthier dans l'émission « *Mélusine Reloaded* de Laure Gauthier : du mythe à la dystopie poétique », France Culture, diffusée le 16 novembre 2024, produite par N. Herbeaux, [3'50" : 4'49"].

[25] C'est le terme employé par L. Gauthier dans son roman, tant la légende poitevine, ancrée dans un territoire donné, est devenue fondatrice, à portée quasi universelle, pour le monde dystopique qu'elle décrit.

à la source de la mémoire » (MR, 57), et initie elle-même ce geste de rupture en se défaisant du rituel du bain. Par ce fait, elle quitte le domaine sacré du rituel et tisse son propre destin à celui des humains pour devenir un personnage de roman à part entière, une figure éminemment politique qui vieillit au milieu de ses contemporain·es et les aide à reconstruire un monde habitable[26]. Ainsi participe-t-elle aux débats animés des dissident·es qui habitent les terres les plus polluées du continent :

> Par exemple, ils se demandaient s'il fallait encore ritualiser, si un rituel était le début de la fin, sachant que le Parti Eugéniste Réformé (PER) avait réinstauré des coutumes du néolithique et d'autres d'asie mineure et les avaient syncrétisés avec des légendes du bordelais et des chants de la baie. À rey, on se méfiait des héritages. Comment faire du commun, sans forcément le ritualiser, se demandaient les habitants ? (MR, 86)

On le voit, Laure Gauthier ne se contente pas de réécrire la légende de Mélusine pour en proposer une version plus féministe et plus radicale : à mesure que son récit avance et qu'il se fait laboratoire utopique, elle questionne également la raison d'être du folklore et des récits traditionnels, leur ritualisation et les modalités politiques de leur transmission. Sa transposition romanesque s'inscrit à rebours des vieux récits mythifiés et patrimonialisés, de leur surinvestissement par une idéologie passéiste qui les vide de leur sens et s'en sert pour produire des rituels artificiels qui consolident les inégalités, de la culture prête à consommer et vidée de sa charge affective, absolument déconnectée de tout ordre cosmique à l'heure où il n'existe plus qu'une « monosaison » ponctuée par les invasions d'espèces menaçantes.

* * *

Ainsi ces trois autrices composent-elles des fictions *couleur du temps*, au sens où, en puisant dans un fonds merveilleux commun, elles le dotent d'une autre profondeur que celle du temps historique et actuel pour composer avec les archétypes de la mort, du désir et de la violence ; en retour, le plaisir de la reconnaissance de ces motifs permet de rendre plus efficaces la transfiguration et sa portée critique dans le monde actuel. Bien qu'ancrés dans des espaces-temps imaginaires relativement lointains du nôtre, leurs romans prennent aussi *l'air du temps* : tout en parlant à notre psyché la plus profonde, ils permettent également de désigner, selon une perspective écoféministe, les dysfonctionnements qui conduisent nos sociétés au désastre écologique et à la fragmentation sociale. Chacun à sa manière, et jusque dans sa forme narrative, ces trois récits pensent grâce

[26] Contrairement à ce que dit la version commune de la légende, où elle quitte le monde humain une fois l'interdit du *sabbat* transgressé par son époux.

aux outils du conte et de la légende la pertinence de certains cycles naturels à honorer, de certaines frontières à respecter entre monde domestique et monde sauvage, et imaginent les conséquences possibles de leur abolition. Alors que le merveilleux s'insinue dans le roman, la réflexion passe immanquablement par l'invention d'une forme et d'une langues propres, qui déplacent la fonction rituelle et régulatrice du récit oral vers des enjeux d'émancipation collective et de résistance critique.

## Bibliographie (ouvrages cités)

« Anthropologie de la vie », *La Suite dans les idées*, France Culture, émission du 12 décembre 2024, produite par S. Bourmeau.

« Audrée Wilhelmy, l'insoumise », *Le Book Club*, France Culture, diffusée le 8 octobre 2024, produite par M. Richeux.

Belmont, Nicole, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999.

Bérot, Violaine, *Comme des bêtes*, Paris, Buchet Chastel, 2021.

Bonnet, Nicolas, « Avatars du conte », *Textes et contextes*, n° 8, 2013, en ligne : https://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=407 (consulté le 7 février 2026).

Cavallin, Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, 2021.

Gauthier, Laure, *mélusine reloaded*, Paris, Corti, 2024.

Le Guin, Ursula, *Le Langage de la nuit*, Paris, Livre de Poche, 2018.

Le Quellec, Jean-Loïc, Sergent, Bernard, *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS éditions, 2017, en ligne : https://shs-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/dictionnaire-critique-de-mythologie--9782271115126?lang=fr (consulté le 7 février 2026).

« *Mélusine Reloaded* de Laure Gauthier : du mythe à la dystopie poétique », France Culture, diffusée le 16 novembre 2024, produite par N. Herbeaux.

Morizot, Baptiste, *L'Inexploré*, Marseille, Wildproject, 2023.

Starhawk, *Rêver l'obscur*, Paris, Cambourakis, 2015.

Verdier, Yvonne, *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, 1995, précédé de « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », par C. Fabre-Vassas et D. Fabre.

Wilhelmy, Audrée, *Peau-de-Sang*, Paris, Le Tripode, 2024 [2023].

Zipes, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 2007 [1986].

# V

# Perspectives animales et végétales



Anna Maziarczyk
*Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin*
ORCID : 0000-0001-8485-0915

# Narration animale au service de l'écologie dans *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia

**Animal Narration in the Service of Ecology in Tristan Garcia's *Memories from the Jungle***

Animal narration, traditionally confined to children's literature, now occupies a significant place within contemporary literature of intervention. In the context of the growing ecological crisis, writers are seeking new forms capable of renewing the novel's potential and giving it an ethical dimension. A notable example of this strategy is Tristan Garcia's *Memories from the Jungle*, constructed as an autobiographical monologue of a chimpanzee civilized by humans and then thrown into a post-apocalyptic world after an ecological catastrophe. This article examines this unusual approach, which challenges narrative anthropocentrism and its ecological implications, demonstrating how animal narration allows a rethinking of humanity's relationship with nature.

**Keywords:** animal narration, animal experimentation, ecology, Tristan Garcia, *Memories from the Jungle*

**Mots-clés :** narration animale, expérimentation animale, écologie, Tristan Garcia, *Mémoires de la jungle*

Associée principalement aux fables et aux contes merveilleux, ou encore aux fictions destinées à la jeunesse, la narration animale est souvent sollicitée par les romans qui s'inscrivent dans le cadre des « littératures d'intervention contemporaines »[1]. Au moment où les alertes concernant le réchauffement climatique, l'acidification des océans ou la perte de la biodiversité laissent indifférents et où

[1] A. Gefen, « De l'écologie à l'écocritique », *Esprit*, nº 472, 2021, p. 146.

la croissance des bénéfices prime sur la durabilité environnementale, les écrivains ayant à cœur la nature cherchent des stratégies censées renouveler le romanesque et lui apporter un souffle écologique. Il s'agit, en fait, de favoriser une expérience de lecture éthique qui déboucherait sur une « meilleure manière d'habiter le monde vivant »[2]. Il est intéressant de remarquer que l'évocation des problèmes de la réalité actuelle s'effectue dans une large part à travers l'abandon de l'esthétique réaliste, si fréquente qu'elle ne suffit plus à toucher le lectorat et le sensibiliser aux enjeux environnementaux. Pour émouvoir, ébranler ou inspirer, on recourt aux dystopies postapocalyptiques, aux contes philosophiques, aux récits parodiques, ou bien on cherche à laisser parler la nature elle-même, dans sa beauté sans mesure mais aussi dans sa fragilité. Parmi les romans qui choisissent de donner littéralement la parole aux représentants du monde du vivant et procèdent au rejet de « l'humanocentrisme narratif »[3], *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia est sans doute l'un des plus réussis[4]. Organisé comme un vaste monologue animal, il livre l'histoire autobiographique d'un chimpanzé éduqué par les humains qui, après une catastrophe écologique, se retrouve seul dans un monde redevenu sauvage. Le présent article se propose d'étudier ce dispositif narratif atypique et ses intentions écologiques : dans le sillage des travaux portant sur la représentation de la conscience autre qu'humaine[5] en régime fictionnel, nous chercherons à circonscrire les particularités de la narration animale pour voir comment elle conduit à réinterroger notre rapport à la nature environnante.

Deuxième roman du philosophe Tristan Garcia, *Mémoires de la jungle* s'inscrit de façon originale dans le cadre de la littérature écologique dite « marron »[6], censée alerter sur les atteintes portées par l'homme à la nature. Empruntant la convention de la science-fiction – genre largement exploité par la littérature contemporaine à visée écologique[7] – et une narration animale construite à travers une projection narrativisée[8] de l'expérience non humaine, il développe

[2] *Ibid*., p. 148.

[3] S. Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, nos 181-182, 2019, en ligne : https://journals.openedition.org/pratiques/5835.

[4] T. Garcia, *Mémoires de la jungle*, Paris, Gallimard, 2010, dans la suite de l'article désigné par *M*, suivi du numéro de la page.

[5] Le terme d'« autres qu'humains » a été proposé par l'anthropologue américain A. I. Hallowell (« *Ojibwa ontology, behavior, and world view* », dans : *Culture in History*, dir. S. Diamond, New York, Columbia University Press, 1960, p. 19-52) pour désigner les êtres vivants qui habitent la Terre avec l'homme.

[6] P. Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020, p. 235.

[7] Voir par exemple Ch. Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2012 et *Écofictions & Cli-Fi : l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, PU de Nancy, 2019, Y. Rumpala, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Paris, Champ Vallon Éditions, 2018 et J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions apocalyptiques*, Paris, La Découverte, 2019.

[8] Il s'agit de la simulation consciente de la perspective d'un autre, dans ce cas d'un animal. Voir A. Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences Humaines*, no 328, 2017, p. 78.

l'histoire d'expérimentations animales éthiquement contestables et parfois mêmes sordides. Raconté par celui qui les subit, le texte met en lumière l'exploitation d'êtres non humains pour des recherches scientifiques visant à étudier leurs capacités cognitives afin de mieux comprendre leurs comportements instinctifs, les émotions et les mécanismes neuronaux liés à l'apprentissage et à la mémoire. L'action se déroule dans un avenir relativement proche sur une Terre désertée par les humains qui, après l'avoir dévastée par des guerres, le consumérisme et l'industrialisation à outrance, ont été contraints à la quitter et chercher refuge dans des stations orbitales. Sur le continent africain abandonné, où la nature a repris ses droits, quelques scientifiques accompagnés d'étudiants observent « la faune encore préservée en liberté ou en laboratoire, en s'intéressant tout particulièrement aux grands primates » (M, prologue). L'un d'entre eux, Doogie, est le narrateur de l'histoire : né dans un centre de recherche et doté artificiellement de souvenirs d'une existence sauvage, il est élevé comme un enfant humain par le professeur Gardner Evans et sa fille Janet, qui lui enseignent le langage des signes et certains comportements sociaux. Garcia n'offre pourtant pas au lecteur un roman d'éducation retraçant le processus de la civilisation d'un chimpanzé, mais adopte une structure inverse et raconte les péripéties de Doogie confronté à la nature lorsque, à la suite de l'accident du vaisseau spatial qui le ramène sur Terre après une tournée des stations orbitales, il se retrouve dans son milieu d'origine, devenu pour lui complètement étranger voire même hostile. *Mémoires de la jungle* s'apparente ainsi à une « fable métaphysique »[9] sur le sort d'un animal humanisé, suspendu dans un entre-deux ontologique et devenu le symbole tragique d'une nature dénaturée par l'homme.

Recourant à une stratégie fréquente dans les narrations animales, Garcia ouvre son roman par une brève introduction explicative destinée à constituer le cadrage narratif qui crédibilise la fiction[10]. Structurée à la manière des didascalies propres aux pièces de théâtre, elle renseigne sur le contexte de l'histoire racontée et en fait connaître les protagonistes, tout en créant, par son apparition incompatible avec les conventions du code narratif, une ambiance de drame que le texte va progressivement déployer. On y découvre également des réminiscences de Janet Evans, tutrice de Doogie, sur sa relation scientifique et personnelle avec le chimpanzé, ainsi que quelques réflexions critiques sur les interactions complexes des humains et des animaux ou encore sur la nature ambiguë de l'homme. Le discours d'escorte ne se réduit pourtant pas à ses fonctions habituelles, qui consistent à inciter à la lecture et à apporter des précisions sur l'ouvrage[11], mais

[9] S. Milcent-Lawson, « Parler *pour* les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s et Transcultures*, nº 13, 2018, en ligne : https://journals.openedition.org/transtexts/1194?lang=en.

[10] Le concept du cadrage narratif (framing) est développé dans D. Herman, « Animal Autobiography; Or, Narration beyond the Human », *Humanities*, vol. 5, nº 4, 2016, en ligne : https://doi.org/10.3390/h5040082.

[11] Tel est l'objectif principal des préfaces et des prières d'insérer. Voir G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 41-46 et 64-91.

ouvre sur une dimension interprétative, soulignant la portée philosophique du roman. Le fait que le récit animal est précédé par le récit d'un humain revêt une signification particulière : le texte dévoile ainsi l'artifice narratif qui le sous-tend et met en évidence que toute tentative de comprendre le vivant dans son altérité demeure marquée par une perspective anthropocentrée. Le sociologue Alfred Espinas l'a déjà constaté il y a bien longtemps : « Ou la conscience animale ne nous est pas accessible, ou si elle l'est, elle ne nous est connue qu'en fonction de la nôtre »[12]. Or, même dans cette forme médiatisée, la voix de la nature mérite notre attention car elle révèle, au-delà des images et des récits, l'urgence de repenser notre rapport au monde vivant. Le récit lui-même débute par l'exposition de la situation narrative dans laquelle le narrateur animal se présente de façon très simple et se met en scène, livrant au lecteur certaines informations sur sa condition liminaire entre l'animalité et l'humanité : « Je ne suis qu'un Doogie, je ne suis qu'un monkey. Pauvre Doogie, pauvre monkey. Tout petit, tout petit, tout est très grand. […] quand je me vois dans le miroir, Doogie, je dis à moi-même, tu es singe, tu es monkey. Jamais tu n'es humain, jamais tu ne seras » (M, 21). Le texte annonce ainsi très clairement les thèmes qu'il va aborder, laissant présumer l'absence de dénouement heureux.

Mené par un narrateur animal, le récit évite une narration simpliste et une démarche chronologique dont la linéarité refléterait le déroulement ordinaire des événements[13]. Il oscille entre deux époques qui se font face : le passé marqué par les tentatives d'humanisation du chimpanzé et le présent où s'établit le processus de renaturation. Les souvenirs de la vie dans la réserve révèlent diverses pratiques éducatives auxquelles Doogie a été soumis : l'apprentissage du comportement civilisé, de la pensée abstraite et surtout du langage verbal qu'il a rapidement maîtrisé grâce à ses aptitudes naturelles. Le roman offre plusieurs aperçus de ce processus, par exemple dans les épisodes où l'animal est poussé à imiter les conduites humaines, à reconnaître les relations interpersonnelles et familiales (M, 146) ou encore à affronter les subtilités linguistiques par des exercices de dictée (M, 123). On découvre ses étonnantes capacités intellectuelles et la richesse des émotions qu'il est capable de ressentir ainsi que ses limitations cognitives et physiques l'empêchant d'appréhender pleinement le langage verbal dans toute sa complexité. Elles transparaissent avec force dans la scène de l'échec de l'apprentissage de la lecture qui se termine par une triste réflexion : « Je n'ai pas compris, pauvre Doogie, pauvre monkey, les mots du papier ne peuvent pas remonter des yeux du chimpie au cerveau trop petit » (M, 42). Enfin, nous sommes témoins d'un énorme travail – marqué par une implication constante,

[12] A. Espinas, *Des sociétés animales. Étude de psychologie comparée*, Paris, Baillière, 1877, p. 49.

[13] Les narrations animales tendent en général à présenter une vie dans sa progression temporelle et à établir des liens cohérents entre des événements. Voir D. Herman, « Animal Autobiography ; Or, Narration beyond the Human », *op. cit.*

une grande concentration et une adaptation progressive – que le chimpanzé doit accomplir afin de réaliser les objectifs fixés par des humains :

> Doogie a fait des efforts, beaucoup d'efforts, toujours des efforts, être debout, faire pipi et caca, torche le papier, pardonnez mon parler madame monsieur dans le pot, jouer avec des cubes, manger ta soupe et tenir droit. C'est l'éducation et j'ai l'éducation, pour vous servir, madame monsieur. (M, 26)

Garcia souligne ainsi le coût des expérimentations cognitives sur les animaux, menées aux fins d'étudier leur intelligence spécifique et d'en découvrir les manifestations, les limites et la complexité. Basées largement sur des activités qui ne leur sont pas naturelles, élaborées intentionnellement pour les besoins des recherches et exigeant des entraînements prolongés, elles exposent les animaux à la fatigue et au stress, altérant considérablement leur bien-être. Par la voix de Doogie, le roman questionne la légitimité de ces pratiques scientifiques qui consistent à forcer les êtres vivants non-humains à s'adapter aux conditions d'un milieu qui n'est pas le leur.

L'utilisation de la narration animale, peu répandue dans le roman et plutôt typique de la littérature pour enfants, a un impact significatif sur plusieurs aspects du texte. Elle sert de garant de véracité permettant non seulement de légitimer le récit mais aussi d'accéder à l'intériorité animale pour « aller au-devant de leur silence et tenter d'identifier ce qui s'y dit », comme l'a poétiquement formulé Jean-Christophe Bailly[14]. Tristan Garcia fait un énorme travail linguistique afin de « déloger » le style ordinaire, pour citer l'expression d'Anne Simon, et le rendre capable d'exprimer « d'autres déploiements de la vie »[15]. Le texte mobilise un éventail extrêmement large de procédés afin de créer une langue altérée, à la fois animale et humaine, à la croisée des mondes. Au terme d'un long processus d'apprentissage, Doogie est capable de s'exprimer en une version « fauve »[16] du langage humain, une forme dépouillée et directe, où les règles grammaticales sont réduites et les nuances souvent ignorées. Les verbes sont omis, rejetés de la phrase, et les énoncés deviennent courts et abrupts : « Combien grand ton menton, Doogie ! Combien petit ton nez enfoncé, noir foncé » (M, 21). Les structures grammaticales complexes du langage humain s'avèrent trop difficiles pour l'animal, c'est pourquoi son discours est syntaxiquement simple et repose sur des phrases courtes, sans subordination, souvent réduites à quelques mots à peine. Les énoncés plus développés apparaissent construits de façon maladroite ou erronée du point de vue grammatical, sans ponctuation

[14] J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2013, p. 9.

[15] A. Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 61.

[16] Cette expression est la version française de « tawny grammar » et « gramatica parda », désignant un langage originel et sauvage. Voir H. D. Thoreau, *De la marche*, trad. T. Gillybœuf, Paris, Mille et une nuits, 2020, p. 56.

et non exempts de répétitions. Même la grammaire élémentaire lui pose des problèmes : Doogie a du mal à faire les accords au féminin et au pluriel, et en général n'utilise que des formes basiques, sans flexions grammaticales. Pour illustrer ce parler incorrect, citons le bref fragment où le petit chimpanzé relate la mort de ses parents :

> Mais malheur de tristesse, il rôde des bûcherons dans la forêt du tropique, entre les bananiers, des braconniers. Ils marchent dans la forêt, longue leur barbe, beaucoup de fusils, ils tuèrent les Doogies. Ils tuèrent un jour mon père, mort. Ils tuèrent un jour ma mère, morte. Doogie est triste, il est jeune. Doogie pleure. Il n'est qu'un Doogie, pauvre monkey. Seul un jour, seul deux jours. Il n'a que lui à serrer entre ses bras, il met dans sa bouche ses doigts, ses pieds, comme un animal, il cherche à rassurer le petit monkey que tu es. (M, 24)

Évoquée directement vers la fin de ce passage, la nature animale du narrateur transparaît de façon systématique dans son discours à travers des onomatopées, des sons gutturaux et labiaux ou encore des monosyllabes sans signification lexicale. Leurs sonorités et les vibrations tentent de créer un langage instinctif, reproduisant les sons émis par les animaux. Dans le même sens œuvrent les verbes à l'infinitif : laissés dans leur forme pure, neutre, dépourvue de référence à une personne, un nombre ou un temps, ils constituent une sorte d'essence abstraite d'une action. C'est une forme de parole primitive, instinctive, visant à reproduire ce que Bailly désigne par les « actes d'existence »[17], à savoir les actions immédiates des animaux, effectuées sous l'effet d'une impulsion.

En suivant les péripéties de l'animal soumis à une humanisation forcée suivie d'une renaturation problématique, et en ressentant le non-naturel de son « dyscours »[18] à travers une syntaxe bancale et des formulations inappropriées, on est amené à réfléchir à la question des expérimentations en éthologie et en cognition animale. Moins controversées que les essais de produits ou les recherches biomédicales menées dans un objectif purement utilitaire et motivées par le désir d'une meilleure connaissance de ces autres qu'humains – et des humains eux-mêmes[19] –, elles n'en soulèvent pas moins des préoccupations éthiques, notamment en ce qui concerne le bien-être des animaux utilisés dans ces expériences. Des tests, des tâches et des apprentissages conçus pour observer et évaluer les capacités intellectuelles et émotionnelles des animaux ne sont pas sans influence sur leur

[17] J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, *op. cit.*, p. 47.

[18] Formule employée pour désigner la langue fautive des animaux locuteurs. Voir S. Milcent-Lawson, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires*, nº 2, 2020, en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/6587.

[19] Voir D. Griffin, *The Question of Animal Awareness*, New York, The Rockefeller University Press, 1976 et M. Kreutzer et J. Vauclair, *La cognition animale au carrefour de l'éthologie et de la psychologie*, dans : *L'éthologie cognitive*, dir. J. Vauclair, M. Kreutzer, Paris, Ohrys, 2004, en ligne : https://books.openedition.org/editionsmsh/7081.

état physique et psychique, au contraire : ils peuvent infliger des douleurs excessives ou un stress considérable pouvant se transformer en une anxiété persistante, et surtout affecter leur comportement naturel et susciter tout un tas de troubles associés. Le roman démontre largement les changements qui s'opèrent dans la personnalité de l'animal sous l'effet des expérimentations. Elles aboutissent à susciter une dépendance trop poussée des humains et des modifications significatives dans le comportement allant dans le sens d'une certaine dénaturation. La relation qui s'établit entre Doogie et sa tutrice Janet au fil du temps passé ensemble constitue, sans aucun doute, un très bel exemple de l'amitié entre l'homme et l'animal dont parle largement Donna Haraway, en démontrant ses diverses formes, entre complicité, cohabitation et communication[20]. Le roman de Garcia offre une illustration littéraire poignante de l'attachement profond que les animaux peuvent éprouver envers ceux qui prennent soin d'eux au quotidien[21]. La scène qui suit l'accident en est particulièrement révélatrice puisqu'on y voit Doogie souffrir fort de l'absence de Janet et s'imaginer des retrouvailles empreintes de tendresse, convaincu qu'elle partage les mêmes sentiments : « Elle m'attend. Lorsque je rentrerai […] je tomberai tout de suite dans ses bras et elle me dira : Oh ! Doogie, quel bon monkey tu es, tu m'as tellement manqué, petit singe » (M, 29). Très intense, cette relation rend le chimpanzé incapable d'agir en autonomie, conformément à ses instincts naturels et innés. La dépendance physique et affective de l'homme qui prive l'animal de sa capacité à évoluer de manière indépendante, est représentée de manière explicite dans le texte par la voix de Janet, imprimée dans la conscience du chimpanzé par le temps passé ensemble, et assimilée à travers les expérimentations à une morale contraignante à laquelle il doit se soumettre sans la moindre dérogation. Elle devient une instance directrice, orientant chacune de ses pensées et guidant l'ensemble de ses actions au point que même son existence semble entièrement conditionnée par sa présence, comme en témoigne cet aveu : « Janet dans ma tête, je ne suis rien quand Janet n'est pas là » (M, 73).

La langue fauve dans laquelle Doogie communique souligne son statut d'animal dénaturé dont l'identité primordiale, essentielle, originaire a été altérée suite à l'apprentissage de la parole et du mode de vie des humains au point qu'il ne manifeste plus les comportements typiques de son espèce[22]. Il n'est pas capable de se retrouver dans la jungle qui lui paraît hostile et se sent complètement égaré dans un environnement qui devrait pourtant lui être familier. L'orientation dans l'espace lui pose des difficultés, et son ignorance des ressources naturelles

[20] D. Haraway, *Quand les espèces se rencontrent*, trad. F. Courtois-l'Heureux, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2021.

[21] Doogie se rappelle par exemple les fêtes de Noël passées en famille sur la station de Pointe du Bec où l'une des attractions est l'observation des baleines en pleine mer.

[22] Sur les changements identitaires causés par la domestication des primates, voir C. Herzfeld, « Singes humanisés, humains singés : dérive des identités à la lumière des représentations occidentales », *Social Science Information*, vol. 50, n° 3, 2011, p. 251-274.

ainsi que l'interdit moral qui lui a été inculqué concernant la consommation d'autres êtres vivants compliquent son alimentation. Même un chien ordinaire suscite en lui un sentiment de peur. Au lieu de s'immerger instinctivement dans la nature, Doogie s'efforce de l'appréhender par le biais de la culture et cherche quelque encyclopédie pour résoudre ses doutes (M, 76). L'altérité face à la nature devient son cauchemar, matérialisée par les visions d'animaux qui lui tournent le dos, en évitant le moindre contact. Rappelons ici son monologue juste après l'accident, par lequel il tente de se remonter le moral pour affronter la situation :

> Enfin, souviens-toi, Doogie, tu es né dans la Jungle, tu viens d'ici, tu y vas, tu es de la Nature et tu es très civilisation à présent.
> Souviens-toi les odeurs couleurs, que manger ? Que mange le père, que mange la mère ? C'est tellement une forêt, comment donc ont-ils fait ?
> D'abord, après trois cinq et dix pas de Doogie, je suis submergé. Combien Jungle est cette Jungle ! Je ne vois, je ne comprends rien. Je ne veux pas perdre moi, tout est sans ordre, sans parler, mélangé, dessus dessous et enchevêtré. (M, 75)

Il est intéressant de remarquer que l'aspect inquiétant de la nature s'exprime essentiellement par l'absence du langage verbal. Dominée par les instincts et hors de portée du langage, elle effraie le chimpanzé qui, par l'acquisition de la faculté de communiquer par la parole, propriété exclusive de l'homme, a franchi une frontière entre l'univers du vivant et des humains. À ses yeux, la nature n'est qu'un chaos indomptable, espace indéchiffrable régi par des forces brutales et imprévisibles, ce qu'il ressent vivement en observant la violence entre espèces et la mort d'une petite fourmi. Le sentiment de petitesse, éprouvé autrefois face aux gens qu'il considérait comme ses maîtres, ressurgit désormais devant la jungle qui est pourtant son foyer originel, son milieu d'appartenance et sur laquelle il est censé régner : « projeté à la plus grande vitesse dans le désordre […] je ne suis qu'un petit paquet de pas grand-chose dans trop de choses, à moitié crevé et tout moi dans trop de douleur a coulé de-ci de-là comme du sang » (M, 64). Le segment narratif ancré dans le présent raconte les efforts pour retrouver la vie sauvage et redevenir pareil à ses congénères dont l'existence primitive et organique l'a choqué au premier contact : « c'est le royaume de Nevermind : laisse tomber, jamais penser, vivent leur vie les singes petits. Mais… […] La Rnimal, Tu dois aller au royaume de la Rnature » (M, 130). *Mémoires de la jungle* attire ainsi l'attention sur la question de l'altération des instincts naturels dans le cas des animaux soumis aux expérimentations scientifiques. Arrachés à leur habitat originel, soumis aux conditions de vie en captivité, ils sont privés de stimulations naturelles essentielles à leur équilibre, perdent leurs comportements habituels et ne sont pas en mesure de survivre dans la nature. Le roman en parle explicitement, à travers la voix de l'animal qui est en train de vivre sa réintégration dans le milieu naturel : « Oh pourquoi tant de fois il est si aisé d'aller

et impossible de revenir, c'est l'histoire de la cage c'est l'histoire de ta vie, pauvre pauvre Doogie » (M, 98). Représentant, de façon persistante, le chimpanzé humanisé comme une créature hybride ou un être liminaire confronté à « une forme d'aliénation »[23], le texte fait ressortir sa dimension tragique : « qu'est-ce que je suis, qu'est-ce qui est moi, quand tout est plus que tout, tout autour, immense, plus que moi, oh je ne sais pas, je n'en sais rien, Jungle et Jungle encore, même la Nature est plus petite que tout ce qu'il y a dans la Nature, je crois ? C'est tout est si gros » (M, 72).

Tout comme de nombreux auteurs sensibles à la question animale[24], Garcia accorde une large attention à la souffrance engendrée par les expérimentations auxquelles on soumet les bêtes. La souffrance physique est suggérée à travers quelques scènes qui laissent voir la fin tragique réservée aux animaux. Une fois les tests achevés, nombre d'entre eux ne survivent pas et finissent disséqués ou réduits à l'état de spécimens conservés dans des bocaux qui deviennent leur « Paradis […] triste et froid » (M, 118), pour citer Doogie. En revanche, les manifestations de la souffrance psychique – tellement difficile à imaginer quand elle est éprouvée par un autre, et encore plus par un animal[25] – sont nombreuses et d'autant plus poignantes qu'elles se trouvent exprimées par celui qui en est directement affecté. Introduit dans l'univers des humains, poussé à adopter certains comportements et entraîné à exécuter des tâches spécifiques, le chimpanzé est pleinement conscient de son statut hésitant. Il sent qu'il n'appartient plus tout à fait à l'ordre de la nature, sans pour autant accéder à une pleine humanité : « Pour l'heure, Doogie, tu es moins qu'un animal et tu n'as plus grand-chose de l'humain » (M, 103). Le texte met fortement en évidence cette fracture identitaire à travers des aveux réguliers du narrateur qui se sent « partagé en deux » (M, 105) ou éprouve des doutes quant à son statut en se confiant à lui-même : « Si tu ne peux pas faire autrement, c'est que tu n'es pas humain. Je suis, je ne suis pas » (M, 76). Soumis à une humanisation forcée, il éprouve un profond sentiment de non-appartenance et pressent intuitivement qu'il ne pourra jamais intégrer réellement le monde civilisé. Son malheur est mis en évidence par le texte de diverses manières, notamment à travers une scène de regard – particulièrement significative en ce qui concerne les relations homme-animal, comme le montrent les textes de Derrida ou Bailly[26] – dont le côté poétique renforce l'intensité émotionnelle : « Quand Janet dit : Doogie, tu es un beau, un très bon

[23] R. Barontini, « Espaces d'espèces : délocalisation du sujet et frontières de l'humain chez Tristan Garcia », dans : *La délocalisation du roman. Esthétiques néo- exotiques et redéfinition des espaces contemporains*, dir. J. Mecke, A.-S. Donnarieix, Berlin, Peter Lang, 2020, p. 255-266.

[24] Voir É. de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998 où elle étudie les représentations littéraires de diverses relations entre l'homme et l'animal, y compris celles fondées sur la maltraitance et la violence.

[25] F. Burgat, « La vie animale, une autre existence ? », *Alter*, nº 21, 2013, en ligne : http://journals.openedition.org/alter/779.

[26] J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, *op. cit.*, p. 42-43 et J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 201.

monkey, je sais que derrière mes grands yeux ouverts, dans ses yeux verts, elle ne voit pas l'humain. Je ne suis qu'un Doogie » (M, 22). Ce même sentiment de douleur intérieure transparaît également avec force dans la scène de l'apprentissage des relations familiales quand, manipulant des photographies, il prend soudain conscience de sa différence physique et constate amèrement : « Triste Doogie. On voit sur la photo que tu n'es pas de la famille » (M, 147).

Dans *Mémoires de la jungle*, la narration animale n'est pas seulement une convention inhabituelle destinée à souligner formellement, en plaçant un être non humain au premier plan, les enjeux écologiques de l'œuvre. Elle devient le générateur d'une expérience analogue à celle décrite dans le roman même : une expérience de perturbation, de déstabilisation et de transfert vers une dimension non naturelle. On connaît bien cette fonction des narrations atypiques qui consiste à défamiliariser le lecteur, à créer un effet de surprise et le pousser à décentrer son regard[27] vers des réalités qui échappent à sa perception habituelle. En racontant le destin d'un animal soumis à des expériences qui le désorientent et conduisent à une violation de sa nature fondamentale, Garcia choisit de confier le récit à son héros, narrateur singulier qui s'exprime en un langage primitif, stylistiquement limité et grammaticalement incorrect – l'exact opposé de l'élégance littéraire et de la précision linguistique. Le roman n'est pas facile d'accès et sa stylistique déroutante censée imiter la « syntaxe simiesque »[28] peut rebuter le lecteur, mais le choix est pleinement conscient et intentionnel. Perturbant les normes narratives établies, la narration animale reproduit, par reflet inversé, la démarche expérimentale scientifique propre aux recherches sur les animaux et introduit dans le roman un élément de chaos et de désordre, caractéristique du monde de la nature. Elle déstabilise le lecteur et l'extrait de sa zone de confort intellectuel, le contraignant à faire face à des limitations linguistiques, à des erreurs et à une communication perturbée, bref : à vivre une expérience analogue à celles auxquelles on soumet les animaux dans les laboratoires. Étrange et non naturelle, la narration animale vise à faire parler les animaux pour nous faire sortir de notre rang[29], comme l'avait dit Jean-Christophe Bailly : elle nous invite à repenser le sort que nous réservons aux animaux, et, au-delà, notre rapport au vivant tout entier.

[27] À propos de la défamiliarisation dans les narrations non naturelles ou animales, voir par exemple B. Richardson, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*, Columbus, The Ohio State University Press, 2015 et P. Beltran, « Ce que les écofictions animalières font aux stéréotypes spécistes », *Postures*, nº 34, 2021, en ligne : https://revuepostures.uqam.ca/wp-content/uploads/2024/06/beltran_34.pdf.

[28] G. L. Bishop, « (Con)Temporary Animals: The Transgressions of Human Narration in Alain Mabanckou's and Tristan Garcia's Mémoires », *MLN*, vol. 135, nº 4, 2020, p. 914.

[29] J.-Ch. Bailly, *Le parti pris des animaux*, *op. cit.*, p. 39.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2013.

Barontini, Riccardo, « Espaces d'espèces : délocalisation du sujet et frontières de l'humain chez Tristan Garcia », dans : *La délocalisation du roman. Esthétiques néo- exotiques et redéfinition des espaces contemporains*, dir. J. Mecke, A.-S. Donnarieix, Berlin, Peter Lang, 2020, p. 255-266.

Bishop, Graham L., « (Con)Temporary Animals: The Transgressions of Human Narration in Alain Mabanckou's and Tristan Garcia's Mémoires », *MLN*, vol. 135, nº 4, 2020, p. 912-935.

Espinas, Alfred, *Des sociétés animales. Étude de psychologie comparée*, Paris, Baillière, 1877.

Garcia, Tristan, *Mémoires de la jungle*, Paris, Gallimard, 2010.

Gefen, Alexandre, « De l'écologie à l'écocritique », *Esprit*, nº 472, 2021, p. 146-150.

Milcent-Lawson, Sophie, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires*, nº 2, 2020, en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/6587 (consulté le 25 mars 2025).

Milcent-Lawson, Sophie, « Parler *pour* les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s et Transcultures*, nº 13, 2018, en ligne : https://journals.openedition.org/transtexts/1194?lang=en (consulté le 12 avril 2025).

Milcent-Lawson, Sophie, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, nºs 181-182, 2019, en ligne : https://journals.openedition.org/pratiques/5835 (consulté le 20 avril 2025).

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

Simon, Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

Natalia Nielipowicz
*Université Nicolas Copernic de Toruń*
ORCID : 0000-0002-0346-4412

# De quelques tropes dendrologiques dans les nouvelles de J.-M. G. Le Clézio : le cas des forêts

**On Some Dendrological Tropes in Le Clézio's Work**

In Le Clézio's works, dendrological tropes are ubiquitous, whether in texts where the tree occupies a central position in the title or in those where it plays a pivotal role. These narratives, which may be described as eco-sensitive, explore, among other aspects, the deeply intertwined physical and spiritual relationship between humans and trees. This article aims to analyze the literary representation of this relationship, limited to forests, in selected works by Le Clézio inspired by his encounter with the Panamanian jungle, and to illuminate the author's ecological thinking, which subtly permeates the narrative forms, such as short stories. The theoretical framework adopted combines ecopoetics and ecocriticism, enabling both an examination of the poetic strategies through which Le Clézio renders trees and an exploration of the ecological significance of these representations.

**Keywords:** tropes dendrologiques, forêt, arbres, Le Clézio, écocritique, écopoétique

**Mots-clés :** dendrological tropes, forest, trees, Le Clézio, ecocriticism, ecopoetics

Qu'il s'agisse d'un arbre isolé ou d'un groupement d'arbres, tel que jardin, bois, forêt ou jungle, ces figures végétales, motifs récurrents dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, donnent lieu à des tropes dendrologiques. Ceux-ci se manifestent aussi bien dans les titres de ses textes – *Voyage au pays des arbres*, *L'Arbre Yama*, *Dans la forêt des paradoxes* – que dans d'autres ouvrages où l'arbre participe activement à la dynamique narrative, par exemple dans

les textes courts tels que *Villa Aurore*, *Angoli Mala*, *Etrebbema*, ou dans les romans, notamment *Désert*, *Le Chercheur d'or*, *Révolutions* et *Alma*. Il figure aussi fréquemment sur les couvertures de ses livres[1]. Ces récits, appartenant à des genres littéraires variés mais tous qualifiables d'écosensibles, au sens où l'entend Michel Collot[2], illustrent entre autres la relation, à la fois charnelle et spirituelle, que l'homme entretient avec l'arbre, isolé ou ancré au sein d'une communauté forestière. Compte tenu du cadre limité de cet article, je propose de nous concentrer exclusivement sur la forêt, envisagée comme un écosystème n'excluant pas l'humain, afin de mettre en lumière la pensée écologique de l'écrivain, qui se faufile subtilement à travers les formes narratives courtes que sont les nouvelles. Dans son discours de réception du Prix Nobel intitulé *Dans la forêt des paradoxes*, Le Clézio souligne à quel point la forêt représente pour lui un lieu privilégié de son imaginaire, hérité des premiers contes que lui racontait sa grand-mère maternelle et nourri par des expériences marquantes, notamment ses séjours dans la jungle du Darién. L'expérience panaméenne, source d'« une de [s]es plus grandes émotions littéraires »[3] où il découvre « une autre face des choses »[4], lui a inspiré, entre autres, les trois nouvelles qui composent notre corpus : *Voyage au pays des arbres*, *Angoli Mala* et *Etrebbema*[5].

Quant au cadre théorique que je choisis d'adopter, il se fonde sur une approche mêlant l'écopoétique (Pierre Schoentjes, Michel Collot) et l'écocritique (David Abram) permettant à la fois de scruter les formes poétiques par lesquelles Le Clézio fait apparaître les forêts et d'examiner l'implication écologique de ces représentations. Les réflexions du phytogénéticien Daniel Chamovitz, de la chercheuse en écologie forestière Suzanne Simard et de l'ingénieur forestier Peter Wohlleben inspireront certains aspects de mon analyse. Je m'appuierai également sur la méthode biographique, en recherchant dans des essais ou des entretiens de Le Clézio quelques éclaircissements sur ses idées. Cette diversité d'approches me semble nécessaire pour comprendre la façon dont la forêt se déploie dans les nouvelles lecléziennes, et pour mettre en lumière la portée écologique de sa présence.

Avant d'entamer l'analyse proprement dite, il convient de commencer par un bref rappel des notions méthodologiques centrales, notamment celles

---

[1] Hormis dans *Voyage au pays des arbres*, on repère la présence d'arbres ou de leurs ombres sur certaines éditions de poche de *Villa Aurore*, *Printemps et autres saisons*, *Gens des nuages* ou *Ourania*. M. J. S. Espejo, « Pour l'amour du vert : les arbres et les forêts dans la littérature lecléziennne », XXXIII[e] Colloque international de l'AFUE, *Le français en vert : perspectives écologiques des études françaises*, Ciudad Real, du 14 au 16 mai 2025.

[2] M. Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022, p. 10.

[3] J.-M. G. Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes*, 2008, p. 8, en ligne : https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/clezio-lecture_fr-3.pdf (consulté le 27 février 2026).

[4] G. de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 2009, p. 34.

[5] Certaines observations sur la présence de la forêt dans l'œuvre lecléziennne, surtout en ce qui concerne *Voyage au pays des arbres*, figureront également en 2026 dans l'entrée intitulée *Arbre(s)* que j'ai rédigée pour le *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio* sur le site des éditions Passages.

d'écopoétique et d'écocritique. Citons à ce propos Michel Collot : « Toutes deux ont pour objet les représentations du rapport entre les hommes et la nature, mais l'éco-critique s'attache principalement à en dégager, et souvent à en dénoncer, les implications idéologiques et politiques, tandis que l'éco-poétique, sans ignorer leur contexte social et historique, étudie leur mise en forme et leur dimension spécifiquement littéraire »[6]. Bien que différentes quant à leurs fondements et à leurs objectifs, parfois opposées par les critiques[7], il semble que les deux approches puissent être envisagées comme complémentaires pour une étude des tropes dendrologiques. Précisons encore la notion de « tropes dendrologiques ». L'adjectif *dendrologique*, issu du grec *dendron* (arbre), fait référence à l'étude des arbres (Larousse). Le mot « trope », un peu plus ambigu[8], peut être entendu ici comme une transformation sémantique, un glissement de sens d'un mot ou d'une expression. L'usage de ce terme me paraît d'autant plus pertinent qu'il entre en résonance avec le mot russe *tropa* signifiant, comme l'explique Mariusz Wilk, écrivain et journaliste polonais, un « sentier frayé par le passage d'un homme ou d'un animal »[9]. Dans l'œuvre de Le Clézio, la présence des arbres et des forêts ouvre en effet une voie narrative qui échappe aux routes toutes faites, évoquant un cheminement personnel et intuitif. Ils cessent d'être de simples composantes paysagères pour devenir des entités vivantes, capables d'interagir avec les humains et d'assumer un rôle actif dans le récit.

L'un des textes les plus révélateurs de cette dimension est une nouvelle aux allures de conte poétique intitulée *Voyage au pays des arbres* (1978). Ce récit destiné à la jeunesse, rédigé en un langage simple et orné d'illustrations d'Henri Galeron, raconte l'histoire d'un petit garçon qui s'ennuie et qui décide un jour d'entreprendre un merveilleux voyage au pays secret des arbres. Sa quête s'inscrit dans une dynamique de découverte par la marche, une pratique géopoétique qui transforme son expérience du monde et qui devient pour lui initiatique. Cristina Solé Castells souligne avec justesse que Le Clézio redonne au mot « voyager » son sens ancien, antérieur au XVI[e] siècle, lorsqu'il signifiait non pas seulement « se déplacer d'un lieu à un autre »[10], mais aussi « entreprendre un chemin »[11].

---

[6] M. Collot, « Écocritique vs écopoétique ? », *Acta fabula*, vol. 24, n° 6, 2023, en ligne : https://doi.org/10.58282/acta.16626.

[7] Voir p. ex. O. Penot-Lacassagne, « Écocritique : ligne de front », *Ruptures écocritiques, à l'avant-garde*, *Elfe XX-XXI*, n° 11, 2022, en ligne : https://doi.org/10.4000/elfe.4852.

[8] Voir M. Bonhomme, « Le problème des tropes dans la linguistique française du XX[e] siècle », dans : *La Lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX*, dir. J. F. Corcuera, M. Djian et A. Gaspar, Universidad de Zaragoza, 1994, p. 101.

[9] M. Wilk, *Portage*, trad. R. Bourgeois, Lausanne, Noir sur Blanc, 2010, p. 140.

[10] C. Solé Castells, « Le Clézio and the Journey "Between the Land and the Call of the Sea" », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature: Travel narratives. Anabase and catabase from Romanticism*, vol. 46, n° 4, 2022, p. 58.

[11] J. Helios, « El viaje : camino a lo fantástico », dans : *Aventura del viaje : aventura del arte*, dir. M. L. Burguera *et al.*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume Ir., 2001, p. 29-30. D'après *Ibid*.

Ainsi, pour cet écrivain nomade, le voyage au pays des arbres ne se réduit pas à une question de distance, mais constitue avant tout un processus de découverte du monde sylvestre et, par extension, de soi et de son propre ancrage.

Le jeune protagoniste établit une relation intime avec les arbres qu'il perçoit comme des êtres magiques. À l'instar du Petit Prince qui, en prenant le temps de créer des liens avec le renard, a transformé l'indifférence en amitié, le garçon, grâce à son attitude contemplative, parvient peu à peu à les apprivoiser. Un véritable dialogue s'instaure alors entre lui et la nature, marquant ainsi le début d'une relation particulière et symbolique entre l'humain et l'environnement forestier, en parfaite résonance avec l'écophénoménologie telle que l'a définie David Abram. Selon ce philosophe, l'une des caractéristiques de l'enfance est la capacité à percevoir la nature avec une ouverture sensorielle totale[12], ce que Le Clézio met en lumière à travers le regard de son jeune personnage. À la fois vierge et ouvert au pouvoir expressif du milieu naturel, il lui permet de percevoir des « choses bizarres »[13], de découvrir des arbres comme des êtres vivants, dotés de personnalités propres, chacun avec des traits distincts, des préférences et même des émotions. Les illustrations accompagnant le texte contribuent à personnifier les arbres. Renvoyant aux rêveries du jeune protagoniste, elles mélangent des éléments végétaux et humains, donnant aux arbres des visages et des regards. Ainsi, le garçon apprend que « les arbres ont des yeux partout, sur toutes les feuilles »[14]. Le regard omniprésent et attentif des arbres eux-mêmes devient une métaphore de leur conscience et un des éléments marquants du récit.

L'idée d'arbres dotés d'yeux, observant le monde, puise directement dans l'expérience personnelle de Le Clézio lors de ses séjours dans la jungle panaméenne, auprès des Emberas et Waunanas (1970-1974). Avant d'évoquer sa rencontre avec le monde amérindien dans son discours de réception du Prix Nobel, l'écrivain en témoigne entre autres dans un des essais inspirés par les cultures autochtones, où il dit y avoir appris une nouvelle manière de voir, de sentir et de parler[15]. Il y déclare explicitement que sa vie parmi les peuples autochtones lui a révélé que « tous les arbres ont des yeux qui vous observent »[16]. L'idée de la nature animée (« le monde est, tout entier, sans exception, INTELLIGENT »[17]) est au cœur de sa vision du vivant et trouve un écho particulier dans la relation sensible entre le garçon et la forêt. De cette manière, l'intelligence de l'univers, pour Le Clézio,

---

[12] Percevoir la conscience comme une qualité omniprésente du monde et pas forcément humaine, est, selon D. Abram, caractéristique pour l'enfance. Voir *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, Pantheon Books, New York, 2010, p. 37.

[13] J.-M. G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1978, p. 6.

[14] *Ibid.*, p. 16.

[15] J.-M. G. Le Clézio, *La fête chantée et autres essais amérindiens*, Paris, Le Promeneur, 1997, p. 11.

[16] *Ibid.*, p. 12.

[17] J.-M. G. Le Clézio, *Haï*, Paris, Flammarion, 1971, p. 103. Les majuscules sont dans le texte original.

se manifeste par une « relation étroite »[18] unissant les humains au monde visible autant qu'au monde invisible, l'homme partageant son territoire avec toutes les formes de vie, tout en étant lui-même perçu et observé par les « forces surnaturelles »[19]. En bref, on peut affirmer que, dans la jungle du Darién, l'écrivain en découvrant « une autre face des choses »[20] a également accédé à un art de vivre en harmonie avec la nature[21]. Force est de constater que cette prise de conscience a marqué un tournant décisif dans l'émergence de la sensibilité écologique de Le Clézio, car avant 1970, il ne s'intéressait pas particulièrement à l'écologie. C'est en fuyant l'agressivité des grandes villes à l'approche de la trentaine et en recherchant une paix intérieure qu'il découvre, au fil des années passées dans la jungle, que le respect de la nature n'est pas « une idée abstraite mais une réalité »[22]. Il comprend alors que la forêt primitive, loin d'être étrangère à l'humanité, abrite les esprits des ancêtres et peut devenir, comme pour les communautés amérindiennes, « un jardin cultivé »[23] cachant des plantes médicinales, des lianes ou des parfums. Cette pensée écologique transparaît dans sa manière de représenter ses personnages littéraires en communion avec les forêts. Dans cette perspective, l'œuvre de Le Clézio semble participer à un changement d'attitude observé par Pierre Schoentjes dans le roman français des dernières années, revalorisant la forêt, autrefois perçue comme douteuse[24]. Le garçon du conte, à la fin de son périple, retrouve bien une connexion profonde avec les arbres, symbolisée par l'épilogue où il est invité à une fête nocturne en leur compagnie – une scène qui peut évoquer la danse des Waunanas visant à écarter la menace, décrite par Le Clézio dans le dernier essai du recueil *La fête chantée*. Le dernier moment du voyage du garçon où, apaisé par la présence des arbres, il se sent protégé par le vieux chêne, incarne cet idéal de communion entre l'homme et la nature. Il se peut aussi que cet enfant soit celui dont parle l'écrivain dans son discours de Nobel, celui qui « porte en lui l'avenir de notre race humaine »[25].

La quête de connaissance directe et sensuelle de la nature trouve également sa place dans la philosophie de David Abram. Puisant largement dans les observations des cultures premières orales, il affirme que « la nature elle-même s'exprime.

---

[18] *Idem*, *La fête chantée…*, *op. cit.*, p. 15.

[19] *Idem*, *Haï…*, *op. cit.*, p. 102.

[20] Voir note nº 4.

[21] Lire à propos de l'impact de ces séjours de Le Clézio sur sa vie et sur la poétique de son œuvre : M. Suzuki, *J.-M. G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 103-115 ; S. Levesque, « Le Clézio dans les forêts du Darién avec les Emberá : une réjuvénation poétique », *RELIEF – Revue électronique de littérature française : « Littératures francophones & écologie : regards croisés »*, nº 16/1, 2022, p. 103-125, en ligne : doi.org/10.51777/relief12346.

[22] J.-M. G Le Clézio, *La fête chantée…*, *op. cit.*, p. 14.

[23] *Ibid.*, p. 15.

[24] P. Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 199.

[25] J.-M. G. Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes*, 2008, en ligne : https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/clezio-lecture_fr-3.pdf.

Elle *parle* » et chaque élément de l'environnement, y compris l'arbre, porte un « pouvoir expressif », une capacité à « informer et instruire la sensibilité »[26] de l'observateur. Fidèle à son désir « d'aller au-devant d'un savoir qui ne soit pas intellectuel »[27], Le Clézio s'inspire aussi de la sagesse des peuples premiers. Son jeune protagoniste, au cours de son voyage initiatique, apprend à écouter le « langage des arbres »[28], un langage que seuls ceux qui prennent le temps d'observer et de ressentir peuvent comprendre. Cette idée se retrouve dans le passage où les arbres, bien qu'apparemment silencieux, « parlent tout le temps »[29], mais leurs paroles ne sont accessibles qu'à ceux qui savent écouter au-delà de l'apparence. En ce sens, le silence des arbres, loin de signifier l'absence de vie, est une forme de défense contre l'agression humaine, comme le montre l'exemple du vieux chêne constatant que les peupliers « finiront tous dans des boîtes d'allumettes »[30]. Le contraste entre ce silence trompeur et l'activité intérieure des arbres souligne les enjeux écologiques du texte, en mettant en lumière la façon dont la forêt, bien qu'apparemment inerte, réagit au péril que représente le monde extérieur.

Il convient de remarquer que la sensibilité des arbres dans *Voyage au pays des arbres*, illustrée par leur capacité à parler et à exprimer des émotions, trouve un écho frappant dans les théories récentes des chercheurs comme par exemple Daniel Chamovitz (2012) ou Suzanne Simard (2021). Leurs découvertes scientifiques viennent « confirmer » les savoirs ancestraux concernant la communication végétale et la vie des arbres que Le Clézio a appris des habitants de la jungle[31]. Daniel Chamovitz révèle dans son livre intitulé *La plante et ses sens* que les végétaux partagent avec nous, quoique en d'autres termes, différents sens[32] et qu'ils réagissent de manière complexe à leur environnement[33]. Notons cependant que le scientifique ne cherche pas à faire une interprétation littérale des verbes qu'il utilise pour parler des plantes (savoir, voir, sentir) ; il mobilise la fonction métadiscursive du langage pour négocier leur sens et pour créer un contrat de lecture avec le lecteur[34]. Cette nomenclature anthropomorphique nous inviterait

[26] D. Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad. D. Demorcy et I. Stengers, Paris, La Découverte, 2020 [1996], p. 159.

[27] G. de Cortanze, *J.-M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 35 ; Voir aussi G. de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 2002, p. 107.

[28] J.-M. G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, *op. cit.*, p. 11.

[29] *Ibid.*, p. 22.

[30] *Ibid.*, p. 26.

[31] Voir S. Simard, *À la recherche de l'arbre-mère : Découvrir la sagesse de la forêt*, trad. L. Lecharpentier, Paris, Dunod, 2022 [2021], p. 76, 343.

[32] Lorsque le conte leclézien a été publié, le milieu scientifique, influencé par les critiques adressées au livre de P. Tompkins et C. Bird, *La vie secrète des plantes* (1973), restait sceptique en ce qui concerne la sensibilité végétale. Voir D. Chamovitz, *La plante et ses sens*, Paris, Buchet Chastel, 2014 [2012], p. 18.

[33] Voir D. Chamovitz, *La plante et ses sens*, *op. cit.*, p. 166.

[34] Voir *ibid.*, p. 169 ; A. Catellani, C. Cholet, C. Pascual Espuny, *The Intelligence of Plants: A New Narrative? Notes on a Contemporary Cultural Phenomenon*, Préprint soumis le 18 août 2023, p. 14, en ligne : https://hal.science/hal-04183214v1/document.

à réfléchir non seulement à ce qu'est réellement une plante, mais aussi à ce que nous sommes par rapport à un être avec lequel nous partageons, en fin de compte, de nombreux points communs.

Peter Wohlleben, s'appuyant entre autres sur les recherches de Suzanne Simard et sur sa propre pratique de forestier pour écrire *La vie secrète des arbres*, apporte un nouvel éclairage à cette discussion. Dans un style narratif, proche de celui d'un conte, Wohlleben vulgarise les connaissances sur les arbres qui communiquent entre eux, échangeant des nutriments et des informations à travers un réseau secret, cet « Internet des sous-bois »[35]. Un langage intentionnaliste est employé par lui « sans aucune forme de médiation, de modulation ou de modération »[36]. Bien que certains scientifiques contestent la solidité des preuves présentées dans cet ouvrage, celui-ci a néanmoins joué un rôle important dans la redéfinition de notre rapport à la nature et a contribué à une sensibilité accrue envers les forêts[37]. Citons Wohlleben lui-même : « Quand on sait qu'un arbre est sensible à la douleur et a une mémoire, que des parents-arbres vivent avec leurs enfants, on ne peut plus les abattre sans réfléchir »[38]. De la même manière, la quête du protagoniste dans le conte de Le Clézio, où l'arbre devient une entité dotée d'une vie intérieure et d'une forme de sagesse, peut inspirer chez le jeune lecteur de l'empathie et l'instruire discrètement, suscitant chez lui une réflexion sur la fragilité et la valeur des forêts.

La réflexion sur la précarité et la noblesse de la jungle (qui est un type particulier de la forêt tropicale) peut émerger encore à la lecture d'une autre nouvelle leclézienne inspirée de l'expérience panaméenne de l'auteur, *Angoli Mala* (1999). Même si le rapport de l'humain à l'animal prime dans ce texte, la jungle ne cesse d'y être un espace central et initiatique : en tant que règne du jaguar mythique, elle incarne un lieu sacré, situé à la frontière du visible et de l'invisible[39]. La forêt

[35] L'appellation de *Wood Wide Web* est due à la revue *Nature* après la publication en 1997 de l'article révolutionnaire de Suzanne Simard. Voir S. Simard, *À la recherche de l'arbre-mère…*, *op. cit.*, p. 201.

[36] A. Catellani, C. Cholet, C. Pascual Espuny. *The Intelligence of Plants…*, *op. cit.*, notre traduction.

[37] Voir p. ex. M. Fournier, « L'intelligence des arbres : au-delà des controverses, où va notre société dingue des arbres? », *Agora : points de vue*, le 26/10/2017, en ligne : https://www.forestopic.com/fr/agora/points-vue/647-intelligence-arbres-controverses-notre-societe-dingue-arbres. L'énorme impact de Wohlleben sur la politique prouve l'ampleur de la diffusion de ses idées. Voir A. Pihen, « La vie secrète des arbres : la théorie s'effondre », *Epsiloon*, nº 42, le 20 novembre 2024, en ligne : https://www.epsiloon.com/tous-les-numeros/n42/la_vie_secrete_des_arbres. S. Simard évoque les difficultés de son parcours scientifique depuis la publication de son article en 1997, mais souligne qu'il a finalement abouti à un impact considérable : ses recherches et son idée de « l'arbre-mère » ont touché un public varié aux quatre coins du monde. *À la recherche de l'arbre-mère…*, *op. cit.*, p. 354. Voir aussi *ibid.*, p. 376.

[38] P. Wohlleben, *La vie secrète des arbres*, Paris, Les Arènes, 2017 [2015], p. 8.

[39] Voir N. Nielipowicz, « Jaguar », *Minorités silencieuses*, *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, nº 14, 2022, p. 157-161 ; *Eadem*, « Le règne du jaguar d'après *Angoli Mala* de Le Clézio », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 29 nº 5, 2025, p. 680-694, https://doi.org/10.1080/17409292.2025.2590340.

épaisse y est d'abord perçue comme une communauté d'arbres qui forment un mur infranchissable : une forêt mystérieuse, sombre et silencieuse apparaissant comme un lieu hostile aux étrangers. Mais c'est précisément son caractère menaçant qui rend possible l'éveil spirituel du protagoniste Bravito, pour qui la jungle devient un refuge.

Notons que certaines affinités narratives qu'on peut relever entre *Angoli Mala* et *Etrebbema*, la dernière nouvelle du recueil récemment publié sous le titre *Avers. Des nouvelles des indésirables* (2023), permettent de considérer *Etrebbema* comme un pendant à la première. En approfondissant la réflexion sur la jungle, le texte ultérieur vient ainsi compléter le trope dendrologique déjà présent dans *Angoli Mala*. La jungle, telle qu'elle est représentée dans les deux nouvelles, apparaît à la fois comme un endroit sacré et mythique, mais en tant que domicile des peuples Emberas et Waunanas, elle devient aussi un lieu fragile qu'il faut protéger.

Elle se trouve menacée par la civilisation, exposée à la violence extractiviste des trafiquants de drogue ou de sépultures précolombiennes qui n'hésitent pas à en expulser les habitants. Dans *Angoli Mala*, les trafiquants complotent en vue de la construction dans la jungle d'une piste d'atterrissage pour l'hélicoptère qui exige beaucoup de terrain et affecte d'une manière évidente l'environnement forestier. Ne se souciant pas de la jungle ni du peuple originaire, ils se trouvent à l'extrême opposé du vieux sorcier Teclé, héritier de la philosophie des ancêtres amérindiens respectueux de la terre, et qui véhicule la responsabilité qui pèse sur l'homme vis-à-vis de son milieu naturel perçu comme sacré. Dans *Etrebbema*, il est question d'un mouvement natif des années 1970 protestant contre les constructions qui entraîneraient l'expulsion de toute la population du Darién et l'utilisation d'explosifs nucléaires. Pendant que les jeunes membres des communautés autochtones étaient prêts à racheter leurs parcelles le long des rivières, les vieux « se demandaient [plutôt] pourquoi acheter ce que Dieu leur avait donné »[40]. Le Clézio souligne à maintes reprises que, selon la croyance des sociétés amérindiennes, la terre occupe une place sacrée et que son appropriation constituerait un sacrilège, ce qui traduit leur profonde révérence pour la nature[41], en particulier pour la jungle. Une telle conviction est aussi défendue par les apologistes de l'écologie profonde, qui voient dans la sacralisation de la nature une source d'inspiration et de motivation pour les actions pro-écologiques[42].

On peut ajouter que la nouvelle *Etrebbema*, aux côtés d'*Angoli Mala*, s'inscrit dans la tendance émergente de la littérature française qu'Alexandre Gefen qualifie de « réparatrice »[43] : une littérature qui, refusant de se réduire à un simple divertissement, s'appuie sur l'empathie et sur des actions relevant de l'éthique

[40] J.-M. G. Le Clézio, *Etrebbema*, *op. cit.*, p. 206.

[41] *Idem*, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 266.

[42] Voir *Dzikie Życie*, avril 1997, en ligne : https://dzikiezycie.pl/archiwum/1997/kwiecien-1997/czym-jest-gleboka-ekologia.

[43] A. Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 14.

du *care*, avec l'ambition de prendre soin du monde[44]. Dans ce cadre, il est particulièrement intéressant d'observer la dynamique et l'évolution du trope dendrologique présent dans ces ouvrages en comparant leurs épigraphes et leurs fins, qui révèlent un glissement significatif dans le ton et l'engagement écologique de l'auteur. L'exergue d'*Angoli Mala* place le texte sous l'égide d'un homme de l'Inde ancienne dont l'histoire ressemble à celle de l'auteur telle qu'on la connaît. Cet homme devenu fou est guéri par Bouddha. L'épigraphe de la nouvelle *Etrebbema* commémore une société proche de la perfection mais anéantie par les narcos. La première citation semble plus prometteuse si l'on pense à cette opposition entre les verbes « guérir » et « anéantir ». Les deux histoires se terminent cependant tragiquement : dans *Angoli Mala*, Bravito, sous la conduite du sergent Torre, quitte la protection de la jungle et, en conséquence, s'expose aux balles des gardes. La fin de la nouvelle *Etrebbema* se focalise sur les conséquences de la destruction progressive du milieu autochtone par les narcos et sur la désintégration sociale qui l'a suivie et qui est en train d'anéantir les nations amérindiennes. La cécité et le mutisme accusateurs de la forêt correspondent au désespoir et au marasme des populations déracinées menant une vie déplorable à Bogota. Force est de constater qu'une vingtaine d'années après la publication du premier texte, l'engagement et l'indignation de l'écrivain se font entendre avec plus d'intensité dans le deuxième. Comme il l'avoue lui-même sur la quatrième de couverture, son « objectif est [maintenant] de faire naître chez le lecteur un sentiment de révolte face à l'injustice de ce qui leur [c'est-à-dire aux indésirables de toutes sortes] arrive ». Son affirmation fait écho aux convictions formulées par les philosophes de l'écologie profonde, Arne Næss et Joanna Macy, qui déplorent « une course folle à la satisfaction immédiate » et l'insouciance générale à l'égard des conséquences à long terme : les affects négatifs, tels que l'indignation ou la rage, communément réprimés, « peuvent [selon eux] être sublimé[s] en une énergie créatrice, pour œuvrer à un renversement de nos valeurs contemporaines »[45]. En soulignant les dommages que la destruction de la jungle à des fins lucratives inflige aux habitants et à d'autres êtres vivants, le texte de Le Clézio confirme, dans la lignée d'*Angoli Mala*, l'attachement au monde naturel. Et contrairement à ce que laisse entendre son épigraphe, on peut y percevoir une lueur d'espoir, résultant peut-être de ladite « énergie créatrice ». Vers la fin du récit, il semble que le narrateur d'*Etrebbema* croie que tout n'est pas encore perdu pour les enfants du peuple de la forêt éloignés de la jungle et ne connaissant que la violence de la ville, car il laisse espérer que « le souffle hantant de [leur] forêt natale »[46] peut parfois être entendu par eux.

Nous voyons que les tropes dendrologiques présents dans les trois nouvelles étudiées élèvent la forêt bien au-delà du simple décor paysager. Investis de sens

[44] *Ibid.*, p. 10.
[45] M. Ramadier, *L'écologie profonde*, Paris, Humensis, 2023, p. 98.
[46] J.-M. G. Le Clézio, *Etrebbema*, *op. cit.*, p. 220.

et de spiritualité, ils condensent des dimensions charnelle, mémorielle et mythologique, tout en véhiculant discrètement un message écologique. En inscrivant ses personnages dans une nature à la fois concrète et sacrée, Le Clézio nous invite à retisser ce lien ancestral avec les autres formes de vie, à réhabiliter notre animalité et à reconnaître la forêt comme espace de refuge ou de transformation identitaire. Il nous incite aussi à la considérer non comme un territoire qui nous appartient, mais plutôt comme un territoire qu'il nous appartient de protéger. L'expérience sensible et intuitive qu'il déploie ouvre ces textes brefs à une lecture écocritique où la littérature devient acte d'engagement. Tout en reflétant les enjeux environnementaux, cette écriture interroge le rapport de l'homme à la forêt et, en général, au monde naturel. Enfin, le dialogue implicite entre imaginaire littéraire et savoir scientifique mérite d'être souligné. Les intuitions poétiques de Le Clézio, nourries par ses rencontres avec les Emberá, trouvent un écho et une confirmation dans les recherches sur la sensibilité des plantes et des arbres, ce qui renforce la portée à la fois écologique et éthique de son œuvre. Ainsi, dans son écriture de la forêt, l'art et la science convergent pour réinventer notre manière d'habiter le monde.

## Bibliographie (ouvrages cités)


Abram, David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad. D. Demorcy et I. Stengers, Paris, La Découverte, 2020 [1996].

Catellani, Andrea, Cholet, Céline, Pascual Espuny, Céline, *The Intelligence of Plants: A New Narrative? Notes on a Contemporary Cultural Phenomenon*, Préprint soumis le 18 août 2023, p. 1-29, en ligne : https://hal.science/hal-04183214v1/document.

Collot, Michel, « Écocritique vs écopoétique ? », *Acta fabula*, vol. 24, n° 6, 2023, en ligne : https://doi.org/10.58282/acta.16626 (consulté le 16 février).

De Cortanze, Gérard, *J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 2009.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e^ siècle*, Paris, Corti, 2017.

Le Clézio, J.-M. G., *Haï*, Paris, Flammarion, 1971.

Le Clézio, J.-M. G., *Voyage au pays des arbres*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1978.

Le Clézio J.-M. G., *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.

Le Clézio, J.-M. G., *La fête chantée et autres essais amérindiens*, Paris, Le Promeneur, 1997.

Le Clézio, J.-M. G., *Hasard* suivi d'*Angoli Mala*, Paris, Folio Gallimard, 1999.

Le Clézio, J.-M. G., *Dans la forêt des paradoxes*, 2008, en ligne : https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/clezio-lecture_fr-3.pdf (consulté le 16 janvier 2026).

Le Clézio, J.-M. G., « Etrebbema », dans : *Avers. Des nouvelles des indésirables*, Paris, Gallimard, 2023, p. 179-220.

Ramadier, Mathilde, *L'écologie profonde*, Paris, Humensis, 2023.
Solé Castells, Cristina, « Le Clézio and the Journey "Between the Land and the Call of the Sea", *Lublin Studies in Modern Languages and Literature: Travel narratives. Anabase and catabase from Romanticism*, vol. 46, n° 4, 2022, p. 57-64, en ligne : https://journals.umcs.pl/lsmll/article/viewFile/14983/10473 (consulté le 6 août 2025).
Wilk, Mariusz, *Portage*, trad. R. Bourgeois, Lausanne, Noir sur Blanc, 2010.
Wohlleben, Peter, *La vie secrète des arbres*, Paris, Les Arènes, 2017 [2015].

# VI

# Écopoétiques postcoloniales et décoloniales



Alessia Vignoli
*Université de Varsovie*
ORCID : 0000-0002-0380-101X

# *Bain de lune* de Yanick Lahens et le renouveau du roman paysan haïtien

**_Moonbath_ by Yanick Lahens and the Revival of the Haitian Peasant Novel**

The publication in 2014 of Yanick Lahens' *Moonbath* (translated into English in 2017) symbolizes the "return" of the Haitian peasant novel, renewed in its form with an aesthetic borrowed from magical realism and a non-anthropocentric perspective that reveals the role of the natural element in the daily life of the community. Through an ecocritical decolonial lens, the study argues that *Moonbath* revives the thematic and symbolic core of the peasant novel while renewing its narrative form. The analysis of environmental degradation shows how Lahens foregrounds the long-term effects of (neo)colonial exploitation (deforestation, soil erosion, drought, and rural exodus) while embedding these processes within a cosmology shaped by *vodou* beliefs. Drawing on the concept of "eco-archive", the article reads *Moonbath* as a repository of environmental memory in which the writer foregrounds a decolonial ecology grounded in ancestral knowledge, communal practices, and alternative relations to land.

**Keywords:** Yanick Lahens, Haitian literature, peasant novel, vodou, decolonial ecocriticism

**Mots-clés :** Yanick Lahens, littérature haïtienne, roman paysan, vodou, écocritique décoloniale

## Introduction

« Écolittératures, nées dans l'imminence du désastre »[1] : telle est la définition que propose Françoise Simasotchi-Bronès pour qualifier les littératures caribéennes, envisagées comme des espaces d'expression d'une conscience environnementale issue de la relation entre l'individu et un milieu altéré par les colonisations. Contrairement aux littératures occidentales, dans lesquelles la prise de conscience des enjeux écologiques remonte à une période relativement récente, le rapport à la nature ainsi que la dénonciation de la dégradation de ce lien occupent depuis longtemps une place centrale dans la littérature haïtienne.

Si l'on tente d'esquisser une chronologie des préoccupations environnementales dans le roman haïtien, quatre grandes étapes peuvent être dégagées : les romanciers du XIX^e^ siècle, porteurs d'une « conscience environnementale *ante litteram* »[2], le roman paysan, inauguré en 1930, suivi du roman spiraliste[3] dans les années 1960 et enfin les romans parus après le tremblement de terre du 12 janvier 2010. Deux tendances majeures se dessinent après cette catastrophe, orientées vers la dénonciation de la dégradation de l'environnement, de la perte de biodiversité et du clivage entre espaces urbains et ruraux : d'un côté, le roman réaliste et social[4], de l'autre, le roman qui récupère des caractéristiques du roman paysan[5]. C'est à cette seconde tendance qu'appartient *Bain de lune* de Yanick Lahens, publié en 2014 aux éditions Sabine Wespieser et lauréat du Prix Femina, présenté en quatrième de couverture comme « le grand roman de la terre haïtienne ».

## Le roman paysan haïtien

Avec l'avènement de l'Indigénisme dans les années 1920, l'univers rural haïtien, jusque-là souvent représenté de manière pittoresque, gagne le devant de la scène[6]. Pour retrouver les racines profondes de l'haïtianité, les écrivains,

[1] 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. 292.

[2] S. Boraso, *Haïti : terre et regards. Une analyse écopoétique du paysage chez les premiers romanciers (1859-1923)*, Paris, Honoré Champion, 2025, p. 41, en italique dans le texte. Comme le montre Silvia Boraso, les romanciers haïtiens du XIX^e^ siècle ont été « la première génération d'écrivains à amorcer une réflexion sur la terre et sur les dégâts environnementaux provoqués par le colonialisme » (*ibid*., p. 281).

[3] Mouvement littéraire et artistique fondé par Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète (voir Y. Chemla, *Littérature haïtienne 1980-2015*, Delmas, C3 Éditions, 2015, p. 36).

[4] Voir, par exemple, *Impasse dignité* (Montréal, Mémoire d'encrier, 2012) et *Les Villages de Dieu* (Montréal, Mémoire d'encrier, 2020) d'Emmelie Prophète.

[5] Comme *La Belle Amour humaine* (Arles, Actes Sud, 2011) de Lyonel Trouillot.

[6] C'est avec l'ethnologue et historien haïtien Jean Price-Mars, figure centrale de l'Indigénisme, que s'impose la nécessité d'intégrer les savoirs hérités d'Afrique, le *vodou*, le créole et la vie paysanne pour illustrer de manière fidèle la réalité haïtienne.

à partir des années 1930, se servent du créole, des rituels vodou, des chants, danses et contes, des pratiques paysannes telles que la *koumbit* (travail collectif), des cérémonies funéraires ou encore des veillées. Aux descriptions bucoliques des collines verdoyantes s'ajoute la dénonciation des conditions de vie précaires des paysans, exposés aux sécheresses, aux cyclones et aux famines. Dans ce contexte émerge un genre romanesque qui témoigne des conséquences des dommages provoqués par l'action humaine. La narration dans le roman paysan traditionnel adopte le plus souvent une focalisation externe à la troisième personne et les thèmes récurrents sont la pauvreté, l'exode rural, l'injustice sociale et la relation conflictuelle à la terre. Les descriptions du paysage alternent avec des scènes de la vie quotidienne, comme l'illustre le célèbre incipit de *Gouverneurs de la rosée* (1944) de Jacques Roumain, qui s'ouvre sur la sécheresse extrême dans un village de la campagne haïtienne : « "Nous mourrons tous…" et elle plonge sa main dans la poussière. La vieille Délira Délivrance dit : nous mourrons tous : les bêtes, les plantes, les chrétiens vivants […] et la poussière coule entre ses doigts »[7]. Roumain dénonce aussi l'érosion des collines, provoquée par le déboisement massif pratiqué de manière incontrôlée par les paysans eux-mêmes :

> [L]a colline arrondie est semblable à une tête de négresse aux cheveux en grains de poivre : de maigres broussailles en touffes espacées, à ras du sol ; plus loin, comme une sombre épaule contre le ciel, un autre morne se dresse, parcouru de ravinements étincelants ; les érosions ont mis à nu de longues coulées de roches : elles ont saigné la terre jusqu'à l'os. Pour sûr qu'ils avaient eu tort de déboiser[8].

*Fonds-des-Nègres* de Marie Vieux-Chauvet s'ouvre sur une image comparable :

> L'homme s'arc-bouta sur les jambes, solidement. […] À perte de vue s'élançaient les montagnes et elles l'enserraient comme les murs d'une prison. De belles montagnes, oui, mais pelées comme des chiennes galeuses et des arbres aux branches estropiées, voilà ce qu'il avait sous les yeux. […] Le soleil, entêté, dardait ses rayons brûlants et suçait sans miséricorde les arbustes et les petites fleurs des champs.

---

[7] J. Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, Pantin, Le Temps des Cerises, 2000 [1944], p. 13. *Le Drame de la terre*, roman de Jean-Baptiste Cinéas publié en 1933, s'ouvre aussi sur un décor de désolation, mettant en scène une période de sécheresse prolongée aux conséquences dévastatrices pour les récoltes comme pour les habitants : « Juillet, à l'exemple d'avril, à l'exemple de mai, à l'exemple de juin, s'était montré d'une avarice sordide. La terre, sevrée de la moindre goutte de rosée, se mourait de sécheresse. Tout était grillé : les champs, les espérances, les âmes. Les sources taries, les rivières réduites à l'état de simples ruisselets » (J.-B. Cinéas, *Le Drame de la terre*, Port-au-Prince, Fardin, 2003 [1933], p. 1).

[8] *Ibid.*, p. 15.

> « Tout le mal vient des arbres coupés, se dit-il, […] ils ont coupé jusqu'aux calebassiers, jusqu'aux arbres d'Ogoun »[9].

Le roman de Vieux-Chauvet, seule femme écrivaine du courant paysan, met en lumière la dévastation écologique ainsi que le lien étroit entre la végétation et les croyances vodou. Le calebassier y est identifié comme l'arbre d'Ogoun, esprit de la guerre, et le malheur qui frappe les paysans est associé à l'abattage de ces arbres, donc à la rupture du lien avec les croyances ancestrales au nom du progrès. Plusieurs *topoï* et images récurrents du roman paysan, que l'on retrouve dans *Bain de lune* de Yanick Lahens, apparaissent dans les extraits cités : l'eau (surtout son absence), l'arbre et le déboisement. Ces exemples montrent que le roman paysan haïtien ne relève pas d'une démarche uniquement ethnographique, mais constitue un miroir des transformations qui ont lentement altéré à jamais les écosystèmes locaux.

## Un roman paysan moderne

*Bain de lune* marque le « retour » du roman paysan, renouvelé dans sa forme par le recours à une esthétique empruntée au réalisme merveilleux et au spiralisme, tout en s'inscrivant dans une perspective décoloniale. Celle-ci, en mettant en lumière le rôle des éléments naturels dans la vie quotidienne des communautés rurales, dévoile les mécanismes d'exploitation (néo)coloniale à l'œuvre dans la longue durée et à l'origine des déséquilibres contemporains. Lahens mobilise le folklore et le vodou et recourt, sur le plan formel, à une surabondance de détails dans les descriptions qui font ressortir le merveilleux qui habite la réalité haïtienne[10]. D'autres romans parus après 2010 ont valorisé le retour à la terre, les pratiques collectives et la réconciliation avec l'environnement naturel en dehors de la capitale[11] ; cependant, du point de vue de la forme, *Bain de lune* est un roman d'exception dans le panorama littéraire haïtien contemporain étant donné que l'écrivaine y intègre les savoirs ancestraux et les traditions autochtones et africaines afin de proposer une alternative au colonialisme et à l'impérialisme capitaliste.

Le roman retrace l'histoire entremêlée de deux familles, les Lafleur et les Mésidor, sur cinq générations, de l'Occupation Américaine en 1915 à la première présidence de Jean-Bertrand Aristide en 1991, dans le village d'Anse Bleue. Les Lafleur incarnent la résistance, la puissance immatérielle, le sens de la communauté, la spiritualité et la communion avec les éléments naturels, alors que

[9] M. Vieux-Chauvet, *Fonds-des-Nègres*, Paris, Zulma, 2024 [1960], p. 7.

[10] Voir J. S. Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° VIII-IX-X, 1956, p. 245-271.

[11] Voir, à titre d'exemple, *Aux frontières de la soif* (Paris, Mercure de France, 2012) de Kettly Mars ou *Les jardins naissent* (Montréal, Les 400 coups, 2011) de Jean-Euphèle Milcé.

les Mésidor représentent la répression, la puissance de l'argent et la mentalité capitaliste. Le comportement des Mésidor se caractérise par des actions individualistes et violentes qui se reproduisent de manière transgénérationnelle, depuis le patriarche Anastase qui, en 1920, oblige Bonal Lafleur à lui vendre « la plus belle portion des terres des héritiers Lafleur, dans les grandes plaines fertiles encerclées des montagnes qui dominaient Anse Bleue vers le sud »[12], jusqu'à son arrière-petit-fils Jimmy Mésidor, auteur d'un crime exécrable.

Un élément qui distingue *Bain de lune* du roman paysan est la place accordée à la femme, qui n'est plus observée de l'extérieur ou absente. Dans le roman paysan traditionnel, la domination masculine demeure centrale et la femme est pour la plupart objectifiée, assimilée à la terre où à la source d'eau. Lahens renverse cette perspective : la femme n'est plus objet des actions menées par les hommes mais sujet et voix de l'énonciation et, pour la première fois, une jeune paysanne raconte son histoire en prenant la parole pour dénoncer les violences subies[13]. La narration se concentre sur la vie en province, où la capitale Port-au-Prince est perçue comme un espace lointain, souvent chargé de connotations négatives. Pourtant, la vie en province n'est pas idéalisée : elle est le théâtre des violences patriarcales exercées par les pères et les maris[14], un univers où la communauté se replie sur elle-même. Dès la première page, la violence des hommes est placée au cœur du récit par le biais d'un incipit qui plonge le lecteur dans une scène post-apocalyptique : un paysan découvre sur la plage le corps sans vie d'une jeune descendante des Lafleur, après le passage d'un ouragan qui a ravagé la région. La paysanne prend la parole pour raconter son histoire : « *Après une folle équipée de trois jours, me voilà étendue là, aux pieds d'un homme que je ne connais pas* » (B, 9)[15]. La spirale de l'ouragan trouve un écho dans la structure narrative du roman, dont la narration n'est pas linéaire. Deux voix alternent : une narration à la première personne, située dans le présent, en italique, pour la distinguer des chapitres narrés à la première personne du pluriel, un « nous » qui correspond à la collectivité, à la voix des paysans et des habitants d'Anse Bleue. Cette voix communautaire remonte aux origines de l'histoire partagée par les Lafleur et les Mésidor, presque un siècle auparavant, alors que l'objectif de la femme gisant sur la plage, Cétoute, est de recomposer son histoire avant qu'il ne soit trop tard, avant que sa « vraie mort » ne commence : « *Quelque chose s'est passé dans le crépuscule du premier jour de l'ouragan. Quelque chose que je ne m'explique pas encore. Quelque chose qui m'a rompue* » (B, 9). Cétoute

[12] Y. Lahens, *Bain de lune*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2014, p. 23. Dorénavant B, suivi du numéro de la page.

[13] Dans l'ensemble de l'œuvre de Lahens, la parole des femmes permet à la communauté de survivre à travers la transmission des savoirs et de la mémoire.

[14] Sujet exploré par Lahens aussi dans le milieu bourgeois, dans le roman *Dans la maison du père* (Paris, Le Serpent à Plumes, 2000).

[15] En ce qui concerne les citations tirées de *Bain de lune*, l'italique est présente dans le texte original.

se trouve en effet dans une situation de passage, un « entre-deux » qui s'explique par le recours au vodou ; alors que son corps est sans vie, son âme n'a pas encore entamé le voyage vers la terre des ancêtres, l'Afrique de l'Ouest, appelée Guinée (*Afryk Ginen* pour les vodouisants). Pour que son âme puisse partir, il est nécessaire de pratiquer la cérémonie du *desounin*, qui sépare l'âme du défunt de son corps. Après la cérémonie, l'âme demeure pour une période plus ou moins longue sous l'eau, qui symbolise l'océan Atlantique, avant de rejoindre l'Afrique des ancêtres. À la fin du roman, Cétoute évoque cette cérémonie indispensable pour permettre son passage vers l'au-delà :

> *Ma vraie mort commencera quand on me lavera, qu'on me coupera les ongles et quelques mèches de cheveux, qui seront soigneusement conservés dans une fiole. […] J'irai seule sous les eaux, laissant mes dieux protecteurs dans l'eau de la calebasse tout à côté de moi. Quand, après quarante jours, on me sortira de l'eau, je tournerai enfin les yeux vers la lumière, et ce sera pour les miens le début d'un compagnonnage avec eux. Ma mort ne sera plus un tourment. Je panserai des plaies. J'adoucirai l'amertume. J'intercéderai auprès des* lwas*, des Invisibles.* (B, 263)

Le roman s'ouvre et se referme ainsi sur la voix de cette jeune victime de féminicide. Dès les premières pages, la quête de réponses menée par Cétoute pour comprendre ce qui lui est arrivé apparaît indissociable de l'élément naturel : « *Quel ouragan ! Quel tumulte ! Dans toute cette histoire, il faudra tenir compte du vent, du sel, de l'eau, et pas seulement des hommes et des femmes* » (B, 11)[16]. Les derniers instants de sa vie, au crépuscule du premier jour de tempête, se confondent avec la pluie et le vent ; alors qu'elle s'attarde sur la plage, quelqu'un la rejoint et la tue :

> *Des trombes d'eau du ciel noir se sont déversées sur Anse Bleue et sur la mer violette. Le vent, dans toute cette eau, s'est déchaîné, creusant des tourbillons d'air et de pluie, dressant des vagues géantes à l'assaut des rochers, déracinant les arbres, emportant des tôles, défaisant des chaumes.* […] *Et puis, au-dessus de ma tête et contre ma nuque, deux mains qui m'obligent à m'enfoncer dans les vagues. Malgré moi. Malgré le souffle qui commence à me manquer, je m'agite dans tous les sens.* […] *Je bois l'eau jusqu'à l'asphyxie. Je m'écroule comme une bête qu'on assomme.* (B, 257-258)

[16] Ces mots font penser à un dialogue intertextuel avec un autre lauréat du Prix Femina, *Les Fous de Bassan* (1982) de l'écrivaine québécoise Anne Hébert, où la puissance du vent rend fous les habitants, et l'événement tragique d'un double féminicide survenu dans une communauté rurale se lie au déchaînement de l'élément naturel, renforçant le binôme violence de l'homme – violence de la nature qui constitue un *topos* récurrent en littérature.

En remontant le flux de l'histoire, Cétoute parvient à comprendre que son assassin est Jimmy Mésidor, jeune homme colérique et brutal qui déverse toute sa haine sur une descendante des Lafleur.

## L' « écologie sacrée » du vodou

Dans *Bain de lune* est illustré le rapport entre les paysans et les éléments naturels dans un univers où la nature – le vent, l'eau, le soleil – est habitée par des forces beaucoup plus puissantes que les êtres humains, forces qui orientent leur existence et les poussent à l'action[17]. En plaçant en épigraphe une citation de René Depestre, la romancière établit une filiation explicite avec un écrivain qui a fait du vodou l'un des piliers de sa production littéraire, explorant à travers ses œuvres le lien entre culture, identité haïtienne et imaginaire vodou[18].

La famille Lafleur symbolise la relation entre l'être humain et les éléments naturels et surnaturels. Ce rapport est renforcé par l'usage de métaphores végétales pour décrire les Lafleur et, plus largement, la communauté du *lakou* (espace partagé par plusieurs maisons voisines rassemblées autour d'une cour commune). L'image de l'arbre est mobilisée par le « nous » collectif pour représenter la communauté : « nous étions les branches d'un même arbre, soudées au même tronc, et nous devions le rester » (B, 35). La métaphore végétale possède aussi une dimension spirituelle, l'arbre étant le véhicule qui relie le monde des vivants à celui des esprits ; plusieurs *lwas* trouvent refuge dans les arbres, et, comme nous l'avons vu dans l'extrait de *Fonds-des-Nègres* de Marie Vieux-Chauvet, certains arbres sont considérés comme sacrés car consacrés à des *lwas*[19]. L'arbre est aussi victime de l'action humaine, la déforestation étant à l'origine de la destruction des écosystèmes ; il est nécessaire à cet égard de mentionner que l'épopée des deux familles commence pendant l'Occupation américaine, période de la deuxième déforestation massive après celle ordonnée par les colonisateurs européens.

Un autre élément chargé de sens est l'eau qui renvoie au bain évoqué dans le titre. Source de vie menacée par la sécheresse, endroit hanté par les *lwas* et lieu

[17] La présence de forces surnaturelles dans les éléments naturels est ainsi expliquée par Métraux : « les *loa* fréquentent […] les montagnes, les rochers, les cavernes, les sources et les mares. Beaucoup vivent au fond des rivières ou dans les abîmes de la mer » (A. Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, p. 80).

[18] Selon Depestre, le vodou représente « l'un des éléments constitutifs de l'imaginaire des Haïtiens » (R. Depestre, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998, p. 108) ainsi que « le générateur du réel merveilleux haïtien sous toutes ses formes » (*ibid*., p. 109).

[19] Voir A. Métraux, *Le Vaudou haïtien*, *op. cit.*, p. 80. Métraux précise que chaque esprit a son arbre favori : « le médicinier-béni est voué à Legba, le palmiste à Ayisan et aux Jumeaux (*marassa*), l'avocatier à Zaka, le manguier à Ogou, le bougainvillier à Damballah, etc. On reconnaît qu'un arbre est le "reposoir" d'une divinité aux cierges qui brûlent à son pied et aux offrandes déposées entre ses racines ou accrochées à ses branches » (*ibid.*).

de passage (vers la Guinée après la mort et vers les Amériques à l'époque de l'esclavage), l'eau est un élément hautement symbolique dans l'espace caribéen. Dans son interprétation du vodou comme modèle de guérison écologique dont les pratiques s'apparentent à une « écologie sacrée », la chercheuse vodouisante Guilberly Louissaint se réfère en particulier au bain rituel, une cérémonie collective de purification, guérison et interaction entre le corps et l'environnement[20]. Un exemple célèbre est celui des bains rituels à Saut-d'Eau, commune située dans le département du Centre, où se trouve une chute d'eau entourée d'une forêt verdoyante. Pour les croyants, ce lieu sacré est habité par les esprits (la Vierge Marie pour les catholiques, Erzulie pour les vodouisants)[21].

Dans les souvenirs de Cétoute est évoqué son rapport intime avec la mer, où elle avait l'habitude de plonger la nuit avec son frère Abner pour y prendre des bains de lune : « *J'ai aimé la voluptueuse couverture de la nuit. Je suis dans la nuit comme dans la chair de Philomène. Et puis un jour, j'ai senti le froid de la lune sur mon ventre de fille comme un bain. Je ne l'ai jamais oublié* » (B, 209). En rapprochant la mer et la mère, Philomène, jusqu'à les superposer, Cétoute revendique sa relation maternelle avec l'élément liquide. C'est une jeune femme attirée par l'interdit que représente la nuit :

> *J'aime la mer, son mystère. À tant examiner la mer, j'ai toujours cru que je finirais un jour par faire surgir au-dessus de l'écume toute la cohorte de ceux et celles qui dorment au creux de son ventre sur des lits d'algues et de coraux. Ceux et celles dans les chemins d'eau, leur route océane vers la lointaine Guinée avec Agwé, Simbi et Lasirenn qui les escortent. Mon père disait que toutes les voix des Ancêtres et des Morts, même de ceux venus dans les cales des navires il y a longtemps, soufflent encore dans la végétation marine, remontent parfois jusqu'à la surface des eaux comme des rumeurs mêlées à la nuit.* (B, 226)

Dans la cosmologie vodou, l'eau est l'élément qui relie le monde des vivants et le monde des esprits ; la mer est habitée par *Agwé*, maître de l'eau et protecteur de ceux qui voyagent en mer, et par des créatures marines (*Simbi*, *Lasirenn*) qui accompagnent les âmes des défunts pendant leur dernier voyage vers l'Afrique des origines. Mais la mer est aussi hantée par les esprits des esclaves décédés pendant la traversée, dont les voix refont surface la nuit. La fusion de Cétoute avec la mer s'accomplit après sa mort : elle reste trois jours sur le rivage, se métamorphosant en créature marine : « *À force d'eau, de sel et d'iode, mon corps s'est fait animal marin, et voilà que, dans ma légèreté, j'ai suivi la crête des vagues qui*

[20] Voir G. Louissaint, « The Ceremonial Bath, a Surrender to the Spirits », *Journal of Haitian Studies*, n° 29/1, 2023, p. 69-89.

[21] Comme l'explique Métraux, « [l]es dieux vodou hantent volontiers les sources et les chutes d'eau » (A. Métraux, *Haïti : la terre, les hommes et les dieux*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1957, p. 92). Le « bain » renvoie aussi à une autre cérémonie, celle du bain de chance, un bain rituel pratiqué pour attirer la protection des *lwas*.

*s'étirent avant de se retirer loin, très loin, jusqu'au plus profond de l'épaisseur des eaux* » (B, 117).

Par ses références explicites aux *lwas*, aux cérémonies rituelles et à la cosmogonie afro-haïtienne, Lahens revendique ainsi un autre rapport au vivant, fondé sur l'interconnexion entre les humains, les ancêtres, l'élément naturel et les forces invisibles. Cette vision du monde, héritée des traditions africaines et autochtones, s'oppose frontalement aux logiques capitalistes transmises par la colonisation, dont les Mésidor se font les porte-parole et les exécuteurs.

## Bain de lune comme « éco-archive »

John Patrick Walsh propose de lire la littérature haïtienne contemporaine comme « éco-archive », c'est-à-dire un corpus de textes qui documentent les mutations écologiques à travers le temps, tout en mettant en lumière les enjeux en matière de justice sociale et environnementale[22]. Cette perspective pourrait être élargie car la littérature haïtienne depuis le roman paysan et même avant, comme l'a montré Silvia Boraso[23], a recueilli des traces qui rendent compte des conséquences de ce que Rob Nixon appelle la « violence lente », une violence progressive, souvent invisible, qui s'étend sur des décennies, échappe à la médiatisation immédiate et produit des effets dévastateurs surtout pour les communautés marginalisées[24]. La déforestation massive de la campagne haïtienne, que Romain Cruse a qualifiée d'« écocide »[25], est un cas emblématique de cette « violence lente », catastrophique sur le long terme. La paysannerie haïtienne représente un exemple paradigmatique de population exposée aux effets de cette dynamique, qui se manifeste par la dégradation des terres, l'insécurité alimentaire, l'exode vers les villes ou à l'étranger et l'effondrement des liens communautaires.

*Bain de lune* peut être lu comme « éco-archive », Anse Bleue étant le microcosme des changements politiques, sociaux et environnementaux du pays entier. Yanick Lahens documente des épisodes qui marquent les différentes générations, comme la dégradation de l'environnement et le départ des jeunes :

> Mais Orvil, tout *danti* [chef du *lakou*, NDA] fût-il, ne put rien contre les premières blessures ouvertes d'où fusa le sang de la terre. Contre les premières cicatrices qui saillirent des flancs des mornes. Contre les rivières exsangues qui maigrissaient

[22] Voir J. P. Walsh, *Migration and Refuge : An Eco-Archive of Haitian Literature, 1982–2017*, Liverpool University Press, 2019.

[23] Voir S. Boraso, *Haïti : terre et regards. Une analyse écopoétique du paysage chez les premiers romanciers (1859-1923)*, *op. cit*.

[24] Voir R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

[25] R. Cruse, *Une géographie populaire de la Caraïbe*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2014, p. 137.

> […]. Contre la montée en puissance des ouragans. Contre la sécheresse chaque fois plus dévastatrice qui leur succédait. Contre ceux qui partaient, se détachant de l'arbre pour une raison qui n'était pas l'ambition, mais qui lui ressemblait beaucoup. (B, 36)

Se détacher de l'arbre, des racines, semble être la seule solution face à l'impuissance de l'être humain, incarnée par le personnage d'Orvil, chef de sa communauté, qui assiste au principe d'une dévastation qui se prolonge jusqu'à la génération de son petit-fils Dieudonné et bien au-delà : « L'année de ses [de Dieudonné] quinze ans, les récoltes brûlèrent. La rivière Mayonne se réduisit à un maigre filet d'eau. Toute la campagne alentour fut dévastée par une sécheresse inattendue. La faim taraudait les plus pauvres » (B, 169). Le roman montre également comment l'exode rural s'accélère pendant la dictature de François Duvalier, entraînant l'urbanisation massive et incontrôlée de la capitale Port-au-Prince : « Des milliers d'hommes et de femmes des villages […] abandonnèrent des jardins accablés, des squelettes d'arbres calcinés et des rivières qui étaient devenues des veines exsangues pour […] gonfler le ventre de la ville » (B, 184)[26].

*Bain de lune* constitue enfin une « éco-archive » des espèces végétales à travers la description de la biodiversité dans la campagne haïtienne, plus particulièrement dans le *lakou* des Lafleur : « Léosthène, aux côtés de son père Orvil, salua tous les arbres où dormaient les Esprits de l'*habitation* […]. Le calebassier, l'oranger, le manguier, le bois d'orme, le sablier et l'amandier… Il les salua tous » (B, 187-188). En plus des arbres du *lakou* auxquels Léosthène rend hommage, dans le roman sont mentionnées d'autres espèces végétales comme le *mapou*[27], l'acajou et les « *mombins* » (B, 21).

## Conclusion

Le retour au roman paysan chez Yanick Lahens s'accompagne d'un retour symbolique à la terre, aux savoirs hérités d'Afrique et des peuples autochtones, aux traditions communautaires, au culte du vodou et à l'espace du *lakou*. Pour proposer une alternative au néocolonialisme et à l'impérialisme capitaliste, seul ce retour – à la fois matériel et spirituel – semble pouvoir assurer un avenir au peuple haïtien, comme à tous les peuples relégués aux marges de l'Histoire.

---

[26] Il y en a aussi qui reviennent pour repartir peu après, comme Léosthène, fils d'Orvil, rentré à Anse-Bleue après quinze ans à l'étranger : « Il n'en croyait pas ses yeux : toute la campagne semblait avoir souffert d'une longue maladie dévastatrice. À croire qu'une main maudite avait pris soin de tout taillader, tout pilonner, tout saccager » (B, 173).

[27] L'importance de cet arbre est ainsi expliquée dans le glossaire : « Arbre reposoir sacré au large tronc et aux racines profondes, dont la fonction est la même que celle du baobab en Afrique » (B, 272).

La forme narrative elle-même incorpore des logiques issues des cosmologies africaines et autochtones à travers le lien direct entre la famille Lafleur et le continent africain, incarné par l'aïeul *franginen*[28], figure de la mémoire transatlantique.

La vision d'un avenir alternatif se cristallise dans le personnage d'Abner, frère de Cétoute, qui incarne la volonté de changement et de transformation sociale par la mise en place d'une coopérative agricole et la construction de puits pour l'irrigation. Le parcours d'Abner rappelle celui de Manuel dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, rentré au pays après avoir travaillé dans les plantations de canne à sucre à Cuba, où il a appris des techniques agricoles modernes en matière d'irrigation. Comme pour Manuel, l'engagement d'Abner repose sur un apprentissage collectif : il commence à voyager dans les villages et à Port-au-Prince où, pendant des réunions, il acquiert les connaissances nécessaires pour améliorer les conditions de vie à Anse Bleue. Il devient ainsi le guide éclairé d'un avenir possible, et la communauté se confie à son savoir : « Nous avons suivi Abner, tellement à son aise dans les *bayahondes* [arbustes sauvages, NDA] qui brouillaient la route devant nous. La route de demain. Ces halliers où nous ne voyions s'ouvrir aucune issue. Contrairement à nous, Abner, d'une machette invisible, semblait arracher les broussailles et avançait. Nous avons réglé notre pas sur le sien » (B, 262). L'enseignement d'Abner incarne une forme de résistance à l'exploitation capitaliste : il appelle à faire communauté contre les seigneurs de la terre incarnés par les Mésidor, à réapprendre la solidarité, à retisser les liens avec les traditions et la mémoire des ancêtres, et encourage les paysans à redevenir « gouverneurs » de leur terre. Afin d'assurer la survie, ce rapport brisé doit être récupéré car, comme l'écrit Jean-Baptiste Cinéas en 1933, l'identité haïtienne est profondément liée à la terre : « c'est beau de demander, de prêcher le retour à la terre. Mais que fait-on pour cela ? […] Et pourtant, là est le salut, puisque nous sommes un peuple agricole »[29]. Par cette réactivation du roman paysan, Yanick Lahens propose, dans *Bain de lune*, une « écologie décoloniale »[30] où la terre redevient lieu de justice, de survie et de transmission.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Boraso, Silvia, *Haïti : terre et regards. Une analyse écopoétique du paysage chez les premiers romanciers (1859-1923)*, Paris, Honoré Champion, 2025.
Cinéas, Jean-Baptiste, *Le drame de la terre*, Port-au-Prince, Fardin, 2003 [1933].
Depestre, René, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.
Lahens, Yanick, *Bain de Lune*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2014.

[28] Mot utilisé en Haïti pour définir l'« [i]ndividu né en Afrique et ayant survécu à la révolution de 1804 » (B, 269).

[29] J.-B. Cinéas, *Le drame de la terre*, *op. cit*., p. 166.

[30] Voir M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

Métraux, Alfred, *Haïti : la terre, les hommes et les dieux*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1957.
Métraux, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.
Roumain, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Pantin, Le Temps des Cerises, 2000 [1944].
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.
Vieux-Chauvet, Marie, *Fonds-des-Nègres*, Paris, Zulma, 2024 [1960].

Michał Obszyński
*Université de Varsovie*
ORCID : 0000-0002-5489-6530

# Du réalisme merveilleux à la réalité augmentée : la Caraïbe dans *Romancero aux étoiles* (1960) de Jacques Stephen Alexis et *Tè Mawon* (2022) de Michael Roch

**From Marvelous Realism to Augmented Reality: the Caribbean in *Romancero aux étoiles* (1960) by Jacques Stephen Alexis and *Tè Mawon* (2022) by Michael Roch**

Marked by colonial exploitation and slavery, as well as by the global capitalism, the Caribbean can be seen as a laboratory where different forms of domination are practised, but where various ways of resisting them are also invented. It is a space where, alongside alternative conceptions of global socio-economic organisation, fairer and more respectful of the environment, original aesthetics are also emerging basing on a sensitivity to the biodiversity and cultural richness of this region. Thus, the aim of our paper will be to analyse the aesthetic choices of Jacques Stephen Alexis and Michael Roch in order to see how the Caribbean "ecology of the real" is expressed in their writings through, respectively, "marvelous realism" and the aesthetics of augmented reality. Alexis's writing style lies somewhere between traditional oral storytelling and baroque exuberance, while Roch's can be defined as heterolingual and decolonised "cyberpunk". Such are the strategies, modes and literary effects used by these two Caribbean authors, who are particularly attentive to the preservation of the world from which they come.

**Keywords :** Caribbean literature, marvelous realism, afrofuturism, ecology of languages, Jacques Stephen Alexis, Michael Roch

**Mots-clés :** littérature caribéenne, réalisme merveilleux, afrofuturisme, écologie des langues, Jacques Stephen Alexis, Michael Roch

Comptant près de sept cents îles, îlots et récifs habités par des humains, par d'autres espèces animales et végétales ou tout juste exposés à l'activité de la mer et de l'océan, la Caraïbe constitue un écosystème caractérisé par une biodiversité d'une richesse exceptionnelle. C'est également un espace qui a vu l'essor de cultures humaines hybrides au sein desquelles se sont mélangés les substrats autochtones précolombiens, ceux en provenance d'Europe et ceux issus des diverses cultures africaines, transplantées dans cette partie du monde dans le cadre de la traite négrière. Il s'agit ainsi d'une bioréserve et d'un espace culturellement hétérogène dont l'histoire a été marquée par l'exploitation prédatrice de ses ressources naturelles et humaines dans le cadre de l'économie plantationnaire et qui, de nos jours, subit les mêmes mécanismes sous forme d'une dépendance financière et commerciale au sein du régime capitaliste mondialisé[1].

C'est sans doute en raison de ces conditions historiques et présentes particulièrement difficiles et complexes que la Caraïbe constitue le creuset de projets philosophiques et sociopolitiques alternatifs à la tradition occidentale, opposés à l'impérialisme tant économique que culturel de l'Occident et qui cherchent à proposer des visions du monde autres que le paradigme néolibéral dominant. Ainsi, par exemple, dans leurs textes de protestation contre l'exploitation néocoloniale des Antilles au sein d'un système politique et économique géré depuis la France, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau imaginent la Caraïbe comme le lieu d'émergence d'une nouvelle réalité postcapitaliste et écologique à venir[2]. Culture de produits alimentaires respectueuse de l'environnement comme fondement économique, dépassement de la logique de rendement maximalisé comme principe de l'organisation du travail, mise en relation des espaces périphériques et marginaux du globe comme alternative à la mondialisation telle que nous la connaissons de nos jours : voici les principes d'une certaine vision utopique que les deux écrivains martiniquais proposent pour la Caraïbe qui, à leurs yeux, pourrait constituer un nouveau modèle à mettre en place et à suivre pour sauver le monde de l'exploitation excessive de ses ressources et de la crise climatique qui s'ensuit.

---

[1] L'interminable crise sociopolitique en Haïti ainsi que l'intoxication des sols en Martinique et en Guadeloupe, due à l'usage du chlordécone, un pesticide cancérigène, peuvent être perçues comme les conséquences à long terme du passé colonial et du présent néocolonial de ces régions de la Caraïbe francophone. Voir à ce sujet : M. Ferdinand, *Une écologie décoloniale : penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019 ; F. Vergès, *Le ventre des femmes : capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, Albin Michel, 2017 ; K. Derwich, « Demokratyzacja vs. upadłość państwa – czynniki destabilizujące sytuację polityczną na Haiti », dans : *Problem upadku państw w stosunkach międzynarodowych*, dir. R. Kłosowicz, A. Mania, Cracovie, Wydawnictwo UJ, 2012, p. 141-155 ; D. Resiere *et al.*, « Chlordecone (Kepone) poisoning in the French Territories in the Americas », *The Lancet*, vol. 401, nº 10380, p. 916.

[2] É. Glissant, P. Chamoiseau, *Manifestes*, Paris, La Découverte et Les Éditions de l'Institut du Tout-Monde, 2021.

C'est dans ce contexte historique, socio-économique et culturel qu'il faut poser les questions centrales qui orienteront les analyses de la présente contribution, celle de savoir comment dire ce monde caribéen complexe, contradictoire parfois, toujours en constante mutation et confronté aux dangers de notre époque. Quels moyens esthétiques utiliser pour rendre compte de cette réalité diverse et, en même temps, menacée sur le plan humain, culturel et environnemental ? Pour répondre à ces questions, nous nous proposons d'examiner deux œuvres qui, à notre sens, portent les traces d'une sensibilité sociale et écologique particulièrement forte et qui, en même temps, en se distanciant de la perspective occidentale sur les rapports entre les mondes humain et non-humain, élargissent la notion du réalisme littéraire. Il s'agira du recueil de nouvelles *Romancero aux étoiles* publié en 1960 par l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis et du roman *Té mawon* signé par Michael Roch et paru en 2022. La mise en perspective de ces deux œuvres nous permettra de voir l'évolution des esthétiques franco-caribéennes qui tentent de dire la Caraïbe et de la préserver d'une destruction à la fois socioculturelle et environnementale.

## Réhabiliter et préserver un monde par la littérature – *Romancero aux étoiles* (1960) de Jacques Stephen Alexis

Dans son recueil de nouvelles intitulé *Romancero aux étoiles*, Jacques Stephen Alexis dépeint son pays natal, Haïti, comme une partie intégrante d'un vaste archipel où la diversité des cultures humaines voisine avec celle d'autres espèces animales et végétales et où les mondes humain et non-humain ne font qu'un seul tout que la littérature aurait pour mission de retranscrire à travers l'esthétique de ce qu'Alexis appelait lui-même le « réalisme merveilleux ». Présentée pour la première fois au Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris en 1956, cette pratique littéraire vise à marquer la spécificité de l'art haïtien qui « comme l'art des autres peuples d'origine nègre se différencie beaucoup de l'art occidental », ce dernier étant, selon Alexis, régi par les principes d'« [o]rdre, beauté, logique et sensibilité contrôlée » et qu'il propose de dépasser par un art qui « […] présente […] le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux »[3]. Là où le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier correspond à une écriture nourrie d'un simple émerveillement face à la richesse de la réalité haïtienne tandis que le réalisme magique latino-américain se donne plutôt comme un pur jeu artistique, le réalisme merveilleux d'Alexis se pose comme une esthétique totale, apte à capter le réel dans toute sa complexité et dans toute la diversité de ses manifestations et comme une démarche littéraire centrée sur l'illustration d'un rapport au monde enraciné

[3] J. S. Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, nº 8, 9, 10, 1956, p. 263.

dans les ontologies et les traditions ancestrales non-occidentales qui ignorent les distinctions rigides entre la nature et la culture, l'humain et le non-humain, le vivant et le non-vivant et qui, de ce fait, proposent une vision relationnelle et holistique de l'homme et de sa place dans la structure de la réalité[4].

Dans *Romancero aux étoiles*, la conception proposée par Alexis se manifeste tant sur le plan du contenu – où voisinent, voire s'enchevêtrent des incursions vers le passé précolombien d'Haïti, des motifs traditionnels africains ou des renvois au vaudou haïtien – que sur celui de la forme qui oscille entre les techniques du conte oral traditionnel et la stylistique néobaroque. Reposant sur deux voix narratives qui alternent pour narrer, à tour de rôles, leurs contes, la structure du recueil ressemble à un dialogue, voire à un duel où s'affrontent deux narrateurs, à savoir, d'une part, un vieux conteur nommé « Le Vieux Vent Caraïbe » et, d'autre part, un jeune apprenti qui oppose aux récits traditionnels de son interlocuteur/adversaire plus âgé et expérimenté une narration plus moderne qui se veut une continuation, mais aussi un renouvellement de l'art du conte.

Du point de vue de la technique narrative, il convient de souligner le statut singulier de ces deux narrateurs, certes anthropomorphes (dans les intervalles entre les contes, ils dialoguent en se nommant « oncle » et « fils »), mais qui se voient dotés également de la capacité de se transformer en figures zoomorphes ou autres éléments naturels[5], ce qui leur octroie des facultés extraordinaires telles que celle du déplacement instantané dans l'espace et, dans le cas du Vieux Vent Caraïbe, dans le temps[6]. Les deux sont également capables d'utiliser à la fois des visions macroscopiques, balayant l'ensemble de l'archipel, et microscopiques concentrées, jusqu'au moindre détail, sur l'exubérance de la flore caribéenne. Émanant de ces instances ayant accès à différentes dimensions de la réalité, les récits que les deux conteurs assurent en alternance tout au long du recueil se caractérisent ainsi par un changement constant de perspectives spatiales et temporelles qui, allant « au-delà de l'humain »[7], aboutissent à une profusion d'images combinant le passé et le présent, le rationnel et le spirituel, l'humain et, au sens occidental, le non-humain, tout cela afin de présenter une

[4] C'est par cette interrogation à la fois anthropologique, ethnographique et littéraire de la notion même de réalité que l'approche d'Alexis peut être alignée avec les réflexions contemporaines sur les différents types d'ontologies de Philippe Descola et celles relatives au caractère relationnel des faits sociaux de Bruno Latour. Voir à ce sujet : A.-Ch. Trémon, *Anthropologie contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2024, notamment le chapitre « Nature et culture », p. 303-311 et B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford Academic, 2005 (version française : *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007).

[5] Sur ce point, l'exemple le plus révélateur est le caractère mi-humain mi-éolien du vieux conteur, symbolisé par son nom.

[6] C'est grâce à ce pouvoir surnaturel que le Vieux Vent Caraïbe évoque, comme témoin oculaire, la conquête des îles caribéennes par les conquistadors espagnols.

[7] Sur les différentes approches envers ce terme, voir : A. Jaque, M. O. Verzier, L. Pietroiusti (dir.), *More-than-Human: a reader*, Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 2020.

Caraïbe polymorphe à travers une écriture chatoyante de significations et qui transgresse les frontières d'une figuration réaliste classique.

Le texte qui semble représentatif de ce réalisme merveilleux qu'Alexis réclamait en 1956 et qu'il met en pratique dans *Romancero aux étoiles* est la nouvelle intitulée « Le dit d'Anne aux longs cils », parue pour la première fois dans la *Nouvelle Revue Française* en 1957[8]. Alexis y met en place le personnage principal et éponyme du texte, Anne aux longs cils, qui est un être surnaturel né d'une fusion des forces de l'eau et de l'air et qui symbolise la puissance et la vitalité de la nature. Pourtant, le sylphe est disparu depuis un temps indéfini suite à un cataclysme naturel qui a ravagé l'archipel. Le narrateur du conte, à savoir le jeune conteur du couple évoqué plus haut, se met à la recherche d'Anne, ses tribulations à travers toute la région caribéenne devenant ainsi l'allégorie d'une tentative de retrouver et de faire revivre la nature à l'aide de la parole poétique. Ainsi, la quête du narrateur amène ce dernier à sillonner l'archipel caribéen de long en large, à le redécouvrir et à renouer le contact avec ses composantes naturelles, très souvent personnifiées et dotées de la capacité de communication verbale, à l'instar des montagnes que le conteur interroge sur le destin d'Anne aux longs cils ou bien de l'Artibonite, le plus grand fleuve d'Haïti, qui apparaît dans le texte comme un vieux général honoré par une armée de caïmans et d'arbres :

> Les tillons clairs et les caracos bleus des cimes des Cahos me firent la révérence et m'offrirent dans la tasse dorée du ciel un café fort de nuages nègres et des serpentins de fumets et de fumées.
> « À votre service, « compose », chanteur et récitant de mensonges véridiques.
> - Si fait mes brus, répondis-je. Ah le bon café. Vous êtes toujours bien honnêtes. Mais où est l'Anne aux longs cils ?
> - Ça ira avec le reste du corps – murmurèrent-elles. Les temps sont durs et les rosées sont mauvaises, mais la main va, la main vient. »
> […] Mais les cimes, mes vaillantes brus, n'avaient pas répondu à ma question.
> Général L'Artibonite, mon vieil aïeul farouche et débonnaire, dans son lit de parade portait toujours grand uniforme de tussor, ses épaulettes d'alluvions, aiguillettes d'épis et galons orangés. Les vieux caïmans s'alignaient au garde-à-vous sur les berges. Des bananiers châtrés tout verts passaient au fil de ses épées. Les campêches coupés violets processionnaient comme des prélats autour du sinueux patriarche[9].

Au cours de la narration, c'est le conteur lui-même qui subit une double transformation en devenant d'abord un oiseau et ensuite un être hybride, à mi-chemin

[8] J. S. Alexis, « Le dit d'Anne aux longs cils », *Nouvelle Revue Française*, n° 58, 1957, p. 708-725.

[9] *Ibid.*, p. 715.

entre un criquet et un poisson, ce qui lui permet de se déplacer aisément dans l'air, sur le sol et dans l'eau :

> J'eus des pattes de criquet. Je sautai. Des nageoires d'argent poussèrent soudain à mes flancs battus d'effroi. Je plongeai. Des branchies crevèrent à ma gorge amère, mon ventre s'ouvrit d'une hernie de vessie natatoire. Je voyageai sous les eaux sans vies, frôlé par les cadavres navigants, je voyageai nuit et jour et j'arrivai enfin aux racines secrètes de La Guinaudée[10].

La fabulation du destin de l'archipel caribéen et du périple du narrateur qui cherche à ressusciter les forces naturelles de sa région natale passe ainsi par une poétique reposant sur une multiplication de personnifications et de prosopopées ainsi que par une intense exploitation des motifs de métamorphose et d'hybridation entre l'humain et le non-humain qui, loin de constituer des conditions distinctes, fusionnent pour former un continuum du vivant au sein duquel s'effacent toutes les frontières entre les différentes formes de l'existant. Alexis aboutit ainsi à une représentation de la réalité caribéenne fondée sur une vision globalisante du réel dans laquelle se voit également absorbé l'acte de conter et, par là même, la littérature dans son ensemble. En effet, à la fin du récit, Anne aux longs cils se saisit de la parole du jeune conteur, « pénètr[e] par [s]es narines et se réfugi[e] dans [s]a langue »[11] pour se mettre, à son tour, à raconter l'histoire d'une année particulièrement dure pour l'archipel, marquée d'abord d'une sécheresse extrême, ensuite de pluies diluviennes et, enfin, d'un cyclone ravageur. Dans son récit qui ressemble à un réquisitoire, mais aussi à une plainte purificatrice et libératrice, aux calamités qu'elle a dû subir et endurer, Anne aux longs cils – tel un porte-parole de l'archipel caribéen ou son esprit protecteur – ajoute également l'activité des humains qu'elle accuse de provoquer tous les dérèglements par leur excès. En même temps, c'est l'acte de prendre la parole en son propre nom pour plaider sa propre cause qui permet finalement à Anne de reprendre ses forces et de revivre, la nouvelle se terminant par l'évocation du faste et de la splendeur de la nature caribéenne en pleine renaissance.

À mi-chemin entre un récit de catastrophe, un conte de fées et une allégorie proto-écologique et posthumaniste avant la lettre, « Le dit d'Anne aux longs cils » devient, dans son ensemble, un lieu textuel de célébration de la Caraïbe qui, sous la plume d'Alexis, devient un être à part entière, doté d'une personnalité et d'une agentivité que la parole du conteur, « habitée » ou « investie » par la nature elle-même, ne fait que représenter et transmettre. Un être doté d'une subjectivité propre qui réclame sa reconnaissance et qui demande la protection des diverses formes de vie qui l'habitent, un être que le réalisme merveilleux, dépassant les frontières du réalisme classique, serait le seul à saisir dans son caractère pluriel et fusionnel.

[10] *Ibid.*, p. 717.
[11] *Ibid.*, p. 718.

## Imaginer une Caraïbe du futur – *Tè Mawon* (2022) de Michael Roch

Si l'esthétique de Jacques Stephen Alexis favorise un imaginaire féérique et baroque pour embrasser l'ensemble de la réalité caribéenne au-delà des compartimentages rigides entre l'humain et le non-humain et pour clamer la nécessité de préserver la richesse de l'archipel, Michael Roch propose, avec son roman *Tè Mawon* (2022), d'aborder les mêmes enjeux à travers une vision futuriste de la Caraïbe. À l'aune de la problématique centrale de nos réflexions, celle des formes narratives travaillées par la sensibilité environnementale et écologique, il semble particulièrement intéressant d'étudier *Té Mawon* pour voir dans quelle mesure le réalisme merveilleux d'Alexis se voit, de nos jours, concurrencé par l'esthétique transhumaniste de l'écriture spéculative de Roch, qui, elle, reste en même temps façonnée par le même désir de protéger la bio- et la sociodiversité de la Caraïbe.

Dans son roman d'anticipation, Roch imagine l'archipel caribéen comme une mégalopole du futur, nommée Lanvil, s'étendant de Cuba jusqu'au Vénézuéla et se dressant verticalement sous forme d'une énorme tour de plusieurs centaines d'étages, gouvernée par d'énigmatiques entreprises appelées « corpolitiques » qui exercent leur pouvoir quasi-illimité à l'aide de systèmes informatiques omniprésents et de l'intelligence artificielle. Roch met en place une Caraïbe devenue un cyberespace où tout, de l'analyse de la réalité physique jusqu'aux réactions psychiques des humains, se mesure par l'intermédiaire d'outils spécialisés, soit intégrés au corps[12], soit installés partout dans la ville géante truffée de capteurs, de caméras, d'écrans et de projecteurs interconnectés capables, entre autres, d'imiter la lumière du soleil ou l'image du ciel. Cette vision, à la fois utopique et dystopique, érige la Caraïbe au rang d'une puissance mondiale qui a su dépasser son statut de région subalterne du monde, mais qui, en même temps, est devenue un nouveau régime autoritaire ainsi qu'un pur artifice hollogrammatique :

[12] L'exemple le plus éloquent de cette « augmentation » du corps humain est l'implant oculaire dénommé « vwe+ » qui permet de perfectionner la vision standard humaine, en y ajoutant des effets tels que le zoom ou la vision infrarouge. Il va sans dire qu'à travers ces motifs, Roch place son œuvre dans la lignée des classiques littéraires et cinématographiques de la science-fiction et du cyberpunk, de Philippe K. Dick à William Gibson, sans oublier l'univers du jeu de rôle *Cyberpunk* conçu en 1988 par Mike Pondsmith ni son adaptation en jeu vidéo distribué sous le titre de *Cyberpunk 2077* (2020). Au-delà de ces références issues de la culture populaire, il semble aussi légitime de lire le texte de Roch à l'aune des théories des trans- et posthumanismes de Donna Haraway et de Rosi Braidotti qui n'ont de cesse d'interroger dans leurs travaux les conséquences de l'enchevêtrement de l'humain, du naturel et du technologique. Voir à ce sujet : D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991 et R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 2019 ainsi que R. Braidotti, E. Jones, G. Klumbyté (dir.), *More Human Glossary*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022, et notamment « Preface » de Donna Haraway, p. XX-XXV et « Critical Posthuman Theory » de Rosi Braidotti et Emily Jones, p. 28-30.

> On nous envie. Lanvil, capitale du tourisme centre-américain. Lanvil, territoire au risque sanitaire contrôlé. Lanvil, fière et souveraine, qui fédère depuis vingt ans les anciens États caribéens. […] Lanvil est immensément belle de ponts, de digues, de voies rapides ornées de lumières, de zones calmes et résidentielles, de zones balnéaires dotées de restaurants et hôtels de luxe. […]
> Chaque étage […] a son propre océan ; des vagues fantaisistes dont on peut contrôler la couleur et l'opacité et qui, quand on peut s'y baigner, ne sont qu'une trop large piscine d'eau salée. […] Nos soleils sont gaussiens, floutés par les brumes de sable. Ce n'est même pas le soleil qui nous éclaire, c'est un apparat de teintes punaisé sur un nuage éternel venu d'un continent situé à cinq mille kilomètres du nôtre. […] Un monde qui repose sur une illusion, une dématérialisation… Nous vivons dans nos idées et nos pensées, à des années-lumière du corps et du réel […][13].

Face à ce « paradis artificiel » ou, mieux, cet enfer technocratique[14], un mouvement de résistance se met en place pour renverser l'ordre établi. Dirigés par l'un des personnages principaux du roman, Pat, les dissidents s'organisent dans la plus haute confidentialité et préparent une grève générale, mus par le rêve de retrouver une ancienne partie de l'archipel appelée – en référence explicite à la pensée d'Édouard Glissant – « Tout-Monde », dont l'existence est incertaine car attestée uniquement par d'anciennes légendes, mais qui, en tant que dernière réserve naturelle sur la planète, fait figure de terre promise pour les révoltés[15]. Il s'agirait d'un monde souterrain intact, épargné par l'hypertechnicisation de la Caraïbe, enfoui sous les couches anthropogènes de Lanvil, et que les rebelles

[13] M. Roch, *Tè Mawon*, Paris, La Volte, 2022, p. 21 et 49.

[14] Signalons que l'image que Roch donne de Lanvil dans son roman fait songer, d'une part, au portrait d'une ville idéale, faite de pierre et de métal, que Baudelaire imagine dans son « Rêve parisien » et, d'autre part, au San Francisco postapocalyptique du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques* (1968) de Philip K. Dick ainsi qu'à Night City du jeu *Cyberpunk* déjà mentionné. Dévégétalisée, déshumanisée, industrialisée et technicisée au plus haut point, Lanvil est un univers claustrophobique où la mobilité est presqu'entièrement réduite au seul axe vertical (entre les différents étages dont les plus hauts sont réservés aux élites dirigeantes tandis que les plus bas sont habités par la classe défavorisée et précaire de la société de la ville) et oppressif car tous les citoyens de la mégapole sont sujets à un système de contrôle et de surveillance continus et rigoureux.

[15] Le nom donné au paradis souterrain recherché par les rebelles renvoie à la notion de « Tout-Monde » proposé par Glissant pour désigner un univers perçu non plus selon le principe de la distinction et de la séparation des cultures, mais, au contraire, celui d'une mise en relation de ces dernières formant, à travers le processus de créolisation, un tout rhizomatique abolissant les frontières étanches entre les nations ou les ethnies aussi bien qu'entre l'homme et la nature. Pour Glissant, la Caraïbe est l'un des exemples d'une telle vision du monde. Voir à ce sujet : É. Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997. Quant au motif de la révolte, il convient de souligner que le titre du roman de Roch est une version créolisée du syntagme « terre marronne » ou « terre des marrons », ce par quoi l'écrivain se réfère à l'histoire du marronage, c'est-à-dire à la pratique historique de certains esclaves qui fuyaient les plantations, se refugiaient dans des zones difficiles d'accès et y fondaient des communautés clandestines, mais libres du joug de l'esclavage.

décident de chercher en creusant le sol à l'aide d'une gigantesque foreuse[16]. À l'instar de la quête acharnée d'Anne aux longs cils par le narrateur du conte de Jacques Stephen Alexis, découvrir ce lieu mythique et authentiquement paradisiaque devient l'objectif principal des personnages du roman de Roch, un texte qui, à son tour, se laisse lire comme le récit d'une résistance en formation, en évolution, qui éprouve des difficultés à mettre en place des actions concrètes, mais qui prend finalement son élan pour abolir le pouvoir technocratique de Lanvil et reconstruire un monde plus naturel où la biosphère retrouverait, elle aussi, sa place.

Usant de motifs bien connus de la littérature spéculative et de science-fiction classique, de l'univers cyberpunk ainsi qu'en se rapprochant de l'esthétique afrofuturiste[17], Roch propose une narration qui explore les frontières du fantasme transhumaniste d'une réalité technologiquement augmentée, virtuelle qui, au bout du compte, ne s'avère être qu'un leurre inapte à remplacer une réalité pure et naturelle, dont la matérialité devient la valeur essentielle. Narration polyphonique assurée en alternance par différents personnages qui s'expriment souvent sur le mode du courant de conscience, montage accéléré de chapitres courts dont le dynamisme évoque le rythme propre aux productions télévisuelles contemporaines ainsi que celui des jeux vidéo, descriptions saturées de lexique technologique ou de néologismes créés au besoin du monde du récit, voilà quelques exemples des procédés mis en place par Roch dans sa fabulation d'une Caraïbe du futur qui, devenue un monstre de la technologie, ne réclame rien d'autre qu'un retour à la coexistence de l'homme et de la nature.

De tous ces procédés, c'est la langue d'écriture qui semble être la plus intéressante et qu'il semble légitime de qualifier de cyber-oraliture créolisée. En effet, dans son roman Roch utilise un idiome qui repose sur le français classique mélangé à des anglicismes, à des translittérations créolisantes des termes techniques ainsi qu'à des emprunts directs aux créoles martiniquais et haïtien :

> Je tiens l'huile élektrik konsdiré une goutte molle et plastik. Mon solda ouvre la porte. Respé, il dit, tjenbé. Mèsi, solda. J'entre dans la planque mes mains plus lourdes d'elles-mêmes, les os des doigts croqués peu à peu par le venin. Je tiens bon.
> My flingue est là, couché sur son siège nimérik. […] Sé an wa, my flingue. C'est un roi enterré. Un roi à la couronne d'élektrolocks. Cent broches ki ka rantré par le tétral é ki ka inondé son cerveau de données nimérik et de rêves virtuels[18].

[16] L'idée d'un monde souterrain dont l'existence ne se laisse supposer qu'à travers des récits énigmatiques rappelle l'un des motifs centraux du *Voyage au centre de la Terre* (1864) de Jules Verne.

[17] Forgé par Mark Dery, le terme afrofuturisme désigne tout un courant artistique dont les précurseurs littéraires sont Samuel R. Delany et Octavia Butler et, du côté francophone, Léonora Miano, notamment avec son roman *Rouge Impératrice* (2019).

[18] M. Roch, *Tè Mawon*, *op. cit.*, p. 14 (graphie originale).

Cette techno-créolisation du français chez Roch, qui peut, au moins partiellement, nous faire songer aux principaux postulats de la créolité[19] avancés il y a une trentaine d'années par Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, nous ramène à la question de l'écologie. Car la sensibilité écologique se manifeste dans *Tè Mawon* non seulement dans le motif de la quête du « Tout-Monde » mythique opposé à Lanvil déshumanisé et dénaturé, mais aussi et surtout dans le geste d'illustration du potentiel esthétique des langues créoles, qui, loin d'être condamnées au folklorisme, peuvent, au contraire, participer à la création d'une littérature branchée sur le contemporain. Dans cet ordre d'idées, le roman de Roch n'énonce pas uniquement un avertissement relatif à la technologisation excessive, mais aussi un appel à protéger la diversité linguistique de la Caraïbe dans le cadre de ce que Louis-Jean Calvet appelle « une écologie des langues du monde »[20].

## Conclusion

Dans *Romancero aux étoiles* de Jacques Stephen Alexis et *Tè mawon* de Michael Roch, la Caraïbe apparaît comme un laboratoire où, à côté des conceptions alternatives de l'organisation du monde contemporain, émergent aussi des esthétiques originales qui tentent de rendre compte de la complexité de la réalité de l'archipel. Chez Alexis, il s'agit d'une écriture située entre un conte oral traditionnel et l'exubérance baroque, d'une poétique qui efface les frontières entre l'humain et le non-humain en exprimant un imaginaire totalisant d'une Caraïbe où tous les êtres, qu'ils soient animés ou non-animés, matériels ou non-matériels, forment une réalité relationnelle, caractérisée par un mouvement, voire une circulation constante entre différentes formes du vivant. Chez Roch, au-delà de l'évocation des effets transhumanistes (interconnectivité numérique, élargissement cybernétique des facultés humaines, fabrication de mondes virtuels), l'« augmentation » de la réalité passe par l'extension de la langue elle-même dans une écriture hybride, hétérolingue, interstitielle, là où le roman lui-même devient un espace d'exploration des interrelations et des intrications des langues, des registres et des sens qu'ils véhiculent. Autant de stratégies et d'effets qui se laissent lire dans ces textes sous-tendus par une sensibilité singulière, celle des auteurs qui se montrent particulièrement attentifs à la préservation du monde dont ils viennent et qui cherchent, chacun à sa manière, à inventer des formes littéraires propres à une écologie du réel caribéen.

[19] Voir J. Bernabé, R. Confiant, P. Chamoiseau, *Éloge de la créolité. In Praise of Creoleness*, Paris, Gallimard, 1993.

[20] Voir L-J. Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Alexis, Jacques Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, nº 8, 9, 10, 1956, p. 245-271.
Alexis, Jacques Stephen, « Le dit d'Anne aux longs cils », *Nouvelle Revue Française*, nº 58, 1957, p. 708-725.
Roch, Michael, *Tè Mawon*, Paris, La Volte, 2022.

Małgorzata Sokołowicz
*Université de Varsovie*
ORCID : 0000-0003-0554-8852

# « Ces paysages font partie de [mon] sang et [mon] âme » : Les mécanismes autobiogéographiques dans *Ourse bleue* de Virginia Pesemapeo Bordeleau

**"These landscapes are part of [my] blood and [my] soul": Autobiogeographical Mechanisms in *Ourse bleue* by Virginia Pesemapeo Bordeleau**

This article examines *Ourse bleue* (2007), the first novel by Métis Eeyou author Virginia Pesemapeo Bordeleau, through the lens of autobiogeography, a concept theorized by Michel Collot to describe life narratives articulated through place. Drawing on the notion of Indigenous territory as both lived and symbolic space, the study argues that the novel offers a narrative form of ecology grounded in relationality between humans, animals, and land; a relationality that is also reflected at the formal level through the autobiogeographical interplay of space, living beings, and the protagonist. The analysis unfolds in three movements corresponding to the components of autobiogeography: the "geo" perspective examines colonial transformations of the James Bay landscape; the "bio" perspective highlights the role of living beings, particularly animals; and the "auto" perspective explores the narrator's identity transformations through her relationship with territory.

**Keywords:** indigenous literatures, Virginia Pesemapeo Bordeleau, territory, autobiogeography, ecology, relations

**Mots-clés :** écritures autochtones, Virginia Pesemapeo Bordeleau, territoire, autobiogéographie, écologie, relations

Dès les années 1970, les écritures autochtones produites au Québec « mettent en avant des demandes de justice, de guérison et de récupération des savoirs autochtones »[1]. La Nature y occupe une place centrale, comme elle le fait dans les cosmogonies et les épistémologies des Premières Nations du Canada. La « conscience écologique » qui s'y manifeste diffère cependant de celle que l'on rencontre dans les textes occidentaux. Sans jamais chercher à dominer la Terre, les peuples autochtones ont toujours vécu comme une partie intégrante de celle-ci. Ainsi, l'écologie, comprise comme « [d]octrine visant à un meilleur équilibre entre l'être humain et son environnement naturel ainsi qu'à la protection de ce dernier »[2], faisait tout simplement partie de leur quotidien. Cet équilibre a été profondément bouleversé par la colonisation, entraînant non seulement la destruction des cultures autochtones, mais aussi celle des écosystèmes. Le processus d'auto-guérison, fréquemment décrit dans les œuvres des Premières Nations, passe donc presque toujours par la Nature : il implique un retour aux origines organiques et culturelles, une tentative de restaurer la relation perdue avec le vivant et le non-vivant[3].

C'est cette histoire que raconte l'ouvrage au cœur de la présente contribution : *Ourse bleue* (2007)[4], premier roman de Virginia Pesemapeo Bordeleau, romancière, poète, peintre et sculptrice métisse, née d'une mère eeyou[5] et d'un père québécois en 1951. Largement inspiré de la vie de l'autrice, le livre relate le voyage de Victoria, une quinquagénaire métisse, dans le Nord du Québec, sur les rives de la baie James, territoire historique des Eeyouch, Nation de sa mère. À la fois protagoniste et narratrice, Victoria entreprend ce « voyage vers [s]es origines » (70), comme elle le nomme, afin de faire découvrir sa région natale à son mari et de revoir sa famille. Cependant, sous l'influence de rêves étranges, le but du voyage se transforme rapidement : la narratrice souhaite retrouver

[1] I. Huberman, *Histoires souveraines. Poétiques du personnel dans les littératures autochtones du Québec*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2023, p. 11.

[2] *Dictionnaire Le Robert*, en ligne, entrée « écologie », https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ecologie.

[3] Voir M. Sokołowicz, « "On nous a longtemps trouvés bien silencieux". L'Histoire, la Nature et l'identité dans la poésie autochtone de la langue française », dans : *Exclusion & Inclusion in/au Canada*, dir. D. Drewniak *et al.*, Göttingen, V&R Unipress, 2024, p. 49-60.

[4] V. Pésémapéo Bordeleau, *Ourse bleue*, Auxerre, Litté, 2009 [2007]. Toutes les citations proviennent de cette édition. Dorénavant, seul le numéro de page sera indiqué, entre parenthèses, dans le corps du texte. Depuis quelque temps, l'autrice tient à écrire son nom sans accents, afin d'en respecter la forme eeyou. Nous suivons ce choix, tout en conservant l'ancienne orthographe dans les textes déjà publiés.

[5] L'une des marques des « demandes de justice » évoquées par Huberman réside dans le retour aux noms des Nations antérieurs à la période coloniale. C'est pourquoi, dans la présente contribution, nous avons choisi d'utiliser le nom « Eeyou », au pluriel « Eeyouch », pour désigner la Nation appelée par les colonisateurs « Cris ». Pour cet usage, voir également I. Huberman, « Les spectres de l'hydro chez Tim Whiskeychan et Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Tangence*, nº 129, 2022, p. 59-80.

les ossements de son grand-oncle, disparu lors d'une chasse solitaire au début des années 1960.

Divisé en deux parties, « Le Voyage vers la baie James » et « Le Voyage intérieur », *Ourse bleue* s'inscrit dans la tradition du roman de route où l'espace – ou plutôt le territoire – joue un rôle majeur. Molly Malone et Libby Chisholm définissent le territoire autochtone comme « les liens ancestraux et contemporains des peuples avec une zone géographique »[6]. Ces liens, de nature multiple, incluent notamment des « liens de parenté, de l'occupation, des itinéraires de déplacements saisonniers, des réseaux commerciaux, de la gestion des ressources, et des liens culturels et linguistiques avec les lieux »[7]. Le territoire est à la fois un espace vécu et un espace symbolique qui « se niche […] quelque part dans une cartographie virtuelle faite de discours, de mythes, d'images et de symboles »[8]. Comme le rappellent Martin Thibault et Amélie Girard, la culture autochtone « est consubstantielle au territoire et donc définie par la relation qu'ils entretiennent avec celui-ci et réciproquement »[9]. Composé du vivant et du non-vivant, le territoire reflète également l'ancienne fusion de l'humain avec la Nature.

Le concept de territoire autochtone nous semble ainsi encourager l'approche que nous proposons d'adopter pour relire *Ourse bleue* et, simultanément, pour répondre à la question posée dans l'intitulé de ce volume : « quelle forme narrative pour l'écologie ? ». Il s'agit de l'autobiogéographie, un mot-valise, comme l'appelle Michel Collot, qui a introduit cette notion en France. Selon sa première définition, formulée en 2011, elle consiste à raconter sa vie à travers les lieux qui nous ont marqués[10]. Selon une seconde définition, plus récente, elle désigne « une dynamique qui sous-tend toute écriture engageant un sujet dans sa relation à lui-même, aux autres et au monde, et illustrant de façon chaque fois singulière ce tropisme géographique »[11]. Permettant d'appréhender les liens complexes entre l'écriture de soi, l'écriture de l'autre et l'écriture de l'espace, la notion d'autobiogéographie guidera notre analyse d'*Ourse bleue*. Celle-ci se déploiera en trois

---

[6] M. Malone, L. Chisholm, « Territoire autochtone », *Encyclopédie Canadienne*, publié le 5 juillet 2016, en ligne : https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/indigenous-territory.

[7] *Ibid.*

[8] D. Laporte, « Sur les routes/roots : identité culturelle et "poétique de l'espace métissée" dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n$^{os}$ 2-3, 2016, p. 74.

[9] M. Thibault, A. Girard, « Le territoire, "matrice" de culture : analyse des mémoires déposés à la commission Coulombe par les premières nations du Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, n$^{os}$ 1-2, 2009, p. 62. Le territoire est, comme le montrent les auteurs de l'article, « matrice de la culture autochtone ».

[10] M. Collot, « Pour une géographie littéraire » *Fabula-LhT*, n$^{o}$ 8, 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html.

[11] M. Collot, « Introduction à l'autobiogéographie », dans : *Littérature de voyage et autobiogéographie (XIX$^{e}$-XXI$^{e}$ siècles)*, dir. S. Moussa, M. Sokołowicz, Leiden, Brill, 2026, p. 21.

temps. À chaque étape, l'une des composantes du terme – « auto », « bio », « géo »[12] – sera mise en lumière, afin de mieux saisir la dynamique de la notion. L'analyse ouvrira sur la perspective « géo », en se concentrant sur l'intervention du colonisateur dans le paysage de la baie James, à savoir les mines-fantômes, la déforestation ainsi que ce qu'Isabella Huberman nomme l'hydrocolonisation[13] : la construction des barrages destinés à assurer l'approvisionnement énergétique du Québec, mais au prix de la destruction de l'écosystème. La perspective « bio » mettra ensuite en évidence l'importance du vivant dans le roman, en particulier celle des animaux, ainsi que leurs liens avec le territoire et avec la narratrice. Enfin, la perspective « auto » permettra d'analyser les transformations identitaires que subit la narratrice sous l'influence du territoire.

## La perspective « géo »

Le roman s'ouvre sur deux phrases particulièrement évocatrices : « Ce matin, nous prenons la route de la baie James. J'ignorais que ce voyage me mènerait en des territoires occultés, tapis au fond d'insondables mémoires ataviques » (11). La juxtaposition du présent et du passé inscrit l'histoire racontée à la fois dans l'immédiateté et dans une temporalité révolue, déstabilisant légèrement l'horizon d'attente du lecteur. Évoquée dans la première phrase sous son nom « colonial », la baie James se transforme, dans la seconde, en « territoires occultés, tapis au fond d'insondables mémoires ataviques ». L'espace du roman se dédouble ainsi : l'un semble objectif, cartographiable, marqué par la colonisation ; l'autre, « invisible », est composé de souvenirs et de mystères autochtones[14]. Ce mouvement entre le présent et le passé, entre le visible et l'invisible, se prolonge tout au long du récit et constitue, selon nous, un mécanisme autobiogéographique puissant, servant à tisser des liens complexes entre le territoire et la femme en quête d'elle-même.

Cette dualité de la représentation se maintient par la suite : l'espace parcouru est fortement marqué par son passé colonial, mais la Nature semble amorcer un processus de guérison, témoignant de sa grande résilience. Victoria et son mari décident de passer la première nuit en camping sauvage : « Nous avançons

[12] La chercheuse polonaise Elżbieta Rybicka propose d'écrire le terme « auto/bio/géo/graphies » afin de souligner les interactions, et parfois les tensions, entre ses différentes composantes : E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków, Universitas, 2020, p. 284.

[13] C'est-à-dire « le processus par lequel l'État colonial exerce son contrôle sur les peuples autochtones en exploitant les rivières, artères vitales des territoires autochtones ». I. Huberman, « Les spectres de l'hydro… », *op. cit.*, p. 62.

[14] Sur l'impossibilité de cartographier le territoire à l'aide des cartes traditionnelles, voir M. Hébert, « Du territoire au texte : récit d'une quête de vision dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Québec français*, nº 162, 2011, p. 36-37.

vers des emplacements de camping vides, des foyers délabrés envahis par des repousses de pins et de bouleaux » (12). Les constructions en béton en ruine contrastent avec la repousse des arbres, la beauté du lac dans lequel Victoria nage et les « cadeaux » offerts par la forêt : les chanterelles que le couple prépare pour le diner. Le lendemain, Victoria et son mari découvrent d'autres bâtiments abandonnés et détruits. L'espace raconte alors sa propre histoire : les mines, qui y furent construites, exploitées et abandonnées, les arbres abattus, mais aussi les Eeyouch, chassés de leurs territoires de trappe et de chasse. La focalisation sur l'espace permet ainsi de mettre en lumière « les symptômes de la fragilité des écosystèmes, ébranlés par l'économie monoindustrielle des villages nordiques »[15].

Dans la première partie du roman, les chapitres consacrés au voyage s'entrelacent avec des scènes du passé, dressant les portraits de différents membres de la famille eeyou de la narratrice. Il s'agit là encore d'un mécanisme autobiogéographique qui permet de mettre en valeur les liens entre l'être humain et la Nature. Ainsi, révélée progressivement au lecteur, l'histoire de Georges, grand-oncle de la narratrice, disparu lors d'une chasse au début des années 1960 et dont les ossements n'ont jamais été retrouvés, raconte en filigrane l'influence délétère des Blancs sur l'écosystème. Georges s'éloigne de son territoire de chasse parce qu'il n'y trouve plus de gibier. Les hommes de sa famille qui partent à sa recherche découvrent un paysage étrange : « […] les épinettes étaient tordues, les branches des bouleaux et des trembles cassées ou arrachées de leurs troncs. On aurait cru qu'un géant, de ses grandes mains, avait secoué les arbres en les tordant et en tirant sur leurs bras… » (36). Ce paysage évoque le passage de lourdes machines de déforestation. La mort de Georges, épuisé et victime d'une crise cardiaque, loin de son territoire est ainsi indirectement causée par les Blancs, qui modifient l'écosystème et, ce faisant, le mode de vie de la Nation. Il est également possible que Georges n'ait pu retrouver son chemin, car le paysage – que les Autochtones savent lire instinctivement[16] – a été profondément modifié. Martin Thibaut et Amélie Girard comparent les relations entre l'Autochtone et le territoire à celles qui unissent l'enfant à sa mère : « Tout comme l'enfant et sa mère sont de même nature, l'Autochtone est lui aussi de même essence que le territoire »[17]. La mort du territoire devient ainsi celle de l'homme.

En 2004, année du voyage de la narratrice, les ossements de Georges sont menacés par une nouvelle intervention (néo)coloniale. La construction d'un barrage, négociée de façon suspecte avec les chefs de la communauté eeyou, détournera la rivière Rupert, la rendra inaccessible et inondera une partie du territoire – précisément celle où les ossements pourraient être localisés. C'est là l'enjeu central de la mission de la narratrice : les retrouver et les rendre à la

[15] D. Laporte, « Sur les routes/roots… », *op. cit.*, p. 71.

[16] Voir C. Desbiens, « Le Jardin au Bout du Monde : terre, texte et production du paysage à la Baie James », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, nº 1, 2008, p. 11.

[17] M. Thibault, A. Girard, « Le territoire, "matrice" de culture… », *op. cit.*, p. 64.

famille avant qu'il ne soit trop tard (73). Le projet d'Hydro-Québec transformera à jamais l'espace, affectant une fois de plus la vie des Eeyouch. La narratrice en est pleinement consciente lorsqu'elle observe la rivière : « Ses eaux tourbillonnantes butent avec force contre les masses de pierre couchées en son lit qui bloquent leur élan depuis des siècles. Cette énergie sera domptée, harnachée, transformée en confort de chaumières » (39).

Une tension nouvelle s'installe alors entre la tradition, l'importance de ce territoire et la « modernité » québécoise. Elle est mise en valeur justement par les mécanismes autobiogéographiques, dans lesquels la Nature joue un rôle essentiel dans (le discours de) la (re)construction de soi. Au cours de son voyage, Victoria se sent « attirée » par la rivière. C'est là qu'elle se laisse submerger par des souvenirs douloureux : l'alcoolisme qui ravage sa famille, le viol, l'inceste, puis la mort tragique de ceux qu'elle aime (96-99). La rivière « revigor[e] la protagoniste, […] l'allum[e] de vie ». L'eau y revêt symboliquement une fonction purificatrice, indispensable pour se réconcilier avec soi-même et mieux assumer son métissage[18].

Une relation se (re)noue alors entre la rivière et la narratrice, ce qui explique sans doute pourquoi, après la mort tragique de son mari, celle-ci accepte de participer à un projet visant à « conserver la "mémoire" des rivières Eastmain et Rupert. Il s'agirait d'une œuvre d'art autour de laquelle les Cris pourraient se rassembler dans l'avenir » (130), accompagnée de textes écrits à ce sujet[19]. Victoria est invitée à assister aux fouilles archéologiques menées pour sauver les traces de la culture eeyou. Elle doit « [s]'imprégner de l'esprit des lieux » (130) et en écrire un/des textes, un projet pleinement « autobiogéographique ». Elle espère également profiter de sa présence sur place pour retrouver les ossements de son grand-oncle.

La « consubstantialité » de l'homme et du territoire évoquée plus haut se manifeste dans la souffrance éprouvée par la protagoniste face à celle de la Nature : en découvrant le « chantier des futures centrales électriques » (176), elle ressent « un choc devant la forêt dévastée et ces immenses amoncellements de pierres et de sable au-dessus de cavités creusées par des géants » (176-177). Le paysage observé rappelle celui qu'avaient découvert les hommes partis à la recherche de Georges. L'intervention dans le paysage naturel est vécue par les Eeyouch comme une douleur quasi physique, que la narratrice commence elle aussi à ressentir : « Je regarde de tout mon être, les rives de la Eastmain couronnées de forêts, pensant à leur noyade prochaine sous des millions de mètres cubes d'eau. Une tristesse infinie m'accable » (179). Cette inondation, qui évoque

[18] Sur le métissage de la protagoniste voir M.-H. Jeannotte, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, nº 41, 2010, p. 297-312.

[19] Sur ce projet, tout à fait réel, voir I. Huberman, « Les spectres de l'hydro… », *op. cit.*, p. 59-80.

le déluge biblique[20], apparaît ici comme totalement dénuée de fonction purificatrice : loin de régénérer, elle détruit, infligeant une nouvelle injustice aux Eeyouch et à la Nature.

## La perspective « bio »

Les mécanismes autobiogéographiques, qui articulent les liens entre l'écriture de soi et l'écriture de l'espace, permettent de relire *Ourse bleue* comme l'histoire des Eeyouch. Car l'histoire de la Nation se confond avec celle du territoire. La narratrice la (re)découvre au contact de ce dernier et, dans le même mouvement, elle (re)découvre ses origines et elle-même. Pour ce faire, elle est accompagnée de guides, de figures intermédiaires, qui lui rappellent les liens perdus entre l'être humain et la Nature et l'aident à les restaurer : les animaux. Aux écritures de soi et de l'espace, en interaction constante, s'ajoute ainsi l'écriture de l'autre, celle de l'animal.

Cette dernière est perceptible dès le début du roman, lorsqu'un ours semble guider les voyageurs sur le chemin à emprunter (15). Plus loin, la narratrice affirme : « J'aime croire que mes ancêtres, symbolisés par l'ours, nous guident dans ce périple vers le nord » (23). Dans la vision du monde eeyou, l'être humain ne se distingue pas de l'animal, et ne lui est pas supérieur. Les deux coexistent paisiblement, tant dans la vie matérielle que dans la vie spirituelle[21]. Parfois, ils peuvent même « partager les âmes » et ne former qu'un seul être[22]. Dans le roman, cette conception apparaît avec une force particulière dans la scène d'initiation au chamanisme, où la narratrice raconte : « À nouveau, je suis avec le caribou et la loutre, mais il y a aussi une grande corneille. […] Je me sens unifiée. La ménagerie grandit en nombre. Voici un renard roux, une immense mouffette, un orignal, un aigle royal et un loup gris ! [I]ls viennent m'apporter leur soutien et me souhaiter la bienvenue dans l'univers de chamans » (169). La force retrouvée de Victoria provient ainsi des animaux, qui symbolisent le mieux le vivant du territoire.

Dans les rêves que la narratrice fait au début de son voyage, le territoire se définit d'ailleurs d'abord par les liens qu'il entretient avec l'animal : « La nuit m'entraîne de nouveau au pays de l'invisible, au pays des songes. Je regarde une montagne à partir d'une vallée où coule une paisible rivière. Un caribou au panache rouge se détache entre les arbres et les pierres, les yeux fixés dans ma direction » (65). C'est grâce au message transmis par le caribou que la narratrice comprend qu'elle doit se mettre à la recherche des ossements de son grand-oncle.

[20] Sur *Ourse bleue* comme une réécriture possible du déluge biblique voir D. Laporte, « Sur les routes/roots… », *op. cit*., p. 74.

[21] Voir *ibid*., p. 70-71.

[22] Voir M. S. Weatherdon, « Religion, Animals, and Indigenous Traditions », *Religions*, vol. 654, nº 13, p. 11-13, en ligne : https://doi.org/10.3390/rel13070654.

Le territoire, qu'elle peine encore à saisir pleinement au cours du voyage physique, se révèle avec davantage de clarté à travers le voyage spirituel.

Si, dans un premier temps, Victoria résiste à l'idée d'adhérer pleinement à la spiritualité eeyou, de croire aux passages possibles des esprits entre le chaman et l'animal, elle reconquiert, à la fin du roman, la mémoire des liens métaphysiques qui unissent sa Nation aux animaux. Elle en vient à comprendre que ces derniers sont une « manifestation du Grand Mystère » (169) et qu'ils constituent des guides indispensables dans la quête de soi. Après la mort tragique de son mari, c'est son chien qui l'aide le mieux « à supporter [s]on chagrin, comme s'il lisait à l'intérieur d['elle] » (127). Dans la philosophie eeyou, les animaux lisent effectivement à l'intérieur des êtres humains. Partageant avec eux le même territoire, ils les nourrissent, les protègent et les initient au Grand Mystère de l'existence[23]. C'est cette symbiose que la narratrice redécouvre peu à peu au fil de ses deux voyages. Sur le plan formel, cette dynamique se reflète dans l'importance accordée à l'écriture de l'animal, à sa présence tangible dans le texte, toujours en lien avec l'espace et avec la narratrice – une écriture pleinement autobiogéographique.

## La perspective « auto »

Car il ne faut en effet pas oublier que, par le recours à une narration autodiégétique, *Ourse bleue* raconte avant tout l'histoire de la narratrice en quête d'elle-même, voyageant à la fois dans son pays d'origine et au plus profond de son intériorité et de sa spiritualité. En s'approchant du territoire eeyou, Victoria entend « [l]e murmure d'une voix intérieure [qui] évoque la beauté farouche d'une terre à découvrir, d'un espace à boire de tout notre être et de son souffle à mêler à nos jours et à nos nuits à venir » (14-15). L'union de la narratrice avec l'espace s'amorce ainsi avant même son immersion physique dans le territoire. Cela signifie que celui-ci est déjà enraciné en elle et qu'elle le découvre au sens étymologique du terme, en ôtant la couverture qui l'avait jusque-là dissimulé.

C'est ainsi que le territoire devient un puissant vecteur de mémoire : l'espace traversé est porteur de souvenirs familiaux. Dans *Ourse bleue*, « [g]énéalogie, mémoire et territoire sont inextricablement liés […] »[24]. Il s'agit d'une forme de stratigraphie, telle que définie par Bertrand Westphal : l'espace n'est pas « *un* dans l'instant »[25]. Il se compose de « strates » qui le « fondent et

[23] L'écrivaine en parle dans un article : V. Pésémapéo Bordeleau, « La voix des ancêtres », *Relations*, n° 758, 2012, p. 23. À ce sujet voir aussi J. Leroux, « Éthique et symbolique de la responsabilité territoriale chez les peuples algonquiens du Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, nos 1-2, 2009, p. 86 et suiv.

[24] M. Hébert, « Du territoire au texte… », *op. cit.*, p. 34.

[25] B. Westphal, *Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 225. L'italique dans l'original.

l'arriment à l'Histoire, lui confèrent son histoire »[26]. « Assise sous l'ombrage d'un bosquet de bouleaux feuillus, maman prépare le repas du midi sur son feu d'été » (16), raconte la narratrice au début du deuxième chapitre intitulé « Frances et Joseph. Juillet 1960 ». La saison et les arbres mentionnés dans le chapitre précédent entraînent Victoria dans un retour vers le passé. D'ailleurs, la narratrice le formule explicitement ailleurs : « Je veux marcher au bord de la rivière pour ressentir, rencontrer l'esprit des lieux de naissance de koukoume [grand-mère – M.S.] Louisa » (24). Par l'intermédiaire de l'espace, Victoria retourne ainsi vers ses origines et vers ses ancêtres eeyouch. Il s'agit là d'une démarche profondément autobiogéographique. La narratrice procède à un « remembrement », terme désignant des « reconnexions avec la parenté menant à une guérison individuelle ou collective »[27], or, comme le montre le texte, ce processus ne peut s'opérer qu'à travers le territoire.

Celui-ci est également source de joie et de bonheur : « Ce paysage me pénètre comme une musique » (109), confie la narratrice. Grâce au paysage, elle retrouve l'harmonie de ses méditations et l'accès à sa spiritualité :

> […] je déploie sur la grève mes objets de rituel. Face à l'est, ma voix entonne à l'aide d'un hochet, un chant de grâce à la terre, à l'eau, au soleil, au vent. J'accepte. J'accepte. Merci, la Vie. Mon corps prend des proportions démesurées, les éléments prennent place en moi et dansent dans une lumière blanche, traversée d'éclairs multicolores. Je vois la terre loin en dessous de moi, mais aussi loin en dedans de moi. Je suis. J'existe. Je danse avec mes frères les animaux, les plantes, les pierres, L'Esprit de création tout entier. Je chante car, en moi, autour de moi, dansent aussi mes ancêtres cris. (49)

Comme le rappellent Martin Thibault et Amélie Girard, la conception du territoire est indissociablement écologique[28]. L'union avec le territoire décrite dans l'extrait donne à voir ce que signifie une *véritable* écologie, c'est-à-dire ce que représentent, pour l'être humain, des liens restaurés avec la Nature. Il s'agit d'une forme d'extase, d'un accès au secret de la relationalité qui, une fois éprouvée, remplit l'être humain de reconnaissance envers « l'Esprit de création », commun aux humains, aux animaux, aux plantes et aux pierres, au vivant comme au non-vivant. Selon les croyances eeyouch, les morts demeurent sur leur ancien territoire, l'imprégnant de leur présence et rappelant aux vivants qu'ils ne sont jamais seuls, qu'une force veille toujours sur eux[29].

---

[26] *Ibid.*, p. 227.

[27] J. Papillon, « Apprendre et guérir : les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapesh, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n$^{os}$ 2-3, 2016, p. 57.

[28] M. Thibault, A. Girard, « Le territoire, "matrice" de culture… », *op. cit.*, p. 61. Sur la notion d'« écologie culturelle » voir C. Desbiens, « Le Jardin au Bout du Monde… », *op. cit.*, p. 8.

[29] Sur cette présence voir *ibid.*, p. 60-61.

L'union décrite plus haut révèle ainsi à la narratrice le mystère de la Nature et de la Vie. Tout au long de son voyage, Victoria éprouve à plusieurs reprises ce sentiment d'être « au cœur de la Vie, [s]on être se dilu[ant] dans ce qui l'entoure » (169). Il s'agit là d'un mécanisme autobiogéographique fondamental : faire fusionner le personnage avec l'espace, car, comme le souligne Irène Chassaing, « Victoria *devient* son pays natal »[30].

C'est enfin dans le territoire que la narratrice puise la force nécessaire pour assumer ses origines et en être fière. Elle y trouve également une source d'inspiration créatrice, faisant intervenir la composante « graphie » de la notion d'autobiogéographie. Vers la fin du roman, Victoria passe près de l'ancienne demeure familiale. Bien qu'elle n'en retrouve aucune trace matérielle, elle ressent le bonheur de son enfance inscrit dans cet espace : « L'éclair argenté d'un brochet fend les eaux de la rivière. Je casse la croûte, adossée à une souche. Des mots se bousculent, je me concentre et j'attends, mon carnet rouge sur ma cuisse. […] Le poème s'écoule comme l'eau libérée de l'hiver » (147). Le territoire offre ainsi à la narratrice non seulement la force de vivre et d'éprouver le bonheur, mais aussi celle de dire et d'écrire. La comparaison finale renforce encore les liens étroits entre l'espace, la Nature, la narratrice et l'acte d'écriture.

## Conclusion

« [C]es paysages font partie de leur sang et leur âme » (61), dit la narratrice au début de son voyage au pays des Eeyouch. À la fin du roman, ces paysages – bientôt voués à disparaître partiellement sous les eaux – font également partie de son propre sang et de son âme. Elle parvient ainsi à revenir à ses origines, à ressentir en elle l'ourse bleue qui donne le titre au roman. Ce totem est singulier, car marqué par l'influence de la culture québécoise. La petite Victoria vouait en effet un certain culte à la Vierge Marie et affectionnait particulièrement la couleur bleue. Son métissage sanguin et culturel trouve ainsi un écho symbolique dans la couleur de son totem. Mais l'ourse bleue, symbole de l'hybridation douloureuse de la narratrice, peut également incarner une Nature irrémédiablement altérée par la colonisation euro-canadienne.

La Nation eeyou et la Nature ont, l'une comme l'autre, subi les effets délétères de la colonisation. Après l'acculturation forcée, les Autochtones réapprennent à vivre dans la Nature, avec la Nature et pour la Nature. Ils renouent avec leur écologie ancestrale, la préservation du territoire étant profondément enracinée dans leurs savoirs et leurs modes de vie[31]. Le roman de Virginia Pesemapeo Bordeleau en offre une illustration particulièrement éloquente.

[30] I. Chassaing, *Dysnostie : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2019, p. 29. L'italique dans l'original.

[31] M. Thibault et A. Girard, « Le territoire, "matrice" de culture… », *op. cit.*, p. 66.

Selon Irène Chassaing, le livre met en scène la dysnostie, cette « maladie du retour », soit la difficulté de revenir chez soi[32]. Mais ce « chez soi », dans le roman, renvoie au territoire, dont la définition rejoint étroitement celle du foyer autochtone. Car, pour l'Autochtone, le foyer (*home*) est « un réseau de relations et de responsabilités mettant en jeu les liens avec les réseaux de parenté humaine ; des relations avec les animaux, les plantes, les esprits et les éléments ; des relations avec la planète, les terres, l'eau et les territoires ; et les connexions avec les histoires, les chansons, les enseignements, les noms et les ancêtres traditionnels »[33]. Le mot-clé de cette définition est celui de « relation », synonyme du « lien » présent dans la définition du territoire citée au début de cette contribution. C'est par le *lien*, par la *relation*, que se définissent les espaces habités par l'Autochtone. Cette même logique relationnelle se retrouve dans le mot grec *oikos* (οἶκος), radical du terme « écologie », ainsi que dans une autre définition de celle-ci : l'étude des « *rapports* de[s] êtres [vivants] avec l[eur] milieu »[34]. Le lien, la relation, le rapport jouent également un rôle central dans le concept d'autobiogéographie, entendue comme la *relation* entre l'écriture de soi, l'écriture de l'autre et l'écriture de l'espace.

La narration d'*Ourse bleue* articule ainsi de manière indissociable l'écriture de l'espace, l'écriture de l'animal et l'écriture de soi. La narratrice se raconte à travers les liens qu'elle (re)noue avec le territoire, le vivant et le non-vivant. De cette dynamique relationnelle naît le texte lui-même – la *graphie* –, c'est-à-dire l'histoire racontée et le sens du mot « territoire », qui se révèle dans les relations entre ces trois dimensions.

Pour les Eeyouch, le territoire est un texte[35]. Si cette affirmation renvoie d'abord à la capacité de « lire » un espace qui « parle » à celles et ceux qui le traversent, elle peut également être comprise, dans le cadre de nos analyses, comme une mise *en relation* du territoire et de son écriture et – par extension, de l'écologie et de sa mise en récit. *Ourse bleue* montre ainsi qu'il n'y pas d'Eeyou sans territoire et – plus universellement – qu'il n'y pas d'être humain sans Terre, sans Nature : il n'y a pas d'égo sans géo, sans éco[36].

---

[32] Voir I. Chassaing, « *Dysnostie…* », *op. cit*, spécialement p. 2 où l'autrice explique l'étymologie du terme.

[33] J. Thistle, *Définition de l'itinérance chez les Autochtones au Canada*, Toronto, Presses de l'Observatoire canadien sur l'itinérance, 2017, p. 15, cité d'après J. Cunningham, « Vers une compréhension des formes de l'itinérance vécue chez les femmes autochtones au Canada », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 49, n° 3, 2019, p. 30.

[34] *Dictionnaire Le Robert*, en ligne, entrée « écologie », *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

[35] C. Desbiens, « Le Jardin au Bout du Monde… », *op. cit*., p. 7-15.

[36] Voir M. Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022, p. 223.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Chassaing, Irène, *Dysnostie : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2019.

Collot, Michel, « Introduction à l'autobiogéographie », dans : *Littérature de voyage et autobiogéographie (XIX^e^-XXI^e^ siècles)*, dir. S. Moussa, M. Sokołowicz, Leiden, Brill, 2026, p. 17-33.

Cunningham, Julie, « Vers une compréhension des formes de l'itinérance vécue chez les femmes autochtones au Canada », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 49, n^o^ 3, 2019, p. 29-37.

Hébert, Martin, « Du territoire au texte : récit d'une quête de vision dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Québec français*, n^o^ 162, 2011, p. 35-37.

Huberman, Isabella, *Histoires souveraines. Poétiques du personel dans les littératures autochtones du Québec*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2023.

Huberman, Isabella, « Les spectres de l'hydro chez Tim Whiskeychan et Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Tangence*, n^o^ 129, 2022, p. 59-80.

Laporte, David, « Sur les routes/roots : identité culturelle et "poétique de l'espace métissée" dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n^os^ 2-3, 2016, p. 67-76.

Malone, Molly, Chisholm, Libby, « Territoire autochtone », *Encyclopédie Canadienne*, publié le 5 juillet 2016, en ligne : https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/indigenous-territory (consulté le 20 décembre 2025).

Papillon, Joëlle, « Apprendre et guérir : les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapesh, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n^os^ 2-3, 2016, p. 57-65.

Pésémapéo Bordeleau, Virginia, *Ourse bleue*, Auxerre, Litté, 2009 [2007].

Thibault, Martin, Girard, Amélie, « Le territoire, "matrice" de culture : analyse des mémoires déposés à la commission Coulombe par les premières nations du Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, n^os^ 1-2, 2009, p. 61-70.

Westphal, Bertrand, *Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

Sara Del Rossi
*Université de Varsovie*
ORCID : 0000-0003-4897-0236

# Le parcours décolonial et le réalisme (in)formatif de Naomi Fontaine dans *Kuessipan* / *À toi* (2011), *Manikanetish* (2017) et *Shuni : ce que tu dois savoir Julie* (2019)

**Naomi Fontaine's Decolonial Journey and (In)formative Realism in *Kuessipan* / *À toi* (2011), *Manikanetish* (2017), and *Shuni: ce que tu dois savoir Julie* (2019)**

The article explores the decolonial path of Innu writer Naomi Fontaine through the analysis of the geosymbols of Uashat and Nutshimit in her three works *Kuessipan* / *À toi* (2011), *Manikanetish* (2017), and *Shuni: ce que tu dois savoir Julie* (2019). This exploration aims to show that Indigenous literature is inherently ecological and decolonial. Indeed, it does not only features typical themes such as the rejection of human centrality and capitalism, but it also encourages interdisciplinary and intergenerational dialogue, often of an (in)formative nature, in order to incorporate Indigenous perspectives into contemporary discussions and offer pathways for a truly inclusive and decolonial cosmopolitan ecology.

**Key-words:** Indigenous literature, Naomi Fontaine, decolonial ecocriticism, Kuessipan, Manikanetish, Shuni

**Mots-clés :** littérature autochtone, Naomi Fontaine, écocritique décoloniale, Kuessipan, Manikanetish, Shuni

## Introduction

Dans *Sovereign Wisdom. Generating Native American Philosophy from Indigenous Cultures*, Jennifer Lisa Vest place au cœur de sa réflexion le concept de territoire (*land*) dans la pensée autochtone, en l'érigeant en principe fondateur de son projet philosophique. Le territoire-Mère y est envisagé comme matrice ontologique et épistémique vu qu'il constitue à la fois l'origine des relations et des identités, la source de la sacralité, des récits, de la responsabilité, de la sagesse, de la pensée et du savoir[1]. La sacralité des lieux ne relève pas d'une abstraction spirituelle, mais s'enracine dans leur fonction thérapeutique, rituelle et relationnelle, car ces espaces permettent la communication non seulement avec les ancêtres, mais également avec l'ensemble des êtres vivants qui les ont habités ou qui y demeurent encore. Chaque lieu devient dès lors un foyer de mémoire et de transmission, un espace partagé où se tisse la continuité entre l'expérience individuelle et l'expérience collective. Cette conception s'articule étroitement avec le concept de « *grounded normativity* »[2], qui met en lumière l'importance des pratiques territorialisées et des relations écologiques comme fondements normatifs des cosmologies autochtones, révélant l'intrication des formes de vie, des modes d'habiter et des systèmes éthiques autochtones.

Dans cet article, j'examine la démarche décoloniale de l'écrivaine innue Naomi Fontaine à travers une analyse écocritique des lieux récurrents qui structurent *Kuessipan / À toi* (2011), *Manikanetish* (2017) et *Shuni : ce que tu dois savoir Julie* (2019)[3]. Ces textes, respectivement un roman poétique composé de courts fragments en prose, un roman d'apprentissage à l'âge adulte et un essai épistolaire polémique à voix unique, s'ancrent tous dans le même espace d'Uashat, une communauté innue voisine de la ville de Sept-Rivières, au Québec. L'objectif est de mettre en lumière l'évolution du parcours introspectif et décolonial de l'autrice, visible à travers les transformations successives de la perception et de la description des géosymboles[4] que constituent Uashat et le *Nutshimit* (le territoire sacré). Ces mutations discursives ne sauraient être dissociées des genres littéraires mobilisés, chaque forme narrative offrant une modalité spécifique d'ancrage territorial, de relationnalité et d'énonciation identitaire. De même, les trois textes ne constituent pas une simple succession d'œuvres,

[1] Voir J. L. Vest, *Sovereign Wisdom. Generating Native American Philosophy from Indigenous Cultures*, New York, Peter Lang, 2024, p. 137.

[2] G. Coulthard et L. B. Simpson, « Grounded Normativity/Place-Based Solidarity », *American Quarterly*, vol. 68, n° 2, 2016, p. 249-255.

[3] N. Fontaine, *Kuessipan / À toi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, ci-après *K* ; *Manikanetish*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, ci-après *M* ; *Shuni : ce que tu dois savoir Julie*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, ci-après *S*.

[4] « Le territoire […] est véritablement un espace symbolique, un *géosymbole*, c'est-à-dire l'empreinte locale d'une écriture chargée de sens et de mémoire », J. Bonnemaison, « Le territoire enchanté. Croyance et territorialités en Mélanésie », *Géographie et cultures*, n° 3, 1992, p. 76.

mais un dispositif générique et territorial où chaque forme narrative matérialise une étape du processus décolonial, qui procède du regard fragmenté à la réappropriation du savoir, jusqu'à sa transmission.

Inspirée par l'analyse géocritique de *Kuessipan* proposée par Marie-Ève Villancourt[5], mon étude envisage pour la première fois les trois ouvrages dans leur ensemble, constituant un triptyque textuel dont chaque panneau correspond à une étape du cheminement décolonial entrepris par Naomi Fontaine. Le premier volet, *Kuessipan* / *À toi*, met en scène une protagoniste déchirée entre son héritage innu et un regard colonial intériorisé, ravivé par la présence de son compagnon allochtone qu'elle amène pour la première fois à découvrir Uashat. Le texte superpose deux régimes perceptifs, l'un allochtone et colonial (partenaire), l'autre autochtone et relationnel (protagoniste), révélant une lutte pour se défaire du paradigme colonial, réapprendre l'appartenance et renouer avec l'ontologie du lien communautaire. Le second volet, *Manikanetish*, roman de formation d'une jeune enseignante innue qui retourne dans la communauté après des études en ville, interroge frontalement le système éducatif québécois dans les réserves. Naomi Fontaine y déconstruit les certitudes issues de sa formation universitaire occidentale, progressivement démantelées par les pratiques épistémiques de la communauté[6]. Le renversement final, où les élèves deviennent les véritables détenteur·rice·s du savoir, initiant l'enseignante à l'ontologie innue fondée sur l'écoute, la réciprocité et la responsabilité, consacre l'apprentissage du territoire comme espace pédagogique et éthique. Enfin, *Shuni* constitue l'aboutissement du cheminement, car l'autrice adopte la forme d'une longue lettre adressée à son amie d'enfance allochtone qui souhaite devenir bénévole dans la communauté. Sous les apparences d'un guide destiné aux allochtones désireux d'aborder la culture innue avec respect, l'ouvrage devient également un outil de réflexion tourné vers la communauté elle-même. L'autrice y expose les mécanismes persistants de la colonisation, dresse un diagnostic des défis actuels et esquisse des pistes de transformation[7]. En clôturant le triptyque, *Shuni* marque le passage de l'appropriation du savoir à sa transmission car Naomi Fontaine, désormais en position d'initiatrice, contribue à prolonger le cercle de la relation et du partage, geste fondamentalement décolonial.

[5] M.-È. Vaillancourt, « Un héritage à habiter : lecture géopoétique de *Kuessipan* / *À toi* et de *Puamun, le rêve*, de Naomi Fontaine », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 47, n° 1, 2017, p. 25-34.

[6] Voir J. Papillon « La solidité des filles chez Naomi Fontaine », *Tangence*, n° 119, 2019, en ligne : http://journals.openedition.org/tangence/666.

[7] Voir J. Defraeye « "Ce que tu dois savoir, Julie". Épistémologies et réparation dans *Shuni* (2019) de Naomi Fontaine », *Indigenous Literary Arts and Redress*, vol. 46, n° 2, 2021, p. 168-185.

## Uashat, entre réserve et communauté

Par son importance dans la biographie comme dans l'Œuvre de Naomi Fontaine, Uashat assume la valeur d'« idéoscape »[8], c'est-à-dire un paysage investi d'enjeux politiques et idéologiques, mais aussi de contre-idéologies, tant il cristallise les dissonances entre les visions autochtone et allochtone, lesquelles se condensent dans le binôme communauté / réserve. Ce décalage terminologique, aisément observable en comparant les définitions circulant en ligne, où Uashat apparaît systématiquement comme une « réserve »[9], et les quatrièmes de couverture des ouvrages de Fontaine, qui privilégient le terme « communauté », constitue déjà en soi un champ de tension culturelle. Il résume les logiques d'imposition, les résistances et, plus largement, l'affrontement entre pratiques coloniales et démarches décoloniales :

> Quand tu reviendras, tu remarqueras un écriteau à l'entrée de Uashat. C'est un écriteau vert avec des lettres blanches, gouvernementales. Il y est inscrit Uashat. Limite réserve. (S, 15)

> Quand tu viendras chez moi, tu verras que le Conseil, composé de ceux qui dirigent la communauté, a fait mettre un autre panneau à côté de celui du gouvernement. Un panneau blanc avec des lettres noires peintes sur le bois. *Les Innus vous souhaitent la bienvenue dans la communauté de Uashat. Tshiminu-takushinau ute Uasht mautania innit.* (S, 17)

Le premier écriteau, métallique et standardisé, matérialise le lexique de la réserve : fermeture, restriction, frontière. À l'inverse, le panneau conçu par le Conseil, en bois et réalisé à la main, exprime une dynamique d'accueil et d'ouverture, soulignée par le bilinguisme et par l'ancrage matériel dans la matière vivante.

Le contraste réserve/communauté est évident déjà à partir de l'incipit de *Kuessipan*, « J'ai inventé des vies » (9), où la narratrice expose d'emblée la stratégie fictionnelle visant à contourner la confrontation directe avec les représentations péjoratives associées à la réserve :

> Je voulais voir la beauté, je voulais la faire. Dénaturer les choses – je ne veux pas nommer ces choses – pour n'en voir que le tison qui brûle encore dans le cœur des premiers habitants. La fierté est un symbole, la douleur est le prix que je ne veux pas payer. Et pourtant, j'ai inventé. J'ai créé un monde faux. Une réserve reconstruite où les enfants jouent dehors, où les mères font des enfants pour les aimer, où on fait survivre la langue. (K, 9)

---

[8] A. Appadurai, *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Lausanne, Payot, 2005, p. 71.

[9] Voir la page *Wikipedia* d'Uashat, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Uashat.

À une première lecture, la voix narrative semble uniquement exprimer son refus de la réalité ambiante de la réserve, qu'elle préfère recréer au moyen de la fiction. Pourtant, cette démarche faussement préterintentionnelle recèle, en réalité, le début du processus décolonial, vu que l'acte d'embellir établit une contre-narration qui substitue aux clichés racisants un espace autre, fondé sur l'ontologie relationnelle autochtone et capable d'exprimer la fierté d'y vivre. La fiction devient alors une tactique décoloniale, par laquelle l'autrice refuse le régime perceptif dominant et tente de réinscrire et réactiver Uashat par la perspective innue, sans pourtant renoncer à dénoncer les aspects coloniaux que tel endroit incarne, en particulier en rapport à l'instrumentalisation du territoire.

En effet, la réserve constitue le géosymbole de la déstructuration de l'habitat des peuples autochtones par le colonialisme de peuplement (« *settler colonialism* »[10]) et ses conséquences, car ils ont dû passer d'un concept d'espace illimité (*Nitassinan*) à un espace de ségrégation sous la promesse d'une tutelle meilleure. Cet espace fermé et encadré, où les Innu·e·s habitent dans des maisonnettes bâties par l'État, contredit radicalement leur rapport au monde, d'autant plus que le concept de propriété n'existe pas dans la pensée innue, tout comme le mot liberté ne figure pas dans le vocabulaire[11], car elle est conçue comme intrinsèque à toute forme de vie. La clôture représente ainsi la première marque de la réserve :

> Là, au début. Une clôture. Plus haute que la tête des hommes. Le métal entoure des cabanes en bois, éraflées par le souffle continu du vent de la haute mer. Dispersées et immobiles. La ville s'arrête où la réserve commence. La clôture plantée là, un gardien contre les loups, les Innus. Ils s'attardent derrière la barrière. Se tiennent tout près. Cherchent l'issue, trouvent le chemin de leurs propres lois. Ils veulent fuir, là il n'y a pas de barricades. (K, 46-47)

En contraste avec la ville « civilisée », la réserve est habitée par des « loups » en cage dangereux, qui reproduisent les stéréotypes de la sauvagerie, oisiveté et précarité, communément associés aux peuples autochtones. Capables uniquement de s'attarder et de ne rien faire, improductifs et instables comme les cabanes qu'ils habitent en proie aux vents. Leur seul objectif est la liberté dont ils ont été privés, une liberté en dehors de la barrière, mais surtout en dehors des lois imposées. Naomi Fontaine expose ainsi les mécanismes discursifs qui ont naturalisé la réserve comme lieu d'enfermement, espace liminaire entre l'ordre urbain et l'« indiscipline » supposée de l'Autochtone.

---

[10] P. Wolfe, « Settler colonialism and the elimination of the native », *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n° 4, 2006, p. 391-392.

[11] Voir D. Ellis Béchard, N. Kanapé Fontaine, *Kuei, je te salue, conversation sur le racisme*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2016, p. 76-77.

La métaphore de la clôture ressurgit dans la description de la classe dans *Manikanetish*, enfermée entre quatre murs de l'établissement scolaire, où l'enseignante-narratrice réfléchit sur le fait qu'elle doit apprendre aux élèves : « le monde [occidental]. Et comment on le regarde [d'une perspective occidentale]. Et comment on l'aime [de façon matérialiste]. Et comment on défait cette clôture désuète et immobile qu'est la réserve, que l'on appelle une communauté que pour s'adoucir le cœur » (M, 13, les ajouts entre crochets sont de moi). L'extrait condense la posture coloniale du sauvetage civilisateur, l'enseignante se percevant comme instance de transmission légitime, sans épargner d'un regard piétiste le groupe, comme on le voit dans la dernière partie de l'extrait où le mot « communauté » est privé de toute acception positive, celle-ci étant considérée comme un amadouement pour ses habitant·es, un refuge illusoire et consolateur pour pouvoir survivre dans cet univers dont on a entendu « [t]outes sortes d'histoires. Drôles, pas toujours. Dérangeantes. Difficiles à comprendre » (M, 19).

Ce n'est toutefois qu'avec *Shuni* que le renversement de perspective s'accomplit pleinement :

> À l'établissement de la réserve, le gouvernement a cru bon d'élever une clôture haute, en métal, pour marquer la frontière que désormais les Innus ne pourraient plus franchir sans raison valable. Ils étaient si près des nouveaux venus. Une lisière d'arbres et des terrains vagues les séparaient. Ils n'étaient pas dangereux. Ils étaient dérangeants. Imprévisibles. Libres. De la tempérance boréale jusqu'au territoire glacé de la toundra. Leurs chemins n'étaient inscrits sur aucune carte. Ni les départs sur les calendriers. Ce sont les saisons qui influaient sur leur portage. (S, 16)

Naomi Fontaine conteste, enfin, la rhétorique protectionniste du gouvernement, car la clôture n'a(vait) pas vocation à protéger les Innu·e·s, mais à protéger les Allochtones de la conception autochtone de la liberté, qui est incompatible avec les fondements idéologiques européens de propriété, exploitation, ordre et prévoyance. *Shuni* révèle, enfin, que le danger n'était jamais celui que l'on croyait, vu qu'il résidait moins dans les modes d'existence innus que dans leur capacité à déstabiliser la pensée du régime colonial.

L'image héritée et largement diffusée du microcosme et de sauvagerie et de *wilderness*, où les habitant·e·s préserveraient les pratiques de vie traditionnelles et figées, est systématiquement déconstruite. À rebours de cette vision exotisante, l'écrivaine montre que la réserve est avant tout le lieu de l'éradication des pratiques et des savoirs innus, processus que le philosophe Boaventura de Sousa Santos qualifie d'« épistémicide »[12] (« *murder of knowledge* »), c'est-à-dire la destruction méthodique des systèmes de connaissance non occidentaux

[12] B. De Sousa Santos, *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, London / New York, Routledge, 2016 [2014], p. 149.

à travers l'imposition d'une « monoculture du savoir »[13] et d'une « monoculture de l'esprit » (« *Monoculture[s] of the Mind* »[14]). Cette imposition repose sur un « ordre social moderne »[15] structuré par des modèles européo-centriques naturalisés comme universels, tels que le néolibéralisme économique, la démocratie représentative, l'individualisme et l'équivalence entre l'État et la Loi. Dans *Shuni*, l'ouvrage le plus engagé et percutant, Naomi Fontaine expose avec force ce basculement colonial et ses conséquences :

> L'impérialisme avait fait des ravages dans les relations entre Blancs et Indiens. Dans l'esprit des premiers habitants était née l'incertitude d'une existence autonome. […] Ils savaient que les manières de vivre ne seraient plus les mêmes. Que leurs savoirs seraient mis à rude épreuve. Leur parole souillée. Leur corps violé. Leur territoire dévasté. Que plus jamais les enfants ne naîtraient sous les tentes. Ils pressentaient, sans pouvoir le nommer, ce qu'est être colonisé. (S, 16)

Parmi les nombreux effets du génocide culturel infligé aux Innu·e·s, les traumatismes causés par l'acculturation imposée, notamment celle impartie par les prédecesseur·euse·s de la protagoniste de *Manikanetish*, et la perte des savoirs et des rôles traditionnels, sont à la base des problèmes de dépendance d'une part de la population innue. La dépression, les suicides, l'alcoolisme, la toxicomanie, le chômage et la dépendance économique des allocations gouvernementales s'avèrent être les effets des impositions coloniales ayant disloqué et déréglé la société innue jusqu'à mettre en place ce que le poète louisianais cadjin Jean Arceneaux appelle « colonihilisme »[16] :

> Des années plus tard, les autorités ont démonté la clôture qu'ils avaient érigée. Mais il était tard déjà. Nous étions nés enfermés et cet enfermement était devenu notre salut. Nous les nomades, les voyageurs, ceux qui avaient pour territoire le Nord tout entier, nous avons fini par croire que cette clôture nous protégeait. Contre le mépris, les arnaques, la haine de ceux qui l'avaient érigée. Les barrières les plus solides sont celles qui subsistent dans l'esprit. (S, 17)

Si ces réalités nourrissent encore des discours racistes saturés de stéréotypes, Naomi Fontaine refuse tout misérabilisme. Par une écriture fondée sur des

---

[13] *Ibid*., p. 272.

[14] V. Shiva « Monocultures of the Mind – Understanding the Threats to Biological and Cultural Diversity », *Indian Journal of Public Administration*, vol. 39, n° 3, 1993, p. 237.

[15] B. De Sousa Santos, J. Arriscado Nunes, M. P. Meneses, « Ouvrir le canon du savoir et reconnaître la différence », *Participations*, vol. 32, n° 1, 2022, p. 54.

[16] « Il y a rien de plus dégoûtant que du colonialisme / Qui vient de l'intérieur même de la colonie […] C'est difficile de regarder l'ennemi dans les yeux. Il faut souvent trouver un miroir », J. Arceneaux, *Cris sur le bayou : Naissance d'une poésie acadienne en Louisiane*, Montréal, Éditions Intermède, 1980, p. 26.

descriptions précises, dépouillées de jugement, elle donne à voir le quotidien d'Uashat afin que le lectorat puisse enfin comprendre, plutôt que condamner. Il s'agit d'une démarche fondée sur le respect des existences, des manières d'habiter le monde et, surtout, sur une suspension du jugement au profit de l'écoute. L'objectif préconisé serait alors de montrer au public, qu'il soit allochtone ou autochtone, l'importance de savoir respecter les autres manières de concevoir le rapport à la vie et donc à la nature. C'est pourquoi Fontaine intègre des micro-récits de vie, qui alternent avec des descriptions d'éléments naturels persistants, où il est possible de retrouver un apaisement des sens, point de départ pour reconquérir son esprit et le sens communautaire :

> Ici, la nuit, les jeunes traînent en bande. Se réunissent sur la dernière marche d'une estrade. […] Toute la nuit, jusqu'à ce que leur délire atteigne les premières lueurs du ciel. […] Si tu continues ton chemin devant, il y aura du sable à tes pieds. […] Laisse les vagues rythmer tes sens. Ça t'apaisera. […] Alors tu verras la baie, la plage au sable doux, l'aluminerie, les îles, le fleuve comme une mer. L'océan d'où tu es venu. (K, 37-38)

Le lecteur allochtone reconnaît dans ces scènes ce qu'il s'attend à trouver (pauvreté, dépendance, désœuvrement), mais la narratrice propose à chaque fois une contre-vision instaurant l'accès à la beauté, à la continuité, à la possibilité de faire monde autrement. Dans l'extrait, les deux faces du même lieu s'opposent : où la dureté de la réalité se fait trop intense intervient la nature qui rappelle à la vie. Ces fragments paysagers agissent comme des respirations permettant la reconstruction des sens, point de départ d'une guérison individuelle et collective. Chaque fois que la violence sociale paraît dominer, la nature réintroduit une possibilité de vie, un geste constitutif de la résistance autochtone, c'est-à-dire trouver de la vie là où l'État a voulu créer un non-lieu.

Dans *Manikanetish*, les élèves étiqueté·e·s comme problématiques permettent à la protagoniste de recalibrer ses perspectives non seulement sur Uashat, mais aussi sur sa vie privée. Seulement le passage de *réserve* à *communauté* consent ce renversement, mais cela implique de devoir embrasser une ontologie relationnelle autre, se défaire de tous les (pré)concepts reçus, pour enfin atteindre un autre soi, plus complet, capable de se relier non seulement aux racines de façon passéiste, mais aussi aux branches de l'avenir. De cette manière, les élèves, l'enfant à venir de la protagoniste, le fils auquel Naomi Fontaine dédie la dernière section de *Kuessipan / À toi*, incarnent cette continuité du vivant, un relais qui ne peut s'effectuer qu'à condition d'apprendre à écouter les autres êtres vivants qui les/nous entourent.

En effet, c'est seulement en suivant la trace des éléments naturels que la narratrice et, par conséquent, le public sont en mesure de sortir d'une lecture misérabiliste pour enfin redécouvrir comment le non-lieu reprend sa vitalité, sans pour autant cacher les difficultés présentes. Cette démarche fait directement écho

au fondement ontologique innu de la guérison spirituelle au moyen de la nature, c'est-à-dire retrouver et suivre les pratiques de vie naturelles pour échapper à l'enfermement physique et psychique de la réserve, réussir à vivre le territoire, à passer de l'enfermement à l'ouverture et devenir enfin communauté en se libérant de la clôture matérielle et mentale de la réserve pour réhabiter le *Nitassinan* :

> La réserve est un lieu. Un emplacement choisi par le gouvernement. […] La réserve est un lieu de contraintes et de sédentarisation obligée. […] Aucun Innu n'a jamais choisi de vivre dans une réserve. […] Par contre, la communauté a toujours existé. La communauté, ce sont les gens. […] Seul, on ne peut pas survivre. La communauté, c'est notre fondation. […] Le jour où il n'y aura plus de réserve, et je crois que ce jour viendra, nous rêverons, nous ferons des enfants, nous danserons le makushan, librement, dans l'innu-assi. Toi et moi, Shuni, nous assisterons, émues et heureuses, à la chute d'un mur. Ce mur invisible qui nous a séparées lorsque nous sommes nées. Celui que l'amitié a su percer. (S, 101-102)

## Le Nutshimit

Pour les Innu·e·s le *Nutshimit*, l'intérieur des terres, est le territoire sacré des ancêtres et topos de la vision circulaire animiste, « où tout s'oppose au sens commun, où tout résiste à l'immédiateté » (K, 92). Lieu de suspension, le *Nutshimit* échappe à la temporalité occidentale fondée sur la course au développement individuel et collectif, tout en constituant l'espace où l'Innu·e retrouve son être, reprend possession de sa volonté, se restaure, se détoxifie et (ré)apprend à vivre selon les gestes ancestraux : suivre les traces, chasser, communiquer avec la nature.

> Nutshimit, pour l'homme confus, c'est la paix. Cette paix intérieure qu'il recherche désespérément. Ce silence après avoir hurlé, des nuits durant, son angoisse sans que personne ne l'entende. Le silence d'un vent qui fait bruisser les aiguilles de sapin. Le silence d'une perdrix qui déambule aux côtés d'une dizaine d'autres. Le silence du ruisseau qui continue de suivre sa route, enfoui sous un mètre de neige. (K, 63-64)

Dans le roman *Manikanetish*, centré autour du retour à la communauté et du réapprentissage des manières d'y vivre, la première trace de la déconstruction de la posture coloniale de la protagoniste a lieu lors du cercle communautaire qu'elle organise avec ses élèves, après le suicide d'une camarade de classe. Ce moment marque la première véritable relation entre l'enseignante et ses élèves, parallèlement à son premier refus des méthodes occidentales pour surmonter une situation délicate : « Je voulais croire, j'avais besoin de croire, que quelque chose est né ce matin-là. Entre eux et moi. Quelque chose de fragile, sans doute.

Du moins, quelque chose de vrai. Comme un début de confiance » (M, 84). La deuxième étape de ce lent processus de relation se produit lors du séjour de la classe dans le *Nutshimit*, où la protagoniste se rend pleinement compte du processus de renversement en acte :

> D'ailleurs, quelques-uns des élèves étaient eux aussi accoutumés à la vie en forêt. […] Sans que je ne m'en rende compte, mes élèves ont cessé de m'appeler madame. […] Nous étions ailleurs, très loin des livres et des bureaux. Très loin des réseaux sociaux et des commérages de la réserve. Très loin de la souffrance et des drames familiaux. […] Et pourtant nous étions si près. Si près de soi. (M, 105-106)

Le moment central du roman coïncide avec l'accomplissement de l'esprit de communion lors de la dernière soirée dans le *Nutshimit*, quand la protagoniste et ses élèves se rassemblent dans le *Shaputuan*, tente conique communautaire à deux portes. Le calme du partage, des nourritures et des confidences, est perturbé par l'angoisse du retour à Uashat et à ses problèmes. Encore une fois, l'élément naturel rend à tous·te·s leur sérénité : « La solitude, la survie, le stress et la sérénité. […] Lorsque nous sommes sortis de la tente pour aller dormir dans nos chalets, un ciel illuminé a éclairé nos pas. Une lune complètement ronde et des milliards d'étoiles pour veilleuses » (M, 111). Le *Nutshimit* est donc, avant tout, un lieu de relation retrouvée avec les autres, mais en particulier avec le territoire et l'ensemble des êtres vivants qui l'habitent. Ces interconnexions fondent également une société et une littérature « communitiste », qui se donnent pour mission de « contribuer à guérir le chagrin et le sentiment d'exil ressentis par les communautés autochtones »[17], en soulignant l'importance du soin (*care*[18]).

La description des expériences dans le *Nutshimit* permet aussi à l'autrice d'aborder l'opposition entre deux écologies. D'une part, l'écologie naturaliste occidentale, fondée sur la préservation, la conservation et la séparation nature/culture ; d'autre part, l'écologie autochtone, reposant sur l'égalité ontologique des formes de vie, leur cohabitation, et le refus même du terme « environnement », dépourvu de sens dans l'ontologie animiste. Dans ce cadre, le sujet polémique de la chasse au caribou permet de rendre explicite la pensée :

> Les écologistes craignent l'extinction du caribou. […] Les Innus craignent pour les leurs. Malgré la facilité proposée, n'ont jamais cessé de parcourir les lacs gelés pour offrir à leur famille de la viande fraîche.
> On laisse reposer l'animal une nuit durant, pour le laisser mourir, par respect. Le lendemain, les hommes dépècent les pattes, la tête, les côtes du caribou. On garde la fourrure, pour les artisans qui la tanneront. Ils fabriqueront des sacs,

[17] J. Weaver dans J.-A. Episkenew, *Taking Back Our Spirits: Indigenous Literature, Public Policy, and Healing*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2009, p. 12.

[18] Voir J. C. Tronto, « An Ethic of Care », *Generations: Journal of the American Society on Aging*, vol. 22, n° 3, 1998, p. 15-20.

> des mocassins, des tambours. Les femmes coupent en petites parts les gros morceaux que les hommes leur apportent. Elles gardent précieusement les os. Plus tard, elles les feront bouillir pour en retirer la moelle et le gras. Une fois refroidie, cette graisse étalée sur du pain frais sera le mets le plus convoité des festins. (K, 93-94)

L'écrivaine éclaire ainsi l'un des enjeux les plus controversés au Canada, notamment la gestion de la chasse et les conflits engendrés avec les mouvements environnementalistes. Elle montre que cette opposition relève de ce que Guillaume Blanc nomme le « colonialisme vert »[19], c'est-à-dire la mise en acte des stratégies de conservationnisme et de protection à travers la création de zones interdites à toute présence humaine, qui non seulement criminalisent et invisibilisent à la fois les Autochtones, mais détournent aussi l'attention de l'exploitation des ressources à des fins lucratives dans d'autres zones de l'Amérique du Nord et de la surconsommation croissante menée par les pays du Nord global. À cela se lie également le préjugé selon lequel les Innu·e·s seraient des « sauvages » refusant la modernité, promptement détourné par l'autrice : « Mes ancêtres […] n'ont jamais été contre le fait de faciliter leur mode de vie. Ce n'est pas la modernité qui nous a presque tués. C'est l'idée impossible qu'une race puisse être supérieure à une autre » (S, 68). La croyance d'une supériorité et d'un privilège épistémologique occidental par rapport aux autres est, donc, l'idée erronée à la base du colonialisme, à laquelle opposer un dialogue non-relativiste parmi les savoirs, capable d'accorder une « égalité des chances »[20] pour la « reconnaissance de la diversité épistémologique du monde »[21]. Il s'agirait, enfin, de ne pas « adopter le monde de l'autre […] mais de laisser son monde insister au cœur du nôtre »[22], tout en évitant le piège de la tolérance, pour encourager plutôt la compréhension de ce qui pourrait échapper à notre conception.

## Conclusion

Contrairement à la plupart des auteurs postcoloniaux qui s'adressent à un public exogène et (néo-)colonisateur, les écrivain·e·s autochtones se tournent souvent vers le public interne, en adoptant l'écriture thérapeutique du « *writing home* »[23].

---

[19] G. Blanc *L'invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'Éden africain*, Paris, Flammarion, 2020.

[20] B. De Sousa Santos, J. Arriscado Nunes, M. Paula Meneses, « Ouvrir le canon du savoir et reconnaître la différence », *op. cit.*, p. 53.

[21] *Ibid.*, p. 80.

[22] G. Dierickx, « Populations autochtones et écologie occidentale : faire tenir ensemble des mondes distincts », *Elfe XX-XXI*, nº 11, 2022, p. 4.

[23] L. Armstrong dans S. Henzi, « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 35, n° 2, 2010, p. 86-87.

Comme le souligne Jo-Ann Episkenew, celle-ci réorganise les fragments de vie autochtones en dehors du regard dominant, tout en soulignant la dimension réparatrice de la littérature autochtone :

> Indigenous literature […] treats the minds, bodies, spirits, and hearts of individuals and repairs the rifts in communities. […] It reaches out to settler communities to advance social justice, to heal the wounds of oppression, and to reconcile our communities. Indigenous literature is, indeed, powerful medicine[24].

Naomi Fontaine s'inscrit pleinement dans cette démarche, en y ajoutant une dimension formelle singulière, car elle choisit trois genres littéraires distincts, le roman-poème (*Kuessipan*), le récit autobiographique (*Shuni*) et le roman réaliste pédagogique (*Manikanetish*), qui ne relèvent pas d'une simple variation stylistique, mais tracent les étapes successives d'un parcours personnel, esthétique et politique.

Ce triptyque générique constitue une cartographie de sa décolonisation intime : *Kuessipan* observe et nomme le territoire depuis l'extérieur, dans une langue encore marquée par l'influence du regard allochtone, mais où le « je » bourgeonne ; *Manikanetish* met en acte l'apprentissage communautaire et le retour en territoire innu et au « nous », faisant du *Nutshimit* un espace de réconciliation et de transmission ; *Shuni* engage le « on » et le « tu », se confronte aux préjugés, revisite les blessures coloniales et pose une démarche pédagogique. Chaque œuvre marque ainsi un seuil franchi, une manière de dire et de se dire qui s'affine, se rapproche de la communauté et reconquiert un rapport souverain au monde. Ce choix générique, du fragmentaire au narratif, puis au testimonial (in)formatif, n'est pas seulement l'expression d'une évolution littéraire, étant donné qu'il révèle le passage du regard à la voix, puis de la voix à la relation. Naomi Fontaine dépasse le simple représentationnisme, tout en rejoignant ce que Jace Weaver nomme le « communitisme », une écriture qui agit dans et pour la communauté et qui compose une écopoétique décoloniale invitant à retisser les liens avec le territoire et les formes de vie qui l'habitent. L'écriture de Naomi Fontaine devient alors un acte de résurgence, car son réalisme (in) formatif devance la simple représentation d'un espace et rend visibles les dynamiques profondes du vécu innu, tout en désamorçant la vision occidentale qui réduit la nature à une ressource à exploiter ou à un enjeu de conservation.

[24] « La littérature autochtone […] traite l'esprit, le corps, l'âme et le cœur des individus et répare les fractures au sein des communautés. […] Elle tend la main aux communautés de colons afin de faire progresser la justice sociale, de panser les blessures de l'oppression et de réconcilier nos communautés. La littérature autochtone est, en effet, un remède puissant » [ma traduction], J.-A. Episkenew, *Taking Back Our Spirits*, *op. cit.*, p. 194.

## Bibliographie (ouvrages cités)

Arceneaux, Jean, *Cris sur le bayou : Naissance d'une poésie acadienne en Louisiane*, Montréal, Éditions Intermède, 1980.

Bonnemaison, Joël, « Le territoire enchanté. Croyance et territorialités en Mélanésie », *Géographie et cultures*, n° 3, 1992, p. 71-88.

Episkenew, Jo-Ann, *Taking Back Our Spirits: Indigenous Literature, Public Policy, and Healing*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2009.

Fontaine, Naomi, *Kuessipan / À toi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

Fontaine, Naomi, *Manikanetish*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017.

Fontaine, Naomi, *Shuni : ce que tu dois savoir Julie*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019.

De Sousa Santos, Boaventura, Arriscado Nunes, João, Meneses, Maria Paula, « Ouvrir le canon du savoir et reconnaître la différence », *Participations*, vol. 32, n° 1, 2022, p. 51-91.

Dierickx, Gauthier, « Populations autochtones et écologie occidentale : faire tenir ensemble des mondes distincts », *Elfe XX-XXI*, n° 11, 2022, en ligne : https://doi.org/10.4000/elfe.4514 (consulté le 12 décembre 2025).

# TABLE DES MATIÈRES

Jean-Paul Engélibert, Alessia Vignoli, Judyta Zbierska-Mościcka
*Une écolittérature en français. Avant-propos* . . . . . 5

## I. Fictions savantes

Riccardo Barontini
*Le tournant écologique à l'épreuve des humanités numériques : le romanesque de la biodiversité* . . . . . 17

Marceau Forêt
*De la science-fiction dans des revues académiques ? Fictions épistémiques et humanités environnementales* . . . . . 33

Judith Sarfati-Lanter
*Imaginaires symbiotiques, entre éco-horreur et hybridation utopique. Poétiques de l'hybridation dans les œuvres d'Alain Damasio, Algernon Blackwood, Céline Minard et Klaus Modick* . . . . . 44

Judyta Zbierska-Mościcka
*Le futur du présent ou le présent du futur – sens de la métamorphose dans* Plasmas*, livre-monde de Céline Minard* . . . . . 55

## II. Question d'échelles

Marion Grange
*Pour une cosmopoétique du récit : Le sens du cosmos dans l'œuvre de Jean-François Beauchemin* . . . . . 69

Bertrand Guest
*Dérive queer pour (se) relier (à) un monde finissant ?* Rabalaïre *d'Alain Guiraudie* . . . . . 82

Anne Simon
*Écopoétique des courants et des flux. L'incipit de* Doggerland *d'Élisabeth Filhol* . . . . . 94

Alba Pessini
*Wilfried N'Sondé : quel(s) genre(s) pour raconter le vivant ?* . . . . . 105

## III. Lieux : ouvertures, porosités, profondeurs

Caroline Dumas de Rauly
*Brouiller les limites de la maison. Dramaturgie de l'*oikos *aux temps de l'anthropocène* . . . . . 117

Frédéric Poupon
*L'arrière-pays : un espace narratif de pensée écologique ? Lectures croisées de* La Deltheillerie *de Joseph Delteil et des* Lettres de Gourgounel *de Kenneth White* . . . . . 128

Gisèle Bienne
*La ferme, un livre en soi* . . . . . 140

## IV. Formes modestes

Élisabeth Plas
*L'écologie du conte merveilleux : les micro-histoires environnementales de George Sand* . . . . . 153

Anita Staroń
*L'animal qui me précède. Le conte animalier autour de 1900* . . . . . 165

Colette Camelin
*Au plus près de la vie pastorale* . . . . . 177

Marie Vigy
*(In)actualité du conte et de la légende : déclinaisons romanesques du merveilleux et exploration des frontières écologiques* . . . . . 189

## V. Perspectives animales et végétales

Anna Maziarczyk
*Narration animale au service de l'écologie dans* Mémoires de la jungle *de Tristan Garcia* . . . . . 205

Natalia Nielipowicz
*De quelques tropes dendrologiques dans les nouvelles de J.-M. G. Le Clézio : le cas des forêts* . . . . . 216

## VI. Écopoétiques postcoloniales et décoloniales

Alessia Vignoli
Bain de lune *de Yanick Lahens et le renouveau du roman paysan haïtien* . . 229

Michał Obszyński
*Du réalisme merveilleux à la réalité augmentée : la Caraïbe dans* Romancero aux étoiles *(1960) de Jacques Stephen Alexis et* Tè Mawon *(2022) de Michael Roch* . . . . . 241

Małgorzata Sokołowicz
*« Ces paysages font partie de [mon] sang et [mon] âme » : Les mécanismes autobiogéographiques dans* Ourse bleue *de Virginia Pesemapeo Bordeleau* . . . . . 252

Sara Del Rossi
*Le parcours décolonial et le réalisme (in)formatif de Naomi Fontaine dans* Kuessipan / À toi *(2011),* Manikanetish *(2017) et* Shuni : ce que tu dois savoir Julie *(2019)* . . . . . 264

Sensibilités environnementales

# 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

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Smyczkowa 5/7, 02-678 Warszawa
tel. 22 55 31 333
www.wuw.pl

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 livre, mobilisant les outils de l'écocritique, de l'écopoétique et des humanités numériques, interroge les formes de la littérature capables d'exprimer les défis de l'écologie. Il analyse diverses stratégies d'une littérature écologiquement sensible, d'un XIX$^{e}$ siècle qui cherchait à saisir la complexité des relations entre l'être humain et la Nature à la période contemporaine où elle s'interroge sur son agentivité. On trouvera ici des exemples d'articulation entre science et fiction, d'exploration des échelles temporelles et spatiales, de nouvelles conceptions du lieu, du retour aux formes brèves, de la recherche d'une perspective non anthropocentrique, ainsi que des écopoétiques post- et décoloniales. L'ensemble présente la littérature comme un espace d'expérimentation formelle, capable de renouveler la relation de l'être humain à la Terre et aux autres formes de vie.

www.wuw.pl

LAT WUW