



Iris

ISSN : 2779-2005

Éditeur : UGA Éditions

46 | 2026

Science-fiction et écologie : entre fin du monde et résilience

*Science Fiction and Ecology: Between the End of the World
and Resilience*

**Directeur de publication Corinne Denoyelle et Chiara
Ramero**

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=4182>

Référence électronique

« Science-fiction et écologie : entre fin du monde et résilience », *Iris* [En ligne], mis en ligne le 23 février 2026, consulté le 28 février 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=4182>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

ISBN : 978-2-37747-585-8

DOI : 10.35562/iris.4182



INTRODUCTION

La littérature d'anticipation se développe actuellement pour rendre compte narrativement du bouleversement humain, social et politique que représente le dérèglement climatique. Elle rend visible des causalités complexes entre des systèmes qui ont chacun leur dynamique propre, qu'il s'agisse des écosystèmes, mais aussi des communautés, des institutions sociales, des identités culturelles et fait apparaître le cadre émotionnel d'une condition humaine renouvelée dans des contraintes aujourd'hui oubliées. Mais loin de toujours prophétiser une apocalypse, cette *climate fiction* (*cli-fi*) peut aussi faire apparaître un imaginaire de la résilience, voire de la résistance face à la catastrophe annoncée et peut mettre en scène des cheminements humains, éthiques et politiques, qui stimulent des énergies et des bonnes volontés. Elle interroge de ce fait plus particulièrement l'éventuelle dimension mobilisatrice de la littérature : est-ce que lire, c'est faire ou est-ce simplement s'effrayer ou se consoler ?

SOMMAIRE

Fleur Vigneron
Éditorial

Mythodologies

Directeur de publication Corinne Denoyelle et Chiara Ramero

Corinne Denoyelle
Science-fiction et écologie : entre fin du monde et résilience

Matteo Meschiari
Micro-anthropocène. Raconter l'effondrement depuis les marges

Topiques

Directeur de publication Corinne Denoyelle et Chiara Ramero

William Grandi
Among Collapses and Hopes: Dystopia and Nature in Children's Novels

Amélie Aubert-Noël
Entre exode et adaptation : représentations de la sécheresse dans trois romans d'anticipation italiens (*Bambini bonsai* de Paolo Zanolini, *Qualcosa, là fuori* de Bruno Arpaia et *I vegumani* de Clelia Farris)

Dominique Pety
Apprivoiser la peur : *Hors gel* d'Emmanuelle Salasc

Salomé Paulé et Myriam White-Le Goff
De l'écriture à l'expérimentation « furtive » de manières po(i)étiques d'être vivants : une lecture écopoétique des *Furtifs* d'Alain Damasio

Isabelle Fournier
Lire pour survivre à l'apocalypse : les livres comme tuteurs de résilience dans la littérature jeunesse

Nadège Langbour
L'apocalypse des mondes-poubelles dans la littérature de jeunesse ou l'écopoét(h)ique des déchets

Kevin Pelladeaud
Enseigner l'*oecologie* de la ville : la formation à l'*urbanité* dans le roman d'anticipation pour la jeunesse (1880-1914)

Mike Zimmermann
Pour une écologie de la main : figures du toucher et esthétiques cinématographiques de la manipulation scientifique

Nicolas Rouvière et Mathieu Bablet
Mathieu Bablet — Après la dystopie

Facettes

Gianluca Di Teodoro

Chevaux en fuite : l'errance équine comme image funèbre. À partir de la littérature chevaleresque en langue d'oïl

Jean-Pierre Thomas

La mythologie au service de la subversion – Étude de cas : *L'homme qui va...* de Jean-Charles Harvey

Comptes rendus

Philippe Walter

Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*

Jean-Charles Berthet

Davide Ermacora et Simon Young, *The Exeter Companion to Changeling Lore. The West Eurasian and Mediterranean Tradition*

Metka Zupančič

Myriam Watthee-Delmotte, *La Littérature, une réponse au désastre*

Véronique Costa

Patrice Guillamaud, *La Renonciation ou la Gloire de l'Europe. Essai d'ousiologie historique*

Éditorial

Fleur Vigneron

DOI : 10.35562/iris.4369

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Remerciements

TEXTE

- 1 Ce numéro de la revue *Iris* s'ouvre dans un moment de recueillement et de mémoire. Le comité scientifique a été profondément affecté par le décès, au mois de novembre 2025, de deux de ses membres éminents : Claude Lecouteux et Claude Thomasset. Tous deux ont incarné, chacun dans son champ, une conception exigeante et généreuse de la recherche, fondée sur la rigueur scientifique, la curiosité intellectuelle et le sens du partage.
- 2 Claude Lecouteux a consacré une œuvre considérable à l'étude des croyances, des mythes et des imaginaires du Moyen Âge germanique et européen. Ses travaux sur le merveilleux, les revenants, les figures de l'invisible et les traditions populaires ont profondément renouvelé la compréhension des mentalités médiévales et de leur postérité. Traducteur et passeur de textes, il a su faire dialoguer érudition philologique et réflexion anthropologique, ouvrant des perspectives durables pour les études littéraires et culturelles.
- 3 Claude Thomasset a quant à lui marqué la recherche par ses analyses des rapports entre textes littéraires, sciences et discours savants au Moyen Âge. Ses travaux sur les encyclopédies, la transmission des connaissances, ainsi que sur les représentations du corps et des maladies, ont contribué à éclairer les liens complexes entre littérature, pensée scientifique et culture intellectuelle. Son engagement constant dans les entreprises collectives, dont *Iris*,

témoignait d'un attachement profond au travail éditorial et à la construction de communautés savantes.

- 4 *Iris* tient à rendre hommage à ces deux chercheurs dont l'œuvre continue d'irriguer la réflexion contemporaine et à exprimer sa reconnaissance pour l'apport scientifique et humain qu'ils ont offert à la revue.
- 5 Le présent numéro se voit consacré aux relations entre science-fiction et écologie. À l'heure où les crises environnementales interrogent en profondeur nos modes de vie, nos imaginaires et nos responsabilités, la littérature apparaît comme un lieu privilégié pour penser les relations entre humains, non-humains et milieux. La section « Mythologies » s'ouvre par une riche introduction proposant un cadrage théorique et critique, tandis qu'un article de Matteo Meschiari permet d'approfondir la réflexion. Comme à l'accoutumée, la partie « Topiques » propose des études portant sur des aspects thématiques et des auteurs précis, avant de se clore sur un entretien avec le bédéaste Mathieu Bablet.
- 6 Juste avant les comptes rendus finaux, on trouvera dans les varia un article s'intéressant aux chevaux en fuite qui interroge l'errance équine comme image funèbre à partir de la littérature chevaleresque en langue d'oïl et une analyse de *L'homme qui va...* de Jean-Charles Harvey, montrant comment la mythologie peut être mobilisée au service de la subversion et de la remise en cause des cadres idéologiques. Bonne lecture !

Remerciements

- 7 Les relecteurs sont restés dans l'anonymat tout le temps de la préparation, conformément à la politique scientifique de la revue qui évalue les contributions en double aveugle (avec auteurs et évaluateurs anonymes pendant le processus de relecture), mais au moment de la publication de ce numéro, il devient possible de remercier ceux qui ont accepté de l'être ici. Outre les membres du comité de lecture, mes remerciements vont à :

- Claire Barel-Moisan (ENS Lyon)
- Michel Biron (Université McGill, Montréal)
-

Marie-Lucie Bougon (Université Paris Nanterre – IUT Ville d'Avray, Pôle Métiers du Livre de Saint-Cloud)

- Simon Bréan (Université Sorbonne Nouvelle)
- Christian Chelebourg
- Christèle Couleau (Université Sorbonne Paris Nord)
- Lucia Della Fontana (Nantes Université)
- Filippo Fonio (Université Grenoble Alpes)
- Laurent Gerbier (Université de Tours)
- Anne-Marie Monluçon (Université Grenoble Alpes)
- Éric Picholle (Université Côte d'Azur)
- Anna Saignes (Université de Lorraine)
- Valérie Stiénon (Université Sorbonne Paris Nord)
- Myriam White-Le Goff (Université d'Artois)

AUTEUR

Fleur Vigneron

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

fleur.vigneron@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/068972733>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0007-8965-6610>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/fleur-vigneron>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000011662430X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14450830>

Mythodologies

Science-fiction et écologie : entre fin du monde et résilience

Science Fiction and Ecology: Between the End of the World and Resilience

Corinne Denoyelle

DOI : 10.35562/iris.4368

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

PLAN

Dimension générique

Cadre spatio-temporel

Stylistique et figuration de la crise

Dimension actancielle

Engagements axiologiques et impact

TEXTE

« Ce que ne comprend pas celui qui ignore tout de l'écologie, c'est qu'il s'agit d'un système, disait Kynes. Un système ! Un système qui maintient une certaine stabilité et qui peut être rompu par une seule erreur. Un système qui obéit à un ordre, à un processus d'écoulement d'un point à l'autre. Si quelque chose vient à interrompre cet écoulement, l'ordre est rompu. Et celui qui ignore l'écologie peut ne pas intervenir avant qu'il soit trop tard. C'est pour cela que la plus haute fonction de l'écologie est la compréhension des conséquences. »

(Herbert, *Dune*, Annexe, p. 715)

« Et Arrakis ? demanda l'Empereur. En ferez-vous un autre monde-jardin plein de choses charmantes ?

— Les Fremen ont la parole de Muad'Dib, dit Paul. Sous le ciel de ce monde il y aura de l'eau et de vertes oasis pleines de bonnes choses. » (*Ibid.*, p. 492)

1 Écrivain en 1965, bien avant que l'écologie devienne une préoccupation majeure des débats politiques, Frank Herbert donne

un rôle fondamental dans son roman *Dune* à Liet Kynes, un écologiste, concevant la planète comme un écosystème sensible et préparant cependant son bouleversement. Mais même si le rêve d'une planète où l'eau coulerait librement sous le ciel fédère les Fremen et les pousse à unir leur révolte à celle de Paul Atréides, ils sont finalement incapables de s'adapter au nouveau monde qu'il crée pour eux et finissent relégués dans des musées folkloriques. Loin des « jouets technologiques » que certains de ses contemporains mettaient en scène, Herbert se méfie de la croyance selon laquelle la science peut résoudre n'importe quel problème et intègre à ce récit démiurgique la part de la fragilité humaine. Ce roman, qui définit avec finesse l'écologie comme « la compréhension des conséquences », nous lègue une vision infiniment subtile et nuancée de la fragilité d'un écosystème et des équilibres humains qui y sont liés.

- 2 Aujourd'hui, à l'heure où l'humanité traverse une crise environnementale sans précédent, la réflexion de cet écrivain interroge l'imaginaire technoscientifique qui donne à voir la capacité des hommes à modifier leur environnement. Ce que nous vivons actuellement, le dérèglement climatique, la perte de biodiversité, la pollution plastique, la pollution des airs, etc. sont autant de facettes d'une crise globale de l'anthropocène, ce monde profondément façonné par l'humanité. Ces catastrophes ne sont plus niées que par des populistes qui y trouvent un moyen facile pour accentuer les clivages sur lesquels ils prospèrent. Mais les décisions globales que cette crise nécessiterait restent, au mieux, bien en deçà de ce qu'il faudrait, ou, au pire, semblent franchement sorties de l'actualité géopolitique et passées de mode. Ces dérèglements, par leur ampleur, sont sans doute différents de ceux que notre humanité a déjà eu à affronter en ce qu'ils vont jusqu'à bouleverser nos capacités de compréhension. On peut en effet considérer qu'ils doivent être conçus comme des hyperobjets (Morton, 2018, p. 109-116) qui remettent en cause, entre autres, notre appréhension du monde par l'espace (car l'hyperobjet est global) et le temps (car il repose sur une temporalité que nous ne maîtrisons pas). Ils appellent donc, comme le dit la chercheuse Manjana Milkoreit, d'autres outils cognitifs ou, plus précisément, plus d'imagination :

With the intensity and accelerating drumbeat of climate change, it is clear that we must move beyond the conceptual straightjacket of these strategies, and to do this we need to exercise the imagination. Imagination is essential not only for understanding and “seeing” climate change itself—a phenomenon no single human being can observe or experience in its entirety—but also for developing promising responses. [...] An unprecedented problem like climate change requires—at least to some—unprecedented solutions. Our imagination needs to rise to this challenge of novelty¹. (Milkoreit, 2016, p. 171-172)

Nos capacités cognitives à l'imaginaire, c'est-à-dire notre faculté de créer des images mentales, sont essentielles pour suppléer nos manières habituelles de raisonner et de nous représenter le monde. Plus que l'information, soumise à l'actualité quotidienne, la fiction nous donne les moyens de penser le temps long. De même, au-delà de la réalité de la chute de la biodiversité ou des causes du dérèglement climatique, elle nous permet d'en « comprendre les conséquences » environnementales et sociales, et surtout émotionnelles, et de réfléchir aux choix qu'elles imposent à notre quotidien et aux mesures que nous sommes amenés à prendre.

- 3 Le récit, par la figuration qu'il permet des situations complexes, est un outil idéal pour poser des questions et la science-fiction tout particulièrement en ce qu'elle nécessite des capacités figuratives encore plus importantes, jouant sur des *novums* (Suvin, 1979) qui imposent à chaque lecteur ou lectrice de s'inventer une *xéno-encyclopédie* qui justifie les étrangetés du monde inventé (Saint-Gelais, 1999, p. 135-141). Même si elle se situe parfois dans une galaxie très très éloignée, semblant n'avoir plus qu'un lointain rapport avec notre monde, elle met en scène, par définition², un imaginaire profondément imprégné par la science, transformant les connaissances scientifiques et techniques « en configurations imaginaires qui les répercutent, les prolongent, les contestent, les enjolivent ou les enlaidissent » (Langlet, 2006, p. 182) : la mise en récit, comme le dit encore Irène Langlet « fait figure et donne chair à une image de la science » (*ibid.*, p. 171). De ce fait, elle est, parmi les genres littéraires dits de l'imaginaire, celui qui, le mieux « invite à une réflexion de nature politique, prospective ou philosophique »

(Grenier, 1994, p. 25), en ce qu'elle prend en compte notre monde présent dans toute sa dimension techno-scientifique (Clermont, 2013, p. 877). Ainsi, malgré la faiblesse des connaissances scientifiques de la société ou peut-être à cause de cette faiblesse, nous délégons à l'imaginaire une part de notre réflexion sur le monde afin de mieux le comprendre ou de nous comprendre dans le monde. Or l'image de la science a profondément changé depuis la confiance émerveillée d'un Jules Verne dans le matérialisme rationnel de son époque, ou, plus près de nous, d'un Isaac Asimov dans les premières splendeurs de la société techno-consommatrice américaine (*Fondation*, 1951). Elle est passée à un questionnement profond, voire pessimiste, sur l'état de conscience de cette science face, si ce n'est à la ruine de l'âme, du moins à la ruine possible de l'humanité.

- 4 Aujourd'hui, près d'un siècle après la date de naissance présumée du genre³, le lectorat de science-fiction a intégré à sa compréhension des récits science-fictionnels, les fins du monde et autres bouleversements planétaires. Il a acquis au fil de ses lectures ou des films qu'il a vus une compétence et une réflexivité qui lui permettent de les aborder d'un point de vue éthique et axiologique, peut-être plus que simplement spectaculaire. En 1975, dans un article célèbre qui faisait état d'un *malaise dans la science-fiction (américaine)*, Gérard Klein montrait combien cette littérature, dans laquelle les mondes dystopiques envahissaient les récits, dépeignait les peurs de son époque. Il excluait cependant de ce pessimisme les interrogations environnementales, qui selon lui « ne suffis[ai]ent pas à expliquer le retournement massif de la SF » et interprétait ce malaise en termes psychiques et sociaux comme « l'inadaptation du groupe social [des auteurs et lecteurs de SF] au changement de la société globale » dans une vision théorique marxiste proche des théories de Lucien Goldman⁴.

En un sens, ce retour à la nature réductrice est l'expression la plus achevée de l'angoisse écologique. L'humain deviendrait fourmi parce que, démographiquement, il aurait trop bien réussi. Mais selon mon point de vue, l'expression, souvent vigoureuse, de cette angoisse écologique ne renvoie pas seulement à une réalité matérielle non plus qu'à une tradition plus ou moins romantique. Elle résulte aussi de l'absence aujourd'hui de toute utopie, de tout projet social ou transcendantal, absence qui réactive dans l'inconscient de certains

une vieille frustration, celle liée à la conscience diffuse que le désir de fusion ne peut plus être assouvi. Le thème du socialisme a été longtemps nourri de ce désir. Mais il ne paraît plus réaliste, au moins sur ce point, parce que l'expérience historique du socialisme est décevante, et parce que les conditions objectives de l'apparition d'une société socialiste plus avancée ne paraissent que bien peu réunies en Occident, bien au contraire. Dès lors, ce désir de fusion, déçu sur le plan social, se déplace et prend la forme d'un désir de fusion dans le sein de la vie, de la mère-terre, d'un retour à la nature, avatar écologique lui-même fortement imprégné des tensions et des contradictions de notre société. (Klein, 2018 [1975], non paginé)

- 5 Ces développements écologiques, selon Klein, reflétaient essentiellement l'échec d'une classe sociale qui ne trouvait pas d'utopie pour lui offrir un avenir et n'étaient que l'habillage d'une lutte des classes. On peut contester cette vision des choses : quelle que soit la motivation profonde des romans très sombres des années 1960 et 1970, force est de constater qu'ils s'étaient appropriés les problématiques environnementales et avaient contribué à construire un discours sur notre relation à la planète. Klein en voyait émerger deux thématiques : le retour à la terre post-apocalyptique, s'accompagnant de la fin du privilège de l'humanité sur les autres espèces et niant toute forme de culture, et la dystopie futuriste⁵, thématiques qui restent encore très nettement d'actualité (Bazin, 2019 et 2023).
- 6 Ces deux thématiques se retrouvent pleinement dans ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler les *climate fictions*⁶ (*cli-fi*). On sait combien les littératures de l'imaginaire aiment à s'organiser en genres et sous-genres. La science-fiction consacrée à la crise écologique actuelle n'y échappe et entre dans la catégorie définie dès 2013 par la journaliste Angela Evancie dans une critique du roman de Nathaniel Rich, *Odds Against Tomorrow*⁷, comme :

[...] an emerging literary genre. Over the past decade, more and more writers have begun to set their novels and short stories in worlds, not unlike our own, where the Earth's systems are noticeably off-kilter. The genre has come to be called climate fiction—"cli-fi", for short⁸.

Ce genre se caractérise selon elle en ce que la dystopie, loin de se situer dans un futur oppressant, occupe notre présent ou un futur proche encore facilement reconnaissable, dépourvu, jusqu'à un certain degré, de l'étrangeté qui caractérise généralement la science-fiction (Langlet, 2020, p. 7). En projetant dans un autre espace-temps les questions de notre présent, elle transforme en récit « leurs conséquences ». Ce qui sépare l'univers diégétique de ces fictions de notre monde n'est pas une multitude de gadgets futuristes, de robots ou d'aliens, mais que les craintes et les menaces probables de notre présent sur les individus et les communautés se sont réalisées :

Les *novums* ne font pas tant partie d'un monde imaginaire fondé sur des lois extraterrestres, ou futuristes, ou d'histoire parallèle, que d'un ensemble de craintes et de menaces dont le fonctionnement est déjà compris dans la réalité, en tant que probabilités. L'histoire se passe dans un monde défait, ou déviant, plutôt qu'un monde autre. [...] Le *novum* ne fait pas entrer dans un monde autre ; il fait entrer dans le nôtre, mieux compris [...] et ce qui y surgit est déjà répertorié comme possible ou probable. (*Ibid.*, p. 8)

- 7 De ce fait, le rapport à l'imaginaire de la *cli-fi* est différent de la science-fiction « traditionnelle » : le monde présenté ne comporte ni exotisme, ni véritable dépaysement, l'histoire se déroule dans un monde assez proche du nôtre pour qu'on joue à en reconnaître les sept différences, qui cristallisent notre anxiété en des figurations vraisemblables. Le réel n'est pas mis à distance, il est juste accentué dans une visée réflexive et critique (Clermont, 2013, p. 876). L'univers de la *cli-fi* se concentre tout particulièrement sur les conséquences humaines et psychologiques du dérèglement qui en constitue le décor.

*This humanization allows us to feel, taste, smell, and think about climate change in a more personal way, creating meaning, relevance, and potentially the urgency currently absent from many political conversations*⁹. (Milkoreit, 2016, p. 172)

- 8 Cette nouvelle littérature d'anticipation permet d'éprouver et de ressentir, d'incarner dans des actants humanisés, les forces en présence des bouleversements en cours au-delà des connaissances

rationnelles que nous pouvons en avoir. De nouveaux sous-genres de récits émergent, se croisent, se développent : aux dystopies politiques ou sociales répond le genre du *solarpunk* (un *cyberpunk* fonctionnant aux énergies renouvelables...) qui, après une catastrophe, propose un avenir plus harmonieux dans un monde qui se reconstruit, ou dans lequel, grâce à une mobilisation exceptionnelle, les personnages réussissent à prévenir une catastrophe. À chaque fois, ces récits rendent visible des causalités complexes entre des systèmes qui ont chacun leur dynamique propre, qu'il s'agisse des écosystèmes, bien sûr, mais aussi des communautés, des institutions sociales, des identités culturelles. Sans avoir forcément une dimension militante, ils interrogent le cadre nouveau de notre condition humaine, nos amours, nos pertes, nos désirs, nos valeurs, dans un environnement où nous redécouvrons des contraintes que notre confort actuel nous avait fait négliger.

- 9 Le numéro de la revue *Iris* que nous proposons ici tente l'hypothèse d'un imaginaire de la résilience, voire de la résistance face à la catastrophe annoncée. Certes, on fait de meilleurs récits en plaçant les personnages face à l'adversité : depuis le Moyen Âge, la guerre fait mieux vendre que la paix, mais notre obsession actuelle pour la dystopie interroge. De nombreux récits créent des univers apocalyptiques glaçants mais d'autres montrent aussi des voies de résilience individuelles et collectives qui peuvent offrir un horizon au public. Si les récits fictionnels, en créant des univers dans lesquels le lecteur peut se projeter, ne se sont pas privés d'évoquer les désastres écologiques, ils les accompagnent parfois d'un cheminement humain, éthique et politique, qui peut stimuler des énergies et des bonnes volontés.
- 10 Notre objectif est d'en observer la construction narrative en posant le regard sur les procédés narratifs en jeu, tant du point de vue des critiques que d'un auteur (le bédéaste Mathieu Bablet) et d'interroger plus particulièrement l'éventuelle dimension mobilisatrice du monde imaginé : est-ce que lire, c'est faire ou est-ce simplement s'effrayer ou se consoler ?
- 11 Les chercheurs et chercheuses dont nous rassemblons ici les contributions permettent de dégager quelques caractéristiques de ce

genre de fiction, leurs personnages, leurs intrigues, la représentation qu'elles font de la nature, voire leur style. Bien que certaines études s'écartent de la question du climat pour aborder d'une manière plus large la crise environnementale des déchets ou notre rapport aux animaux, toutes montrent une humanité aux prises avec un monde qui change. Notre rapport à l'anthropocène est particulièrement mis en scène dans les anticipations anciennes et pionnières (1880-1914) étudiées par Kevin Pelladeaud qui magnifient des hommes, ingénieurs, comme maîtres et possesseurs de la nature. Inversement, les « récits de l'effondrement » étudiés par Matteo Meschiari montrent une humanité dépossédée, devenue une proie dans un monde où aucune échappatoire n'est possible. Nous présenterons une synthèse rapide des questions qu'ils abordent.

Dimension générique

- 12 Les œuvres sur lesquelles ont travaillé les chercheurs et chercheuses réunis ici sont d'une remarquable diversité générique et montrent les sensibilités variées d'auteurs italiens, français, américains, confrontés à la question de l'avenir de l'humanité et à son rapport à la nature. Si l'essentiel des ouvrages évoqués dans ce numéro touchent la *climate fiction*, les anticipations présentées ici passent par une littérature dite « blanche¹⁰ » comme les romans italiens qu'observe Amélie Aubert-Noël, *Hors gel*, le roman d'Emmanuelle Salasc étudié par Dominique Pety voire *Les Furtifs* d'Alain Damasio analysé par Myriam White-Le Goff et Salomé Paulé, tout autant que par le roman-catastrophe (*Chroniques post-apocalyptiques* d'Annie Bacon sur lesquelles travaille Isabelle Fournier ou ceux que présente Matteo Meschiari), ou les bandes dessinées de l'auteur Mathieu Bablet, le cinéma qu'observe Mike Zimmermann, la littérature pour la jeunesse sur laquelle travaillent ici Kevin Pelladeaud, William Grandi, Isabelle Fournier et Nadège Langbour. Cette intermédialité est essentielle car la science-fiction d'aujourd'hui développe un imaginaire sans frontières entre cinéma, littérature et bande dessinée qui s'enrichissent et se répondent d'un média à un autre. Les œuvres présentées relèvent en général d'un genre finalement apocalyptique ou post-apocalyptique, bien que la crise qui est représentée n'ait pas été, dans l'ensemble, brutale mais se soit installée progressivement. Même dans l'orientation positive que nous avons voulu donner à ce

numéro, il semble qu'on ne puisse faire l'économie d'un effondrement avant d'envisager une relative (parfois très relative) reconstruction. De ce fait, ils reposent sur des topos assez fréquents de ce genre parfois proche de la robinsonnade — petites communautés se reformant, inventions techniques pour survivre, etc. — que le récit prenne place longtemps après le bouleversement fondamental ou dans un futur plus proche. Ils se situent dans un cadre plus ou moins scientifique : autant certains auteurs se sont appuyés sur les rapports du GIEC (Aubert-Noël) ou sur de véritables données scientifiques « littérisées » (comme l'explique Pety au sujet d'Emmanuelle Salasc), autant d'autres réduisent la science à un simple mot sans aucune implication comme dans *Le Règne animal* de Thomas Cailley (Zimmerman).

- 13 La crise environnementale n'est pas pour autant l'unique objet de leur récit, ni même forcément la matrice de l'intrigue, elle peut juste en constituer la toile de fond : *Bambini bonsai*, le roman de Paolo Zanotti, étudié par Amélie Aubert-Noël, utilise la sécheresse pour donner un cadre à un récit qui se déroule à hauteur d'enfants. Dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio, plus qu'une crise écologique précise, c'est notre rapport au vivant tout entier qui est interrogé, tel que le monde capitaliste et libéral actuel l'attaque.

Cadre spatio-temporel

- 14 Cet imaginaire d'un anthropocène en crise prend forme dans un cadre narratif dont on peut détailler des constantes. La plupart de ces récits projettent notre présent dans un futur proche, un monde qui ressemble au nôtre, malgré une rupture fondamentale avec notre vie actuelle. Il met les hommes et les femmes qui y vivent à rude épreuve : catastrophe militaro-industrielle, fonte des glaciers, sécheresse, déchets, spécisme, tout ce qui contribue à un monde oppressant se déploie dans des paysages modifiés par l'aridité ou par la montée des eaux, privés de plantes ou d'animaux sur fond de divisions géopolitiques, de montée des fondamentalismes qui jettent sur les routes des mutants ou des réfugiés climatiques. La nature est déjà détruite et irrémédiablement abimée, quoiqu'elle se réinvente dans *Les Furtifs* ou dans *Le Règne animal*, dans une forme

mouvante, dotée d'une résilience qui est celle de la vie même, obligeant l'humanité à se réinventer aussi en conséquence.

- 15 Ces œuvres montrent surtout des univers clos, dans un espace-temps limité à une petite communauté, bloqués dans des confinements successifs ou repliés sur eux-mêmes, voire carcéraux (*Hors gel* étudié par Pety), bien plus rarement ouverts sur un monde qui a dû se réorganiser. Le cadre institutionnel est absent ou plus généralement oppressif et sécuritaire, qu'il s'agisse d'une dictature écologiste ou capitaliste. Ces auteurs semblent avoir du mal à imaginer que les crises environnementales n'entraîneront pas un durcissement des règles du vivre-ensemble, une mise sous contrôle des citoyens-consommateurs face à l'inévitable diminution des ressources.

Stylistique et figuration de la crise

- 16 Grace à ces récits, la crise s'incarne en des images saisissantes, par les procédés bien connus de l'extrapolation ou de l'analogie. Notre rapport au monde animal est figuré par des procédés de métaphorisation et de transposition des réalités actuelles qui déplacent sur l'humanité ce que nous faisons subir aux animaux. Dans les films étudiés par Mike Zimmermann, ces procédés sont symbolisés par une opposition entre l'horizontalité que les mutants se réapproprient, face à la verticalité humaine dominante et oppressive. Mais loin de cette horreur teintée de fantastique, sont marquantes aussi les images des enfants dans *Bambini bonsai* de Paolo Zanetti (étudié par Aubert-Noël), qui vivent dans des seaux d'eau pour échapper à la chaleur, celle des hommes atteints des maladies mêmes qu'ils ont données à la nature dans une crise des déchets qui s'élargit à l'espace d'une planète, ou proies d'animaux charognards, comme le raconte Nadège Langbour. Ces figurations peignent en images crues l'impact humain de cet hyperobjet que nous n'arrivons pas à appréhender ou que nous craignons de regarder en face.
- 17 Cet imaginaire s'incarne aussi dans une mise en mots. Nadège Langbour explore la « rhétorique narrative des déchets » : les métaphores de la saturation, de l'étouffement réinvestissent les

images bibliques et les mythes anciens de l'enfer ; le vocabulaire se déploie dans des images sensorielles qui impliquent la vue, le toucher ou l'odorat. Les énumérations investissent les descriptions, pour une « heuristique du dégoût » comme l'appelle la chercheuse. Dominique Pety met en valeur l'esthétique de la liste, mais aussi de l'antithèse chez Emmanuelle Salasc, qui permet à l'autrice de concilier les contraires dans des oxymores ou des parallélismes puissants. Ce renouvellement de la langue est aussi à l'œuvre dans le roman d'Alain Damasio étudié par Salomé Paulé et Myriam White-Le Goff, qui passe par la resémantisation de mots préemptés par le système capitaliste contre lequel les personnages luttent. Leur militantisme se manifeste aussi par une jouissance des mots qu'ils réinventent pour coller au vivant dans toute sa plasticité permanente.

Dimension actancielle

- 18 Dans la totalité des récits évoqués, il est déjà trop tard pour prévenir la catastrophe annoncée. Même si ces romans peuvent mettre en scène un avenir moins pire que ce que l'on peut imaginer, ils interrogent l'agentivité (*agency*, capacité d'agir) des personnages présentés et le plus souvent, prennent acte de l'incapacité de l'humanité à réagir à temps comme le montre Matteo Meschiari. Ce catastrophisme repose sans doute sur des raisons narratives : on peut probablement inventer une meilleure intrigue en imaginant une société détruite obligée de se reconstruire et les destins individuels d'adolescents, d'hommes et de femmes dans un monde à rebâtir, qu'en racontant une fable du militantisme, même si on se plait à l'imaginer victorieux et efficace¹¹. Le règne des urbanistes triomphants qu'illustrent les romans étudiés par Kevin Pelladeaud est fondamentalement passé. Néanmoins, un tel parti pris catastrophiste interroge. Dans ces textes, le plus souvent, le principe de la catastrophe est acté, elle est là et les humains que nous sommes nous précipitons en nous divertissant. Il est déjà trop tard dans un univers imaginaire tenaillé par le pessimisme, qui affecte l'humanité au niveau de chaque individu expérimentant dans sa vie, voire dans sa chair, le « retournement du monde contre l'humanité » comme l'évoque Nadège Langbour.

- 19 Après les ingénieurs pédagogues des romans du ^{xix}^e siècle, apprenant aux jeunes lecteurs à dominer un monde qu'ils modèlent à leur image (Pelladeaud), les récits étudiés par Matteo Meschiari montrent des hommes et des femmes sidérés par la catastrophe, incapables de la comprendre, jetés sur les routes, cherchant en vain un endroit pour fuir, isolés face à d'autres communautés ou des institutions lointaines, voire malveillantes. Ce qui domine est alors d'abord la nostalgie face à un monde perdu et le regret des occasions manquées. Les générations suivantes, elles, sont dans l'oubli, la rupture volontaire ou involontaire avec le monde tel que nous le connaissons encore.
- 20 Mais, si nous n'avons pas voulu distinguer, dans ce numéro d'*Iris*, les romans dits pour la jeunesse des romans pour adultes, c'est qu'il est très intéressant de comparer l'impact narratif fondamentalement différent qu'implique ce changement de lectorat. Les romans pour la jeunesse présentent un tout autre tableau de l'agentivité de leur personnage et s'attachent à ne pas désespérer leurs jeunes lecteurs, à leur insuffler un espoir, ou plus précisément à leur donner l'espoir en leurs propres capacités. Si Matteo Meschiari et William Grandi analysent l'un et l'autre les dystopies contemporaines, leurs conclusions diffèrent totalement en ce que les auteurs pour la jeunesse attribuent aux adolescents des capacités d'action et de résilience qui les distinguent des adultes.
- 21 Genre d'anticipation¹² particulièrement bien adapté à des adolescents ou de jeunes adultes tiraillés par des aspirations contraires, dans un monde pareillement en proie aux tensions et aux mutations, les dystopies apprennent à leur lectorat son pouvoir transgressif et son droit à la désobéissance face à des adultes passifs ou oppresseurs. Actifs, révoltés et entreprenants, là où leurs parents sont prisonniers des systèmes qui les bloquent ou dont ils sont complices même malgré eux, les adolescents et les jeunes adultes, à l'image de la vie même, se bricolent des solutions à leur hauteur. Le mouvement général de l'intrigue, comme dans la trilogie des *Chroniques post-apocalyptiques* d'Annie Bacon étudiée par Isabelle Fournier construit des itinéraires de résilience et transforme en récit cette aptitude humaine qui s'épanouit par la rencontre avec des « tuteurs de résilience » disposés sur le système actanciel du roman.

- 22 Dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio, l'intrigue monte aussi progressivement vers des structures solidaires dans lesquelles le dynamisme joyeux des groupuscules de lutte politique transforme en actes concrets et créatifs les fruits d'une imagination résiliente.

Engagements axiologiques et impact

- 23 Les mondes présentés ici mettent, dans l'ensemble, la responsabilité humaine au cœur de l'intrigue : après avoir été actrice de la catastrophe, l'humanité en devient la victime. À l'angoisse du bouleversement à venir s'ajoute la culpabilité d'avoir échoué à la prévenir.
- 24 Si ces récits jouent ainsi sur notre anxiété face à l'avenir, ils interrogent aussi notre capacité d'action. L'interview du bédéaste Mathieu Bablet avec le chercheur Nicolas Rouvière change le point de vue sur la création littéraire ou l'imaginaire. Mathieu Bablet dit clairement l'impasse que représente pour lui la dystopie et son goût pour un type de science-fiction qui proposerait un imaginaire constructif, jouant moins sur la peur que sur l'espoir en les capacités de transformation de l'humanité¹³. Mais si on peut penser que certains ouvrages exploitent surtout la dimension fantastique et spectaculaire de l'imaginaire de la catastrophe, sans se donner de fonction mobilisatrice, d'autres se donnent un rôle éducatif en utilisant la catastrophe dans le but de l'éviter. Ils se situent dans une perspective « ethico-éducative » qui fait de la littérature à dimension écologique une voie du changement. De notre malaise face à des situations répugnantes comme la multiplication des déchets ou la souffrance animale, ils espèrent obtenir un changement de comportement individuel.
- 25 Ces récits, loin d'un art pour l'art fermé sur lui-même, assument dans l'ensemble leur dimension militante, qui vise à éduquer, faire agir, faire prendre conscience du danger qui nous guette. De ce fait, la question éthique de leur capacité mobilisatrice est très clairement posée par Amélie Aubert-Noël s'interrogeant sur le « type d'impact sur le monde auquel la littérature peut aspirer ». Au-delà de la peur que ces récits suscitent, peuvent-ils avertir ou proposer des solutions

face à une crise systémique qui imposerait un changement de mentalité à l'échelle mondiale ? sont-ils dotés comme elle l'écrit d'une parole prophétique ou d'une parole suscitatrice ? Cette opposition qu'elle emprunte à la chercheuse Carla Benedetti pose la question de l'agentivité même de la littérature en général et de la fiction en particulier. Ces ouvrages ne donnent ni des solutions techno-scientifiques — comme s'ils avaient bien conscience qu'aucune solution ne passera par la technologie quoique nous en disent les « rassuristes » —, ni des solutions politiques, impossibles à imaginer dans un monde bloqué sur un comportement capitaliste mortifère. Si une solution est possible, elle est personnelle, voire intérieure.

- 26 Les itinéraires de résilience sont en effet plutôt individuels, mais, à défaut d'un grand soir difficilement imaginable, ils disent la foi en une humanité capable de solidarité et de bienveillance, ou capable de « composer avec la menace », comme l'affirme Dominique Pety. Ils montrent des voies d'entraide qui passent par la construction de nouvelles solidarités, d'un nouvel art, même modeste, du collectif : « [...] le tissage constamment recherché de nouvelles formes de *parentalité*, avec le vivant dans son ensemble » (Pety) ; « Entraide, gratitude et spiritualité, ouverture au vivant au-delà de l'humain contribuent à l'enracinement d'une culture de la bienveillance et d'un élargissement du sensible » (White-Le Goff et Paulé). Autant de gestes qui passent, selon les romans, par le jeu et la fête, par une attention concrète à la nature, par la rencontre avec la beauté.
- 27 Salomé Paulé et Myriam White-Le Goff mènent cette étude d'impact jusqu'à son aboutissement IRL (*in real life*) en allant concrètement observer sur le terrain le fonctionnement d'une communauté, la ZESTE, directement issue du roman d'Alain Damasio et de l'imaginaire des communs qu'il présente pour évaluer « le pouvoir attribué aux imaginaires pour agir dans et sur le monde ». Si cette structure se heurte aux réalités économiques du monde qui est le nôtre, elle témoigne cependant de la capacité d'un récit de fiction à faire agir les lecteurs et à prendre position dans le monde. À l'heure où on constate un grand renoncement face aux décisions écologiques nécessaires, on peut espérer que la science-fiction contribue à en réveiller l'intérêt.

Novels are unlikely to change readers's minds on climate science or policy. But climate fiction could be very important in more subtle ways: shaping our collective imaginations of possible, plausible, desirable and undesirable futures, thereby helping us reflect not only on the nature of climate change, but on the meaning of human life and social existence in a changing climate¹⁴. (Milkoreit, 2016, p. 177)

- 28 Les articles que nous réunissons sont présentés en deux parties. La présente section « Mythologies » est consacrée au bouleversement actuel de notre imaginaire, ce que Matteo Meschiari appelle « un changement de paradigme qui nous fait passer de l'utopie aux dystopies ». Dans la seconde partie « Topiques », nous commencerons par examiner des mises en application de ces observations dans une série de récits consacrés au dérèglement climatique, puis nous aborderons les autres crises environnementales avant de laisser l'auteur Mathieu Bablet, dans un entretien avec Nicolas Rouvière, apporter le point de vue d'un créateur, décrivant ses choix et ses objectifs stylistiques et narratifs.

BIBLIOGRAPHIE

BABLET Mathieu, 2025, *Silent Jenny*, Paris, Rue de Sèvres.

BAZIN Laurent, 2019, *La dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal.

BAZIN Laurent, 2023, « Mode ou must ? La dystopie dans le roman jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, n° 328, p. 100-109.

CLERMONT Philippe, 2013, article « Science-fiction », dans I. Nières-Chevrel et J. Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, p. 876-878.

COLSON Raphaël & RUAUD André-François, 2006, *Science-fiction : une littérature du réel*, Paris, Klincksieck.

EVANCIE Angela, 2013, « So Hot Right Now: Has Climate Change Created a New Literary Genre? », <www.npr.org/2013/04/20/176713022/so-hot-right-now-has-climate-change-created-a-new-literary-genre>.

GRENIER Christian, 1994, *La science-fiction, lectures d'avenir ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

HERBERT Frank, 1970, *Dune* [1965], trad. M. Demuth, Paris, Robert Laffont.

KLEIN Gérard, 2018, « Malaise dans la science-fiction américaine » [1975], *Cahiers du Laboratoire de prospective appliquée*, n° 4, septembre 1975, préparé par Quarante-Deux, relu et commenté par l'auteur en 2018. Disponible sur <www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/Malaise_dans_la_Science-Fiction_americaine/>.

L'Anthropocène en débat, <<https://stm.cairn.info/dossiers-2022-9-page-1?lang=fr&tab=aperçu>>.

LANGLET Irène, 2006, *La science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin.

LANGLET Irène, 2020, « Cli-Fi, Sci-Fi. Littératures de genre & crise climatique », *La Vie des idées*. Disponible sur <https://laviedesidees.fr/IMG/pdf/20200707-clifi_relu-il_def.pdf>.

MILKOREIT Manjana, 2016, « The Promise of Climate Fiction. Imagination, Storytelling, and the Politics of the Future », dans P. Wapner et H. Elver (éds), *Reimagining Climate Change*, Oxon / New York, Routledge, p. 171-191.

MONLUÇON Anne-Marie, 2023, « Écologie, politique et transmission dans *Nous sommes l'étincelle* de Vincent Villeminot (2019) », *L'Entre-deux*, vol. 14, n° 2, décembre 2023. Disponible sur <<https://www.lentre-deux.com/?b=284>> [consulté le 03/04/2025].

MORTON Timothy, 2018, « Hyperobjets », trad. de l'anglais par L. Bury, *Multitudes*, n° 72(3), p. 109-116. Disponible sur <<https://doi.org/10.3917/mult.072.0109>>.

SAINT-GELAIS Richard, 1999, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 135-141.

SUVIN Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven / Londres, Yale University Press.

NOTES

1 « Avec l'intensité et l'accélération du rythme du changement climatique, il est clair que nous devons aller au-delà du carcan conceptuel de ces stratégies, et pour cela, nous avons besoin d'exercer notre imagination. L'imagination est essentielle non seulement pour comprendre et « voir » le changement climatique lui-même — un phénomène dont aucun être humain ne peut faire l'observation ni l'expérience dans son intégralité — mais aussi pour développer des réponses prometteuses. [...] Un problème sans précédents comme le changement climatique exige — au moins pour certains — des réponses sans précédents. Notre imagination doit être à la hauteur de ce défi de la nouveauté. » (Notre traduction)

- 2 Quoique l'on puisse penser des diverses catégories ou sous-catégories de la science-fiction, le concept de la science reste fondamental pour définir ce genre, à côté duquel on situera la fantasy. On peut contester la nature scientifique du *space-opera*, mais même le film de *Star Wars* (auquel ma phrase fait allusion), malgré sa mystique, ses extraterrestres et ses chevaliers, repose sur un imaginaire du voyage dans l'espace et de la robotique.
- 3 Je renvoie aux réflexions d'Irène Langlet quant à la chronologie du genre, p. 140 et suivantes, et ses besoins de glorieux ancêtres.
- 4 Notons que l'analyse de Gérard Klein réduit la question écologique à une idéologie fascisante. « [Les entités économiques] contribuent largement à répandre, sous couvert de recherches et d'informations scientifiques, une idéologie de la dégradation de l'environnement (cf. le Club de Rome) qui tend à leur en faire confier, sans restriction, l'administration, c'est-à-dire d'abord le pouvoir, au nom de la rationalité fort peu démocratique qui serait la leur. » (Klein, 2018 [1975])
- 5 Thématiques qu'illustraient aussi en France, par exemple, les romans de Barjavel (*Ravage*, 1943) ou de Robert Merle (*Malevil*, 1977).
- 6 *Hard SF*, *cyberpunk*, *ecofuturism*, *space-opera*, *biopunk*, *speculative-fiction*, etc.
- 7 En français, *Paris sur l'avenir*, Éditions du sous-sol, 2015.
- 8 « Un genre de littérature émerge. Pendant la dernière décennie, de plus en plus d'écrivains ont commencé à situer leurs romans et leurs nouvelles dans des mondes, pas si différents du nôtre, où les systèmes terrestres sont sensiblement déréglés. On en est venu à nommer ce genre fiction climatique — “cli-fi” pour faire court. » (Notre traduction)
- 9 « Cette humanisation nous permet de sentir, de goûter, de humer et de penser au changement climatique d'une manière plus personnelle, créant du sens, de la pertinence et potentiellement, un sentiment d'urgence, actuellement absent de nombreuses conversations politiques. » (Notre traduction)
- 10 Cette appellation, très soumise à discussion comme toute catégorisation littéraire, qualifie les romans qui ne relèvent pas *a priori* d'une littérature de genre, comme le roman policier (noir), la fantasy, le roman historique, sentimental ou... la science-fiction qui s'affiche comme telle. Ce nom

s'inspire de la collection blanche de Gallimard, censée rassembler une littérature d'une plus grande exigence littéraire.

11 Voir par exemple les choix narratifs d'un auteur comme Vincent Villeminot dans un roman du type post-apocalyptique, *Nous sommes l'étincelle* (Prix du roman d'écologie 2020), qui met en scène plusieurs mouvements militants : « Dans le livre, je me débrouille pour que l'expérience [militante] déraile sans quoi le ressort romanesque ne fonctionnerait pas. » (Cité par Monluçon, 2023)

12 Voir le dossier dirigé par Laurent Bazin, « Mode ou must ? La dystopie dans le roman jeunesse ».

13 C'est d'ailleurs ce qu'il propose dans son dernier album, *Silent Jenny*, qui n'était pas encore sorti au moment de cet entretien et qui donne à voir désormais un monde qui se reconstruit.

14 « Il est peu probable que des romans fassent changer d'avis les lecteurs sur la science ou la politique du climat. Mais les fictions climatiques peuvent être très importantes de manière plus subtile : en façonnant notre imagination collective de futurs possibles, plausibles, désirables ou indésirables, elles nous aident alors à réfléchir non seulement à la nature du changement climatique mais aussi au sens de la vie humaine et de l'existence sociale dans un climat en mutation. » (Notre traduction)

RÉSUMÉS

Français

Cet article analyse et présente le contenu de ce numéro spécial. Il replace les thématiques de l'environnement dans le contexte du genre de la science-fiction et aborde le sous-genre des *climate fictions*. Il offre une synthèse des articles des contributeurs pour montrer la construction d'un imaginaire de la catastrophe, passant par la souffrance et la perte, mais à même peut-être de faire ressortir les capacités de solidarité des hommes et des femmes qui affrontent la crise environnementale actuelle.

English

This article analyzes and presents the contents of this special issue. It places environmental themes in the context of the science fiction genre, and discusses the sub-genre of climate fiction. It offers a synthesis of the contributors' articles to show the construction of an imaginary of catastrophe, involving suffering and loss, but perhaps also highlighting the capacity for solidarity of the men and women facing the current environmental crisis.

INDEX

Mots-clés

climate fiction, science-fiction, écologie, dystopie, résilience, fin du monde

Keywords

climate fiction, science fiction, ecology, dystopia, resilience, end of the world

AUTEUR

Corinne Denoyelle

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

corinne.denoyelle@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/112339964>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-4637-3246>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/corinne-denoyelle>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000107920043>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13761372>

Micro-anthropocène. Raconter l'effondrement depuis les marges

Microanthropocene. Peripheral Narratives of Collapse

Matteo Meschiari

Traduction de Chiara Ramero et Corinne Denoyelle

DOI : 10.35562/iris.4315

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

PLAN

Avant-propos

Tragédie

Sidération

No place to hide, « Plus aucun endroit où se cacher »

Méga-crime

Temps perdu

Conclusion

TEXTE

Avant-propos

- L'avènement de l'anthropocène¹, au-delà des polémiques, des interprétations alternatives et des modes, est un phénomène culturel mondial qui oblige désormais l'imaginaire collectif à produire de nouveaux récits, de nouvelles iconographies et cosmogonies. Cependant, lorsqu'on essaie de traduire cette masse hétérogène de pensée intuitive en un faisceau de paradigmes opérationnels, on a l'impression d'aller puiser la réalité avec une passoire ou, comme on dit en italien, « *con un pugno di mosche* », littéralement « avec une poignée de mouches ». D'un côté, nous sommes face à un hyperobjet inatteignable conceptuellement, l'anthropocène, et de l'autre, face au monde réel, dans lequel la vie continue au-delà des étiquettes intellectuelles, des conversations intelligentes ou du bavardage.

- 2 Pour sortir de cette aporie, il faut d'abord admettre que nous vivons une situation de cécité, une macro-erreur de perspective qui nous empêche de reconnaître que notre vie quotidienne a déjà été bouleversée par un changement de paradigme, a déjà subi un impact anthropologique aux effets immédiats et réels. Que faire alors ? Comment transformer la discussion virtuelle en une pratique réelle sur le terrain ?
- 3 Il convient de s'appropriier la notion d'anthropocène en la spatialisant, en la « reterritorisant », c'est-à-dire en l'abordant à des micro-échelles et par la marge. Les méthodes sont à inventer au cas par cas. Je veux ici proposer quelques pistes possibles à partir de cinq expressions qui peuvent servir à orienter, à focaliser le propos de manière plus spécifique et localisée : tragédie, sidération, *No place to hide*, méga-crime et temps perdu.
- 4 Si le terme *anthropocène* est désormais devenu si englobant qu'il n'est plus utile à l'action, voire qu'il la paralyse, il peut alors être nécessaire de l'analyser de manière oblique, en commençant par décrire ses attributs : certains assez évidents, d'autres plutôt contre-intuitifs. Les indices objectifs sont encore peu nombreux, voire inexistants. En ce sens, il nous faut concevoir la littérature comme spéculation, émettant des hypothèses sur des scénarios alternatifs et futurs pour l'humanité, pour nous aider à mieux comprendre le champ des possibles qui s'ouvre à nous.
- 5 Un regard doublement périphérique, en ce qu'il est narratif et non scientifique, localisé et non global, celui du « roman de l'anthropocène », nous aidera à réfléchir sur cet événement de portée mondiale.

Tragédie

- 6 Amitav Ghosh analyse le terme de *tragédie* dans son essai historique *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016) lorsqu'il évoque les effets de l'impérialisme britannique sur le développement industriel de l'Inde. Et il affirme clairement que, si l'Inde n'avait pas été une colonie britannique, elle serait passée d'une économie essentiellement agricole à une économie industrielle cent ans plus tôt. Une Inde sans colonisation britannique aurait

certainement été épargnée par les conséquences désastreuses de l'impérialisme, telles que la série de famines qui ont sévi au Bengale en 1770. Toutefois, en même temps, une Inde commençant à émettre du CO₂ et d'autres gaz résiduels issus des processus industriels aurait accéléré de manière catastrophique le réchauffement climatique actuel, en l'anticipant de plusieurs décennies. On peut appeler cette situation complexe le « paradoxe du Superdome » : en 2005, pendant l'ouragan Katrina, lors de l'évacuation des réfugiés rassemblés dans le grand stade de La Nouvelle-Orléans, les générateurs électriques se sont arrêtés, déclenchant une spirale de violence catastrophique (Mancebo, 2006). Le gazole prévu pour les générateurs censés aider à protéger les gens, s'est épuisé inexplicablement, et c'est ce même gazole qui, coresponsable du changement climatique mondial, est à l'origine de l'ouragan destructeur. La tragédie tient au fait que le générateur aurait dû continuer à fonctionner pour éviter la catastrophe et sauver les personnes qui s'étaient réfugiées dans le stade, mais en même temps son utilisation était la cause de la catastrophe même qui les avait obligées à laisser leurs maisons et les avait condamnées.

- 7 Même si les catastrophes ne sont pas une nouveauté pour l'humanité, la « variante anthropocène » consiste en l'extension à l'échelle mondiale d'un paradoxe de survie. On est sauvés par là même où on est condamnés. Et inversement, on est condamnés par l'action même qui nous sauve.
- 8 Dans les nouveaux récits de l'anthropocène, le nœud tragique ne concerne pas seulement des individus mais des systèmes entiers et cela dans plusieurs dimensions, notamment temporelles. La tragédie du roman de l'anthropocène se caractérise par des apories et des dissonances, en lien avec deux autres catégories que j'appelle, l'une, la catégorie de l'avenir interrompu et, l'autre, la catégorie du passé trahi : « Qu'aurions-nous pu faire, comment aurions-nous pu nous débrouiller, qu'aurions-nous pu emporter avec nous et que n'avons-nous pas emporté ? »
- 9 Deux exemples. Dans le roman italien *Qualcosa, là fuori?* (2016), dont on peut traduire le titre comme *Quelque chose là-bas ?* de Bruno Arpaia, le héros, un universitaire âgé, fait partie d'une caravane de réfugiés climatiques qui part du sud de l'Italie en direction de la

Scandinavie, laquelle est devenue une « forteresse régionale ». Il se souvient d'un tournant du passé : le moment où la Marine italienne a ouvert le feu sur les embarcations d'autres réfugiés climatiques venus d'Afrique. Dans le drame auquel est confronté le héros, le périlleux voyage à travers le nord de l'Italie et l'Allemagne, régions réduites à des terrains vagues aux mains de bandes de survivants à la recherche de nourriture et d'eau, est l'aboutissement ironique de la tragédie qui s'est déroulée en Méditerranée des années plus tôt. L'Italie, puis l'Europe ne sont pas parvenues (dans la fiction), ne parviennent toujours pas (dans notre réalité) à gérer les flux migratoires. La pression sur les ressources essentielles tout comme l'utilisation d'armes sur des populations sans défense représentent des moments forts au cœur de la narration et la pyramide de l'effondrement se déploie jusqu'à des conséquences extrêmes.

- 10 Dans *Notes from a Burning Age* (2021) de Claire North, l'humanité semble s'être relevée après une série d'événements catastrophiques consécutifs à un effondrement de l'écosphère, peut-être dû à une nouvelle guerre mondiale et, plus tard, peut-être en « réponse » à l'utilisation d'armes de destruction massive à travers une série d'attaques par des êtres monstrueux, les Kakuyu. Le roman se déroule en Europe où le contrôle des technologies du *Burning Age*, « l'âge brûlant », est confié au Temple, c'est-à-dire aux adeptes d'une religion liée à une idée de progrès en harmonie avec la nature. Mais leurs exigences anticonsuméristes et leur idéologie se heurtent à un mouvement révolutionnaire de suprémacistes humains, la *Brotherhood*. Une guerre s'ensuit. La tragédie est l'incapacité de l'*Homo sapiens* à briser le cycle de l'affirmation comme prédation.

Sidération

- 11 Au *cosmic dread* ou *cosmic horror*, effroi ou horreur cosmiques, le roman de l'anthropocène oppose une autre réaction : la sidération, le *bewilderment*, c'est-à-dire le désarroi. Il ne s'agit pas d'une horreur provoquée par l'inconnaissable, ou par l'insoluble. En effet, les effets du changement climatique sont connus, connaissables mêmes, appréhendables en tant que scénario, même dans ses événements imprévisibles, bien que jamais dans la préhistoire et l'histoire de l'humanité le niveau de CO₂ n'ait été aussi élevé. Même l'énormité de

ce que nous avons fait, à savoir avoir causé l'interruption ou le retard du cycle naturel et astronomique des glaciations, même donc la dimension exceptionnelle du changement climatique est concevable, ou peut être élaborée par l'esprit humain. Nos facultés cognitives et imaginatives ont de plus en plus la faculté d'appréhender l'hyperobjet changement climatique parce qu'elles forment un système de traitement narratif et visuel.

- 12 Dans les romans de Howard P. Lovecraft ou de Thomas Ligotti, face aux créatures monstrueuses ou aux villes désertes et désolées, les personnages s'effondraient, se figeaient dans une sorte de stupéfaction, restaient immobiles et devenaient des proies faciles et inertes. Dans les romans de l'anthropocène, la sidération produit le même effet mais, cette fois, sur la société tout entière et la population globale. Pas de réponse singulière ou individuelle : le désarroi immobilise et nie l'action, même la plus élémentaire, comme la fuite ou la colère. Il vaporise le savoir vers le pur étonnement, l'intuition, l'égarement prélogique de la réalisation.

- 13 *Bewilderment* (2021) — en français, *Sidérations* — de Richard Powers en est un premier exemple. Parallèlement à l'évolution de la relation père-fils au cœur de la narration, une série d'évènements se déroulent en arrière-plan : épidémies, émeutes, élections contestées. Le récit se situe aux États-Unis. Le président, tout à la fois miroir et alternative à Donald Trump, perd l'élection, parvient à bloquer la passation de pouvoir, et procède, dans un climat de terreur et de sidération, à la répétition de l'élection qui l'a battu jusqu'à ce qu'il réussisse à se faire réélire. La population ne s'y oppose pas. Powers utilise précisément le terme *bewilderment*, qui en anglais fait écho au désarroi, à la perplexité de l'être humain devant les profondeurs du *Wilderness*, c'est-à-dire non pas une simple nature sauvage, mais une irréductible altérité non humaine, comme s'ils restaient paralysés devant un méga-prédateur. Dans le roman de Powers, l'allusion est claire à l'Amérique d'aujourd'hui qui a régressé de façon karstique vers un Far West maccarthyste. La sidération est, dans ces exemples, la réaction généralisée, standard, « humaine ».

- 14 Dans *Anna* (2015) de Niccolò Ammaniti, les habitants de la ville de Palerme sont décrits de la même manière. La Rossa, un virus pandémique avec un taux de mortalité très élevé, se répand en

Europe. La mère de la protagoniste, depuis son abri bien équipé à la campagne, observe comment les citoyens ne suivent pas les ordres de confinement, ne s'isolent pas, et succombent, hébétés, incapables de traiter le problème. Ainsi, à la consternation générale de la population, la civilisation s'effondre.

No place to hide, « Plus aucun endroit où se cacher »

- 15 Le roman de l'anthropocène, dans sa production généralisée par de multiples auteurs et autrices de nationalités et d'horizons religieux ou culturels différents, semble répondre à la question, narrative et autre, de l'escapisme, c'est-à-dire de la fuite, du divertissement. Où aller lorsqu'un ou plusieurs événements catastrophiques surviennent ? Les romanciers proposent des échappatoires possibles : une ville sur la montagne (*The City on the Hill*²), Mars et le système solaire, le sac d'évacuation d'urgence (*bug-out*) survivaliste, le Grand Nord, les éco-établissements, etc. sont quelques-unes des constructions imaginaires périphériques de l'escapisme. Cette liste d'exemples, à compléter par toutes les déclinaisons possibles, présente des degrés divers de déni, de faisabilité et de résistance à la réalité. Ils constituent tous les cadres spatiaux du roman de l'anthropocène qui convergent dans un même système narratologique, à savoir le *No place to hide*, l'absence d'un endroit où se cacher. Ce trope provient du titre de la biographie d'Edward Snowden, par Glenn Greenwald, et fait référence à l'impossibilité pour un individu de s'échapper et de se cacher des systèmes de surveillance électronique de masse. C'est parce qu'aucune autorité centrale n'a été capable de préparer, de coordonner et d'accepter des scénarios prospectifs, victime à son tour d'un « effondrement de l'imagination » comme le dit l'une des personnes interviewées dans l'article de David Quammen, « Why Weren't We Ready for the Coronavirus? » (2020), « This is about lack of imagination³ ». Aujourd'hui, dans les romans de l'anthropocène, il existe de nouveaux arcs narratifs qui s'intéressent au « Plus d'endroits où se cacher ». Les personnages sont contraints de quitter les lieux où commence l'intrigue pour se déplacer à plusieurs reprises parce que, précisément, il n'y a plus aucun endroit où se cacher des pressions du

Nouvel Âge Sombre, et que les ressources, humaines et techniques qui permettaient à un personnage comme le Dr Neville, dans *Je suis une légende* de Richard Matheson (*I Am Legend*, 1954), de rester retranché pendant des décennies, en bonne santé physique et mentale, semblent également être épuisées. Dans ce genre de récits, la meilleure solution de survie de manière récurrente semble être la migration hors de nos centres urbains au profit d'un nouveau nomadisme dans des périphéries lointaines.

- 16 Dans *A Children's Bible* (2020) — en français, *Nous vivions dans un pays d'été* — de Lydia Millet, les héros, un groupe d'enfants et d'adolescents, sont confrontés à une série d'ouragans et au chaos qui s'ensuit. Ils abandonnent leurs parents, dans la résidence de vacances qu'ils occupaient ensemble et commencent à s'enfoncer dans les terres. Cet abandon est le reflet de l'effondrement cognitif des adultes face au changement. Par la suite, une série d'événements les pousse vers un renoncement total au mode de vie sédentaire et limité des adultes.
- 17 Dans *Leave the World Behind* (2021) — en français, *Le Monde après nous* — de Rumann Alam, une famille loue une maison de campagne pour passer des vacances loin de la routine new-yorkaise. Elle se retrouve piégée dans la mésinformation ou désinformation alors qu'une série d'actions de guerre sont en cours contre les États-Unis. Ce « brouillard de guerre » ou « brouillard d'information » la rend incapable de savoir ce qui se passe réellement autour d'elle : panne de courant, coup d'État, propagande grise, attaque à l'aide d'armes bactériologiques. La maison dans laquelle elle se trouve est équipée pour un confinement, mais des événements lointains se rapprochent et la situation devient de moins en moins tenable.
- 18 Dans *Soft Apocalypse* (2011) — en français, *Notre fin sera si douce* — de Will McIntosh, le héros alterne, tout au long du récit, entre des périodes de survie nomade et des périodes de vie stable et de travail. L'effondrement se déroule selon un modèle en forme de vagues, composé d'accélération et de ralentissements, où le principal moteur de l'action pour le personnage est la mobilité perpétuelle tandis que la ville, en tant que centre de sécurité et de stabilité, n'est plus qu'un spectre.

Méga-crime

- 19 Je définis la méga-criminalité comme les activités criminelles et conspiratrices qui ont pour but et/ou pour effet de causer des dommages graves et irréparables, permanents, ou réparables seulement à très long terme, à la civilisation humaine et à son avenir potentiel. Une guerre nucléaire mondiale totale, un scénario impliquant l'attaque aveugle de villes, ne constitue pas juridiquement un crime. En revanche, la destruction de la biosphère et les dommages générationnels qui s'ensuivent le sont.
- 20 On peut observer à ce sujet le traité du physicien et futurologue Herman Kahn (1922-1983), *On Thermonuclear War* (1960), dans lequel il prend en compte un méga-crime ou tout autre événement qui provoquerait une « méga-mort », la mort de centaines de millions voire de milliards d'individus et ce sur plusieurs générations. Une autre sorte de méga-crime a lieu dans le roman de Dan Brown, *Inferno* (2013), dans lequel une arme de bio-ingénierie est répandue sur la population mondiale et réduit le potentiel démographique de l'humanité en provoquant une stérilité de masse. Le concept de *megadeath* est développé et analysé par le Future of Humanity Institute, du département de philosophie de l'université d'Oxford. C'est aussi un classique de la littérature de science-fiction, ou des films de James Bond qui mettent en scène des méga-crimes réalisés ou déjoués à la dernière minute. Dans les romans de l'anthropocène, au-delà du cadre purement juridique, la méga-criminalité est étendue à d'autres facteurs de risque. Dans le recueil d'essais *Global Catastrophic Risks* (2011) édité par Nick Bostrom (directeur du Future of Humanity Institute) et Milan Ćirković, qui recense les risques catastrophiques mondiaux, on trouve, par exemple, celui de l'émergence d'un régime fasciste aux États-Unis. Le risque catastrophique global de l'inaction face au réchauffement climatique relève du méga-crime. Le *Climate Behemoth* décrit dans l'ouvrage *Climate Leviathan. A Political Theory of Our Planetary Future* (2018) des deux géographes Geoff Mann et Joel Wainwright est, en soi, le créateur et l'auteur, principal ou secondaire, d'un méga-crime contre la population mondiale.

- 21 Dans *Souvenirs du passé de la Terre* (2008) — en anglais, *Remembrance of Earth's Past* —, roman dont la première partie est *Le Problème à trois corps* de Cixin Liu, toutes sortes de méga-crimes et de tentatives de méga-crimes ont lieu. Face à la future attaque trisolarienne, l'escapisme, c'est-à-dire l'idéologie de l'abandon de la planète Terre pour échapper à l'invasion extraterrestre, est proscrit. Cette décision politique, à la fois posture idéologique et choix stratégique qui sont, selon les moments, valables, rationnels et efficaces ou, au contraire, dogmes figés, deviennent par la suite un méga-crime dont la civilisation humaine de la Terre paie le prix ultime. Un méga-crime, ce sont aussi les actions de la « cinquième colonne » humaine de Trisolaris qui, par une série d'assassinats ciblés, tente de ralentir et de bloquer le progrès technologique humain.
- 22 Deux méga-crimes ont lieu dans l'allégorie écologique et politique *Des dinosaures et des fourmis* (2020) — en anglais, *Ants and Dinosaurs* —, également de Cixin Liu : le premier est provoqué d'abord par les dinosaures, civilisation intelligente alliée aux fourmis, qui ne veulent pas limiter leur « mode de vie », amenant la planète au bord de l'effondrement écologique et, probablement sous les poussées du changement climatique « sauropique », sont sur le point de déclencher une guerre nucléaire, premier méga-crime ; face à eux, les fourmis, convaincues qu'éliminer leurs alliés dinosaures est le seul moyen d'arrêter l'écocide que ces derniers ont provoqué, déclenchent alors une campagne de massacre contre ces animaux, deuxième méga-crime.
- 23 Dans *Trump Sky Alpha* (2019) de Mark Doten, Donald Trump est réélu et, à bord de son dirigeable, Trump Sky Alpha, il vend ses discours dans le monde entier. Cependant, ce Trump n'est qu'un catalyseur, le produit opportuniste d'un réseau de *hackers*, de créateurs de memes d'extrême droite et de terroristes extinctionnistes, connus sous le nom de *Birdcrash*. Entre leurs mains, l'Internet, technologie conçue pour résister à une attaque nucléaire, est devenu quelque chose d'autre : un outil pour accomplir le destin, à savoir l'Apocalypse. Dans le chaos supplémentaire provoqué par un blocage du Net, une guerre nucléaire commence et se termine, le rêve noir de Pepe The Frog⁴ et de Dante Virgili⁵ se réalise : un méga-crime s'accomplit.

Temps perdu

- 24 Nous savions, nous pouvions, nous devions...
- 25 Dans son essai *Loosing Earth* (2019) — en français, *Perdre la Terre* —, le scientifique Nathaniel Rich procède à un récit historique méthodique sur la façon dont nous avons perdu notre temps dans l'anthropocène. Il pointe les actions, les conférences, les occasions irrémédiablement manquées pour amorcer la lutte contre le changement climatique au cours de la décennie 1979-1989. La « science » du changement climatique, le rôle du CO₂ et certaines positions clés de la politique américaine étaient sur le point de se combiner en un scénario dans lequel une lutte opportune et tournée vers l'avenir contre le changement climatique aurait été considérée comme d'un intérêt primordial. Cela ne s'est pas produit et, au contraire, c'est précisément au cours de cette décennie que le récit du négationnisme climatique s'est développé de manière systématique et organisée. Dans les romans de l'anthropocène, le Temps Perdu n'est pas, comme dans la littérature moderne de l'Holocène, un leitmotiv de l'intériorité, du déploiement de la mémoire chimique, d'une élaboration biocentrique, d'un malaise, d'un spleen, d'un regret, mais c'est la découverte, la prise de conscience collective qu'une guerre contre notre présent est en cours — voir *Tenet* (2020) de Christopher Nolan — une guerre qui pouvait ou peut encore être gagnée. Dans les romans de l'anthropocène, cette défaite, qu'elle soit déjà réalisée ou encore potentielle, la responsabilité qui en découle, les actions et les résolutions sont toujours précisément collectives, élaborées et acceptées par une vaste communauté, au point de composer un récit formant lui-même un hyperobjet qui englobe tous les êtres vivants et les humains en particulier. Le Temps Perdu crée dans le déroulement des romans de l'anthropocène ce que l'on peut appeler une tristesse climatique ubiquitaire, l'incarnation en chacun des temps de la fin.
- 26 Dans *The Collapse of Western Civilization* (2014) — en français, *L'Effondrement de la civilisation occidentale* —, des écrivains et historiens américains Naomi Oreskes et Erik Conway, un historien chinois du futur expose, en 2093, les erreurs des démocraties occidentales dans la gestion des catastrophes de l'anthropocène qui

conduiront à leur effondrement. L'émergence d'un Béhémoth climatique (ce complexe de pensée politique négationniste, néoconservatrice et xénophobe qui croit pouvoir arrêter l'anthropocène et le temps, en érigeant des murs et en augmentant le contrôle de la population) aux États-Unis est décrite comme une tentative de revenir en arrière en injectant une rigidité culturelle et matérielle face à une situation climatique et d'ordre public de plus en plus insaisissable.

- 27 Dans *The Handmaid's Tale* (1985) — en français, *La Servante écarlate* — de Margareth Atwood, un universitaire du futur organise une conférence sur une « bizarrerie » de l'histoire passée de l'homme blanc, à savoir la République de Gilead. Defred, la protagoniste, est emprisonnée, violée dans des rituels systématiques. Elle revisite et se remémore (en particulier dans la série télévisée) tous les signes qui ont conduit à cet état. La secte politico-religieuse des *Fils de Jacob* a toujours été là, même si elle n'était pas encore au pouvoir ; le président, le Congrès et la Cour suprême n'avaient pas encore été éliminés dans des attentats sanglants, mais la population avait été lentement préparée à accepter la répression contre la « femme moderne ». Tous les signes étaient réunis dans un grand plan dystopique, le classique « détruire l'humanité pour sauver l'humanité », mais personne ne voulait y croire. Le Temps Perdu ici est celui de l'ignorance ou de l'absence de volonté de reconnaître les risques existentiels.
- 28 Toute l'œuvre d'Antoine Volodine semble s'inscrire dans cette même chronologie : dans le roman *Lisbonne, dernière marge* (1990), une terroriste et un policier tombent amoureux et, pour échapper au régime policier et à l'Internationale terroriste révolutionnaire, décident de ne se revoir qu'après quelques décennies ; dans *Terminus radieux* (2014), les révolutions sont gagnées puis défaites, l'Eurasie est une friche radioactive et le temps et les esprits sont ravagés et condamnés à une forme de cyclicité ; *Nos animaux préférés* (2006) semble se dérouler des millions d'années après les premiers affrontements entre les agents du Capital et le terrorisme de gauche, une ère où les animaux parlent et où l'humanité, même post-exotique et post-humaine, est sur le point de s'éteindre. Dans la construction du monde de Volodine, où la mondialisation est une mémoire ancestrale et où aucun lieu ou coin

de la terre n'est exotique, les humains et les post-humains se souviennent du monde d'avant, dans des « narrats », des récits oraux, de ce qui a été perdu.

- 29 Cette oralité pré-posthume, à la fois posthume et vivante, est également au centre d'*Apriti, mare!* (2021) — en français, *Ouvre-toi, mer !* — de Laura Pariani, où la longue chaîne d'occasions manquées, de mélancolies collectives et de strates de Temps Perdu se transforme en une série de contes à la fois individuels et collectifs que les personnages partagent et qui explorent le pouvoir mythopoétique du récit apocalyptique.

Conclusion

- 30 Tous les tropes des romans de l'anthropocène se retrouvent par exemple dans *La Route* (2008) de Cormac McCarthy. En revanche, dans certains récits, aucun de ces tropes ne semble actif dans le déroulement narratif, mais ils sont toujours présents dans le sous-texte et dans la métaphore principale. Ce qui émerge cependant, c'est que le corps, l'individu, la communauté des survivants se situent en périphérie d'une question analytique et politique. L'impact ponctuel de l'anthropocène, son action transversale, insidieuse et locale, qui infuse par d'infimes vaisseaux le corps social tout entier, voit sa conséquence sociale la plus immédiate dans l'érosion des droits de la personne. Il ne s'agit plus de défendre les droits des plus faibles, car la faiblesse et la fragilité, face au Grand Prédateur du Nouvel Âge Sombre, nous rassembleront tous. Nous serons tous pauvres, nous serons tous marginalisés, nous serons tous handicapés. Les discours dix-huitiémiste des Lumières, puis marxistes, sur les droits sociaux, certes inaliénables, détournent notre regard d'un effondrement plus insidieux et plus dévastateur, à l'origine de l'échec collectif communautaire : l'effondrement de l'individu, l'annulation de l'individualité au sens anthropologique du terme.
- 31 Le droit à l'existence, le droit au corps, le droit à la générosité, le droit à l'espoir, le droit au rêve, le droit au silence et à la solitude, sont des droits qui sont immédiatement niés ou auxquels on renonce, au nom d'une lutte importante mais aveuglante, celle des droits humains, des droits constitutionnels, des droits socialement,

politiquement et juridiquement sanctionnés. Pourtant, c'est précisément le silence sur les droits de la personne en tant qu'individu qui prépare l'érosion des droits « majeurs », car une identité découragée est à la base de tout renoncement collectif. En ce sens, un regard périphérique et narratif sur le drame de l'anthropocène que nous vivons actuellement en racontant ses micro-effets sur chacun est pour certains auteurs (et peut-être le serait-il pour tous) une façon de dénoncer et de commencer à réagir.

BIBLIOGRAPHIE

ALAM Rumann, 2021, *Leave the World Behind*, New York, Ecco Press ; *Le Monde après nous*, trad. J. Esch, 2022, Paris, Seuil.

AMMANITI Niccolò, 2015, *Anna*, Turin, Einaudi ; *Anna*, trad. M. Bouzaher, 2021, Paris, Le Livre de Poche.

ARPAIA Bruno, 2016, *Qualcosa, là fuori*, Parme, Guanda.

ATWOOD Margaret, 1985, *The Handmaid's Tale*, New York, Vintage Books ; *La Servante écarlate*, trad. M. Albart-Maatsch, 2021, Paris, Robert Laffont.

BOSTROM Nick & ČIRKOVIĆ Milan, 2011, *Global Catastrophic Risks*, Oxford, Oxford University Press.

BROWN Dan, 2013, *Inferno*, New York, Doubleday ; trad. D. Defert et C. Delporte, 2014, Paris, Jean-Claude Lattès.

DOTEN Mark, 2019, *Trump Sky Alpha*, Minneapolis, Graywolf Press.

GHOSH Amitav, 2016, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press.

GREENWALD Glenn, 2014, *No Place to Hide*, New York, Metropolitan Books ; *Nulle part où se cacher*, trad. J.-F. Hel Guedj, 2014, Paris, Jean-Claude Lattès.

KAHN Herman, 1960, *On Thermonuclear War*, Princeton, Princeton University Press.

LIU Cixin, 2019 [2024], *Le Problème à trois corps*, trad. G. Gaffric, Paris, Actes Sud, coll. « Babel ».

LIU Cixin, 2020 [2024], *Des dinosaures et des fourmis*, trad. G. Gaffric, Paris, Actes Sud.

MANCEBO François, 2006, « Katrina et La Nouvelle-Orléans : entre risque "naturel" et aménagement par l'absurde », *Cybergeog. European Journal of Geography*, n° 353 (Aménagement, Urbanisme). Disponible sur <<https://doi.org/10.4000/cybergeog.90>>.

MANN Geoff & WAINWRIGHT Joel, 2018, *Climate Leviathan. A Political Theory of Our Planetary Future*, New York, Verso Book.

MATHESON Richard, 1954, *I Am Legend*, New York, Gateway ; *Je suis une légende*, trad. N. Serval, 2001, Paris, Folio SF.

MCCARTHY Cormac, 2006, *The Road*, New York, Vintage Books ; *La Route*, trad. F. Hirsch, 2008, Paris, L'Olivier.

McINTOSH Will, 2011, *Soft Apocalypse*, San Francisco, Night Shade Books ; *Notre fin sera si douce*, trad. M. Pagel, 2014, Paris, Éditeur 12-21.

MESCHIARI Matteo, 2020, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Rome, Armillaria Edizioni.

MILLET Lydia, 2020, *A Children's Bible*, New York, W. W. Norton & Company ; *Nous vivions dans un pays d'été*, trad. C. Bouet, 2020, Paris, Les Escales éditions.

NORTH Claire, 2021, *Notes from the Burning Age*, Londres, Orbit.

ORESKEs Naomi & CONWAY Erik M., 2014, *The Collapse of Western Civilization*, New York, Columbia University Press ; *L'Effondrement de la civilisation occidentale*, trad. F. et P. Chemla, 2015, Paris, Les Liens qui Libèrent.

PARIANI Laura, 2021, *Apriti, mare!*, Milan, La nave di Teseo.

POWERS Richard, 2021, *Bewilderment*, New York, W. W. Norton & Company ; *Sidérations*, trad. Serge Chauvin, 2021, Paris, Actes Sud.

QUAMMEN David, 2020, « Did Pangolin Trafficking Cause the Coronavirus Pandemic? », *The New Yorker*, 24 août 2020. Disponible sur <www.newyorker.com/magazine/2020/08/31/did-pangolins-start-the-coronavirus-pandemic> [consulté le 03/09/2025].

QUAMMEN David, 2020, « Why Weren't We Ready for the Coronavirus? », *The New Yorker*, 4 mai 2020. Disponible sur <www.newyorker.com/magazine/2020/05/11/why-werent-we-ready-for-the-coronavirus> [consulté le 03/09/2025].

RICH Nathaniel, 2019, *Losing Earth. A Recent History*, New York, MCD Books ; *Perdre la Terre. Une histoire de notre temps*, trad. D. Fauquemberg, 2019, Paris, Seuil.

VOLODINE Antoine, 1990, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Les Éditions de Minuit.

VOLODINE Antoine, 2006, *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil.

VOLODINE Antoine, 2014, *Terminus radieux*, Paris, Seuil.

NOTES

1 Nous invitons les lecteurs et les lectrices à compléter la lecture de cet article par l'ouvrage de Matteo Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere*

un altro mondo (2020). (N.D.T.)

2 Une ville (brillante) sur la montagne est une expression issue de l'Évangile, « Vous êtes la lumière du monde. Une ville située sur une montagne ne peut pas être cachée » (Mathieu 5,14), fréquemment utilisée dans les discours politiques américains pour faire référence à l'Amérique comme une « lueur d'espoir dans le monde », image de l'exceptionnalisme américain. (N.D.T.)

3 « Il s'agit d'un manque d'imagination » (notre traduction).

4 Pepe The Frog est un personnage de bande dessinée créé par le dessinateur Matt Furie. Le dessin de cette grenouille anthropomorphisée, devenu un mème sur Internet, a été adopté par des groupes d'extrême droite pour soutenir la campagne de 2016 de Donald Trump et promouvoir des idées suprémacistes. (N.D.T.)

5 Auteur italien dont le livre, *La distruzione* (1970, rééd. 2016), raconte les rêves d'extermination de masse d'un ancien SS nostalgique, dans l'après-guerre, devenu correcteur dans un journal républicain. (N.D.T.)

RÉSUMÉS

Français

L'anthropocène est un phénomène culturel mondial qui modifie actuellement l'imaginaire collectif. De nouveaux récits, des répertoires iconographiques fleurissent et s'étiolent à grande vitesse. Le problème est désormais de s'orienter dans ces cosmographies imprévisibles : d'un côté, nous sommes face à un hyperobjet difficile à comprendre et à manipuler, à savoir l'effondrement systémique global, et de l'autre, le monde quotidien semble nier le pire ou même le mettre en valeur dans une véritable esthétique de la dystopie. Pour sortir de cette aporie intellectuelle et éthique, il faut accepter l'idée que nous sommes en présence d'un changement de paradigme aux conséquences anthropologiques difficilement prévisibles. Il est nécessaire alors de reterritorialiser l'événement anthropocène à partir d'un regard périphérique et narratif : ne plus considérer seulement l'échelle mondiale, mais aussi toutes les formes locales de la grande transformation qui est en train de s'opérer. Dans cette cartographie, il peut être utile de réfléchir à partir de catégories simples et de regarder ce phénomène depuis la marge, en l'occurrence à travers le point de vue de quelques essayistes et écrivains qui, plus que beaucoup d'autres, semblent saisir les symptômes et les issues de la nouvelle ère incertaine qui nous entoure.

English

The Anthropocene is a total cultural fact that is changing the collective imagination. New narratives, iconographic atlases and unpredictable cosmographies are flourishing and fading fast. The problem is to find one's bearings, because on the one hand we have a hyperobject that is difficult to understand and manipulate, the global systemic collapse, and on the other the everyday world that seems to deny the worst or even underline it in a veritable aesthetic of dystopia. To break out of this cognitive, intellectual and ethical impasse, we need to accept the idea that we are in the presence of a paradigm shift, with anthropological consequences that are difficult to foresee. The operational idea is to reterritorialize the Anthropocene event in the peripheral sphere: not only the global scale, but also all the local forms of the great transformation that is taking place. In this cartography, it may be useful to proceed by simple keywords and to look from the margins, in this case rediscovering the point of view of a few essayists and writers who, more than many others, seem to grasp the symptoms and ways out of the New Uncertain Era that is enveloping us.

INDEX

Mots-clés

hyperobjet, tragédie, anthropocène, sidération, refuge, méga-crime, déni

Keywords

hyperobject, tragedy, anthropocene, stupefaction, refuge, megacrime, denial

AUTEUR

Matteo Meschiari

Università degli Studi di Palermo

matteo.meschiari@unipa.it

IDREF : <https://www.idref.fr/113808178>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000071422957>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16144544>

TRADUCTEURS

Chiara Ramero

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

chiara.ramero@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/241442400>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-7489-8277>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/chiara-ramero>

Corinne Denoyelle

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

corinne.denoyelle@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/112339964>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-4637-3246>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/corinne-denoyelle>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000107920043>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13761372>

Topiques

Among Collapses and Hopes: Dystopia and Nature in Children's Novels

Entre effondrements et espoirs : dystopie et nature dans les romans jeunesse

William Grandi

DOI : 10.35562/iris.4411

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Dystopic themes in today's youth literature
Historical and literary references on dystopia
Nature and young heroes in dystopic plots: a forbidden intercourse
Conclusion

TEXTE

Dystopic themes in today's youth literature

- 1 This contribution sets out to examine the metaphors of nature, from a narrative and pedagogic standpoint, found in the dystopic novels that have enjoyed huge success among both children and adolescents today. Suzanne Collins' best-selling narrative collection *Hunger Games* (published from 2008) and the trilogy *Divergent – Insurgent – Allegiant* by Veronica Roth (published from 2011) are clear proof of the popularity of this particular type of novel among readers, especially adolescents. Both *Hunger Games* and Roth's trilogy are such famous and popular books that they need no presentation. From many points of view, these novels represent the most significant models of the dystopic genre, as they present all the characteristics of this particular type of novel. The specific features of the dystopic genre, we should recall, are the plot set in a future time and in an

oppressive society, the topic of rebellion and, finally, the narration of a forbidden, weak or even contaminated nature.

- 2 Here it wishes to analyse this last aspect in particular, and to do so, it will refer not only to the collections referred to before, but also some other perhaps less-known books but which are equally worthy of mention, due to their great literary quality in the children's publishing field.
- 3 For the US scholar Lyman Tower Sargent (1994), dystopia consists of an accurately described and imagined, non-existent society, perceived by the reader as considerably worse than the one they live in. This brief statement describes all the fundamental characteristics of the dystopic story: fiction, descriptive precision, the otherness of space and time, degradation and cruelty. This narrative form talks of fantastic horizons in fine detail, developing coherent and recognisable stories which are however oppressive and disturbing. It is in fact the descriptive precision of dystopic novels that subtly reveal similarities and discontinuities between fiction and reality, triggering in the reader a kind of treasure hunt for clues that, at the same time, both connect and differentiate normal everyday reality and the invented world described in the novel.
- 4 Moreover, as reported by the US scholars Carrie Hintz and Elaine Ostry (2009, pp. 1–20), dystopia talks of issues such as the loss of innocence and rebellion against authority: these topics are very close to the sensitivity of adolescents who are the most fervent readers of dystopic novels. The two scholars note how adolescence is also the time in which young people start to look at society with critical eyes, especially as concerns the most problematic aspects of our world—global changes, nuclear hazards and the scarcity of resources. These topics can be found in practically all dystopic novels and—we add—help to define the cultural horizon of the current ecological crisis.
- 5 Another theme that runs through the relationship between dystopia and ecology in novels for young readers is disease. As we will see, in some of the books we've examined, threats to health and pandemics are disturbing and dangerous presences that characterize the plots and contribute to shaping the stories in a dystopian vein. This is a significant, very present aspect both in narratives dealing with ecological themes and in studies on ecocriticism; as Pinar Batur and

Ufuk Özdağ point out in their valuable research on the relationship between shamanism and ecological narratives:

[...] disease signals instability in the web of relationships that is a threat of balance, harmony and proportion. Disease is the enemy of respect and peaceful coexistence. Nature, in this relationship, is no longer a backdrop or scenery, but becomes integral to how the world around us is reimagined. (Batur & Özdağ, 2020, p. 329)

- 6 In addition to the trilogies *Hunger Games* and *Divergent* mentioned before, numerous other recent dystopic novels for adolescents deserve consideration, both for their success among young readers and their literary qualities. In this regard, we should remember the nine volumes in the narrative cycle *Mortal Engines* by Philip Reeve, published from 2001, *Feed* by Anderson from 2002, as well as *La Chute du soleil de fer* by the French author Michel Bussi published in 2020 as the first volume in the series *NEO* and *Borders* by the Italian author Giuliana Facchini published in 2022. As explained, these books tackle difficult topics such as death, poverty, rage, war and the destruction of nature. Young readers love these novels, despite their difficult topics, or perhaps precisely because they discuss such disturbing issues. Dystopic novels fall under the science fiction genre. The future is the time horizon in which the events of dystopic novels are narrated. After decades of almost invisibility in the publishing sphere, the science fiction literary genre has returned to the attention of adolescent and young-adult readers precisely due to these dystopic tales of catastrophe and rebellion.
- 7 Furthermore, it is also necessary to specify that the mentioned books, according to the classification developed by some established ecocriticism scholars, can be classified as pertaining both to “ecophatic” textual mode and “ecoliterate” textual mode: the ecophatic-texts draw on the non-human to affirm, model and metaphorize human social experience and self-understanding, while the ecoliterate-texts register and reflect upon the interplay of the human and non-human (McMurry, 2020, p. 18).

Historical and literary references on dystopia

- 8 Thus, many recent children's books have used dystopic plots successfully. However, dystopia is a widely consolidated theme in literature, and also offers some quite profound historical and philosophical connections. Moreover, we must underline that one aspect of dystopia is social alarm, and this should not be underestimated; indeed, many scholars analysing dystopic narratives are also researchers in the field of political and social sciences, just like the above-mentioned Sargent. Of course, many of the dystopic masterpieces of the past, today considered some as great literary "classics", were often written to explicitly denounce dehumanising socio-political drifts: in this regard, we might think of the famous novels *We* (1924) by the dissident Soviet writer Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) and George Orwell's world-renowned *1984* (1949).
- 9 Dystopia is the disenchanting counterpart of utopia, which has long-standing traditions as a narrative and philosophical genre. We may think only of Plato's *Republic*, *Utopia* (1516) by the English author Thomas More, *La città del sole* [*The City of the Sun*] (1623) by the Italian philosopher Tommaso Campanella and *New Atlantis* (1627) by the British intellectual Francis Bacon (to name but a few). An extensive range of stories develop the topic of a desirable, yet still non-existent, perfect (i.e. utopic) society that explicitly stands in juxtaposition to all the difficulties and injustices of actual society. Utopia is therefore tasked with showing that "another", more desirable and human world is possible: we might say that it has the role of subverting the existent. On the contrary, dystopia describes an oppressive, tiring and imaginary dimension from which the protagonists of the story seek to escape: dystopia thus apparently seems to be the result of a conservative thought that sees the existent and its everyday concreteness as a civil and human space to be defended, threatened by the brutal, decadent slavish drifts conjured up by the imagination. In fact, the dystopic genre also subtly invites us to subvert the present, offering clues that allow the reader to perceive the traces of the dangerous slope down which the world

seems destined to slip, if it does not pay due attention. In other words, dystopic tales invite the reader to be on the look-out, and to rebel against the socio-political pressures that can drive them over the brink.

- 10 We should add that, as a narrative genre, dystopia has a quite consolidated tradition in children's literature. Think only of the melancholic novel by Jules Verne (1828–1905) *Paris au xx^e siècle* (1994) [Engl. transl.: *Paris in the Twentieth Century*, 1996]: this was probably one of the first novels written by the French author, although it was published posthumously over a century later. It is significant that such a pessimistic story was kept out of the Nantes-born writer's literary "canon". This novel imagines French society in 1960, dominated by engineering and financial businesses; in such a world there is no space for poetry and literature. The France imagined by Verne in this novel is suffocating, claustrophobic, obsessed by a vacuous desire for money that sucks people dry, driving the best of them, including the unlucky young poet who is the protagonist of this sad yet highly evocative plot, over the edge.

- 11 The Italian author Emilio Salgari (1862–1911) also proposed a dystopic vision of the future in his children's novel *Le meraviglie del duemila* [*The Wonders of the Year 2000*] published for the first time in 1907: the book tells the story of two men in the early 20th century who take a special potion and fall asleep, waking up in 2000. The two time-travellers are shown round a futuristic world where food is eaten in places that very much resemble our fast-food chains, where people travel on ultra-high-speed trains to the pole to eat the last seal steak, before these animals becomes extinct in this imaginary future. Salgari describes an overpopulated world preoccupied with terrorism, threatened by ecological disasters, shaken by the depletion of resources and, finally, where an electrically charged environment affects the limbs of the poor time-travellers.

- 12 These early dystopic novels for young readers anticipate some of the themes that still characterize this peculiar narrative genre today (e.g. the dehumanization of society, the dangers of industrialization, the destruction of the environment): as we will see, in the field of dystopic novels some details and approaches seem to change over time, but a significant narrative continuity between past and present

remains. It is precisely this recognizable thematic continuity that allows us to identify the dystopic narrative genre and its evolutions.

- 13 According to the Canadian critic Darko Suvin—one of the greatest scholars of speculative fiction—, science fiction seeks to imagine the future starting from elements taken from the present (Suvin, 1979, pp. 27–30). From all points of view, this creative process is also the foundation of dystopic narration, which identifies the critical points of our world, exasperates them and underlines the hazards towards which we are unconsciously precipitating as a global community. We should also add that, from the post-war period onwards, scientific data has been gathered on a potential and unstoppable environmental decay that threatens to progressively take nature—and thus humanity—to the brink of collapse: the most effective summary of experimental tests on disease and the decline of the natural world is the famous scientific condemnation by the biologist Rachel Carson, in her 1962 essay *Silent Spring*. In any case, from the 1950s science fiction had already begun to bring these worries to the fore, developing them in many famous novels, including John Wyndham's *The Day of the Triffids* (1951) and John Christopher's *The Death of Grass* (1956). From the new millennium, these fears of the death of nature were grafted onto the idea of “Anthropocene” (Steffen et al., 2011, pp. 842–867): many scientists used this term to label the last millennia corresponding no longer to a geomorphological area dominated by geological changes alone but also those changes caused by the reckless conduct of the human civilisation. In our current historical context, marked by dramatic climatic and social events, a particular sub-genre of science fiction has come about known as *eco-dystopia* (Malvestio, 2022, pp. 24–38); this imagines possible horizons of the demise of nature due to the thoughtless actions of humanity. Natural disasters and post-apocalyptic scenarios are therefore not only a tool for telling an enthralling story, but also a narrative resource for reflecting on our present. Practically all contemporary dystopic children's novels contain elements of eco-dystopia, or may even relate entirely to this narrative genre, such as the book by Giuliana Facchini, *Borders*, which we will examine in the next paragraph.

- 14 Indeed, science fiction has always investigated the dimension of the future in an unsettling and therefore dystopic manner. Just think of

the film *Metropolis* (1927) by Fritz Lang (1890–1976), the famous Austrian director from a Jewish family naturalised in the United States after leaving Nazi Germany: the life of this artist was already marked by the concrete proof that a society's passage towards dystopia is a real historical possibility. Slavery and the alienation of the working masses, the concentration of power in the dictator figure, the use of technology to deceive and overwhelm, the annihilation of nature are all themes that Lang's famous film anticipates, and which have been reposed in many later science fiction books and films: these contents can be found in the substantial plot of *Dune* (1965) by the American author Frank (Franklin) Herbert (1920–1986) and in the 1984 film of the same name by David Lynch (1946–2025), but they are also important topics found in the long and famous *Mad Max* film saga from the late Seventies. We can also find these ideas in the disturbing dystopic societies described, for example, in *The Minority Report* (1956) and the novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) by the US author Philip K. Dick (1928–1982). In both books and film, science fiction has always been able to narrate the dark and dangerous side of the future.

- 15 It is therefore inevitable that a topic so deep-rooted in the collective imagination has found both fame and hospitality in contemporary children's literature through the formula of dystopic stories for young people.

Nature and young heroes in dystopic plots: a forbidden intercourse

- 16 The pessimism of the early dystopic novels written by Verne and Salgari has not completely disappeared from contemporary stories of this genre for children: as we will see, even some recent novels tell of failed attempts to reverse the dramatic course of events. Yet, the plots of contemporary dystopic books, even in their saddest endings, allude to the need not to resign oneself to evil, pollution, and the arrogance of powerful.

- 17 One strong topic characterising all these contemporary novels is the protagonists' difficulty in having an authentic relationship with nature: indeed, in many of these dystopic works, nature is degraded, damaged and sick.
- 18 In *Hunger Games*, access to nature is forbidden by the government: in fact, the protagonist Katniss can only go to the woods surrounding her village secretly, because the laws of the regime ban even temporary escape beyond the fenced-off village in which the subjects are detained. When Katniss manages to go to the woods, not only does she capture some small game to add to her family's meals, but more importantly she regains the profoundest part of herself; through her contact with nature, long-buried memories, emotions and desires return to the surface. Moreover, in nature she is able to practice all the physical skills that will allow her to survive in the cruel arena of the Hunger Games. Nature thus becomes a source of strength and humanity, dignity and freedom. However, at the same time, in the *Hunger Games* trilogy, nature is subject to technological intrusions, experimental changes and pointless exploitations. One of the most striking things in Collins' three novels is the abyss separating the privileged inhabitants of the capital city from the indistinct mass of subjects who live in the peripheral areas: this exploitation extends also to nature, which is bent to satisfy the whims of a caste used to consuming resources greedily and stupidly. Metaphorically, *Hunger Games* becomes a critique of amoral and avid consumerism, unable to think not only of the poor masses but even their own future. In this sense, Collins' dystopic novel is not only a clear tale of rebellion, it is also an invitation to become aware of the relations which, in emotional and biological terms, bind us to the equilibrium of nature and its resources.
- 19 Also in *Divergent*, contact with nature seems impossible, as the characters move in a degraded, isolated and dilapidated environment. Woods, streams and meadows are practically unknown. The protagonists of these adventures live in a forced separation from the rest of the world. They believe that they live in a state of perpetual siege. The concrete buildings in their city become the backdrop of a grey stage where fragile joys alternate with sad truths. The world in *Divergent* consists of five factions, each one with a specific task to perform in order to preserve the community: but soon envy takes

over, obscure genetic manipulations come to light and some factions gain the upper hand through violence. There is no nature in *Divergent*: the urban landscape is the only visible horizon. This is a disturbing metaphor that seems to describe the possible fate of many of our large cities.

- 20 In the reality described in Philip Reeve's series *Mortal Engines*, reference is made to an arid, poor and desert world where cities have become huge and are similar to large multi-storey towers that move driven by enormous, polluting engines. The urban communities have survived a brief but apocalyptic world war, and—due to the collapse of the natural environment and the communication systems—the cities are forced to become mobile structures in order to procure what they need. In this desolate landscape, the cities are like hungry beasts, searching for the last resources to consume: every community fights in a grotesque and violent parody of the Darwinian struggle for survival. The story begins in London: the city is governed by a Lord Mayor who, as time passes, becomes more and more a dictator figure. London is structured over different levels, where people live in a strict social hierarchy. The representatives of the corporations and the government live in the highest parts, while the lower classes inhabit the underlying areas, among the dust and pollution caused by the tracks and heavy engines that move the city. The protagonists are children who have become aware of the horror they are living in. Some of them wish to find a free, fertile and humid land that is said to be on the other side of the arid desert in which their city moves. Metaphorically, in this cycle of “steampunk” dystopic novels, nature becomes a destination, a goal, a purpose for continuing to live and hope: nature is also a necessary condition for obtaining freedom and dignity.

- 21 Bussi's book *La Chute du soleil de fer* on the other hand leads us through a Paris recaptured from nature after a catastrophe that killed all the adults: the adolescents are therefore all on their own. One group lives among the metallic structures of the Eiffel Tower. The famous monument has been turned into a huge tepee covered with the skins of the prey these adolescents manage to capture when out hunting. Another group lives in what remains of the Louvre, where the encounter with art makes many of them wise and educated. The first group consists of hunters, and the second of scholars, artists and

farmers: each community knows of the existence of the other, but nobody wants any contact. Nature seems generous enough to allow them all to live in peace. Until a new and mysterious poison threatens both plants and animals, undermining the two communities which meet, clash, mix and divide, trying to survive in an increasingly menacing world. This is a story that—incidentally—seems to pick up on some of the topics dear to another children's novel, in which the topic of educational solitude of young people is very well represented: *The Lord of the Flies* by William Golding. In any case, Bussi's novel is a profound reflection on the environment and on how humanity influences nature. The reader, along with the adolescent protagonists, gradually understands that there is always a possibility to save water, plants and animals, starting from the awareness of the fragility and strength of nature. Although in a dystopic world, intelligence, tolerance and determination can change a fate of death and destruction for the better. Bussi's novel is not just dystopia, it is also utopia, as it shows how coexistence and cooperation among different groups, while difficult, are in any case possible.

- 22 Much more pessimistic is the novel *Feed* by the US author Matthew Tobin Anderson. The plot is set in the United States in a possible future, in a world that has collapsed ecologically, where pollution and hordes of insects are the prevailing features of the landscape. Notwithstanding, the people continue to focus on careers and money as their main goals. They initiate lawsuits for the least nuisance, and are immersed in the most unbridled consumerism: a consumerism triggered by *feeds*, chips implanted directly in the brain. The *feeds* allow them to access the web with no mediation. And so everyone—especially the young people—are constantly bombarded by advertising messages, purchasing tips, prize draws offered by companies, futile *chats* and, of course, propaganda messages sent by those in power. Critical thinking and intelligence are shut down by the continuous flow of desires, stimulations and distractions coming from the web: there is no time to stop and think, to look at the real world, to linger and dream among their own emotions and thoughts. Anderson's novel tells the story of the sad love between a boy who accepts the mainstream and a girl who strives to fight the madness of society. The two seek each other out and love each other among stupid space holidays, pointless junk purchases, landscapes

devastated by pollution and degradation where the woods have been replaced by air factories. In the end, the feed implanted badly in the girl's brain proves fatal: Violet—this is her name—is switched off, without any possibility for a cure, because her solitary attempted rebellion has made her an enemy of the social system, which has no interest in curing such a critical and uncooperative consumer. The dystopia narrated in *Feed* is without redemption: it is a blow to the stomach that forces the reader to consider the errors of our way of living with no illusions. The death of nature in the name of industrial production and gain in *Feed* is the prelude to the death of humanity itself, understood as both an animal species and a profound ethical dimension: there is no more humanity where trees die, because from that moment on there will be neither health nor compassion within society.

- 23 Decidedly less pessimistic, but in any case narratively very impactful, is the novel *Borders* by the Italian author Giuliana Facchini. The young protagonists of this dystopic novel move in a hallucinating scenario: their city—ruled by an autocratic system—is surrounded by a huge concrete desert to keep the frightening nature, contaminated in the past by a terrible epidemic, at bay. Food is produced in a highly controlled manner and it is absolutely forbidden to grow vegetables independently. Power demands its subjects to see nature as the enemy, as a source of danger. But a group of young people—thanks to the education received from an elderly lady who looks after them—manage to escape from the city, and cross a huge concrete desert and, finally, reach a community that has been able to recover an authentic relationship with nature.
- 24 The topics emerging from all these dystopic novels, set in an undefined yet apparently threateningly close future, are very much linked to the present: the dangerous connection between media and power (*Hunger Games*), the worrying consequences of so-called “social engineering” (*Divergent*), the permanent threat of so-called “social Darwinism” (*Mortal Engines*), the alarming evolution of discoveries in the field of machine-mind connections (*Feed*) and, finally, the fear of contagion and diseases of uncertain origin (*La Chute du soleil de fer* and *Borders*) are all expressions of particularly common fears and distress. The guiding thread that seems to connect all these stories is in any case the difficult

relationship with nature: a nature that appears technologically alterable, erasable, lootable, but above all destructible. A nature that dies among pollution, disease and environmental disasters.

Conclusion

- 25 The characters of these dystopic novels coping with these natural disasters are always young people who, reluctantly but with a sense of duty, struggle to find a solution to the catastrophe, to escape the decay and recover an authentic relationship with nature and their community. They fight against a system that embodies political despotism and environmental destruction: indeed, in these plots, natural collapse is always accompanied by political collapse, as if indicating how degraded nature is the result of a degraded society. From many points of view, dystopic novels are the contemporary successors of a narrative tradition born in the mid-19th century in Great Britain, as a critique of the disasters of industrial society. John Ruskin's fairytale *The King of the Golden River* published in 1851, or William Morris's fantasy novel *News from Nowhere* published as a book in 1892, are just some examples of stories written as a clear accusation of the senseless and egoistic exploitation of nature and people. These stories use metaphors and fantastic plots to demonstrate the damage caused by the spread of pollution, the mechanisation of the means of production, the depletion of natural resources.
- 26 So, the only ones able to change things are young people. Perhaps this is the strongest message emerging from dystopic novels: there can only be environmental and social redemption if young people can change the direction of history. But young people cannot take control of their own fate without recovering an authentic contact with their own true identity, and especially with nature. In all the novels mentioned, the protagonists become aware of their tragic conditions only when they understand that reality is far greater than the oppressive and dilapidated cage they are forced to live in. The cage is broken when they meet the many dimensions of love and nature; it is certainly not by chance that sentimental freedom and the defence of the natural environment appear to be the two elements

characterising dystopic novels today, as much as the ideals of the young generations.

- 27 Moreover, dystopic novels can easily be compared to educational novels in many ways. In both types of narration, the description of the physical and psychological development of the protagonists is central; during their adventures in the dystopic worlds, the main characters change, grow, learn to love and fight to assert themselves and their values against a hostile reality. Often, in dystopic stories, this hostile reality is shown in a poisoned, injured and dying environment that accompanies the characters in their adventures not only as a scenario, but also as another protagonist of the stories.
- 28 Dystopic novels are therefore a way of bringing the young generations closer to the difficult issues of our time: it is a literary form that speaks of an important and urgent topic—the safeguarding of nature—to children and adolescents, through the poetry of narrative metaphors.
- 29 I would like to end with a reflection on the relationship between pedagogy and narration, as it seems to me to be able to offer further clarity to the educational meaning of dystopic children’s literature. In ancient Greek, pedagogy means to “accompany the child”; the pedagogue was a servant in a rich family who accompanied their children around the city, protecting them and helping them to get to know all that was outside the home. I believe that this ancient meaning still holds great value today. Those who work in education and pedagogy still accompany children on their explorations, holding young people’s hands and helping them to get to know the world. In this accompanying function, educators, pedagogists and teachers can be helped by stories, books and novels. The metaphoric power of beautiful stories is a precious resource, because stories talk of important—and also very personal—things through apparently remote and distant tales, without embarrassing the young people (who are the recipients of these stories), without asking them to expose themselves. Like seeds, the metaphors of these tales leave a trace in the inner self of each one, offering resources and contents for thinking, planning and thus growing up. The metaphors of dystopic literature therefore offer ideas for looking at our present with greater awareness, also in the field of ecology.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON Matthew Tobin, 2003, *Feed*, London, Walker Books Ltd.
- BATUR Pinar & ÖZDAĞ Ufuk, 2020, "Novelist as Eco-Shaman: Buket Uzuner's *Water* [Su] as Requesting Spirits to Help the Earth in Crisis", in S. Slovic, S. Rangarajan and V. Sarveswaran (eds), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, New York, Routledge, pp. 326–338.
- BOLZANI Letizia (ed.), 2022, "Il futuro che non vorremmo: I vari linguaggi delle narrazioni distopiche" ["The Future We Wouldn't Want: The Various Languages of Dystopic Narratives", monographic issue], *Il Folletto – La rivista dell'Istituto Svizzero Media e Ragazzi*, no. 2.
- BUSSE Michel, 2020, *La Chute du soleil de fer*, Paris, Pocket Jeunesse.
- CARSON Rachel, 1962, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin.
- CHRISTOPHER John, 1956, *The Death of Grass*, London, Michael Joseph.
- COLLINS Suzanne, 2008, *Hunger Games*, New York, Scholastic.
- DICK Philip K., 1956–2013, "The Minority Report", in *Selected Stories of Philip K. Dick*, Boston / New York, Houghton Mifflin Harcourt, pp. 223–260 (first edition in science-fiction magazine *Fantastic Universe*).
- DICK Philip K., 1968, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday.
- FACCHINI Giuliana, 2022, *Borders*, Roma, Sinnos.
- HERBERT Franklin P., 1965, *Dune*, Boston, Chilton Books.
- HINTZ Carrie & OSTRY Elaine (eds), 2009, *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, New York, Routledge, 2009.
- HUXLEY Aldous, 1932, *Brave New World*, London, Chatto & Windus.
- MALVESTIO Marco, 2022, "Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery", *CPCL – European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, vol. 5, no. 1, pp. 24–38.
- McMURRY Andrew, 2020, "Ecocriticism and Discourse", in S. Slovic, S. Rangarajan and V. Sarveswaran (eds), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, New York, Routledge, pp. 15–25.
- MORRIS William, 1892, *News from Nowhere*, London, Kelmscott Press.
- ORWELL George, 1949, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg.
- REEVE Philip, 2001, *Mortal Engines*, New York, Scholastic.

ROTH Veronica, 2011, *Divergent*, New York, Katherine Tegen Books / HarperCollins Publishers.

RUSKIN John, 1851, *The King of the Golden River*, London, Smith Elder & Co.

SALGARI Emilio, 1907–1976, *Le meraviglie del duemila*, Milan, Edizioni Il Formichiere.

SARGENT Lyman Tower, 1994, “The Three Faces of Utopianism Revisited”, *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, pp. 1–37.

SPISAK April, 2012, “What Makes a Good YA Distopian Novel?”, *The Horn Book Magazine*, vol. 88, no. 3, pp. 55–60.

STEFFEN Will, GRINEVALD Jacques, CRUTZEN Paul and McNEILL John, 2011, “The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives”, *Philosophical Transactions of the Royal Society*, vol. 369, no. 1938, pp. 842–867.

SUVIN Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press.

VERNE Jules, 1994, *Paris au xx^e siècle*, Paris, Fayard/Hachette. English translation: *Paris in the Twentieth Century*, New York, Random House, 1996. Italian translation: *Le meraviglie di Parigi*, Lavis (Trento), Liberamente Editore, 2008.

WYNDHAM John, 1951, *The Day of the Triffids*, London, Michael Joseph.

ZAMYATIN Yevgeny I., 1924, *We*, New York, E. P. Dutton.

RÉSUMÉS

English

This contribution sets out to examine, in narrative and pedagogic terms, the metaphors of nature found in the successful dystopic novels that are very popular among children and adolescents. Today, dystopic novels are the most popular genre among young readers: just think of the success of Suzanne Collins’ 2008 trilogy *Hunger Games*, or Veronica Roth’s trilogy *Divergent*, published from 2011, and many others dystopic novels for youth. These books tackle difficult topics such as death, poverty, anger, social unrest: despite—or perhaps precisely because of—this, young readers enjoy dystopic novels. In fact, it appears that, after decades of absence, dystopic plots have relaunched the sci-fi genre among adolescents. In these plots, the collapse of nature is always accompanied by a political collapse: degraded nature is the result of a degraded society. The strongest message emerging from dystopic novels is: there can only be environmental and social redemption if young people can change the direction of history.

Français

Cet article se propose d’examiner, en termes narratifs et pédagogiques, les métaphores de la nature que l’on retrouve dans les romans dystopiques à

succès et très appréciés des enfants et des adolescents. Aujourd'hui, les romans dystopiques sont le genre le plus populaire auprès des jeunes lecteurs : il suffit de penser au succès de la trilogie *Hunger Games* de Suzanne Collins en 2008, ou de la trilogie *Divergent* de Veronica Roth, publiée à partir de 2011, et de bien d'autres romans dystopiques pour la jeunesse. Il semble qu'après des décennies d'absence, les intrigues dystopiques aient relancé le genre de science-fiction auprès des adolescents. Dans ces intrigues, l'effondrement de la nature s'accompagne toujours d'un effondrement politique : la nature dégradée est le résultat d'une société dégradée. Le message le plus fort qui émerge des romans dystopiques est le suivant : il ne peut y avoir de rédemption environnementale et sociale que si les jeunes peuvent changer le sens de l'histoire.

INDEX

Mots-clés

romans dystopiques, nature, littérature d'enfance et de jeunesse

Keywords

dystopic novels, nature, children's and youth literature

AUTEUR

William Grandi

Alma Mater Studiorum, University of Bologna

william.grandi@unibo.it

IDREF : <https://www.idref.fr/294131124>

Entre exode et adaptation : représentations de la sécheresse dans trois romans d'anticipation italiens (*Bambini bonsai* de Paolo Zanotti, *Qualcosa, là fuori* de Bruno Arpaia et *I vegumani* de Clelia Farris)

Between Exodus and Genetic Modification: Representations of Drought in Three Italian Speculative Novels (*Bambini bonsai* by Paolo Zanotti, *Qualcosa, là fuori* by Bruno Arpaia and *I vegumani* by Clelia Farris)

Amélie Aubert-Noël

DOI : 10.35562/iris.4228

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Représentations des conséquences de la sécheresse

Place et rôle de la sécheresse dans la narration

Des paysages transfigurés

La souffrance des corps

Conséquences politiques et sociétales du changement climatique

Conséquences sociétales du changement climatique, entre effondrement et résilience

Climat et migrations

Genres littéraires et affects

Un usage critique des *topoi* science-fictionnels

Tonalités affectives et stratégies de représentation du changement climatique, de l'utopie à la dystopie

Conclusion

TEXTE

- 1 Parmi les scénarios dystopiques ou post-apocalyptiques privilégiés par les auteurs et autrices tentant, à l'ère du changement climatique, d'imaginer le futur de la planète, un motif revient avec une fréquence particulière : celui de la sécheresse. Qu'elle soit localisée ou globale, temporaire ou permanente, de nombreuses œuvres d'anticipation

essaient de la représenter, explorant notamment ses potentiels effets sur les corps, sur les paysages et sur la société entière.

- 2 La lecture de ces récits est d'autant plus frappante, voire angoissante, qu'ils s'appuient sur des données scientifiques (presque) unanimement reconnues comme valides, à commencer par celles, alarmantes, fournies par les rapports d'évaluation du GIEC (Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat).
- 3 Cet article se propose donc d'étudier les représentations de la sécheresse dans trois romans italiens contemporains : *Bambini bonsai* de Paolo Zanotti (2010), *Qualcosa, là fuori* de Bruno Arpaia (2016) et *I vegumani* de Clelia Farris (2022)¹.
- 4 Ces trois romans présentent de nombreux points communs sur le plan thématique, mais aussi sur le plan générique : si aucun n'est un roman de science-fiction dans le sens classique du terme, tous peuvent néanmoins être rattachés à des filons souvent considérés comme des sous-genres de la science-fiction, comme la dystopie ou la fiction post-apocalyptique. Ce sont par ailleurs, quoique dans des mesures différentes, des œuvres relevant de la *climate fiction*, catégorie tantôt présentée comme un autre sous-genre de la science-fiction, tantôt comme un genre à part entière, ou encore comme une « catégorie transgénérique » (Langlet & Luz, 2023). Cette étiquette, dans tous les cas, « rassemble toutes les histoires qui impliquent une prise en compte, directe ou indirecte, de la crise climatique » (Langlet, 2020).
- 5 Rappelons la thèse très discutée d'Amitav Ghosh selon laquelle le roman réaliste, et plus largement le roman moderne, peinerait à intégrer des phénomènes collectifs et d'une ampleur spatio-temporelle excédant la perception humaine. Il remarque notamment que les thématiques climatiques sont presque entièrement absents de ce qu'il appelle « *literary fiction* » (« fiction littéraire »), dont il semble exclure la science-fiction comme un genre dans lequel on « reléguerait » certains textes (Ghosh, 2016, p. 7). Or, comme l'a souligné Mark Bould (2021) en réponse à Ghosh, c'est précisément dans les genres de la spéculation — science-fiction, dystopie, post-apocalyptique — que la culture contemporaine a trouvé des formes capables de rendre pensable la catastrophe climatique.

- 6 Nous commencerons par faire un état des lieux comparatif des façons dont la sécheresse est représentée dans les romans, notamment au travers de ses conséquences sur les paysages, sur les corps et sur les sociétés. Dans un second temps, nous analyserons les connexions entre les variations génériques et les émotions prédominantes dans chacune des œuvres. Cela nous permettra d'interroger l'« *ipotesi etico-educativa* » (« hypothèse éthico-éducative ») qui, selon Serenella Iovino, sous-tend la littérature et la critique écologiques (2006, p. 16). En définitive, l'analyse cherchera à montrer comment ces romans mettent à l'épreuve, par des tonalités affectives contrastées — peur, nostalgie, espoir —, la capacité de la fiction à penser et à ressentir la crise climatique, au-delà de toute opposition simpliste entre désespoir et utopie.

Représentations des conséquences de la sécheresse

- 7 Commençons par confronter les images que donnent les trois romans de ce motif, notamment à travers ses conséquences aussi bien sur les paysages que sur les corps et sur l'organisation des sociétés.

Place et rôle de la sécheresse dans la narration

- 8 La première question que l'on peut se poser est la place accordée au thème de la sécheresse dans chacune des œuvres. Le roman de Zanotti se démarque par le fait qu'elle y occupe environ un tiers du récit, à savoir la première partie, intitulée « *Staglieno* » ; on y découvre le protagoniste, son entourage et son environnement. La suite du récit se déroule en revanche pendant un épisode de pluie diluvienne, vécu par les enfants de toute la ville comme l'occasion de s'aventurer hors de leur territoire habituel et de vivre de véritables aventures. Ces deux moments du temps de l'histoire sont encadrés et entrecoupés de passages correspondant au temps de la narration : le narrateur et protagoniste y commente l'histoire racontée depuis un futur non précisé où il vit, avec beaucoup d'autres, sous une gigantesque serre créée pour les protéger du climat extérieur jugé infernal.

- 9 La sécheresse, dans ce roman, ne peut donc pas être considérée comme le thème central, mais apparaît plutôt comme l'une des nombreuses manifestations d'un climat complètement dérégulé qui a rendu de plus en plus invivable la vie humaine sur un territoire donné (on a peu de nouvelles du reste de l'Italie et encore moins de la planète). Par ailleurs, la vision qui nous est donnée de la sécheresse est purement individuelle, puisqu'elle est filtrée par le point de vue d'un enfant, Pepe, *via* une focalisation interne et une écriture à la première personne. Le peu qu'il sait du passé lui est raconté par sa tante, si bien que les causes du désastre écologique sont reléguées à une sorte de temps mythique, sans être jamais l'objet direct de la narration.

- 10 Cet aspect le distingue des autres textes du corpus : tous deux sont écrits à la troisième personne et, tout en se concentrant la plupart du temps sur les vicissitudes d'un personnage principal et de son entourage proche, rendent compte d'une histoire collective, inscrite dans un cadre global. Dans *I vegumani*, l'intrigue tourne autour du destin d'une « coopérative » dont Gazania, la protagoniste, est l'une des fondatrices, et dont la survie est menacée par les conditions de vie toujours plus difficiles dans une île (non nommée mais identifiée par certains critiques avec la Sardaigne) au climat devenu désertique. La sécheresse est donc bien un thème fondamental du roman, principalement au travers des efforts faits par une communauté pour s'y adapter (le verbe « *adattarsi* » et ses synonymes sont récurrents). Gazania a inventé une crème solaire spéciale, présentée comme providentielle, dans la mesure où elle rend les organismes humains capables de survivre au soleil ardent et même (par un effet secondaire inattendu) d'en tirer leur nutriment. Par ailleurs, la sécheresse, après avoir été le déclencheur d'une mutation génétique et anthropologique, est brusquement interrompue vers la fin du roman par un premier orage qui annonce une nouvelle évolution du climat.

- 11 Si la focalisation interne suit généralement le point de vue de Gazania, la narration fait plusieurs incursions dans l'intériorité d'autres membres de sa coopérative. Les temporalités, d'autre part, ne sont pas beaucoup plus claires que chez Zanotti, avec notamment plusieurs mentions d'une « *transizione energetica* » (« transition énergétique ») passée, d'autres étapes cruciales dans la

transformation de la planète, ainsi que plus largement des responsabilités des générations humaines passées.

- 12 Enfin, chez Arpaia, la sécheresse est tout simplement le moteur de la narration, puisqu'elle contraint le personnage principal, un ancien professeur de neurosciences nommé Livio, à rejoindre un convoi organisé par une agence pour guider des milliers de personnes à travers l'Europe désertifiée jusqu'à la Scandinavie, terre promise où elles espèrent trouver une vie meilleure. La structure narrative du voyage permet à l'auteur de montrer une grande variété de lieux géographiques réels, imaginant les transformations qu'ils pourraient subir dès les prochaines décennies si les pires scénarios climatiques se réalisaient. Les nombreuses analepses permettent en outre d'assister, à travers les yeux et les malheurs de Livio, à l'évolution progressive, puis de plus en plus rapide, du désastre écologique et de l'effondrement civilisationnel entraîné par celui-ci.
- 13 Ainsi, dans les trois romans, les jeux de temporalité constituent l'un des principaux moyens de rendre perceptible le changement climatique ; ils se doublent chez Arpaia de la structure narrative du voyage, particulièrement apte à donner un aperçu global des mutations subies à l'échelle d'un continent.

Des paysages transfigurés

- 14 Arpaia pousse en effet encore plus loin que les autres romans ce qui est pourtant une modalité commune de représentation du changement climatique : la description détaillée de paysages radicalement modifiés par ce dernier.
- 15 L'une des conséquences du changement climatique les plus clairement attendues est la montée des eaux : de nombreuses îles et territoires côtiers sont menacés de disparaître de la carte. On retrouve ainsi chez Arpaia différentes descriptions de zones submergées, les plus marquantes étant l'image iconique de la Statue de la Liberté avec les pieds dans l'eau, ainsi que la découverte que la zone des Pays-Bas par laquelle le convoi de migrants devait transiter vers le Nord n'est plus accessible : « *Il mare aveva risalito l'Elba, aveva quasi sommerso Amburgo e inghiottito la pianura*². » (Arpaia, 2016, p. 148)

- 16 La ville de Gênes, dans *Bambini bonsai*, a connu un sort similaire : « *In basso le finestre arrivavano a filo d'acqua, ed era questo l'unico indizio dell'esistenza della parte sommersa, di quella città che era stata perduta per sempre [...]*³. » (Zanotti, 2010, p. 16) Dans ce roman, les changements subis par le paysage concernent principalement Gênes, qui s'est à la fois étendue et densifiée à l'extrême, ses maisons et immeubles construits littéralement les uns sur les autres constituant « *un ecosistema tropicale* » (« un écosystème tropical »). On retrouve à propos du quartier où vit Pepe, anarchiquement construit dans le cimetière de Staglieno, l'adjectif « *infernal* », également récurrent chez Arpaia : « [...] *l'agglomerato era diventato un posto davvero infernale, avvolto su se stesso come una conchiglia geneticamente demente*⁴. » (Ibid., p. 18) Cet environnement citadin est presque entièrement privé de vie non humaine, les animaux ayant disparu et la végétation s'étant raréfiée du fait de la sécheresse presque permanente.
- 17 Animaux et végétaux sont en revanche présents dans *I vegumani* et *Qualcosa, là fuori*, mais il s'agit d'une présence conditionnée par des contraintes environnementales difficiles. Les effets d'une canicule permanente sur les paysages y font l'objet de descriptions fréquentes et désolantes ; l'effet est redoublé, dans le second texte, par l'accumulation de paysages différents, mais toujours asséchés et désertifiés. La récurrence du champ lexical de la chaleur et de l'aridité instaure une isotopie de la désolation : la sécheresse fonctionne à la fois comme motif diégétique et comme métaphore de l'épuisement moral et écologique du monde.
- 18 Dans *I vegumani*, il est clairement affirmé que l'île a connu, elle aussi, des modifications extrêmes pour aboutir à un environnement de type tropical, où il est impossible de sortir aux heures « *Zénit* », les plus chaudes de la journée. La sécheresse se manifeste donc textuellement avant tout par la chaleur qui conditionne toute activité⁵, ainsi que par l'évocation constante des plantes qui habitent l'île et dont l'état permet de mesurer la gravité de la sécheresse (habituelle mais rendue extrême cette année-là par l'absence de pluies d'automne). L'originalité du roman réside dans le fait que les êtres humains y ressentent une connexion et même une « *fraternité* » avec les plantes, qui font d'elles de véritables personnages ; la description des ravages de la sécheresse passe ainsi

par l'évocation de la « souffrance » des végétaux et de l'empathie des humains pour ces derniers : « *A Gazania si strinse il cuore [...] i segni della sofferenza vegetale si leggevano sulle foglie polverose, nell'aria floscia dei rami giovani*⁶. » (Farris, 2022, p. 10)

La souffrance des corps

- 19 Une autre manière dont l'écriture peut rendre la sécheresse tangible consiste à décrire ses conséquences sur le corps humain et à les *faire ressentir* par le biais des personnages.
- 20 Cette approche est paradoxalement quasi absente de *I vegumani*, alors même que la difficulté des organismes humains à vivre sous un climat aride est l'un des moteurs de la narration ; en effet, au cœur de l'intrigue se trouve la crème solaire produite par la protagoniste, offrant non seulement une résistance extrême aux rayons du soleil mais aussi, sans qu'elle comprenne initialement pourquoi, des caractéristiques propres au règne végétal (comme des racines poussant sous les pieds de certains personnages). La narration porte moins sur les privations physiques qui en avaient précédé l'invention que sur ses implications sanitaires et existentielles (notamment à travers la question de l'hybridation)⁷. On devine cependant en filigrane, tout au long du récit, les contraintes que les personnages ont connues et devraient encore affronter en l'absence de cette innovation, dont le caractère providentiel est résumé par une pensée de Gazania : « *La crema poteva essere la soluzione a tutti i loro problemi*⁸. » (Farris, 2022, p. 50)
- 21 Zanotti s'étend encore moins sur les implications corporelles de la canicule. Le principal marqueur textuel qui vient nous la rappeler est la récurrence d'une image fantaisiste qui semble caractériser le nouveau paysage urbain : les enfants y passent leurs journées, plongés jusqu'au cou dans des « seaux » de plus en plus grands au fil de leur propre croissance, afin de les protéger d'un soleil qui, nous dit-on dès les premières pages, est capable de faire prendre feu au linge étendu à l'extérieur (Zanotti, 2010, p. 15).
- 22 On trouve en revanche dans *Qualcosa, là fuori* une insistance notable sur les souffrances physiques qui accompagneraient un basculement du climat vers une sécheresse éternelle. La focalisation interne nous

fait partager, plus encore que les pensées ou les émotions du protagoniste, les multiples sensations douloureuses par lesquelles passe son organisme durant le long voyage vers le Nord, et qui constituent un véritable leitmotiv. Le ton est donné dès la première page : « [...] *era stanchissimo, [...] non riusciva ad alzarsi, [...] aveva sete, freddo e fame*⁹. » (Arpaia, 2016, p. 9) Les aspects les plus fréquemment mentionnés de ce long supplice sont la fatigue extrême et, surtout, le manque d'eau et ses implications. Cette rareté de la ressource la plus vitale se manifeste également dès les premières pages : « *Beveva la sua razione d'acqua cercando di assaporare ogni goccia fino in fondo [...]*¹⁰. » (*Ibid.*, p. 11) L'auteur, cherchant à proposer un tableau réaliste de « l'enfer » vers lequel pourrait mener le changement climatique, émaille sa narration de véritables batailles menées par les guides du convoi pour avoir accès à des points d'eau, mais aussi pour défendre contre les attaques d'autres groupes les réserves d'eau et les appareils qui permettent de maximiser l'approvisionnement, le rationnement et même le recyclage de l'eau durant le voyage. Il nous rappelle ainsi que le réchauffement climatique risque d'affecter les corps humains non seulement de façon directe, mais aussi indirectement, la rareté des ressources ainsi que des terres habitables pouvant donner lieu à une multiplication des conflits armés.

Conséquences politiques et sociétales du changement climatique

- 23 Nous allons à présent nous attarder sur une autre catégorie de bouleversements liés au changement climatique, à savoir ceux portant sur l'organisation — ou l'effondrement — des sociétés.

Conséquences sociétales du changement climatique, entre effondrement et résilience

- 24 *Bambini bonsai* comme *I vegumani* fournissent très peu d'informations sur la situation politique mondiale ou même nationale.

Dans les deux cas, la perspective est purement locale et s'attarde sur une communauté qui s'est auto-organisée et n'est jamais rattachée explicitement à des niveaux d'organisation supérieurs. Ce brouillage du cadre diégétique et la restriction de la focalisation au niveau local traduisent une limitation du champ perceptif propre à la focalisation interne (Genette, 1972), matérialisant à l'échelle narrative la difficulté humaine à appréhender le changement climatique.

- 25 Les points communs s'arrêtent là : d'un côté, Zanotti dépeint une société marginale semblant fonctionner de façon anarchique (mais le point de vue adopté, celui d'un enfant, limite l'aperçu que l'on peut en avoir) ; de l'autre, Farris dépeint une communauté spécifique à l'organisation claire et horizontale, qui est désormais menacée de se désagréger face à l'intensité de la sécheresse. Les membres de la coopérative logent et travaillent au sein d'une énorme « serre », conçue pour préserver les habitants et leur micro-agriculture des ravages du climat. Le principal enjeu de l'intrigue est la survie de cette communauté, qui finit par être assurée. Ici, le changement climatique n'a donc pas provoqué l'effondrement de la société mais plutôt sa réorganisation ; et, contrairement à Arpaia, Farris postule un monde où chacun serait libre d'émigrer au « Nord », pôle géographique souvent mentionné dont on ne sait pas grand-chose, sinon que la vie y est plus facile et la technologie plus avancée.
- 26 La situation globale est plus documentée, et beaucoup moins idyllique, dans *Qualcosa, là fuori*. Les nombreuses analepses qui émaillent le récit portent en effet sur les changements connus par les États-Unis et l'Europe au cours du ^{xxi}^e siècle, avec des allusions fréquentes aux bouleversements géopolitiques qui ont fini par aboutir à une situation post-apocalyptique. Parmi les changements les plus significatifs, les États-Unis se retrouvent dirigés par un parti de « fondamentalistes » qui, en plus de chasser la totalité des étrangers, imposent au pays une régression civile et technologique spectaculaire. Outre-Atlantique, l'Union européenne se désagrège, ou plutôt se replie vers une très réduite « *Unione europea del Nord* » (« Union européenne du Nord »), laissant à leur sort les pays du Sud qui plongent dans le chaos en raison des évolutions climatiques et de la crise migratoire qui en découle.

Climat et migrations

- 27 Les œuvres étudiées illustrent en effet, dans des mesures et de manières différentes, le fait que la question des réfugiés climatiques est devenue « *an obvious theme* » (« un thème évident » ; Johns-Putra, 2016, p. 268) dans les scénarios les plus pessimistes de *cli-fi*.
- 28 La quasi-totalité de *Qualcosa, là fuori* est consacrée au récit d'un long et éprouvant voyage entrepris par des milliers de réfugiés climatiques qui tentent de rejoindre le Nord de l'Europe, les pays scandinaves comptant parmi « *le uniche nazioni che avevano ricevuto benefici dal mutamento climatico* » (Arpaia, 2016, p. 149)¹¹.
- 29 Arpaia met donc en scène une convergence entre deux thèmes brûlants de l'actualité contemporaine, le réchauffement climatique et la crise migratoire, montrant leur caractère indissociable. Ce choix narratologique est particulièrement significatif sous la plume d'un écrivain italien, dont le pays est concerné au premier chef par ces deux problématiques, en tant que terre d'immigration massive depuis les pays d'Afrique mais aussi d'émigration croissante vers d'autres pays occidentaux économiquement mieux portants. Arpaia s'empare de ces questions en adoptant la perspective d'un groupe de personnes aux profils variés forcées à la migration, dans l'espoir de retrouver des conditions de vie tolérables. Le choix d'un personnage principal ayant fait partie de l'élite scientifique mondiale permet de faire réfléchir le lecteur à ses préjugés sur les migrants, en suggérant que, si la situation climatique devient aussi dramatique, n'importe qui pourrait se retrouver contraint d'entamer un tel périple. En outre, le récit fait directement écho aux expériences souvent traumatisantes associées aux voyages migratoires, narrant de façon crue les multiples épreuves auxquelles sont confrontés les personnages. Leur existence est fréquemment caractérisée par l'usage éloquent du substantif « *inferno* » (« enfer ») et de ses synonymes ou adjectifs dérivés ; ils ne connaissent que quelques rares moments de répit et de soulagement entre de multiples moments de violence, de privations physiques ou encore de découragement face à l'indifférence et même l'hostilité des habitants des rares régions encore vivables.

- 30 L'association entre climat et migration se retrouve également dans *I vegumani* et (dans une moindre mesure) *Bambini bonsai*.
- 31 Dans le premier, le climat devenu presque invivable pousse Gazania et ses amis à s'interroger sur l'inéluctabilité du « *Grande Esodo* » (« Grand Exode »), c'est-à-dire d'une émigration massive vers le Nord, là encore évoqué comme une destination idéalisée dans le contexte d'un monde globalement réchauffé. L'exode n'est finalement évité que grâce à la modification des ADN humains par la crème solaire inventée par la protagoniste.
- 32 Dans *Bambini bonsai*, l'auteur donne à voir la ville de Gênes comme la destination de nombreuses migrations d'origine climatique, y compris celle de la famille du personnage principal. Cette ville est cependant elle-même en proie à un climat extrême, voyant de longues périodes de sécheresse intense s'alterner avec des pluies diluviennes, redoutées par les adultes mais attendues par les enfants, pour lesquels elles signalent le moment de partir à l'aventure. La question migratoire est moins centrale que dans les deux autres textes, mais parcourt tout le récit en filigrane : la première partie évoque une communauté balinaise installée à Gênes suite à la dévastation causée par un tsunami, et l'on apprend à la fin que toute la population du quartier, majoritairement très pauvre, a été forcée à une migration collective pour laisser place à la serre qui abritera les habitants les plus fortunés de la ville (ainsi que Pepe et son père, qui a contribué à sa conception).

Genres littéraires et affects

Un usage critique des topoï science-fictionnels

- 33 La dimension techno-scientifique, centrale dans l'imaginaire science-fictionnel classique, joue un rôle ambivalent dans les œuvres étudiées.
- 34 Dans *I vegumani*, la crème solaire créée par la protagoniste — avec l'aide clandestine d'une autre habitante de la serre qui s'avère être une ancienne chercheuse en génétique — agit directement sur l'ADN des personnes qui la portent et provoque des transformations plus ou moins poussées, jusqu'à en faire des êtres hybrides et transformer

leur mode de vie. Farris propose donc une variation optimiste sur le motif, archétypique en science-fiction, de la modification génétique – qui fait souvent l'objet de récits beaucoup plus inquiétants voire horrifiques. La compréhension et l'acceptation de la mutation ne sont d'ailleurs pas présentées comme des évidences, mais constituent l'un des principaux enjeux narratifs du roman : les personnages s'inquiètent initialement du risque qu'elle provoque une disgrégation de l'identité humaine et, à terme, du tissu social. Même à la fin, la lotion hybridante reste une option proposée au libre choix de chaque individu, et chacun peut décider de s'abandonner complètement à ses effets ou de les garder sous contrôle pour rester un être humain à part entière.

- 35 Par ailleurs, le roman donne de la technologie une image encore plus ambivalente : si, d'une part, la serre de Gazania et la communication au niveau mondial bénéficient d'avancées technologiques notables, certains épisodes viennent relativiser l'omnipotence de ce type de solutions face au changement climatique. On peut citer avant tout le sous-arc narratif des « *stregoni* » (« sorciers »), des experts climatologues venus du Nord pour tenter de régler les problèmes de la communauté locale en faisant revenir la pluie, qui échoueront malgré tous leurs efforts.
- 36 *Bambini bonsai* et *Qualcosa, là fuori* évoquent aussi, ponctuellement, des tentatives de pallier les désastres écologiques au moyen de la bio- ou géo-ingénierie. Dans le premier cas, l'allusion est très brève : « *Sapevo che gli adulti avevano provato a rifertilizzarlo [il mare] con iniezioni di azoto, ma invano: l'unico risultato era stato di prolungare l'agonia*¹². » (Zanotti, 2010, p. 106) Dans le second, une analepse plus substantielle relate la façon dont plusieurs nations ont tenté de ralentir le réchauffement global par différentes interventions de « *geo-ingegneria* » (« géo-ingénierie » ; Arpaia, 2016, p. 124), qui ont abouti à un bref rafraîchissement du climat... mais ont provoqué des perturbations massives et durables de dynamiques climatiques globales, contribuant *in fine* à l'accélération de la catastrophe.
- 37 Rappelons enfin la serre gigantesque sous laquelle vit Pepe au moment où il raconte son histoire. Il ne partage pas l'opinion communément admise qu'il s'agissait de la seule solution pour

survivre ; il est au contraire nostalgique du monde extérieur – le monde « réel », dans toute sa dureté, et le roman se conclut alors qu'il projette de s'évader pour partir à la recherche de son amie Primavera.

- 38 On retrouve donc dans les trois textes un même scepticisme face au technosolutionnisme, fréquent aussi bien dans une partie de la science-fiction contemporaine que dans les milieux techno-utopistes de la Silicon Valley, convaincus que l'innovation suffira à conjurer la crise climatique. *I vegumani*, qui est le seul à présenter une ambiguïté évidente dans son traitement de ces thématiques, fait l'hypothèse pseudo-scientifique de manipulations génétiques qui mèneraient à un « *salto evolutivo* » (« saut évolutif » ; Farris, 2022, p. 110) en conférant à l'espèce humaine des capacités d'adaptation inédite aux conditions environnementales. On remarque donc que la seule « solution » réellement positive proposée se trouve du côté de l'adaptation, tandis que les stratégies d'atténuation, autre grand pôle des réflexions contemporaines sur les réponses à apporter au changement climatique, semblent systématiquement vouées à l'échec.

Tonalités affectives et stratégies de représentation du changement climatique, de l'utopie à la dystopie

- 39 Les caractéristiques identifiées jusqu'à présent dans les trois romans permettent de les placer, au moins partiellement, dans la catégorie de l'« *eco-distopia* [che] *compone* [...] *una parte preponderante della nuova distopia italiana*¹³ » (Malvestio, 2021, p. 34). Cette dimension interagit cependant, de façons variables, avec d'autres composantes génériques, qui sont indissociables des tonalités émotionnelles mises en avant par chaque roman ainsi que de leur adhésion à une quelconque intention « éthico-éducative », pour reprendre les mots de Iovino cités en introduction.
- 40 Les éléments dystopiques, dans *I vegumani*, se limitent à l'évolution inquiétante du climat à l'échelle mondiale. Ils s'accompagnent de nombreux éléments tendant nettement du côté opposé, celui de l'utopie : on peut citer l'organisation horizontale de la communauté locale, la liberté de se déplacer d'une région à l'autre du globe et,

surtout, la conclusion du récit, beaucoup plus heureuse que celle des deux autres. Cet optimisme est à rattacher à l'appartenance, signalée sur la quatrième de couverture, au *solarpunk*, « *a movement in speculative fiction, art, fashion and activism that seeks to answer and embody the question “what does a sustainable civilization look like, and how can we get there?”*¹⁴ » (AA. VV., 2019) — mouvement qui incarne une volonté d'aller à rebours des tendances majoritairement apocalyptiques ou dystopiques de la littérature d'anticipation actuelle. On peut rapprocher ces intentions des réflexions de Fredric Jameson sur les rapports entre science-fiction et utopie, et notamment sur la nécessité de rouvrir le futur au moyen de l'imaginaire, à une époque où le capitalisme mondialisé et financiarisé — et désormais l'effondrement climatique et sociétal — est souvent considéré comme l'aboutissement ultime et inévitable de l'histoire humaine (Jameson, 2005). En fin de compte, l'espoir est sans doute l'émotion dominante du roman, indissociable de la joie intense apportée à la protagoniste par sa connexion renforcée avec le règne végétal. En effet, elle perçoit désormais les plantes comme ses « frères » et « sœurs », comprend leur mode de vie et leurs sensations et a le sentiment d'être profondément reliée à la terre, proche d'une complète « *comunione col creato* » (« communion avec la Création » ; Farris, 2022, p. 148), tout en s'efforçant de ne pas renoncer à son humanité.

- 41 *I vegumani* illustre donc l'une des possibilités de la cli-fi, résumée ainsi par Rigby : « [...] *confronting catastrophe does not mean succumbing to despair. On the contrary, it might just open the path to an ecosocial transformation, [...] in keeping with a deepened understanding of “sustainability”*¹⁵. » (2014, p. 222)
- 42 L'utopie est en revanche absente des deux autres œuvres. *Bambini bonsai* est bien une éco-dystopie dans la mesure où l'univers de Pepe est dominé par un climat devenu « infernal », qui a provoqué (sans qu'on en sache plus) la disparition des structures politiques et sociales du monde actuel. Cette dimension climatique, qui donne lieu à de très belles pages, notamment lorsque Pepe découvre la mer, décrite comme un gigantesque animal agonisant, reste cependant à l'arrière-plan et sert avant tout de décor aux aventures du jeune garçon. L'éco-dystopie se mêle d'ailleurs ici au conte pour enfants, avec notamment l'histoire d'une petite fille cryogénisée depuis des

siècles et parfois réveillée à des fins instrumentales par sa famille. Pepe décide de la libérer de son sommeil — tel un prince juvénile et sa Belle au bois dormant —, pour découvrir que son organisme n'est plus apte à supporter de rester longtemps dans le monde réel, et que sa libération ne pouvait que conduire à sa mort.

- 43 Ce roman est le moins didactique du corpus, mais propose un traitement de certains thèmes écologiques d'une incontestable puissance poétique. Outre le passage susmentionné sur l'état de la mer, on y trouve une dimension nostalgique associée au monde d'avant, et tout particulièrement à un monde où les animaux existaient encore (alors qu'ils ont désormais disparu de la surface de la planète). Cela passe principalement par la relation de Pepe avec sa tante, qui a assisté à l'achèvement de l'extinction de masse et relève dans la réplique suivante l'importance des animaux pour les écosystèmes et pour l'imaginaire humain : « [...] *peccato che tutto è cambiato quando hanno iniziato a morire i gabbiani* ¹⁶. » (Zanotti, 2010, p. 32) Si pédagogie il y a, elle fonctionne ainsi plutôt par allusions et suggestions que par explications. Elle est essentiellement véhiculée par la tonalité nostalgique qui imprègne tout le roman : nostalgie d'un monde perdu, qui est à la fois le monde pré-catastrophe écologique et celui de l'enfance.
- 44 *Qualcosa, là fuori*, pour sa part, peut être considéré comme l'union du récit de voyage — dans sa version contemporaine qu'est le récit de migration — et de l'éco-dystopie au sens fort, avec des accents clairement post-apocalyptiques. Rappelons qu'Arpaia construit la totalité de son récit autour de données scientifiques dont il cite les sources en fin d'ouvrage, constituant un cas paradigmatique de l'influence entre science et *cli-fi*. Il incarne également une tendance propre au genre dystopique, qui consiste à piocher des éléments inquiétants dans la réalité contemporaine et à les accentuer ou les exagérer jusqu'à obtenir un tableau dont le caractère terrifiant dérive essentiellement de cette continuité évidente avec notre présent. Arpaia prend donc plutôt le parti de proposer une description réaliste de l'un des scénarios les plus pessimistes qui pourraient nous attendre à moyen terme. Le protagoniste, Livio, est rongé par un désespoir ancien, lié au deuil impossible de son épouse et de son fils ; il songe régulièrement à la mort comme seule issue désirable à ses

souffrances. Les autres personnages ne sont guère plus heureux, naviguant entre désespoir, lassitude extrême et traumatismes variés.

- 45 La structure narrative se veut malgré tout porteuse d'une note d'espoir, puisque l'histoire se conclut certes par la mort de Livio, mais aussi par le début d'une nouvelle vie pour ses trois compagnons de voyage (incluant deux enfants), enfin parvenus en Suède et autorisés à y rester. Cette ouverture finale exemplifie une tendance de la *cli-fi* soulignée par Adeline Johns-Putra : celle de mettre sur l'accent sur « *the importance of intergenerational obligation in order to survive climate devastation*¹⁷ » (2016, p. 269).
- 46 Néanmoins, la force du roman nous semble reposer essentiellement sur le ressort pédagogique de l'avertissement : il s'agit de nous faire expérimenter par procuration les épreuves qui pourraient attendre nos enfants ou petits-enfants si nous ne modifions pas *maintenant* notre mode de vie, de façon collective et responsable. Le roman tente ainsi de nous faire *ressentir* la peur pour l'avenir qui, selon Günther Anders, serait devenue indisponible en raison d'une scission, advenue au sein de l'être humain à l'ère postmoderne, entre le *connaître* et le *sentir* (Anders, 2002, cité par Pulcini, 2009, p. 160). En effet, la conscience désormais répandue de la menace que fait peser le réchauffement climatique sur la planète et la survie de l'humanité ne s'accompagne pas toujours d'une réelle connexion émotionnelle avec cette menace. La réactivation d'une peur productive, nécessaire à toute action substantielle contre les effets de la crise climatique, est ainsi au cœur de la pensée de la philosophe italienne Elena Pulcini, ainsi que de la théoricienne et critique littéraire Carla Benedetti, qui s'inspirent toutes deux largement des théories d'Anders.
- 47 Benedetti affronte directement, dans un récent essai, la question des potentialités de la création littéraire face aux menaces existentielles que fait peser sur nous la crise écologique en cours. Elle explore notamment la différence entre deux types de « parole » pouvant être associées au genre apocalyptique : une parole « prophétique assertive », impliquant l'inéluctabilité d'un destin catastrophique, et une parole « suscitatrice », qui tente d'utiliser la représentation de la catastrophe dans le but de l'éviter :

*Se [la parola suscitatrice] anticipa con vividezza la catastrofe futura è allo scopo di scuotere gli animi, di bucare la loro scorza d'indifferenza, di creare disturbo al modo di pensare solito, e così far nascere un senso di emergenza in grado di fronteggiarla*¹⁸. (Benedetti, 2021, p. 53)

- 48 Notre analyse montre plus largement que, par-delà les motifs récurrents hérités de la science-fiction, ces récits se distinguent par la manière dont ils mobilisent les affects pour donner forme à l'impensable climatique. L'émotion devient ici un outil privilégié de l'imagination écologique : la peur, la nostalgie ou l'espoir permettent de transformer un phénomène global et abstrait en expérience vécue.

Conclusion

- 49 Les romans étudiés offrent un aperçu, au travers du motif de la sécheresse, des stratégies que la littérature peut aujourd'hui adopter pour tenter de représenter le changement climatique. Ils mettent en évidence deux attitudes principales des œuvres littéraires d'anticipation face à la menace du réchauffement global : d'un côté, la mobilisation d'affects positifs et un pari sur la capacité de l'humanité à inventer des solutions novatrices et des modes de vie plus durables ; de l'autre, des récits qui nous font expérimenter notre présent comme étant le passé d'un futur désastreux, selon la formule de Benedetti glosant Anders (2021, p. 26-49), dans le but de « susciter » des prises de conscience et un passage à l'action avant qu'il ne soit trop tard. Entre l'espoir et le désespoir, cependant, se déploie toute une gamme de tonalités affectives intermédiaires, comme la nostalgie du monde d'avant observée dans *Bambini bonsai*. Cet exemple montre que l'imaginaire du changement climatique peut s'enrichir d'œuvres exemptes de toute intention didactique, pendant que certaines, comme le roman d'Arpaia, assument une visée pédagogique explicite. Toutes participent, chacune à sa manière, à ce travail de figuration qui permet de penser poétiquement et collectivement l'impensable climatique.

AA. VV., 2019, *Solarpunk Manifesto*, <<https://theanarchistlibrary.org/library/the-solarpunk-community-a-solarpunk-manifesto>>.

ARPAIA Bruno, 2016, *Qualcosa, là fuori*, Milan, Guanda.

BENEDETTI Carla, 2021, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Turin, Einaudi.

BOULD Mark, 2021, *The Anthropocene Unconscious. Climate Catastrophe Culture*, Londres / New York, Verso.

FARRIS Clelia, 2022, *I vegumani*, Rome, Future Fiction.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

GHOSH Amitav, 2016, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, Chicago University Press.

IOVINO Serenella, 2006, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milan, Edizioni Ambiente.

JAMESON Fredric, 2005, *Archaeologies of the Future*, Londres / New York, Verso.

JOHNS-PUTRA Adeline, 2016, « Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-Fi, Climate Change Theater and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism », *WIREs Clim Change*, n° 7, p. 266-282.

LANGLET Irène, 2020, « Cli-fi & Sci-fi. Littératures de genre et crise climatique », *La vie des idées*. Disponible sur <<https://laviedesidees.fr/Cli-fi-Sci-fi.html#nb3>>.

LANGLET Irène & LUZ Aurélie, 2023, « Éditorial », *Res Futurae*, n° 21 (Fictions climatiques). Disponible sur <<https://doi.org/10.4000/resf.12270>>.

MALVESTIO Marco, 2021, « Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana nel ventunesimo secolo », *Narrativa*, n° 41, p. 31-44.

PINCIO Tommaso, 2008, *Cinacittà*, Turin, Einaudi.

PULCINI Elena, 2009, *La cura del mondo. Paura e responsabilità all'età globale*, Turin, Bollati Boringhieri.

RIGBY Kate, 2014, « Confronting Catastrophe: Ecocriticism in a Warming World », dans L. Westling (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 212-225.

ZANOTTI Paolo, 2010, *Bambini bonsai*, Milan, Ponte alle Grazie.

NOTES

1 Aucun de ces textes n'ayant à ce jour fait l'objet d'une traduction française, comme les ouvrages scientifiques italophones et anglophones mentionnés, c'est nous qui traduisons les citations.

- 2 Trad. : « La mer avait remonté l'Elba, avait presque submergé Hambourg et englouti la plaine. »
- 3 Trad. : « En bas, les fenêtres arrivaient à hauteur d'eau, et c'était le seul indice de l'existence d'une partie submergée, de cette ville qui avait été perdue pour toujours. »
- 4 Trad. : « [...] l'agglomérat était devenu un lieu véritablement infernal, enroulé sur lui-même comme une conque génétiquement délirante. »
- 5 Le même motif est poussé à l'extrême dans *Cinacittà*, roman dans lequel les habitants de Rome sont désormais obligés de vivre la nuit et dormir le jour (Pincio, 2008).
- 6 Trad. : « Le cœur de Gazania se serra [...] les signes de la souffrance végétale se lisaient sur les feuilles poussiéreuses, dans l'expression affaissée des jeunes branches. »
- 7 Nous explorons les conséquences ontologiques et éthiques de cette hybridation dans un article accepté sous réserve de modifications pour Ecozon@ (<https://ecozona.eu/>) (publication probable en 2026).
- 8 Trad. : « La crème pouvait être la solution à tous leurs problèmes. »
- 9 Trad. : « [...] il était épuisé, [...] ne parvenait pas à se lever, [...] avait soif, froid et faim. »
- 10 Trad. : « Il buvait sa ration d'eau en essayant de savourer chaque goutte jusqu'au bout [...]. »
- 11 Trad. : « les seules nations qui avaient reçu des bénéfices du changement climatique ».
- 12 Trad. : « Je savais que les adultes avaient essayé de refertiliser [la mer] avec des injections d'azote, mais en vain : le seul résultat avait été une prolongation de son agonie. »
- 13 Trad. : « l'éco-dystopie [qui] représente [...] une part prépondérante de la nouvelle dystopie italienne ».
- 14 Trad. : « [...] un mouvement entre fiction spéculative, art, mode et activisme qui vise à apporter une réponse et une incarnation à la question "à quoi ressemble une civilisation durable, et comment pouvons-nous y parvenir ?" »
- 15 Trad. : « [...] affronter la catastrophe ne signifie pas succomber au désespoir. Au contraire, cela pourrait bien ouvrir la voie à une

transformation socio-écologique, [...] en accord avec une compréhension approfondie de la “durabilité”. »

16 Trad. : « [...] dommage que tout ait changé quand les mouettes ont commencé à mourir. »

17 Trad. : « l'importance des obligations intergénérationnelles pour survivre à la dévastation climatique ».

18 Trad. : « Si [la parole suscitatrice] anticipe avec vivacité la catastrophe future, c'est dans le but de secouer les esprits, de percer leur écorce d'indifférence, de venir troubler les façons de penser habituelles, et ainsi faire naître un sentiment d'urgence permettant de l'affronter. »

RÉSUMÉS

Français

Cet article compare trois romans italiens contemporains qui abordent le changement climatique à travers le motif de la sécheresse : *Bambini bonsai* (Zanotti, 2010), *Qualcosa, là fuori* (Arpaia, 2016) et *I vegumani* (Farris, 2022). L'analyse se concentre d'abord sur les effets de la sécheresse sur les paysages, les corps et les sociétés, puis sur les tonalités émotionnelles dominantes — peur, nostalgie, espoir — en lien avec les genres et sous-genres littéraires auxquels chaque œuvre peut être rattachée, allant de l'utopie à la dystopie. Ces divergences, *in fine*, permettent d'identifier différentes stratégies que peut adopter la littérature d'anticipation pour tenter d'agir sur les consciences et de participer à la lutte contre le changement climatique.

English

This article compares three contemporary Italian novels that address climate change through the motif of drought: *Bambini bonsai* (Zanotti, 2010), *Qualcosa, là fuori* (Arpaia, 2016), and *I vegumani* (Farris, 2022). The analysis focuses first on the effects of drought on landscapes, bodies, and societies, and then on the dominant emotional tones—fear, nostalgia, hope—in relation to the literary genres and subgenres to which each work can be linked, ranging from utopia to dystopia. These differences ultimately allow us to identify different strategies that speculative fiction can adopt in an attempt to raise awareness and contribute to the fight against climate change.

INDEX

Mots-clés

fictions climatiques, littérature d'anticipation, littérature italienne contemporaine, réchauffement climatique, sécheresse, utopie, dystopie, affects

Keywords

climate fiction, speculative fiction, contemporary Italian literature, global warming, drought, utopia, dystopia, affects

AUTEUR

Amélie Aubert-Noël

Université de Lille

amelie.aubertnoel@gmail.com

IDREF : <https://www.idref.fr/268475237>

Apprivoiser la peur : *Hors gel* d'Emmanuelle Salasc

Overcoming Fear: Hors gel by Emmanuelle Salasc

Dominique Pety

DOI : 10.35562/iris.4249

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

PLAN

Introduction

Ancrage historique et roman d'anticipation

Lignes d'erre et jeux de ficelle

Une « fiction-panier »

Construire des parentés inattendues

 Filles de la montagne

 Filles et sœurs du glacier

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Emmanuelle Salasc a publié depuis le début des années 2000, sous le nom d'Emmanuelle Pagano, une vingtaine de romans où le destin des personnages est lié à celui des paysages. *Hors gel*, publié en 2021, ne fait pas exception, et se focalise plus particulièrement sur la crise climatique dans les territoires de montagne¹. Le titre de prime abord est ambigu : l'expression « hors gel » désigne un dispositif pour éviter les dégâts du gel, par exemple sur les canalisations. Mais la perte d'emprise du gel suggère aussi le dégel, la fonte de la glace, qu'on associe bien vite, en contexte de crise climatique, à la fonte des glaciers². La quatrième de couverture se présente, quant à elle, de manière assez abrupte, comme une liste de consignes de sécurité sur une conduite à tenir en cas de catastrophe :

Au déclenchement de la sirène, courez immédiatement vous mettre à l'abri au point de rassemblement le plus proche. Ne téléphonez pas. Ne quittez pas le point de rassemblement sans consignes de sécurité.

- 2 La dernière consigne est une injonction inattendue et paradoxale : « Oubliez votre sœur. » L'accent est ainsi mis sur un personnage, ou plutôt un duo de personnages qui devra impérativement se défaire pour faire face au danger (lequel, on ne sait pas encore), et l'intrigue est aussitôt posée.
- 3 Le prologue, sous l'intitulé « Été 2056 », annonce un récit d'anticipation, et met en place une énonciation à la première personne qui sera constamment maintenue : « Clémence se penche vers moi et me dit qu'elle a peur. » (HG, p. 9) La narratrice présente d'emblée sa sœur, et le sentiment qui l'habite sera omniprésent : la peur. Sa sœur et la gémellité qui les lie, qui fait que tout le corps sent et devine l'autre et ses sentiments. La peur, de la sorte, est d'emblée donnée en partage. Et d'emblée cohabitent en Clémence la douceur et la violence :

Je ne la vois pas, je ne l'entends pas tout de suite, mais je la sais là, immédiatement, comme toujours avec Clémence. Immédiatement, je sais son geste, son corps penché vers mon sommeil, ses longs cheveux couvrant les miens. Je ressens sa peur, avant même qu'elle ne me dise : j'ai peur. Je ressens sa peur, qui est comme la mienne, qui est dans le mienne. (*Ibid.*)

- 4 Après, seulement, viennent les perceptions distinctes et identifiées, la compréhension plus large de la situation. Une alarme résonne : « C'est le glacier. Elle me répète, c'est le glacier, Lucie, c'est le glacier, comme si je ne le savais pas. » (HG, p. 10) Mais une autre alerte s'est spontanément réveillée à l'approche de la sœur, et l'histoire de la sœur et l'histoire du glacier fonctionneront toujours de pair, par séquences alternées, tout au long du roman. D'entrée de jeu, la peur se donne donc comme une émotion viscérale liée au danger qui menace ce(ux) que nous avons de plus proche(s) : la peur environnementale est indissociable d'une peur pour une sœur, pour un enfant ou pour un parent³.

- 5 Le roman obéit à une dynamique de la descente, de la chute. Sur le plan thématique, c'est celle de l'éboulement, de l'effondrement suite au dégel du permafrost, ou celle du déferlement de la lave torrentielle jaillie d'un glacier qui fond ; c'est celle aussi qui oblige à fuir, à regagner les vallées pour échapper à ces menaces. Sur le plan narratif, une structure « descendante » semble également rythmer la division en trois sections, aux titres négativement connotés : I. La tristesse des descentes ; II. Invivre ; III. Les Mauvaises Heures. Et le dernier chapitre se clôt sur une folle descente de l'héroïne pour échapper à la mort et joindre les secours pour ses proches qui n'ont pu la suivre.
- 6 Et pourtant, nombre de passages décrivent aussi des ascensions, parfois heureuses, qui sont comme le revers caché de la menace : à plusieurs reprises, il s'agit de monter, et non de descendre, pour fuir, ou simplement pour rejoindre la forêt et en revenir rasséréné. La « tristesse des descentes » peut aussi être simplement celle de la fin d'une randonnée ou d'une transhumance, et les « Mauvaises Heures » désignent un lieu de pâturage exceptionnel mais difficile d'accès pour les bergers.
- 7 *Hors gel* est ainsi un roman souvent sombre, qui attire prioritairement notre attention sur la crise climatique, donnée à sentir comme une menace qui nous touche au plus proche ; mais c'est aussi un roman intensément lumineux qui nous montre comment malgré tout « vivre avec le trouble », pour reprendre le titre de l'essai fameux de la philosophe américaine Donna Haraway. Celle-ci nous invite en effet à comprendre qu'il n'y a pas de solutions qui rétabliraient la situation et qu'il faut apprendre à composer avec la menace, avec une vie tendue de peur, tissée de mort, ambivalence constitutive depuis toujours de toute existence, mais dont nous devons réapprendre l'impératif et l'urgence. Il faut apprendre aussi comment aménager le quotidien, dans des situations apaisées par la priorité donnée au soin, et par le tissage constamment recherché de nouvelles formes de *parentalité*, avec le vivant dans son ensemble, et avec les éléments.
- 8 Ce sont ces deux visées, soin et nouvelles parentalités, que nous allons analyser, comme remèdes de fond proposés à une situation dont Salasc analyse et thématise tous les blocages, dans un roman

d'anticipation ouvertement dystopique, où les solutions politiquement proposées à la crise environnementale ne sont que de surface, dans un monde qui se refuse à changer plus radicalement de mode de fonctionnement.

Ancrage historique et roman d'anticipation

- 9 Salasc indique à la fin du livre l'événement historique dont elle s'inspire, même si le récit reste l'évocation d'une « montagne imaginaire, non située géographiquement » (HG, p. 407). Il s'agit de la catastrophe de Saint-Gervais (Haute-Savoie), lors de laquelle la rupture d'une poche intraglacière provoqua en 1892 une lave torrentielle qui engloutit le village de Saint-Gervais et les thermes situés en contre-bas, causant près de 200 morts.
- 10 Elle fournit dans deux pages d'une section finale de Notes la liste des ouvrages et des périodiques qu'elle a consultés. Ils concernent, d'une part, le tournant des XIX-XX^e siècles : journaux d'information de 1892 qui relatent la catastrophe, et publications d'ingénieurs des Eaux et Forêts en charge de la percée effectuée sous le glacier à des fins de surveillance et de prévention⁴. Dans le roman, elle met ainsi en scène les ingénieurs venus prendre, au lendemain de l'événement, des « vues photographiques, reproduites, plus tard, sur de superbes gravures » (HG, p. 101-102), et elle évoque les « illustrés de l'époque » avec photos, dessins et descriptions « lyriques, dans un emportement très XIX^e siècle » (*ibid.*, p. 103) : *Hors gel* parvient ainsi à restituer l'événement de manière saisissante, au plus près de son déroulement (« la lave avançait vers la vallée comme un mur et à toute allure », *ibid.*, p. 38), mais relate aussi l'histoire de ses représentations, et l'écho qu'elles ont laissé dans les mémoires.
- 11 Les sources mentionnées dans les Notes concernent, d'autre part, des publications plus récentes, depuis les années 1980, qui documentent « les inquiétudes actuelles à propos d'un nouveau risque de rupture du glacier de Tête-Rousse » (HG, p. 407), réactivées à partir de 2007. Une étude glaciologique révèle de fait la présence d'une nouvelle poche d'eau très importante qu'il s'est agi en 2010 et en 2011 de pomper sans provoquer sa rupture. En 2012, le toit de cette cavité

menace par ailleurs de s'effondrer, provoquant un nouveau risque d'écoulement. Une nouvelle alarme se manifeste en 2019, quand d'autres poches d'eau sont repérées. Les opérations de pompage se poursuivent depuis lors. Dans le roman, les moyens mis en œuvre pour reprendre la surveillance du glacier sont évoqués avec précision, dans leurs détails scientifiques (comme « la résonance magnétique des protons », *ibid.*, p. 217) et techniques (l'utilisation d'une « pelle-araignée » pour vidanger le glacier). Mais ils changent alors de proportions en devenant des éléments marquants dans l'imaginaire des personnages (« Nous quitions l'enfance, Clémence et moi, quand l'araignée est montée à l'assaut du glacier », *ibid.*, p. 246-247).

- 12 Des données documentaires très précises sont ainsi intimement mêlées à la fiction, et Salasc a souligné, lors d'une rencontre organisée le 28 février 2025 à Chambéry⁵, l'importance pour elle de ce travail d'enquête préalable, et de celui qui consiste ensuite à littériser ces données scientifiques et techniques. Si l'élaboration stylistique reste une composante saillante du livre (qui s'incarne notamment dans une très belle esthétique de la liste, voir par exemple HG, p. 69), le roman tourne manifestement le dos à « l'intransitivité littéraire » (Gefen, 2017, p. 14-15), et entend bien, sous les couverts de la fiction, nous interpeller sur des dynamiques économiques et sociétales mortifères.
- 13 Par son intrigue située en 2056, *Hors gel* s'inscrit aussi dans la veine du roman d'anticipation, dont il reprend notamment les principes d'étayage scientifique et de ventillage structuré des savoirs⁶. Il relève aussi du vaste genre de la *cli-fi*, qui regroupe des fictions contemporaines dont les formes peuvent être très variées, mais où la catastrophe climatique est un levier narratif central, avec les discours et imaginaires sociaux qu'elle véhicule (Huz & Langlet, 2023). Il se présente enfin comme une dystopie politique. Dans le sillage de certains discours contemporains (la philosophe Joëlle Zask rappelle par exemple que l'auteur du rapport Meadows estime déjà en 1972 que « la montée de l'autoritarisme est inévitable », 2022, p. 22), le roman décrit une société où l'urgence environnementale a conduit à l'instauration d'un régime autoritaire (HG, p. 31), mais qui ne propose qu'une écologie de surface, car « l'économie de marché n'a pas disparu » (*ibid.*, p. 67), et sous couvert d'intentions vertueuses,

l'exploitation de la planète se poursuit et les pollutions diverses sont exportées et invisibilisées.

- 14 De très nombreux aspects de cet autoritarisme écologique sont détaillés dans le roman, dont ils constituent un fil narratif spécifique, là encore très bien documenté, à partir d'un état des lieux inspiré des rapports du GIEC. Cet autoritarisme se traduit notamment par l'interdiction d'avorter, sous peine de sanction sévère :

L'interdiction d'avorter s'était durcie, les couples risquaient gros désormais, puisque tout ce qu'avaient réussi à obtenir les écoféministes, c'étaient des peines égales pour les hommes et les femmes, mais des peines quand même, lourdes. (*Ibid.*, p. 265)

Cette interdiction semble n'être que la poursuite d'une mainmise sur les corps, déjà présente avec la procréation médicalement assistée, forçage et source d'un blocage qui se communique à l'enfant :

Plus tard, quand les problèmes de Clémence sont devenus de plus en plus envahissants, les psychologues ont dénoncé l'assistance à la procréation à laquelle nos parents avaient eu recours. Ils prétendaient que la conception artificielle avait tout dérégulé chez notre mère. Les hormones à haute dose, l'alitement forcé, l'implantation chirurgicale des embryons, la grossesse gémellaire non désirée. C'était à cause de ce dérèglement que Clémence, la deuxième-née, avait été si mal accueillie. Clémence était née en colère, en peur. Insécurisée, elle avait grandi à la lisière de la paranoïa, coincée dans ce qu'ils appelaient des *états limite*. (HG, p. 85)

- 15 Les médicaments quant à eux, tranquilisants et neuroleptiques, censés soigner, produisent un « gel » du corps (HG, p. 120 et 332), puis l'enfermement psychiatrique visualise plus encore le blocage :

J'avais accompagné ma sœur lorsque nos parents l'avaient fait hospitaliser, la première fois. [...] À l'accueil, on devait déposer nos cartes d'identité, avant de passer entre deux portes. Vous êtes dans un sas, la porte ne s'ouvrira que lorsque l'autre porte sera fermée. Le sas franchi, on accédait à la galerie, puis aux secteurs, et on sonnait en évitant d'entrer dans le regard des malades scellés aux fenêtres. (*Ibid.*, p. 311)

- 16 Une correspondance s'établit entre ce blocage des corps et le blocage du paysage : la narratrice contemple par exemple, au retour de l'internement de sa sœur, « l'obscurité bétonnée des paravalanches désuets rythmant notre retour dans la vallée » (HG, p. 313).
- 17 Plus largement, c'est tout le vivant qui semble entravé par la technologie. Celle-ci, sous couvert de protection et de soin (géosurveillance, zones protégées et animaux systématiquement badgés), enferme et cadenas. L'évacuation de la zone d'emprise du glacier en est un bon exemple, dans la dernière section du roman :
- On contrôle déjà les entrées dans la zone [...]. Dès la fin de l'évacuation, toutes les routes et les tunnels d'accès seront fermés à la circulation, de même que les voies ferrées et aériennes, dans les deux sens. Oui, on ferme tout, même le ciel. [...] Il faut rendre le ciel impénétrable à tous les engins sauf militaires. On a verrouillé les autorisations au décollage et au survol du périmètre [...]. Au sol, des barrages seront mis en place à tous les points stratégiques, carrefours, ponts, goulets, départs de sentiers, pour bloquer jusqu'aux marcheurs isolés, expérimentés et rétifs. (HG, p. 276)
- 18 *Hors gel* semble donc s'inscrire finalement dans le courant narratif du *near chaos* récemment identifié. Le futur proche que ce roman met en place est en effet une sorte de « présent hypertrophié » (Bréan & Bridet, 2024, p. 11) ; dans un cadre resté familier, il décrit une crise majeure (institutionnelle, économique, sociale et culturelle), conséquence d'« égarements trop longtemps prolongés », de sorte que « ce qui cède dans ce monde d'après est ce qui est déjà vulnérable dans le monde d'avant, aussi bien dans l'espace de la fiction que dans notre réalité » (*ibid.*, p. 46).
- 19 Mais, à la différence des fictions du *near chaos*, et alors même que les blocages de tous ordres sont décrits de façon systématique et organisée au fil des chapitres, le roman propose aussi en contrepoint des dispositifs subtils de contournement, de soin, et, on le verra plus loin, de refondation.

Lignes d'erre et jeux de ficelle

- 20 Pour échapper à ces blocages, *Hors gel* semble effectivement proposer plusieurs stratégies. Salasc écrit, dans les Notes de fin du roman, qu'elle emprunte à Fernand Deligny (éducateur et thérapeute spécialiste de l'autisme) le verbe « invivre » qu'il utilise dans le film de Renaud Victor, *Ce gamin-là* (1975). On peut se demander si les « lignes d'erre », cheminements récurrents par lesquels semble se fabriquer un substitut au langage chez certains enfants et adolescents autistes (dans le film, on voit Deligny en documenter le tracé), peuvent permettre de comprendre la façon dont le personnage de Clémence contourne elle-même les entraves qu'on lui impose, pour tenter d'exister à sa manière :

Elle fuguait même pendant les grands confinements, rejoignant la ville au plus fort des contaminations et errant les nuits de couvre-feu dans les rues vides [...]. Ma sœur s'échappait à contre-courant. Elle divaguait, traçant des lignes de plus en plus éloignées du hameau, du village, de la vallée. (HG, p. 126)

- 21 Plus largement, la question des circulations dans l'espace sur un périmètre limité (descendre au village [HG, p. 62], rouler vers la ville [*ibid.*, p. 197], monter aux estives [*ibid.*, p. 238], monter en forêt, monter sur le glacier, etc.) semble également traduire un rythme vital pour la narratrice. On peut en effet voir un parallèle avec l'évocation des mouvements des animaux dans la forêt, « toute une trame serrée de mouvements, de croisées, de respirations, tissant la forêt même », et constituant sa « pulsation » (*ibid.*, p. 209).
- 22 Dans la troisième section du roman, lorsque les deux héroïnes décident de ne pas se plier à l'ordre d'évacuation, tous les déplacements en montagne mettent explicitement en œuvre des moyens radicaux de contourner un interdit, de lever un blocage, d'échapper au contrôle : détruire le téléphone, abandonner la voiture, en jeter la clé, etc.
- 23 Un autre motif peut aider à comprendre, sinon comment lever les blocages et continuer à passer, du moins comment gérer la complexité et articuler les contraires, c'est celui des jeux de ficelle proposé par Haraway⁷. Sous le sigle SF, qui désigne à la fois la

« science-fiction », les « fabulations spéculatives », le « féminisme spéculatif », les « faits scientifiques » et les jeux de ficelle (*string figures* en anglais, voir Haraway, 2020, p. 9), la philosophe américaine s'inspire des jeux de ficelle des indiens navajos, peuple autochtone d'Amérique du Nord. Ce sont des pratiques gestuelles qui traduisent un mode de pensée, et accompagnent des pratiques narratives autant que pédagogiques pour formuler une cosmologie, gérer les conflits et rétablir l'harmonie (*ibid.*, p. 28-29). Haraway les utilise quant à elle pour illustrer la démarche théorique qu'elle propose :

Je travaille avec les jeux de ficelle comme trope théorique, comme manière de penser-avec une foule de compagnons dans une sympoïèse d'enfilage, de feutrage, de nouage, de pistage et de triage. (*Ibid.*, p. 59)

- 24 Le motif des jeux de ficelle revient particulièrement pour suggérer comment cohabitent les contraires. Haraway le dit de manière succincte dans son introduction : « Jouer à des jeux de ficelle, c'est faire des figures, c'est passer et recevoir, c'est faire et défaire, c'est attraper et abandonner des fils. » (Haraway, 2020, p. 10) Elle l'explique de manière plus détaillée dans le premier chapitre :

Les jeux de ficelle sont comme les histoires. Ils consistent à proposer et à réaliser des motifs, de sorte que leurs participants puissent, tant bien que mal, habiter une Terre vulnérable et blessée. [...] Ils se déroulent au sein d'histoires complexes où abondent la vie et la mort, les fins (les génocides même) et les commencements. (*Ibid.*, p. 21)

- 25 On comprend mieux dès lors, dans *Hors gel*, les cheminements dessinés pour associer les contraires, conjuguer le positif et le négatif, la vie et la mort. Il y a la joie de la montée, il y a aussi, inséparable, la « tristesse des descentes ». C'est le titre de la première section ; c'est aussi la formule qui revient dans la troisième section, intitulée « Les Mauvaises Heures », du nom d'estives extrêmes, dangereuses (les Notes indiquent qu'il s'agit effectivement d'un toponyme des Hautes-Pyrénées), pour évoquer la manière dont on revient avec une brebis morte ou blessée :

Au retour, les épaules chargées du corps inanimé ou de l'accidentée, c'était toujours un peu triste, même la brebis sauvée, même la brebis bêlante dans le dos. [...] les mauvaises heures, ce sont celles de la descente. Et pourtant, elles font partie du truc, tu comprends, il faut apprendre à les aimer. (HG, p. 320)

- 26 La vie et la mort cohabitent de fait dans la montagne : il y a la grâce des bouquetins qui sautent, mais aussi les cadavres d'animaux sauvages, « des sculptures de bétail déjà amputées par les gypaètes », le vol des vautours comme « une danse, un branle de fantômes » (HG, p. 328-329).
- 27 De même, des sentiments contraires peuvent cohabiter en chacun, comme les deux faces associées d'une même réalité : « L'éleveur, qui contrairement au randonneur, se tait et endure, regarde de tout son corps, et rend dans un regard ce qu'il ne peut garder pour lui seul : la peur, la beauté. » (*Ibid.*, p. 319) On ne s'étonnera donc pas que l'antithèse (« je souris et j'ai peur », *ibid.*, p. 328) ou l'oxymore (« c'est pire de beauté », *ibid.*, p. 35-36) soient des figures structurantes dans *Hors gel*. Et plus encore lorsqu'il s'agit d'un personnage comme Clémence, constamment partagée entre des élans contraires, des émotions opposées. Les parallélismes syntaxiques renforcés par des asyndètes le montrent magistralement : « Clémence de toute façon n'avait besoin de rien, Clémence de toute façon avait besoin de tout. » (*Ibid.*, p. 135)
- 28 Plus largement, au-delà des exemples proposés par ses personnages, *Hors gel* suggère qu'il n'y aura pas de remédiation évidente pour résoudre la crise environnementale. Comme Haraway qui préfère parler de « récupération » plutôt que de « restauration » (2020, p. 21), le roman de Salasc montre que la situation est beaucoup plus complexe, plus entremêlée. De même l'eau du glacier est à la fois vie et mort, comme peut-être tous ceux qui habitent en montagne le comprennent intuitivement :

J'aime ce torrent [...]. Son eau est une part de moi. Elle est une part de tous les riverains⁸. La montagne se confond avec nos corps, et l'eau qui suit ses flancs coule dans nos veines. Elle ne fait pas que nous abreuver, elle nous nourrit, elle donne à manger à notre esprit de montagnards. J'oublie en m'endormant ce qu'elle avait charrié de

morts, de pierres, de blessés, d'arbres, de boue, de cris, de maisons, de chemins, de poussière, de pleurs. Ou peut-être que je ne l'oublie pas, peut-être que ce versant du torrent, son versant sombre, fait aussi partie de moi. De nous tous. Peut-être que nous avons parfaitement assimilé le danger. (HG, p. 42)

- 29 Il faut donc réapprendre la négativité de la peur, de la mort, comme composantes essentielles d'une attention à la vie, la nôtre et celle de notre environnement, même si nous l'avons oublié :

Aujourd'hui, on sait voir jusqu'au plus profond du glacier, et pourtant, on n'a rien vu. On n'a rien vu parce qu'on ne regardait plus, parce qu'on se croyait à l'abri de l'eau. Aujourd'hui, on y voit beaucoup plus clair qu'au début du siècle, on manie la résonance magnétique comme une simple caméra des profondeurs, mais on ne sait plus regarder, on ne sait plus analyser. On ne sait plus avoir peur. On ne savait plus. Jusqu'à ces deux dernières semaines. [...] Toujours garder une place dans la besace pour la peur, me disaient les bergers. (HG, p. 299)

Une « fiction-panier »

- 30 Haraway évoque aussi comme mode de remédiation la forme narrative de la « fiction-panier », théorisée par l'autrice américaine de science-fiction Ursula Le Guin (Haraway, 2020, p. 73-74 et surtout 258-259). Dans son article « The Carrier Bag Theory of Fiction » (1986), celle-ci propose de quitter les stéréotypes narratifs dominants, de raconter, non « l'histoire que les chasseurs de mammoth racontaient et qui parlait de cogner, lancer, violer et tuer », mais « l'autre histoire, celle qui n'est pas encore racontée, celle de la vie », « la récolte de graines, de racines, de germes, de pousses, de feuilles, de noix, de baies, de fruits et de céréales ». Elle suggère ainsi que « la forme naturelle, correcte et appropriée du roman est peut-être celle du sac, de la poche », et affirme : « Un roman est un sac-médecine contenant des choses dotées d'une relation particulière et puissante qui les lie les unes aux autres et à nous-mêmes⁹. »
- 31 Dans *Hors gel*, le motif du sac semble en effet dominant : sac pour se ravitailler au village (HG, p. 63), sac pour descendre à l'épicerie dans

la vallée évacuée (*ibid.*, p. 374), petit sac d'évacuation temporaire (*ibid.*, p. 11), sac de la fuite définitive (*ibid.*, p. 393). Le sac est même souvent réversible. On le porte et on peut y être porté :

Clémence a tout prévu, tout préparé : elle me tend mon sac à dos plein à craquer, le grand, celui prévu pour bivouaquer, elle hisse le sien, aussi grand, aussi lourd [...] après s'être glissée par-dessous, comme si c'était elle qui rentrait dedans [...]. Comme si elle allait se porter elle-même. (*Ibid.*, p. 315)

32 L'âne chargé à la fin du roman d'« un énorme sac sur l'échine, mal équilibré » (HG, p. 393) porte en fait la mère âgée ; la mère qui a porté deux enfants (le motif de la poche des eaux est récurrent, comme on le verra plus loin) est à son tour portée, et soignée comme un enfant. Le motif de la brebis portée sur le dos du berger est également à intégrer dans cette typologie des sacs et du soin¹⁰.

33 Le Guin considère que la maison est « une autre sorte de poche ou de sac, un contenant pour les gens ». De fait, dans *Hors gel*, il est également beaucoup question de maisons qu'on habite, qu'on abandonne ou qu'on restaure : la grange de demi-estive, qu'habite la narratrice (HG, p. 30), dont une partie sert aussi de gîte pour des randonneurs, la « maison neuve » des parents, la « maison vieille » des aïeuls, le refuge de montagne, même les bûches de la cheminée y sont assemblées en une petite cabane (*ibid.*, p. 343), poussant plus loin encore le motif de l'emboîtement. Le glacier lui-même se transforme en poche à lumière, cernée par le cadre de la lucarne, lors de la nuit au refuge :

Je me redresse et je regarde par la lucarne. La lune a basculé derrière le refuge, le glacier luit, il luit de toute la lumière du jour accumulée, et de toutes celles de la nuit qu'il attrape, lune, étoile. Il est une veilleuse, une veilleuse en haut du refuge. (*Ibid.*, p. 350)

34 Dans ces univers domestiques emboîtés, ce sont alors les gestes du soin qui se déploient : les semis, la nourriture des poules, l'entretien du levain (personnifié sous le nom de Gustave : HG, p. 62-63 et 317), le travail du pain (à l'image d'une longue séquence du film *Ce gamin-là*, où la boule de pâte soigneusement façonnée passe des mains de l'éducatrice à celles du jeune autiste qui la porte au four) :

Je farine le plan de travail, je prends la pâte, je la dépose et je commence à la pétrir, les mains farinées jusqu'aux poignets. (*Ibid.*, p. 307)

Et ces gestes, même instables, même entre deux crises, deviennent des remèdes à la peur. Ils permettent de réapprendre à vivre :

Nous vivons notre vie en sourdine, si douce. [...] Ce sont des retrouvailles, les retrouvailles de quelque chose que je n'ai, je crois, jamais connu. J'en oublie la peur du glacier. (HG, p. 301)

Construire des parentés inattendues

- 35 Modifier les parentés traditionnelles, génétiques, ou validées par les récits de la mythologie occidentale, notamment gréco-latine (où les humains sont proches des dieux de l'Olympe), est un leitmotiv de Haraway, qui entend remettre en mouvement les imaginaires, « semer le trouble » pour trouver des modes de vie nouveaux, indispensables en des « temps troublés » :

Faire des parents au sein de parentés dépareillées, plutôt que ou au moins en sus, des parentés divines, des généalogies et des familles biogénétiques, sème le trouble sur des sujets importants. (Haraway, 2020, p. 9)

- 36 La philosophe invite à penser des parentés, nouvelles et humbles, avec des êtres vivants modestes, « bestioles » de la terre, « agents des processus terrestres », organismes vivants qui « font et défont » la matière du vivant (Haraway, 2020, p. 9) :

Il faut créer des parentés dépareillées. Nous avons, en d'autres termes, besoin les unes des autres. Nous avons besoin de collaborations et de combinaisons inattendues prenant forme dans des tas de compost chaud. On devient-avec, mutuellement, ou on ne devient pas. (*Ibid.*, p. 12)

- 37 Haraway joue sur l'homophonie des mots qui disent la matière, la terre, la mère nourricière, pour donner à comprendre la puissance d'engendrement avec laquelle elle invite à nous reconnecter :

Matter, mutter, mother, mère [...]. Le mot matière est puissant. Riche d'esprit, il a du corps, il est soucieux du corps. La matière est matrice [...] elle génère les choses. Inutile de beaucoup creuser [...] pour rejoindre la matière comme source, sol, flux, comme raison et comme matériau portant à conséquences — la matière des choses, la génératrice à la fois fluide et solide, mathématique et charnue. (Haraway, 2020, p. 262)

- 38 Ce sont des connexions de cet ordre qui semblent se dessiner dans *Hors gel*, avec le végétal, l'animal, la terre, l'eau, les pierres, et peut-être même au-delà, dans les analogies fondamentales que Salasc tisse même avec le minéral. C'est une forme de réponse à la « crise de la sensibilité », l'aveuglement au vivant, dénoncés notamment par Baptiste Morizot (2020) et Estelle Zhong Mengual (2021). En cultivant la sensibilité attentionnelle à toutes les caractéristiques physiques du paysage et du vivant et aux connotations associées dans notre imaginaire, nous dépassons la perception de la nature comme simple décor et reconstruisons peu à peu une proximité effective avec les vivants qui nous environnent (Zhong Mengual, 2021, p. 11).

Filles de la montagne

- 39 L'hypersensibilité de Clémence la relie dès l'enfance à une énergie vitale profonde, et semble l'investir de pouvoirs magiques. Elle est tantôt fée (le déguisement de l'enfance, en « fée Clochette », prend un sens fort, et l'associe à des éléments aériens : « Ma sœur, comme les demoiselles, abandonnait son corps larvé, sortait de l'eau, sortait d'elle-même, et il lui poussait des ailes », HG, p. 114), et tantôt sorcière, connectée à la terre :

Elle avait ses accès à des mondes cachés, sous la terre, peut-être aux griffes si profondément mystérieuses des thermes, au contact des grands arbres, entre les pierres du torrent, là où l'eau prend de l'élan. (Ibid., p. 119)

- 40 Lucie expérimente également de manière forte cette connexion à un environnement naturel protecteur comme celui de la forêt. Salasc prend soin d'abord de mettre à distance le discours ambiant sur la forêt réparatrice :

Les promeneurs, accompagnés de sylvothérapeutes, sont conduits vers ces forêts réservées au bien-être. Forêts *matrices* de nos imaginaires, forêts *nourricières*, forêts de découverte, forêts aux usages sportifs et récréatifs [...] ¹¹. (HG, p. 212)

- 41 Elle montre ensuite comment la forêt, et chacune de ses composantes, les arbres, le sol, deviennent pour Lucie de véritables enveloppes qu'elle essaie d'habiter, des corps qui se conjuguent avec le sien :

Lorsque j'ai l'impression d'être au plus profond de la forêt, au plus épais, lorsque j'ai l'impression d'être engloutie dans la matière même de la forêt, je m'arrête pour vérifier le silence, m'y couler. J'essaie de me glisser dans le battement du cœur des arbres [...]. La couche d'humus, l'ombrage, retiennent l'eau, retiennent la fraîcheur, me retiennent. (HG, p. 215)

- 42 Une forme de proximité, d'intimité, se fait aussi avec l'animal : Lucie se frotte aux buissons personnifiés avec leurs « bras tendus » comme un cerf qui y frotte ses bois fraîchement repoussés ¹² :

À chaque fois, je ressors comme nettoyée de l'intérieur, après avoir laissé un peu de mes humeurs, de mes pensées, de mes questions, dans les bras tendus des buissons. Laissées là, recueillies comme les sentiments des grands gibiers, abrasées par les écorces. (HG, p. 215)

- 43 Lucie découvre ensuite avec stupeur que cette intimité qu'elle a construite avec la forêt, sa sœur, pourtant longtemps absente, la possède tout autant, doublée cette fois encore d'une sorte de pouvoir qui fait de la forêt une interlocutrice qui répond :

Le jour nous a rattrapées, lesté de très lointaines rumeurs d'orage. Nous entrons dans la forêt en même temps que lui et immédiatement, la forêt se déploie. [...] elle prend une ampleur. Elle

s'ouvre. Elle regarde ma sœur. L'accepte. La connaît. La contient. (HG, p. 322)

- 44 La forêt est une matrice, et l'osmose est encore accrue par l'apprentissage d'un mode de vie spécifique :

Je me souviens maintenant de ce qu'elle m'avait raconté, ces quelques mois passés avec les survivalistes, lorsqu'elle s'était échappée du foyer d'aide sociale à l'enfance, toutes les techniques de survie qu'elle avait apprises, les cueillettes, la chasse à l'arc, le camouflage, l'affût. Comment se faire aussi discrète que les habitants de la forêt, que la forêt elle-même, comment la pénétrer et en être pénétrée, comment se fondre en elle. (HG, p. 324)

- 45 Après le rappel d'une autre proximité avec l'animal (« ma sœur et sa réserve inépuisable de vitalité, comme si elle avait emmagasiné autant de globules rouges qu'un chamois », HG, p. 333), l'eau de la montagne apparaît enfin comme rythmée par une pulsation vitale (la formule « je connais son rythme par cœur » est à prendre au sens propre). Et cette fois le « nous » englobe les deux sœurs dans un même attachement au lieu :

Le torrent ne nous a pas quittées. [...] je connais son rythme par cœur [...]. Le torrent bat en nous et son rythme nous porte jusqu'en haut, où sa voix change de tessiture. (*Ibid.*, p. 334)

- 46 Au moment d'arriver au sommet, le récit opère enfin un retour en arrière sur l'ensemble de la montée, et l'étagement de la végétation va se donner à lire comme un résumé de l'histoire individuelle et collective, un parcours initiatique qui fait traverser les étapes de la vie :

Nous sommes montées, quittant la nuit de l'enfance qui semblait nous regarder. Le jour nous a rejointes et nous avons traversé la forêt de feuillus. [...] nous avons reposé nos forces dans les larges nardaies vidées des bêtes. Nous avons contourné les épais rhododendrons, éteints et compacts, puis seuls quelques vernes accablés, courageusement accrochés aux terrains de plus en plus avares de minéraux, ont compliqué nos pas. Enfin la montagne, dans ses hauteurs échancrées, s'est déshabillée, griffée de ligneux courts,

tatouée de lichens à même le sol, légèrement fardée de pelouses rares, puis plus rien, seulement des pierres à nouveau, des éboulis à n'en plus finir où nous avons peiné. [...] Et là, juste en dessous des neiges, le soleil s'est jeté sur nous. (HG, p. 335-336)

C'est presque une réécriture du poème « Aube » de Rimbaud. Le jour se lève peu à peu, on marche vers le haut, et le monde doué de vie regarde, jusqu'à ce qu'il se livre (« la montagne [...] s'est déshabillée »). Ou jusqu'à ce qu'il s'empare de ceux qui se sont livrés à lui (« le soleil s'est jeté sur nous »). C'est une double prise de possession, qui annule tout récit de domination au profit d'une fusion.

- 47 Cette fusion est aussi accès à une vérité. Une sorte de dévoilement brutal amène à se couvrir pour se protéger des « assauts » de la lumière (« Je déplie mon écharpe de coton pour couvrir ma tête et ma nuque », HG, p. 336). Et en effet, une brusque compréhension de la situation advient pour la narratrice au moment où elle boit l'eau de la gourde, l'eau du torrent, et elle comprend que sa sœur a changé, que sa sœur est en partie guérie :

Ma sœur va bien, ma sœur est en pleine forme, depuis longtemps. [...] Quelque chose s'est passé. Quelque chose a transformé ma sœur. L'a rendue forte. Différente. Elle n'est plus dépendante [...]. (Ibid., p. 338)

- 48 Mais, de même que précédemment, s'agissant de la forêt, Salasc maintient les mises en garde et les mises à distance par rapport aux discours ambiants sur la reconnexion à la nature. À l'opposé de la montée précédemment décrite qui évoque la montagne comme un monde intensément vécu, un monde incorporé, et un monde symbolique, le roman dénonce une pure rhétorique dont il reproduit et dénonce ainsi le vocabulaire consacré :

On parle maintenant de *santé récréative, humaine et écologique*, à propos de parcours touristiques en altitude. [...] Il paraît que le refuge permet des relations privilégiées au corps, à l'esprit, au temps, à la nature et aux autres. Le gardien du refuge est devenu le tenant d'une écologie *relationnelle* où se lient le lieu, les passagers et l'écosystème environnant. C'est une nouvelle écologie, une écologie *habitante*. [...] on est passé à des refuges de paix, de méditation, des refuges *éco-ressourçants*¹³. Ma sœur et moi ne sommes pas en

paix, nous ne nous ressourçons pas, nous sommes en cavale. (HG, p. 341-342)

La narratrice s'inscrit en faux et récuse ainsi ces récupérations mercantiles sous couvert d'un vocabulaire de l'écologie et du soin. Il importe surtout de ne pas évacuer du roman le sentiment de la menace. Clémence n'est pas guérie, elle est toujours, comme le glacier, source de peur : « Ce refuge ne nous protège que de la nuit et du froid. Il ne nous protège pas de la lave. Il ne me protège pas de ma sœur. » (HG, p. 342)

Filles et sœurs du glacier

- 49 En dehors des épisodes, somme toute circonscrits, de montée euphorique et de fusion avec la nature, des « parentés dépareillées, inattendues » se sont aussi construites à l'échelle de tout le roman, du fait même de la structure narrative, fondée sur un parallélisme entre l'histoire de la sœur et l'histoire du glacier. Mais toute une série d'analogies supplémentaires va faire du glacier un vivant dont le corps travaille.
- 50 Le glacier est d'emblée décrit comme un être vivant (« Cinq cents mètres encore à lever les yeux, et c'est le glacier, qui patiente, lui aussi. Il respire, retient sa respiration, son eau, attend, respire à nouveau. Ne dort jamais », HG, p. 16). Mais outre la rétention d'eau, c'est le mouvement du glacier qui justifie ce parallélisme, le fait que l'emprise glaciaire puisse avancer ou reculer, en fonction des températures, et en vertu aussi de la pente :

Le glacier a bougé depuis, et il bouge encore. Et respire, se soulève, tombe, et même avance, lentement, en rabotant ses parois et son socle. Diminue, se rétracte, mais avance. Il paraît que la montagne parle, comme le torrent [...]. (*Ibid.*, p. 239)

- 51 C'est aussi le vocabulaire scientifique utilisé pour décrire les glaciers qui invite à une analogie avec le vivant, avec le terme de « vèlage » particulièrement. Salasc travaille l'analogie avec l'activité d'éleveur du père des deux héroïnes :

Les ruptures de séracs, ma sœur m'a dit, tu savais ça, on les appelle des vêlages. Les scientifiques, ils disent ça, vêlages de glaciers. D'abord nous avons ri, non, je ne savais pas, et puis plus trop [...]. Notre père ne manquait aucun vêlage, jour et nuit, même quand tout s'annonçait bien. [...] Quand nous sommes nées, il n'était pas là. Quand nous sommes nées, on était en pleine saison de vêlages. (HG, p. 83)

- 52 L'artiste Ohan Breiding a bien mis en lumière les raisons de cette terminologie de « vêlage » (dans la lignée des termes de « front » ou de « langue » qui s'appliquent aussi aux glaciers) : il en montre les proximités de couleur et de texture dans son installation et sa vidéo « Belly of a Glacier » (2023) ; il poursuit également l'analogie avec l'humain à propos des bâches qui couvrent certains glaciers pour limiter leur réchauffement, et qui semblent autant de linceuls¹⁴.
- 53 Chez Salasc, l'analogie s'approfondit aussi par un parallélisme entre le « ventre » du glacier, ses « entrailles tendues d'eau » (HG, p. 109) et la « poche des eaux » dans le ventre d'une mère. Le réchauffement climatique conduit à une augmentation de la pression de l'eau à l'intérieur des glaciers :

Le glacier est désormais sali par des années de poussières, tout en glace, dépourvu de l'épais manteau neigeux qui contrôlait l'entrée d'énergie dans son corps. [...] Depuis presque un siècle, la neige fond, retirant au glacier son manteau protecteur, et le laissant à la merci du froid. [...] L'eau descend, se tasse dans son ventre, formant une poche où elle bat continuellement contre les parois, sous pression, dans une attente de plusieurs dizaines d'années. (*Ibid.*, p. 298)

- 54 Le motif de la gestation, et celui de la poche des eaux, sont omniprésents dans le roman. Par exemple, lors d'une nuit passée dans un refuge, la narratrice contemple le corps de sa sœur endormie, et elle imagine ce qu'a pu être, avant la naissance, leur « cohabitation utérine » :

Je me demande si je la savais là, je me demande si elle me sentait, m'entendait, si on s'écoutait, si on se touchait à travers la poche des eaux, si on percevait la présence de l'autre, si on se devinait. (HG, p. 346)

55 Plus généralement, le motif de l'accouchement difficile de la mère, de la grand-mère (HG, p. 52-54), la fausse couche de la narratrice, ou les avortements de la sœur, invitent à réfléchir sur l'ambivalence de cette délivrance qui peut être cause de mort. Salasc, lors de la rencontre de février 2025 à Chambéry, a évoqué la douleur extrême et la sensation de mort imminente éprouvée lors du geste médical, aujourd'hui interdit, de « l'expression abdominale » (précisément décrit dans le roman, *ibid.*, p. 54-55), à partir desquelles s'est imposée pour elle l'analogie avec la pression dans une poche d'eau intraglacière, comme celle qui a donné lieu à la catastrophe de Saint-Gervais en 1892. C'est ce vécu intime qui donne l'intuition des forces à l'œuvre dans le paysage, et donne à la fiction une justesse que n'aura pas un récit seulement documentaire, quelque informé qu'il soit. Si l'analogie avec le glacier, et plus largement le vivant ou l'environnement, a autant de puissance dans *Hors gel* (mais peut-être aussi dans tous les romans de Salasc¹⁵), c'est peut-être parce qu'elle se construit, non à partir du glacier, donné à percevoir *via* un personnage de fiction, mais à partir d'un vécu humain profondément ressenti, et qui sent s'établir, *via* une parenté de formes, un puissant sentiment d'identité avec une configuration naturelle.

56 C'est le même type de similitude psychologiquement et physiologiquement éprouvée qui s'établit, ailleurs dans le roman, entre la sensation de peur viscérale, qui tient au ventre, et l'eau boueuse qui devient celle du glacier qui se réchauffe. La lave torrentielle est décrite comme « épaisse et visqueuse » (HG, p. 39) ; le glacier survivant lutte contre la boue qui menace :

Dans ce nouveau paysage, tout en terres et grisailles et verdure limoneuses, avec de grands canyons vides de glace, le ciel ne se reflète plus, nous devenons ceux de la boue. La boue comme le gris absorbe la chaleur, qui ramollit encore notre sol. Nous marchons plus difficilement, sur des matières molles et instables. [...] Notre glacier comme les autres s'est rétréci, mais il n'a pas disparu, pas encore, il tient tête à la boue, il tient tête au gris, c'est le seul survivant à cette altitude, un peu plus de trois mille mètres à peine. (*Ibid.*, p. 355)

57 Or c'est peut-être l'expérience de la peur longuement ressentie qui aide à percevoir le mieux cette menace d'un paysage qui tourne en

boue :

Toutes ces années avec Clémence [...], je portais constamment un reliquat de peur au fond de moi, comme un dépôt de vase, que la moindre agitation pouvait disperser, faire remonter, troublant tout jusqu'à la surface [...]. Ce même bol d'eau que portent en eux, au creux du ventre, mentalement, certains grimpeurs, pour penser à leur centre de gravité — ne pas renverser le bol, jamais —, nous le portions, maman, papa et moi, nous portions ce bol plein de l'eau sale de la peur. [...] Ce bol se vidait avec le soulagement, quand Clémence était enfin rentrée, enfin partie, quand les hospitalisations nous la rendaient calme et comme gelée [...]. (HG, p. 303)

- 58 Salasc, à partir d'intuitions sensibles profondes qui la rapprochent intimement des forces à l'œuvre dans le paysage, développe ces nouvelles parentalités qui nous aident à entendre ces voix du monde vivant qui parlent aussi en nous.

Conclusion

- 59 *Hors gel* est une dystopie environnementale à court terme, qui projette à trente ans de nombreuses trajectoires économiques et sociétales déjà enclenchées, avec une rigueur documentaire et une efficacité narrative qui emportent l'adhésion... et glacent le sang. Mais le roman se distingue bien des fictions du *near chaos*, qui ne proposent pas d'issue. Il relève ainsi de la science-fiction (SF) au sens très spécifique que lui donne Haraway : il mêle faits scientifiques (FS) et fabulations spéculatives (FS), il « sème le trouble » en montrant la peur qui habite nos corps et nos paysages, et il déploie les moyens d'y remédier par un trouble inverse, celui qui remet en cause les discours consacrés et les représentations stéréotypées, et invite à nouer autrement les fils d'une histoire, confiés à celles et ceux qui recueillent, soignent, et tissent de nouveaux liens avec l'environnement et le vivant. Structurant le roman, il y a la ligne descendante de l'effondrement du glacier, dans une société aveugle qui court à sa perte ; mais il y a aussi le rhizome infini des cheminements dans un paysage, par lesquels s'enracinent et se refondent des proximités et des intimités nouvelles, préludes silencieux d'une renaissance possible.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD Clara, 2023, *Et vous passerez comme des vents fous*, Arles, Actes Sud.
- BRÉAN Simon & BRIDET Guillaume, 2024, *Near Chaos : quand la littérature nous prépare au pire*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres ».
- DEBOVE Florence, 2021, *Bergère*, Paris, Transboréal.
- GEFEN Alexandre, 2017, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.
- HARAWAY Donna J., 2020, *Vivre avec le trouble* [2016], traduit de l'anglais par V. Garcia, Vaux-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire.
- HUZ Aurélie & LANGLET Irène (dir.), 2023, « Fictions climatiques », *ResFuturæ*, n° 21. Disponible sur <<https://doi.org/10.4000/resf.9478>>.
- LE GUIN Ursula, 1989, « The Carrier Bag Theory of Fiction » [1986], essai repris dans *Dancing at the Edge of the World*, New York, Grove Press, 1989, traduit de l'anglais par A. G. Cohen, 2018. Disponible sur <<https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>>.
- MORIZOT Baptiste, 2020, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, postface A. Damasio, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages ».
- SALASC Emmanuelle, 2021, *Hors gel*, roman, Paris, P.O.L.
- ZASK Joëlle, 2022, *Écologie et démocratie*, Paris, Premier Parallèle.
- ZHONG MENGUAL Estelle, 2021, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages ».

NOTES

- 1 Nous désignerons désormais ce roman par l'acronyme HG.
- 2 Le sens technique et le sens métaphorique du titre sont précisément explicités dans la première section du roman (HG, p. 81) : « Notre père, préoccupé par le hors gel, laissait couler l'eau été comme hiver. [...] Aujourd'hui, on ne craint plus le gel, au contraire. La menace coule, elle sourd partout, le dégel est permanent. »
- 3 Le motif de l'enfant perdu est omniprésent (enfant isolé et rescapé de la catastrophe du passé, ou enfant mort-né pour chacune des deux sœurs). La mère âgée est aussi à la fin du roman dans la posture de l'enfant à protéger.

- 4 Notre équipe Humanités environnementales étudie ce fonds photographique dans le cadre du projet Photos RTM, porté par la Chaire partenariale MIRE (Montagne Infrastructures Risques Environnement), <www.llseti.univ-smb.fr/web/llseti/1130-chaire-mire-photos-rtm.php>.
- 5 <www.llseti.univ-smb.fr/web/llseti/320-actualites-du-laboratoire.php?item=2881>.
- 6 Voir notamment le programme ANR Anticipation (2014-2019) : <<https://anranticip.hypotheses.org/>>.
- 7 Le motif des fils et des cheveux est également essentiel dans l'œuvre d'Emmanuelle Salasc.
- 8 Dans le roman *Saufs riverains* (mais aussi dans les deux autres parties de la *Trilogie des rives*), l'eau joue un rôle essentiel dans l'histoire familiale.
- 9 <www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>.
- 10 Sans doute peut-on aussi considérer d'autres romans ou récits contemporains du pastoralisme et de la transhumance comme des fictions-paniers, comme ceux de Florence Debove (2021) ou de Clara Arnaud (2023).
- 11 Les italiques sont d'Emmanuelle Salasc.
- 12 Le récit de Claudie Hunzinger, *Les Grands Cerfs* (Grasset, 2019), décrit avec précision cette période de la frayure, où les animaux se débarrassent du tissu tégumentaire couvrant leurs bois fraîchement repoussés : le croisement avec l'humain est amplifié par le terme de « sentiments » qu'Emmanuelle Salasc utilise ici pour le désigner.
- 13 Les italiques sont d'Emmanuelle Salasc.
- 14 Artiste invité du FRAC des Pays de la Loire, pour l'exposition « Le bruit de la chair. Partition pour gina pane », décembre 2023-mars 2024 (vidéo de présentation, 14 février 2024, <www.youtube.com/watch?v=ICNQTFsqo60>).
- 15 Cela est particulièrement frappant dans la *Trilogie des rives* (2015-2018), et notamment dans le deuxième volet, *Saufs riverains* (2017), qui dessine un parallèle, sensible tout au long du roman, entre l'histoire familiale et l'histoire géologique du lieu dans le temps long.

RÉSUMÉS

Français

Emmanuelle Salasc imagine dans un roman de légère anticipation (2056) la vie en montagne dans un État devenu autoritaire pour parer aux menaces climatiques et environnementales. La fonte des glaciers accroît le risque d'effondrement ou de lave torrentielle, comme ce fut le cas en 1892 lors de la catastrophe de Saint-Gervais en Haute-Savoie, dont la romancière s'inspire. Que faire avec cette peur suspendue ? Peut-on apprendre à *Vivre avec le trouble* comme l'a suggéré la philosophe américaine Donna Haraway ? *Hors gel* dessine les orientations dystopiques d'une écologie autoritaire, mais propose aussi différents modes de remédiation : « jeux de ficelle » (D. Haraway) pour penser la complexité, motifs d'inclusion qui font du récit une sorte de « fiction panier » (U. Le Guin), nouvelles parentalités avec le vivant et le minéral.

English

In a novel of light anticipation (2056), Emmanuelle Salasc imagines life in the mountains in a state that has become authoritarian in the face of climatic and environmental threats. Melting glaciers increase the risk of collapse or torrential lava, as was the case in 1892 with the Saint-Gervais disaster in Haute-Savoie, from which the novelist draws her inspiration. What can we do with this suspended fear? Can we learn to *[Stay] with the trouble*, as suggested by the American philosopher Donna Haraway? *Hors gel* outlines the dystopian orientations of an authoritarian ecology, but also proposes various modes of remediation: “string games” (D. Haraway) for thinking about complexity, patterns of inclusion that turn narrative into a kind of “basket fiction” (U. Le Guin), new parentalities with the living and the mineral.

INDEX

Mots-clés

anticipation, montagnes, glaciers, peur, fiction-panier

Keywords

anticipation, mountains, glaciers, fear, Carrier Bag Theory of Fiction

AUTEUR

Dominique Pety

Laboratoire LLSETI, Équipe Humanités environnementales, Université Savoie Mont Blanc

dominique.pety@univ-smb.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/05849278X>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/dominique-pety>

ISNI : <http://www.isni.org/000000008379706X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13625022>

De l'écriture à l'expérimentation « furtive » de manières po(i)étiques d'être vivants : une lecture écopoïétique des *Furtifs* d'Alain Damasio

Ecopoïetic Reading of The Furtives (Alain Damasio)

Salomé Paulé et Myriam White-Le Goff

DOI : 10.35562/iris.4214

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Imagination créatrice et intelligences multiples
Lieux alternatifs et sens du commun
Tissage et reliance : entrer en résonance avec le vivant
Conclusion

TEXTE

- 1 Le roman *Les Furtifs* connaît un succès immédiat dès sa publication en 2019, tant dans les milieux médiatiques, les cercles écologistes que la critique littéraire. Plus de 65 000 exemplaires vendus dans le premier mois, le Grand Prix de l'Imaginaire en 2020, l'élargissement du roman à d'autres manifestations artistiques (un spectacle musical, un album et livret de partitions, des mises en scène théâtrales), ainsi que des travaux de recherche témoignent de l'engouement des lectrices et lecteurs. Le roman mêle des caractéristiques de la dystopie critique, en décrivant des sociétés terrestres en 2041 sous le joug des technologies, et de l'utopie des communs (Ostrom, 2010), par la mise en scène d'une constellation de « zones alternatives » qui redessinent les contours de ce qui peut ou non faire commun(auté). L'intrigue se noue autour de la disparition de Tishka, la fille de Sahar et Lorca. Celui-ci, persuadé que l'enfant, toujours vivante, est partie avec un furtif, décide de rejoindre l'élite des chasseurs de furtifs au sein du RECIF¹. Les furtifs sont des êtres insaisissables, vivants par

excellence, qui peuplent les interstices de ce monde contrôlé. La quête de Lorca crée des possibilités de rencontres et d'amitiés, — Saskia et Agüero deviennent des alliés·es dans leurs efforts communs pour comprendre les furtifs —, des possibilités de réconciliation et de réparation, — Sahar se joint bientôt à la recherche —, des dynamiques de relation et d'action, — des basculements intimes deviennent mouvements populaires. Des manières de cohabiter le monde s'inventent, se tissent et s'inspirent de ces expérimentations rêvées ou vécues. Des Zones À Défendre et autres zones autonomes aux Zones AutoGouvernées et Zones[s] OÙ Apprivoiser le Vivant Ensemble (Damasio, 2021a, p. 504), jusqu'à la Zone d'Expérimentation Sociale Terrestre et Enchantée (ZESTE)², le texte-rhizome dialogue en continu entre l'imaginaire et le réel. Ainsi, l'espace du narratif et du poétique « furtifs » trouve des échos concrets dans ce lieu de vie qu'inventent depuis 2021 une petite dizaine d'êtres humains, artistes, militant·es et scientifiques, à l'initiative d'Alain Damasio. L'École des vivants³, organisme de formations porté par la ZESTE, cherche à proposer des alternatives désirables à l'actuelle « crise du sensible » (Morizot, 2022) en organisant et accueillant des formations diverses. Les membres de la ZESTE font vivre cette école au cœur d'un domaine de cinquante hectares dans les Alpes-de-Hautes-Provence. Le récit de fiction autant que l'expérimentation sur le terrain de modes de vivre-ensemble sont reliés à la terre et nourrissent une « culture du vivant », ils et elles tentent de restaurer un lien au vivant abîmé pour « battre le capitalisme sur le terrain du désir⁴ ». Par la lecture du roman *Les Furtifs* au prisme de ce qui se vit au cœur de la ZESTE, et inversement, il s'agit d'explorer un « champ d'immanence [possible] de l'utopie » (Bailly, p. 37), ce qui appelle à porter attention à la dialectique entre isolement, individualisme d'une part et communautarisme, entraide d'autre part. Notons que Damasio reconnaît lui-même le rôle central de l'utopie dans son œuvre, « au sens où [il] écri[t] de la science-fiction pour “laisser à désirer” des mondes possibles ». Il décrit sa démarche d'écrivain de la manière suivante :

Je pose un univers absolument pas viable, un univers dystopique, qui correspond simplement au prolongement des lignes les plus médiocres, angoissantes ou mortifères de la société. Je les

développe, j'essaie de les mettre en scène, en récit, en perspective, qu'on sente ce que ça produirait concrètement sur la vie quotidienne des gens. Puis, une fois ces lignes en place, ce qui m'intéresse est de montrer comment on peut y échapper. Le principe reste de prendre un coup d'avance par rapport aux pouvoirs et à leur préemption sur nos futurs. Car les pouvoirs travaillent activement à façonner nos futurs, à les préscrire. (Damasio, 2016, p. 73-74)

- 2 La lecture écopoïétique que propose cet article s'appuie entre autres sur des observations réalisées lors d'un stage en novembre 2024, selon les pratiques de l'observation participante mais d'une amplitude modeste et limitée, ainsi qu'une dizaine d'entretiens qualitatifs menés avec des membres, stagiaires et sympathisant·es de la ZESTE. En qualifiant la lecture suivante d'« écopoïétique », nous souhaiterions vivifier les horizons d'attente de l'écopoïétique, penser des « poétiques du vivant », être attentives à la matérialité du *poïen*, ou acte de création, aux dynamiques relationnelles et réseaux d'interdépendances. Comment le narratif et le poétique se font-ils « langue de signes concrètes inscrite sur la terre » (Breteau, p. 20) ? Les utopies tissées par le récit parviennent-elles à s'incarner, à métaboliser⁵ leur potentiel d'agir, à se faire « levier d'action écologique » (Morizot, 2022) ?

Imagination créatrice et intelligences multiples

- 3 Le roman semble proposer d'allier intelligence et imagination, savoirs théoriques et mises en pratique comme pour réapprendre aux lectrices et lecteurs à imaginer, premier pas vers une puissance d'agir ordinaire et pratique en vue de futurs désirables et soutenables.
- 4 « Faire utopie » demande l'engagement conjoint de la tête, du cœur et du corps, et, même, le décroisement des trois. Ce qui donne l'audace de créer est l'« intuition absolue » (Damasio, 2021a, p. 116) qu'il existe d'autres voies, d'autres façons de vivre, en s'inspirant de la manière furtive d'être au monde, laquelle démontre que « plus que la preuve d'un instinct surdéveloppé : c'est l'évidence d'une intelligence anticipatrice » (*ibid.*, p. 195) qui rend vivant. Cette « intelligence anticipatrice », à un niveau métalittéraire, est une des formes de

l'intelligence de l'utopie : projeter et imaginer un futur à partir de l'instant. De plus, le roman n'oppose pas l'intuition au savoir, à l'apprentissage ou à la technique. La caractérisation du couple formé par Lorca et Sahar poursuit cette logique complémentaire. Lorca est caractérisé par une intuition « sauvage », Sahar par un esprit analytique (*ibid.*, p. 106), mais ce n'est qu'ensemble, en réunissant leurs différences, qu'il et elles parviennent à retrouver leur fille. Les qualités requises pour maîtriser la chasse aux furtifs sont exemplaires de cette complémentarité indissoluble entre savoirs expérientiels, intuition et savoirs techniques, connaissances théoriques : « La technique est l'ensemble de ce qu'il faut savoir pour échapper à la technique. Ne cherche plus à raisonner : chercher la résonance : thermique, physique, spirituelle. » (*Ibid.*, p. 29) Cette résonance est de l'ordre de l'intuition ou de l'impression de l'intuition quand la technique est si instinctivement maîtrisée qu'elle se laisse oublier.

- 5 Les manières de sentir et agir des furtifs, dans le roman, parce qu'elles sont peu à peu posées comme un modèle possible, désirable et soutenable puisqu'ils sont pleinement vivants, constituent une forme d'utopie qui donne toute sa place aux émotions. Les chasseur·ses aussi se laissent parfois guider par leurs émotions qui semblent les protéger. Ce sont encore les émotions enfantines de Tishka qui lui ont permis d'attirer les furtifs et qui ont fait naître le désir partagé de s'hybrider. Les émotions, les affects sont autant assimilés au corps, aux sens, qu'à la tête, voire à la pensée. *Les Furtifs* met en évidence la possibilité d'agir autrement que d'après les stricts critères de rationalité, en vertu de perceptions vécues, éprouvées qui poussent à l'action. Pour autant, il ne s'agit en rien d'un rejet de la raison mais de son inclusion dans un rapport au monde bien plus vaste qui va jusqu'à ce que Damasio désigne par le mot de « spiritualité » — qui suscite beaucoup de méfiance et d'incompréhension aujourd'hui — quand il évoque la société balinaise :

S'y ajoutait la beauté spirituelle des offrandes, dans leur gratuité si contraire à nos capitalismes, et dont l'impact fut incroyable ! Ces offrandes posaient chaque matin et chaque soir une forme de stase poétique, de grâce, avec leurs barcarolles de roseaux glissant vers la mer, chargées d'un peu de fruits, de quelques fleurs, saupoudrées de grains de riz, que les enfants adoraient construire et regarder dériver

sur le fleuve. Si l'offrande n'avait aucune utilité matérielle, pour le reste, elle bouleversait tout : dans l'esprit, dans l'ouverture à un ailleurs où les Balinais infusaient ce plaisir de réjouir les dieux tout en apaisant leurs démons — et où nous, Européens, retrouvions un rapport perdu au dehors. Une relation aux oiseaux qui picoraient l'offrande comme aux poissons qui la mangeaient, une sensation de donner, donner enfin à des forces positives, qui nous reliaient à notre propre bonté refoulée. (Damasio, 2021a, p. 238)

- 6 Cet espace du cœur ouvre à la gratitude et à un amour universel. Cet « hommage éveillé » (Damasio, 2021a, p. 238) relie à une « espérance en mouvement » (Macy & Johnstone, 2018) et, de fait, introduit à « un champ d'immanence de l'utopie » dans la fécondité et la diversité de relations d'amour avec et dans le vivant. L'approche utopique semble s'adresser à l'homme dans sa totalité et dans toutes ses potentielles aspirations. Le politique est polytique⁶, il s'intéresse à l'art de vivre ensemble et à celui d'épanouir l'homme de façon générale, il comprend la diversité. L'expérience humaine est plus vaste et nuancée qu'elle ne l'est dans un rationalisme restreint, le rapport au monde se densifie et les liens entre humains peuvent se jouer à différents plans dont aucun n'est rejeté comme sans importance.
- 7 Cette forme d'intelligence intuitive, intellectuelle et sensible à la fois, n'est pas encore suffisante. Il n'est pas si évident d'élaborer des manières d'être appropriées au bonheur commun et ajustées aux limites planétaires. *Les Furtifs* mettent en avant différentes aptitudes nécessaires pour œuvrer à des utopies concrètes qui soient des futurs désirables et soutenables. Afin que l'utopie advienne, pour qu'une « chose se mette à exister », il est nécessaire d'y « croi[re] » (Damasio, 2021a, p. 109). Cette confiance s'appuie sur des ailleurs suggérés par « des personnalités créatives », « des artistes, des sensibilités », qui permettent d'« aller au-delà de la prédation », grâce à « une vraie démarche éthologique de recherche » (*ibid.*, p. 85), un déconditionnement cognitif et intellectuel. L'imagination créatrice n'est pas détournée du réel, mais au contraire, elle est en prise avec le monde matériel et elle s'exprime concrètement, dans des « pratiques, à la fois énergétiques, sociales et spirituelles » (*ibid.*, p. 238). Elle est « l'intelligence en acte » (*ibid.*, p. 323), qui « coupl[e] approches sensorielle et intellectuelle » (*ibid.*, p. 525). L'expérience de lecture du roman apprend aussi à se laisser porter par l'intuition, notamment

dans les passages où le langage lui-même sort des cadres attendus. *Les Furtifs* est précisément un livre pour lecteurs et lectrices averti·es prêt·es à oublier leurs compétences techniques.

- 8 Différentes pratiques favorisent l'apprivoisement de cette sagesse des utopies concrètes, performées, le roman soutient une pédagogie tridimensionnelle, tête-cœur-corps, qui se fait émancipatrice en vivifiant les rapports à soi, aux autres, au monde. La connaissance s'élabore à partir de l'expérience concrète, et en premier lieu celle du corps. Le corps et les sensations sont des nœuds relationnels qui dessinent un imaginaire des liens incarné. « Mon corps savait » (Damasio, 2021a, p. 651), il est la source la plus fiable de connaissance du monde, dans la mesure où il est l'acteur et le sujet de la perception première. Le récit se fait invitation à un changement de rapport au monde en commençant par réapprendre à habiter nos corps, à les penser comme des terres de liens, des matrices de « sensations ». « Il [Lorca] s'est reterritorialisé avec le toucher. » (*Ibid.*, p. 17) Il s'agit, pour les personnages, de renouer avec les expériences premières et primaires, ancrées et enracinées dans la terre et les sens. C'est également l'objet du collectif militant *La Mue*, qui invite à se réapproprier « nos corps » (*ibid.*, p. 333). Le lien tactile et textile doit être retrouvé, réparé. Le corps est plus qu'un compagnon de route dont il faut prendre soin. Il est plus que l'interface accessible de l'altérité, davantage qu'un support mémoriel des liens comme lorsque Lorca exprime son manque du corps de Sahar ou la rend présente par son évocation physique (*ibid.*, p. 16). Or, prendre corps, c'est prendre vie, si l'on entend le vivant comme « matière qui est capable de porter de l'information, de la transmettre, la faire varier, l'interpréter, depuis l'aube des temps et de corps en corps, pour inventer demain » (Morizot, 2023, p. 146). C'est pourquoi les insurgé·es de Porquerolles⁷ (Damasio, 2019, p. 665, 711 et 767-768) sont caractérisé·es d'abord par leurs corps. « Tisser nos corps » est le neuvième point de leur « minifeste ». Les militant·es sur l'île de Porquerolles sont vivant·es par leurs corps au moins autant que par leurs idées. Le corps serait une expression authentique de la « densité » (Damasio, 2021a, p. 678) d'une personne et d'un rapport au monde. Notre corps nous positionne dans le monde, mais répond aussi aux sollicitations du monde et le co-construit. Cela n'est pas sans faire écho à la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, pour lequel « l'épaisseur

du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair » (Merleau-Ponty, 1964, p. 178). Les corps apparaissent comme des centres de métamorphoses, des foyers de création, de vie, la possibilité de l'enchantement (*ibid.*, p. 154).

- 9 D'autre part, puisque nos corps sont l'interface première où a lieu la rencontre avec l'autre, ils sont aussi des supports privilégiés pour interagir, mettre en relation, en commun. Précisément, dans l'univers des *Furtifs*, communiquer est souvent décrit comme une pratique incarnée. Communiquer est en effet décrit comme une pratique incarnée. La communication avec le balian⁸ prend la forme d'une gestuelle de l'ordre du sacré, qui articule le corps et l'esprit. « — Comment... Comment il communique avec lui ? — Par mantra. Et aussi par *mudra*. *Mudra*, ce sont les gestes sacrés... » (Damasio, 2021a, p. 260) Le *swykemg*, le langage furtif, prend lui aussi forme grâce au corps des communicant·es, parce qu'il se traduit dans des chorégraphies ou des graphes, des glyphes et non par des mots humains : « Le *swykemg* est un mouvement, il n'est même que mouvement. [...] Le *swykemg* est une écriture cinétique de part en part. » (*Ibid.*, p. 421) Une écriture en mouvement mais matérielle a besoin d'un support, ce support ce sont les corps qui incarnent alors l'acte d'écriture, l'effort de communication, et rendent matérielle une pensée, une intention, une émotion. Le corps et ses usages permettent de se relier au monde et aux autres vivant·es, modifiant les relations et agissant sur le milieu. L'essence cinétique du langage furtif met en lumière le lien profond du langage et de la vie : il provient du vivant (Abram, 2013 ; Simon, 2021) et il impacte le vivant.
- 10 Le « *swykemg* » rappelle l'essence dynamique de tout langage, y compris celui que nous proférons, que nous écrivons, que nous lisons, y compris ceux qui sont mis en œuvre dans le roman. La définition de la communication qui se tisse entre les lignes, « communiquer n'était pas transmettre de l'information à un interlocuteur, humain ou furtif, c'était "transmettre une transformation" » (Damasio, 2021a, p. 447), prend appui sur la conceptualisation de Gilbert Simondon (1989), pour lequel l'acte de communication n'exige pas une intention de la part des acteur·rices, ce qui élargit l'horizon des communicant·es possibles. Les furtifs, population de vivant·es aux contours volontairement indéfinis,

semblent constituer l'aboutissement de cet art poétique de la communication, sensible, sémiotique et sonore. Ils trouvent leur substance dans la vibration et la métamorphose, dans la sémiotique sonore davantage que dans la sémantique linguistique :

[Je] crois même que les furtifs se méfient, avec une radicalité fine, du langage ; qu'ils fuient sa précision qui incise, qui découpe et qui fragmente le monde ; qu'ils en ont, comme pour les autres [choses], un usage organique, bien plus viscéral et métamorphique que signifiant, avec une prédominance massive des sons sur le sens, que seuls les poètes pourront jamais adouber. (Damasio, 2021a, p. 841)

La rencontre entre sémiotique furtive et langues humaines confronte un mode de communication « haptique et sonore » et une pratique linguistique « architecturée par le sens » (Damasio, 2021a, p. 879).

- 11 Ainsi, c'est bien en partie par le corps que l'on peut inventer un être-au-monde utopique, comme l'exprime le choix du verbe « présentir » dans la traque de Lorca : « *Présentir*, oui... [...]. Essaie de sentir à la vitesse du présent pur. [...] En prise avec la durée. [...] Essaie d'atteindre la simple présence à ce qui se passe, flue et change. Sans cesse. » (Damasio, 2021a, p. 30) Cette conception qui rapproche le « sentir » et la « présence » ou le « présent » intensifie le rapport au monde et permet une véritable « pensée du sentir », dans des termes proches de ceux du philosophe Henri Maldiney se réclamant du neurologue Erwin Straus. « “Sentir, dit Straus, c'est toujours ressentir” — en même temps que se mouvoir. [...] “Toute sensation est pleine de sens pour qui habite le monde en elle”. Mais, symétriquement, pour ainsi dire, ne faudrait-il pas aller jusqu'à dire que “sentir, c'est toujours pressentir” ? » (Maldiney, p. 70) Ainsi, en réponse à l'appauvrissement de nos relations à l'égard du vivant, l'utopie propose de « déployer ensemble toutes les antennes vibrantes de la sensation, perception, interprétation, déduction, intuition, imagination » (Morizot, 2022, p. 140), sans craindre de rater, pour toujours expérimenter. Encore.

Lieux alternatifs et sens du commun

- 12 Les manières d'habiter le monde constituent également un terrain d'expérimentation par-delà le capitalisme, pour tenter de s'extraire des injonctions individualistes, du système de l'appropriation privée et trouver une voie médiane au cœur de la tragédie des communs. Ce terme, qui surgit dans les années 1990 au sein des mouvements altermondialistes et écologistes, désigne « l'émergence d'une façon nouvelle de contester le capitalisme, voire d'envisager son dépassement » (Dardot & Laval, p. 16). Le commun n'est pas un « *bien appropriable* » mais un « principe politique à partir duquel nous devons construire des communs et nous rapporter à eux pour les préserver, les étendre et les faire vivre » (*ibid.*, p. 49). Réactiver le sens du commun, par l'imaginaire d'habitats alternatifs, apparaît comme un enjeu de la fiction proposée par *Les Furtifs*, autant que du projet de la ZESTE et de l'École des vivants.
- 13 La géographie des *Furtifs* est à la fois poétique et politique, elle est au service d'un imaginaire des communs⁹ qui repose sur la mise en perspective de différents espaces relativement sectorisés et qui se définissent par opposition aux modes de gouvernance et systèmes de valeurs occidentalocentrés. Face au maillage urbain qui a transformé la France en un marché de villes libérées, à savoir des « [villes soustraites] à la gestion publique et intégralement détenue[s] et gérée[s] par une entreprise privée » (Damasio, 2021a, p. 53), dont Orange est l'exemple phare, sont décrits des lieux alternatifs, comme la bastide d'Arshavin, l'Institut des Langues Exotériques ou le Fort Varech, ainsi qu'un réseau de communautés libres et autogérées. Orange naît comme « ville libérée¹⁰ » (*ibid.*) du charnier du 7 décembre 2021, lorsque les manifestant·es du collectif *Reprendre*¹¹ opposé·es au rachat de la ville par l'entreprise Orange sont écrasé·es sous les gravats de la Tour rouge. L'idée de « communauté autogérée » appartient à l'imaginaire militant de l'ouvrage et apparaît comme une proposition alternative au modèle politique et économique dominant.
- 14 Trois « communautés libres » font l'objet d'un développement dans le roman et jouent un rôle clé dans la progression narrative. En 2037, la

communauté de l'Île du Javeau-Doux se sentant proche de l'effondrement, fait appel à Lorca, « sociologue "ès communautés libres" » (Damasio, 2021a, p. 234). Lorca fait le pari de la culture balinaise et, avec l'aide du doyen Kendang, il restaure les liens de la communauté qui tissent la trame d'une véritable utopie îlienne :

L'interdépendance délibérée des tâches, où l'on se rend sans cesse service, en réciprocité, favorisant l'entraide ; les amendes dosées en cas de manquement ; le principe des corvées communes pour l'irrigation ou pour la reconstruction sempiternelle des digues que le fleuve arasait ; les cérémonies croisées où tour à tour tel foyer ou tel clan recevait puis donnait, débouchant sur des fêtes purgeant les tensions : tout ça était directement issu de Bali. (*Ibid.*, p. 237)

- 15 Ces communautés sont d'abord des territoires soustraits au régime classique de la propriété. Pour l'archipel du Javeau, « l'Inter avait su se faufiler entre les deux barbelés d'un no man's land juridique sur le droit de propriété — ici le droit des fleuves — pour créer des îlots dans le delta du Rhône, et les mettre à disposition des Alters, des sans-bagues, des sans-toits ou des migrants » (Damasio, 2021a, p. 234). La cité des Métaboles a, quant à elle, été rachetée à Orange afin de créer une C-Cité, « une zone aveugle à la valorisation toute-puissante du mètre carré, qui dominait partout ailleurs. Et derrière ce C, chaque camarade y mettait son espoir : Cité du Commun, de la Commune, de la Chaleur et de la Création, du Courage, de la Colère Calme et du Cran, beaucoup de Cran ! » (*ibid.*, p. 517). La Cité des Métaboles est décrite à travers les yeux d'enfant de Tishka comme un espace puissant et mutant. À l'origine simple barre d'immeuble de deux cents mètres de long et quinze étages, la C-Cité a bourgeonné en containers, bassins, habitats textiles et gonflables, tentes, chapiteaux, bulles... « Tout chez les Métaboles avait été conçu pour évoluer et muter. L'ensemble sonnait pluriel et baroque, métamorphique et instable. » (*Ibid.*, p. 518) L'objectif affirmé est de développer une « culture totale du Libre¹² », entre autres par la mise en commun des ressources et la réappropriation de l'espace urbain. La propriété individuelle perd alors son sens, puisque tout est mis en partage dans cette pensée des communs qui propose une politique de l'ouverture et de la confiance, une pratique rhizomique des échanges :

[...] pas un objet ne sort qui ne soit en open source, plans dispos, zéro brevet, utilisable et fabricable par tous. Les entreprises détestent. Jojo voit ces trouées dans les villes comme un archipel qui s'étend, qui va faire que lentement, le commun va se réapproprier l'urbain et nous ramener à des villes où l'on aura accès à chaque rue, chaque place et chaque parc : ce serait splendide. (*Ibid.*, p. 520)

De fait, du sens de la communauté au sens du commun, se dessine une voie de sortie de l'économie de marché, où tout est devenu marchandise. « Free partout, fric nulle part ! On a tout repris en mode open bar : chambres ouvertes à qui veut, buffets gratos, épicerie vas-y-prends, alcool à flots ! » (Damasio, 2021a, p. 674), s'exclame Toni, comme en réponse au constat désabusé que « la seule guerre mondiale résiduelle, celle des marchés » (*ibid.*, p. 221), que tout, la peur¹³, la réalité¹⁴, la paix¹⁵, les voix, sont transformés en objet de consommation. Au contraire, l'économie des communs repose sur des prix libres et conscients, du troc, un empuissantement par le partage et la mise en commun :

Ce que je veux dire, c'est que le droit de propriété n'est pas nécessairement individuel. Il peut être collectif. Dans le Code civil, on a pléthore d'exemples de propriétés collectives : la mitoyenneté des murs, l'indivision, la copropriété... Si l'on en reste à la définition classique de la propriété, la propriété est un faisceau de prérogatives autour des droits d'user, de jouir et de disposer. (*Ibid.*, p. 734)

- 16 Les fondements de l'autogestion, telle que décrite dans le roman, sont ainsi, à tous les niveaux, l'interdépendance et la collectivisation des moyens et forces de création. « Le mantra c'est : "On défend bien que ce qu'on construit ensemble" » (Damasio, 2021a, p. 297), mantra qui aboutit dans la conviction que les solutions émergent du collectif¹⁶, comme si l'autogestion ne pouvait fonctionner sans cogestion et coresponsabilité. Porquerolles est une « île privilège », c'est-à-dire « accessible uniquement sous condition aux citoyens privilège de France et aux statuts saphir et diamant de la Fédération européenne » (*ibid.*, p. 665). En réunissant les caractéristiques du *Bright Life*, propriété de classe privilège appartenant à la société Civin, immeuble qui fait l'objet d'une occupation par des militants et lieu de la première confrontation avec les autorités, et les utopies

ilienne et urbaine de l'île du Javeau-Doux et de la Cité des Métaboles, Porquerolles¹⁷ apparaît comme une synthèse de l'utopie des communs tissée par le roman. Cette île de 12,5 km² de superficie, à l'extrémité sud de la presqu'île de Giens et 10 km de Port-Cros dessine un arc orienté d'est en ouest. Occupée par un collectif militant qui s'est institué en Zone AutoGouvernée (ZAG), Porquerolles est le support d'un imaginaire politique et d'action militante directe plus explicite, qui n'est pas sans entrer en résonance avec la Zone À Défendre de Notre-Dame-des-Landes.

- 17 L'imaginaire des modes de gouvernance tissé par le roman repose sur des prises de décisions collectives, selon un processus d'objections et réserves jusqu'au consentement, des « élection[s] sans candidat » (Damasio, 2021a, p. 238), des modes de communication fluides. De même, les différents groupes humains, avec leurs idéaux propres, parviennent à collaborer par des pratiques de communication pacifiante, une écoute bienveillante et active. Ces communautés libres irriguent une esthétique du rassemblement qui ne nie pas les divisions, pas plus que la diversité :

C'est le monde qui vient, toucouleur, vivre et lutter, gadjos sans gadget, le monde où tu fais tout toi-même, où t'as toujours une potesse à aider, où tchi te tombe tout cru mais où ce que tu donnes te reviendra au milluple ! [...]

Celles qui croient à l'intensité, à l'énergie, que voter est une défaite ; ceux qui croient à la méthode, à un minimum de règles, comme moi, parce que l'énergie s'y équilibre, y prend une direction, évite la dispersion entropique ; ceux qui ne jurent que par l'action, le faire, l'immanence des constructions collectives, le *on-fonce\on-verra-bien* ! sans voir que ce faire est déjà un choix imposé aux autres. Qu'il faut justement questionner.

Les Primitifs qui visent une écologie radicale, une île intégralement notech, sans moteur, sans bague, sans bruit. Les Terrestres qui se veulent plus pragmatiques, parlent de restanques à restaurer, des coupes raisonnées pour une filière bois locale qu'irait de l'arbre à la table, pensent permaculture et agrumes bio et n'excluent pas l'élevage dans les plaines, voire la chasse en cas de surpopulation de sangliers. Et bien sûr la Mue, qui imbibe tant d'autres luttes, ce

mouvement transverse qui libère les corps et les genres, cherche ce point de fluidité de l'humain nuancé qui ne refuse par l'ancrage, pour peu qu'il soit volontaire et pas assigné par la société. [...]

[...] qui n'ont parfois qu'un seul point commun : penser que ce système est le mal. Sans avoir la moindre idée, le plus souvent de ce qui pourrait être « le bien » – ou tout au moins « le mieux ». (*Ibid.*, p. 684-685)

Lorca décrit par ailleurs ses expériences dans des communes autogérées en se montrant lucide vis-à-vis des divisions et subdivisions qui caractérisent les mouvements radicaux. Il s'efforce de faire des conflits des supports de construction positive sans lisser les divergences d'opinions. Les militant·es de l'île de Porquerolles sont de fait caractérisé·es par leur diversité, il y a plus de sept groupes distincts identifiables. Le roman lui-même ne donne pas de solution directive. La description du mode de gouvernance de Porquerolles, si elle synthétise des pratiques d'intelligence collective, n'aboutit pas en un modèle unique et structuré mais à un ensemble de questions. Le processus de prise de décision doit-il suivre celui d'un vote brut majoritaire pour éviter la dictature du « meilleur parleur », ou bien suivre le cycle de « suggestions-objections-consentement » ? Faut-il mettre en place des élections sans candidat ou bien tirer au sort des élus pour un mandat tournant et révocable ?

- 18 Les occupant·es de Porquerolles visent une triple autonomie (boire, manger, dormir), mais cette organisation participative du quotidien n'exclut pas la dimension festive. Au contraire, elle est aussi ce qui rassemble et rend le mode de vie désirable, la préparation des repas est par exemple transformée en jeu collectif. Ainsi, le bon fonctionnement de la vie collective repose avant tout sur une éthique du soin et de l'entraide qui régit les relations, ainsi que sur le présupposé d'un collectif de vivants divers intégralement de « bonne volonté ».

Par paliers, j'[Saskia] ai relâché la tension et je me suis laissé embarquer par ces fous furieux qui veulent changer le monde en tongs. Et qui le changent déjà, devant moi, juste à la façon dont ils se parlent, m'accueillent. Dont ils montent ensemble le banquet géant qui court autour de la place de terre battue : sans chef, sans

manager. T'entends aucun ordre qui claque, rien que des « Tu m'aides ? », « il manque deux tréteaux, là, non ? ». Souvent même pas : un regard attentif suffit à deviner le coup de main à donner. (Damasio, 2021a, p. 676)

- 19 Le succès de Porquerolles et des autres communautés autogérées est de parvenir à créer un « nous », tisser un vivre ensemble qui ne confond pas les individualités mais les noue, idéalement sans nœuds et sans conflit. À la fin du roman, Sahar et Tishka rejoignent un mode de vie nomade, habitant l'une des trois péniches (*Alizarine*, *Garance*, *Rocou*) qui ont été transformées pour tenir la mer et devenir de véritables « cargos-cités ». C'est dans ces liens tissés que les personnages se sentent vivants. Il n'y a d'ailleurs pas tant un personnage de héros qu'une héroïsation lucide de la puissance du collectif. Sahar reconnaît notamment qu'elle « [n'était] pas libre parce que [elle était] seule, c'était même l'inverse : [elle était] libre parce que [elle se sentait] liée & reliée — agrandie par Tishka et par [s]es complicités ici, par l'amitié tangible, forgée par [leurs] luttes communes, que chaque rencontre de hasard réactivait » (Damasio, 2021a, p. 695).

Eh bien je crois que le seul souci, épuisant et princier, d'une ZAG qui se voudrait pérenne est de faire vivre les liens. Centralement les liens sociaux, collectifs et communautaires, bien sûr, mais aussi amicaux et amoureux, filiaux ou familiaux. Puis au-delà et avec plus d'attention et d'intention encore : les liens avec le dehors, le pas-de-chez-nous, l'outre-soi. Avec l'étranger, d'où qu'il vienne. Et plus loin encore, hors de l'humain qui nous rassure, les liens avec la nature, le végétal comme l'animal, les autres espèces et les autres formes de vie : se composer avec, les accepter, nouer avec elles, s'emberlificoter. (*Ibid.*, p. 837)

- 20 Damasio s'est lui-même efforcé de donner forme à ces utopies des communs dans l'espace du réel. Lorsqu'il se met à l'écriture en 1992, c'est déjà avec une conscience politique et écologique : comment réussir à dépasser l'horizon technocapitaliste dans une société du contrôle et de la trace ? Après le succès libraire des *Furtifs* en 2019, qui lui rapporte une somme d'argent importante et inattendue ainsi qu'une reconnaissance littéraire et médiatique au-delà des amateurs et amatrices de science-fiction, germe le projet de créer un lieu

d'accueil et de vie collective concret, qui soit une base-arrière des luttes, un lieu qui contribue à réactiver le lien au sensible et au vivant, qui fasse basculer l'imaginaire dans le réel, sur le terrain. Le lieu élu est une ancienne ferme reconvertie par les précédents propriétaires en gîtes touristiques, quelque part à 1 300 mètres d'altitude dans les Alpes-de-Hautes-Provence. Avec entre autres Benjamin Allegrinni, naturaliste spécialiste des chauves-souris, il monte une SCOP pour en faire l'acquisition : ce sont les débuts de l'aventure de la ZESTE¹⁸ (Zone d'Expérimentations Sociales Terrestres et Enchantées). L'équipe de la ZESTE se forme petit à petit, par la grâce du bouche-à-oreille et en réponse aux besoins du projet. Ce sont des compétences et une certaine vision du monde et du vivant qui les rassemblent. Si le triple objectif d'autonomie alimentaire, énergétique et financière, dans le respect d'une vie digne et des limites planétaires, n'est pas encore atteint en novembre 2024, il est posé comme un horizon dynamique qui donne une direction et oriente les décisions stratégiques.

- 21 Les déclarations d'intention et l'assise philosophique du projet peuvent être rapprochées des *Furtifs*, tant par les expressions choisies et que par les idées affirmées de part et d'autre. Dans le roman, le minifeste des militant·es de Porquerolles est résumé en neuf points :

1. – Se lover ou s'envoler ? [Individualisme]
2. – Du possible, sinon j'étouffe ! [Expérimenter]
3. – Ressusciter l'angle mort... [Out of control]
4. – Rien ne les détruit plus que le gratuit [Économie]
5. – Pour que taffer fasse triper [Travail]
6. – De la grappe au groupe [Politique]
7. – La bague ou la zag ? [Autonomie technique]
8. – Tisser nos corps [Corps]

9. – Nous serons la nature qui se défend [Écologie] (Damasio, 2021a, p. 696)

Les usages du terme « minifeste » sont les mêmes que ceux de « manifeste ». Dans le roman, il prend la forme de cette liste en neuf points, écrite par les personnages dans leur lutte contre le système oppressif dominant. Ces neuf points sont ensuite développés sous une forme poétique et politique que les personnages nomment « mantracts », mot-valise qui compose les imaginaires spirituels des « mantras » et militants des « tracts ». Sur le site de l'École des vivants, se trouve une page « Minifeste », téléchargeable en deux versions. L'une, intitulée « Minifeste », inclut des éléments graphiques et typographiques que la seconde, nommée « Manifeste », ne contient pas, pour ne donner que le texte, identique. Il existe enfin une version plus ample de ce « minifeste », texte de onze pages dont l'écriture revient à Damasio et qu'il lit entièrement lors des représentations des *Furtifs* sous forme d'« émeute musicale » avec le guitariste du groupe Palo Alto. Les échos entre ces textes sont nombreux puisqu'il s'agit bien, pour l'École des vivants, de « viser une transformation personnelle et collective » qui permette de s'extraire de l'individualisme ambiant, d'« apprendre, explorer [et] expérimenter » pour changer, de lutter contre l'asservissement par les technologies, redonner de la vie, de la puissance et de la joie aux tâches quotidiennes et professionnelles, amplifier et vivifier les liens « tête-cœur-corps », les relations au vivant « hors de nous, en nous et à travers nous », pour « polliniser » encore. L'École des vivants nous invite à

trouver le fil rouge des combats pertinents, le fil à plomb de nos rectitudes éthiques, le fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe du Marché, des inégalités bétonnées et de l'injuste comme condition sociale. Et à nous, avec ces fils, de tisser l'étoffe dont on fera nos maillots d'Arlequin, nos multiformes de zouaves pour notre armée vagabonde¹⁹.

- 22 À sa création en 2021, la ZESTE porte le projet d'être un lieu d'accueil mais pas réellement celui de proposer une vie collective dans un habitat partagé. De fait, les habitants et habitantes sont logé-es indépendamment et individuellement, dans des maisons autonomes.

Faire collectif, témoigne l'un d'entre elles, eux, n'exige pas de tout partager à chaque instant, ni d'être parfaitement en accord sur tous les points. La fatigue sociale générée par l'accueil d'une trentaine de groupes par an, soit environ trente semaines occupées, incite de plus à prendre soin, dans les moments plus calmes, des cercles nucléaires de la famille, du couple ou des ami·es proches. Les relations entre les habitant·es et porteur·ses du projet, amicales et conviviales, sont aussi professionnelles et organisées par les impératifs économiques d'une SCI. Le modèle économique de la ZESTE repose principalement sur l'activité de formation de l'École des vivants, les quelques subventions (Erasmus+, PAC) étant largement insuffisantes pour soutenir les salaires, la rémunération des intervenant·es et les coûts de fonctionnement. Cela implique une certaine discrimination économique en ce qui regarde l'accès aux stages, bien que l'équipe mène une vraie réflexion sur l'inclusivité et s'attache à proposer des tarifs différenciés, certains associant une part fixe et une part en participation libre et consciente, des bourses grâce à l'association « Zeste d'Amitié ». Enfin, un « tarif meute » est appliqué pour des rassemblements d'Extinction Rébellion ou de la Confédération paysanne... Dans la présentation de la ZESTE par ses acteurs et actrices direct·es, la transparence sur les moyens et les frais engagés, sur la source des revenus et leur gestion, dans un effort de s'extraire des tabous du règne de l'argent, est notable. Ils et elles constatent aussi que le public accueilli à la ZESTE reste assez homogène. La ZESTE ouvre néanmoins ses portes à des profils plus divers lors de semaine de wwoofing et projette d'être un lieu d'accueil social à une échelle plus locale.

- 23 Après quatre années d'existence, le projet est déjà bien abouti, l'apport initial et le fait d'avoir trouvé ce lieu « clé en main » ayant accéléré le processus de mutation. De leur propre aveu, ils et elles sont confronté·es, aujourd'hui, aux difficultés d'un projet qui fonctionne. Les habitants et habitantes restent modestes et lucides, curieux, curieuses de partages et de rencontres, conscientes et conscients de leurs limites. Leur transparence et leur authenticité quant à leur quotidien, leur modèle économique, leur mode de gouvernance ou leurs désirs témoignent de leur confiance, d'une envie d'apprendre et co-construire ensemble, d'essaimer au-delà de leur propre zone d'expérimentation. La ZESTE donne un exemple

parmi d'autres de ce qui est faisable par temps de catastrophe écosystémique, un exemple qui donne de l'espoir. Même si la mesure de l'impact réel des stages à une échelle globale est difficile, la ZESTE peut tout de même être qualifiée de puissance agissante. Elle est un lieu de bouillonnement intellectuel, artistique et militant qui essaie de vivre et de renouveler les imaginaires dans un monde abîmé, un lieu qui rassemble, qui crée des liens et qui inspire, un laboratoire pour un monde à réinventer et avenir.

- 24 À l'occasion du stage « Vivez vivantes ! » de novembre 2024, douze entretiens semi-directifs ont pu être menés auprès des participant·es, afin de recueillir leur intentions et motivations à participer à un tel séjour et pour mettre à l'épreuve l'hypothèse d'une performativité des récits de science-fiction quant aux enjeux écologiques et sociaux, et plus spécifiquement des *Furtifs* par rapport au lieu de vie la ZESTE²⁰. Cette hypothèse de recherche, forte et engagée dans le pouvoir attribué aux imaginaires pour agir dans et sur le monde, a été très rapidement nuancée. Quatre participant·es seulement avaient lu *Les Furtifs* avant de participer au stage, une seule désigne cette lecture comme un véritable moteur d'action, se traduisant par sa venue à la ZESTE. La lecture est davantage décrite comme une graine semée sur un parcours de bifurcation, un élément du maillage qui contribue à une prise de conscience écologique. L'expérience de vie de groupe durant ces quelques jours est quant à elle comparée à une semaine de « colonie de vacances », expérience qui, toute humble soit-elle, parvient à fédérer une vingtaine d'inconnu·es autour d'un sujet commun : comment faire société ensemble aujourd'hui ?
- 25 La question qui se pose alors est celle de cohabiter, en sortant d'une vision du progrès humain valorisant la compétition et les imaginaires de conflits, pour entrer dans une aire de la coopération²¹. Dans le roman, le projet de recherche porté par le RECIF consiste à apprendre à écouter les furtifs, à leur répondre, comprendre comment les apprivoiser, échanger, collaborer et à terme les domestiquer et dresser, afin d'investir « l'absolue vivacité du vivant » (Damasio, 2021a, p. 228). Les choix lexicaux laissent percevoir les ambitions belliqueuses de l'armée qui porte le projet initial de recherche (chasser, disséquer, s'approprier, exterminer), ainsi que la recherche d'exploitation caractéristique d'une pensée coloniale et

colonisatrice. Toutefois, Saskia comme Sahar et, d'une manière moins tranchée, Lorca, prennent conscience du danger que comporte le désir de domestication ou de dressage. Grâce aux furtifs encore, d'autres modèles de relation au vivant s'ouvrent. « Pour beaucoup de jeunes adultes, qui ont forgé leur culture chez les Terrestres, la question n'est plus : "Comment sauvegarder la nature ?" mais "Comment cohabiter avec les furtifs ? Comment s'hybrider avec eux ?" Et mieux : "Comment rendre furtives nos existences ?" » (*Ibid.*, p. 813) L'alternative aux relations de prédation est portée par un imaginaire élargi du commun, mais aussi par toutes les rencontres, les liens de complicité et d'amitié. L'amitié, amour *filia*, est un sédiment solide. Le Javeau-Doux est décrit comme un archipel de

communautés où les liens étaient aussi délicatement tissés entre les gens, où l'on sentait une telle attention mutuelle, une attention ourlée et constante, j'allais dire féminine. [Et] de communautés où ces liens humains semblaient se prolonger hors du social, en rhizome à nos pieds ou à la façon de branches qui auraient poussé au bout de nos doigts, tendues vers... Vers... quoi ? Les animaux et les plantes, la terre retournée, le fleuve ? Plus loin ? Vers le cosmos ? Ça sortait en tout cas du seulement-humain, du trop-humain, de l'humanité aiguë qui nous attaque les os et les sinus, nous rend si pincés, si étroits. (*Ibid.*, p. 238-239)

Archipel de liens, communautés d'appartenances et d'interdépendances, extensions rhizomiques... Les imaginaires du commun inventent une unité qui n'exclut ni la diversité, ni l'hétérogénéité, ni la liberté. L'absence d'un chef est redoublée par la recherche d'absence de contrôle, de traçage (Damasio, 2019, p. 413). La communauté n'est pas « un tissu de solitudes reliées » (Damasio, 2021a, p. 372) mais davantage « une arabesque de liberté en train de se dessiner, un trajet fugitif à travers la carte de contrôle commercial qui se troue, se troue, se trouerait » (*ibid.*, p. 62). Cela implique de sortir de « la peur d'avoir peur » (*ibid.*, p. 641), de cet état où

Tout faisait « ennemi » : plus seulement les migrants, ces grappes d'enfants mineurs et de mamans multivirolées parvenant encore par miracle sur nos rives ; plus seulement les terroristes qui, depuis vingt ans, agrégeaient sur leur nom les figures multiformes de tout ce qui pouvait tuer plus d'une personne par an. Plus seulement les sans-

bagues, les punks à chiots, les saboteurs de drones et de sas d'accès. Mais aussi ceux qui n'avaient pas l'heur d'avoir le même forfait que vous : les standards pour les premiums, les premiums pour les privilèges²²... (Ibid., p. 222)

Il faut passer de la « peur » au « désir »²³.

- 26 Les utopies du commun sont autant de chemins alternatifs, littéraires mais aussi politiques et matériels, pour sortir d'une pensée racinaire et s'approcher de savoirs-être rhizomiques et métissés, savoirs-être qui débordent le cadre anthropocentrique.

Tissage et reliance : entrer en résonance avec le vivant

- 27 *Les Furtifs* prolongent entre autres, sur le plan de la fiction, la pensée du philosophe Baptiste Morizot, pour lequel la crise écosystémique actuelle correspond à une « crise du sensible », c'est-à-dire un « appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre et tisser comme relation à l'égard du vivant » (Morizot, 2022, p. 21). L'élargissement des imaginaires de « manières d'être vivant[·es] » demande donc remettre de la vie dans la trame du vivant, de colorer les réseaux d'interdépendances, de « vivre vivant·e » en somme.
- 28 Pour sortir de la prédation et du contrôle, pour aller vers la coopération, l'art, la création, le goût du beau semblent une voie possible. Il y a de fait un enjeu à se re-lie à un sentiment du beau, à retrouver en soi et hors de soi un esprit d'émerveillement, à tous les niveaux : « faire éprouver la beauté des furtifs » (Damasio, 2021a, p. 641), autant que celle des personnes²⁴ ou des lieux.
- 29 Hartmut Rosa propose sa définition de la « résonance » dans un essai de sociologie, concept qu'il construit pour penser l'angoisse généralisée face au « silence du monde ». Le problème décrit est d'ordre relationnel. « La subjectivité naît toujours d'un et dans un rapport au monde qui comprend des aspects corporels, réflexifs (ou cognitifs) et émotionnels inextricablement liés. » (Rosa, 2018, p. 125) Entrer en résonance avec le vivant exige de fait de réparer un rapport au monde d'ordre conatif, cognitif et affectif, se relier non seulement

par la pensée, mais aussi par les émotions, par une capacité d'émerveillement qui passe, entre autres, par une sensibilité au Beau. Saskia est, par exemple, émerveillée par un groupe constitué d'une dizaine de musiciens en costumes traditionnels aux couleurs fauves et chaudes, formant un groupe nommé « gamelan ». Percussions, cordes frottées et pincées, flûtes « l'audiocapturent » sur un tempo vertigineux. Les danses l'hypnotisent. La beauté du groupe d'artistes et du moment exacerbe sa sensibilité aux sons et la relie au vivant par l'ineffable, l'indicible, l'invisible. La référence à la musique n'étonne pas, en sa qualité « d'art du temps », qui n'existe vraiment qu'au présent. En outre, le spectacle consacré aux *Furtifs* laisse une grande place à la musique, à l'harmonie entre les accords de guitare et la voix. Le roman lui-même comporte un large lexique musical, d'une part pour dire la beauté du monde, du son, de la voix, mais aussi pour suggérer un chemin possible pour parvenir à une harmonie collective (Damasio, 2021a, p. 244).

- 30 La musique humaine a donc pour modèle lointain l'organisation de l'espace sonore naturel et ce modèle prend une signification politique : « Sans chef d'orchestre, sans type à la baguette ! L'excellence est relationnelle. » (Damasio, 2021a, p. 243) Dans un esprit d'analogie, la langue de Damasio manifeste une qualité sonore, elle fait sonner le monde pour faire résonner les structures humaines. Dans ses fiches de création de personnages, Damasio inclut ainsi un bloc stylistique qui intègre la « sonance », laquelle doit être en accord avec les caractéristiques du personnage. Par exemple, les passages en focalisation sur Nèr utilisent majoritairement des « voyelles sèches et nerveuses [...] largement monochromes, répétées, insistantes. Affixes technos et abstraits [...], des sifflantes, obstruées et dentales [...]. Ça sonne sec et froid, abstrait et glacé » (Damasio, 2021b, p. 6). Pour Saskia, « ça sonne oral et chanté » (*ibid.*, p. 14). Cette pratique sonore du texte fait écho aux concepts travaillés par la zoopoétique, elle-même reliée à une histoire du langage (Simon, 2021, p. 34-35 ; Merleau-Ponty, 1985, p. 47). La précision stylistique et phonique vise une harmonie, un accord entre les résonances des corps, du monde et de l'écriture. L'harmonie musicale apparaît comme une proposition pour à nouveau « entrer en résonance », passer de l'absence à la transe et de la transe à la reliance, se reconnaître sensible dans un monde à éprouver.

- 31 Les groupes eux-mêmes acquièrent une certaine beauté dans leur mouvement commun. Lors de l'occupation du *Bright Life*, les militant·es bloquent un hélicoptère avant qu'il ne se pose sur le toit de l'immeuble. Agüero dirige la manœuvre avec quarante d'entre elles et eux. Le mot d'ordre, qui leur donne de la force bien plus que les techniques militaires est « ensemble ! ». Agüero constate alors dans un frémissement de joie et avec étonnement que « la meute s'enroul[e] sans attendre les poignets dans les sangles, quitte à s'en broyer les carpes. Les regards se rencontrèrent enfin, solennels, rieurs, beaux. Je vis un groupe en train de naître – un groupe, plus qu'une grappe » (Damasio, 2021a, p. 288). La métaphore végétale insiste sur l'image d'individus solidaires, soudés par l'entraide, faisant corps sans se confondre.
- 32 À l'échelle du territoire, la sensibilité au beau se retrouve dans une relation permacole à l'environnement, une expérience concrète de permaculture qui contribue à se relier au milieu. Ainsi, lorsqu'Agüero et Saskia accompagnent Lorca à l'archipel des Javeaux pour se familiariser avec les Alters et préparer une éventuelle infiltration, c'est d'abord l'environnement qui les saisit, par contraste avec leurs habitudes militaires ou citadines. Agüero est frappé par « ce côté tout en vrac » (Damasio, 2021a, p. 239). L'harmonie se trouve aussi au cœur du chaos. Il abandonne toutefois rapidement ses préjugés lorsqu'il constate l'ingéniosité du dispositif, pensé à la manière d'un design permacole. Il décrit le système de rizières en terrasses et d'irrigation par un canal et l'utilisation de la pente, les serres rondes en verre, les longs rubans de sorgho, les vergers et potagers en mosaïques... L'organisation permacole indique une maîtrise des principes fondamentaux de l'agriculture, mais également un sens du beau. Les savoirs permacoles qui informent le roman sont eux-mêmes mis en application à la ZESTE, au sein des deux jardins baptisés respectivement Louise et Michel. Le projet s'est concrétisé, dans un effort pour respecter les polyusages des espaces, ainsi que la biodiversité déjà présente et collaborer avec les conditions climatiques de la moyenne montagne. Le terrain a été aménagé en favorisant le plus possible des pratiques low-tech. L'approche se veut non dogmatique et évolutive. Le plan du jardin potager n'imité pas celui du roman, mais tous deux partagent des caractéristiques communes des techniques de permaculture : terrasses et planches,

courbes, mosaïques de légumes et aromates, forêt-jardin... L'espace habitable s'inscrit aussi dans cette écologie sensible. Des cabanes de bois ou en roseau, des baraques en argile et des pavillons « à la balinaise » sont éparpillés dans les creux et les bosses de l'île. Le hameau collectif est positionné « façon soleil au centre du Javeau, avec marché rouge, café, boulange, boucherie » (*ibid.*, p. 240). Le beau est reterrestrialisé (Latour, 2017), reterritorialisé. Au-delà de l'expérimentation d'un espace organisé par les principes permacoles, les personnages renouent avec la beauté des territoires par la seule prise de distance avec un environnement hyperurbanisé et régi par les technologies. L'arrivée à Porquerolles est présentée comme une épiphanie.

- 33 C'est également ce que soulignent, à leur manière, la majorité des participant·es au stage « Vivez vivantes ! » à propos de la ZESTE, dont on peut remarquer qu'elle s'insère dans un territoire qui a bercé l'imaginaire géographique des *Furtifs*. Leur premier mouvement en arrivant sur le lieu du stage, partagé unanimement, est un ébahissement méditatif devant la beauté des massifs alpins, qui capture et captive. « J'ai l'impression d'être arrivée au bout du monde ! » Pour Jeanne²⁵, la beauté est précisément cette « capacité à s'émerveiller de ce qui nous entoure, un état d'être proche de celui de l'enfance ». Pour quatre d'entre eux, est beau ce qui « raconte une histoire » et notamment, ce qui relie à une spiritualité ancrée dans des philosophies du vivant et la Nature. Anaëlle est sensible à la « justesse qui nous parle », et invite à se réconcilier avec une curiosité première et réjouissante. La création artistique, la beauté du « fait main » apparaissent tout particulièrement comme une voie pour faire face au découragement, un espace de liberté toutefois rapidement rattrapé par le réel. Peut-être la beauté n'est-elle qu'une question de regard, qu'une manière de (se) raconter une histoire. Cette enquête philosophique de terrain, balbutiante, sur la question du beau met en évidence un besoin presque vital de cette attitude d'ouverture à un esprit d'émerveillement et de créativité, une recherche du juste et de l'harmonie, un besoin de récit. Ne se rapproche-t-on pas d'une définition possible de l'utopie ? La beauté « est toujours là », insiste Antonin. Comment se tenir dans cette beauté ?

- 34 Ainsi que le propose Damien Deville, une « géographie des liens » est à réinventer, puisque « la crise écologique que nous vivons n'est pas seulement d'ordre climatique, elle demande de repenser complètement nos manières d'agir avec l'autre, et, par extension, nos manières d'habiter les territoires » (Deville dans Berque, 2022, p. 9). Vivifier les « manières d'habiter les territoires » passe par des imaginaires de la cohabitation et la coopération, mais également par une beauté redonnée à l'instant présent, furtif et éphémère. Jeanne situe principalement le beau dans des sensations, des lumières furtives, des moments qui entrent en résonance interne sur les plans affectifs et poétiques. Noé place la beauté dans l'harmonie entre puissance et douceur, qu'il s'agisse de lumières, couleurs, espaces ou moments. Camille insiste sur les relations. Le beau est pour elle « quelque chose qui porte, nourrit, fait rêver, calme ». Se relier à la beauté, c'est aussi s'inscrire dans l'éphémère, être au présent sans exclure la durée. L'antithèse est réconciliée dans le tatouage inscrit dans la peau de Toni, un personnage d'activiste et tagueur dans le roman : « Être et durer » (Damasio, 2021a, p. 333). C'est une qualité de l'instant qui se dessine à travers ces expériences de vie collective pratiques ou littéraires. Alors que le présent habituellement passe, il semble pouvoir s'inscrire paradoxalement dans la durée dès lors qu'il est arpenté dans sa gratuité et sa beauté, dès lors qu'il est raconté par des regards, des gestes, des histoires, simultanément offert et loué. Une des puissances du texte des *Furtifs* apparaît ici, en ce qu'il participe à former une attitude, des aptitudes au beau, condition apparemment nécessaire pour l'à venir d'utopies concrètes.
- 35 Reconsidérer le vivant dans une diplomatie des « égards ajustés » (Morizot, 2022, p. 291), c'est aussi célébrer la vitalité du vivant. Ainsi, l'un des points communs des différentes communautés autogérées présentées dans l'œuvre est une intense vitalité, que l'on retrouve chez les furtifs : « En reconstitution permanente, ils sont l'autopoïèse²⁶ (Maturana & Varela, 1980) dans sa plus pure expression, à savoir l'autofabrication agile de soi. Qui est le moteur du vivant. » (Damasio, 2021a, p. 227) Le furtif est « une créature qui s'autocrée » (*ibid.*, p. 535), « la plus haute forme de la vitalité. C'est, disons, un hypervivant » (*ibid.*, p. 552). L'autopoïèse caractérisant les furtifs s'inscrit dans les deux registres de la biosémiotique et du littéraire. La vie génère elle-même la vie. La construction attributive

qui établit une tautologie entre les furtifs et l'autopoïèse instaure de fait une équivalence entre les furtifs, le vivant et la vie. De même que « la Terre se meut » (ou s'émeut), le vivant est vie vivante, puissance d'agir. Il s'agit d'« être du vif, relever du vif » (*ibid.*, p. 838-839), de « porter au point de fusion nos puissances. Et en offrir l'incandescence à ceux qu'on aime » (*ibid.*, p. 839). Dans cette perspective, le langage est un moyen privilégié pour la captation et l'appropriation de cette puissance. « La splendide vitalité » (*ibid.*, p. 758) de Tishka s'enrichit du fait de « parler » avec ses parents,

source alternative de vitalité pour elle, pour ce qu'elle était devenue. Une manière possible et sans doute complémentaire d'être vivante par l'inventivité de sa voix, avec le même foisonnement de flexions et de métamorphoses dans sa parole, qu'elle trouvait, avec une joie pleine, dans le jeu avec son corps furtif. (*Ibid.*, p. 624)

La modalité la plus vive de la parole est nommée « la sangue » par Tishka : « la langue-sang ou la langue comme un sang » (Damasio, 2021a, p. 802). Ce néologisme souligne le caractère vital et vivant de la parole, notamment de la parole romanesque.

- 36 Dès lors, les passages précités prennent un tour métatextuel et définissent le style de Damasio. Ils suggèrent un des effets de son œuvre : la joie qui « nuit » plus que tout autre chose à « tous les pouvoirs » (Damasio, 2021a, p. 764-765). Or, la joie est, dans une compréhension spinoziste, l'affect qui équilibre celui de la tristesse, affects qui tissent les êtres en tant que « puissance d'agir ». La vitalité que renforce cette joie est en quelque sorte « la vie à son degré enfin atteint de pureté, de raffinement » (*ibid.*, p. 766). Elle nourrit le corps, le cœur et la tête. La vitalité permet de « nous fouetter l'habitude et le sang » (*ibid.*, p. 38). Cette pensée vive « prise la différence, toujours. Parce que ce qui diffère brise la familiarité en nous, déconstruit nos certitudes et par là nous jette hors de nos égocentres, vers l'inexploré (Morizot, 2023). Là où il nous faut inventer, prendre un étage de plus : grandir, en un mot ! » (Damasio, 2021a, p. 41). Cette pensée n'accepte pas une vérité unique mais la construit (Damasio, 2019, p. 60) dans sa pluralité et rend « le cerveau assez flexible » (Damasio, 2021a, p. 85), assez plastique pour accueillir la diversité.

- 37 La furtivité implique en outre de « se tenir dans l'Ouvert » (Damasio, 2021a, p. 836), débordant l'art d'habiter les marges, les confins et les lieux secrets. Dans le roman, le terme, récurrent, prend le plus souvent la majuscule qui l'inscrit dans l'héritage poético-philosophique d'Hölderlin, Rilke ou Maldiney²⁷. L'Ouvert est la zone des possibles, de la rencontre voire de l'hybridation, il implique avant tout un état de disponibilité intime et intérieure, un effort à la fois pour « se tenir » et pour « maintenir l'espace ouvert » (*ibid.*, p. 256). « Entrer dans l'Ouvert » est un « art de l'affect » (*ibid.*, p. 42), que le roman approche lors du récit des chasses aux furtifs ou, mieux, des rencontres avec eux. Cette quête, cette prise de risque, cette augmentation de soi, « c'est de l'Ouvert... » (*ibid.*, p. 766). Comme l'observe Maldiney, d'une certaine façon, l'Ouvert se tient devant nous et il suffit d'y entrer : « Il n'y a [...] pas de porte à ouvrir pour entrer dans l'Ouvert. Car la porte elle-même, qu'elle soit ouverte ou fermée, ne peut apparaître qu'en lui. » (Maldiney, 2003, p. 210) Ainsi, une audace liminaire peut faire basculer dans le vaste, le beau, l'espoir.
- 38 Le roman semble répondre à un désir de vivifier et élargir les « imaginaires des formes de vie » (Morizot, 2022, p. 25) pour inventer des relations²⁸ décroisonnées avec le vivant. Les horizons offerts par la fiction et l'écriture elle-même tentent de s'extraire de l'anthropocentrisme²⁹, afin de proposer des voix pour s'approprier, « approprier le Vivant Ensemble³⁰ » (Damasio, 2021a, p. 758).
- 39 La revalorisation du présent, de l'instinct, de l'intuition³¹, de la synchronicité, de la fusion de la conscience et de l'action ou de la pensée en actes est ambitieuse dans le roman puisqu'elle va jusqu'à concevoir la possibilité d'une hybridation trans-spécifique dans une perspective très vaste, dans l'espoir de remonter à « une forme encore pure de la vie, avant qu'elle retombe dans la matière... Avant que tout se spécifie... », afin de se tenir « à la lisière bruisante de toutes les actualisations » (Damasio, 2021a, p. 535). Les furtifs paraissent incarner cet état primitif de la vie. La clé ontogénétique des furtifs, suggérée par les protagonistes eux-mêmes, semble être leur frisson³², puisqu'il « ouvre la porte des métamorphoses », ouvre à une communication émotionnelle et artistique, à une « reliance fulgurante au monde » (*ibid.*, p. 800) qui peut aller jusqu'à l'hybridation. S'hybrider, ou entrer pleinement en résonance avec le

vivant « en dehors de soi, en soi et à travers soi ». Le début du roman montre qu'il est vain d'opposer l'autre et soi, disponibilité à soi et disponibilité à l'autre : ce n'est qu'en « cherch[ant] ce point d'extrême disponibilité à [s]oi » qu'on va « sentir le furtif bouger » (*ibid.*, p. 29), parce qu'il n'existe pas de frontière étanche entre les vivants. C'est précisément cette qualité de disponibilité qui confère à Saskia « une authentique finesse de perception ».

- 40 Tishka incarne plus encore cet idéal d'hybridation. Sa disparition est reliée aux furtifs par Lorca dès le début du roman, avant que l'hypothèse d'une hybridation ne soit présentée. D'autres cas d'hybridation, à différents niveaux, peuvent être relevés : Varech et son furtif-bibliothèque, les différents cas d'invocation³³ et en particulier celles des membres de la meute d'Agüero, le fils disparu d'Arshavin ou la tentative d'hybridation massive finale au Cosmondo. Le « furtif ne tue jamais : il fait vivre. Il métamorphose, oui, mais toujours pour créer quelque chose de vivant... » (Damasio, 2021a, p. 23), de cela les chasseur·ses du RECIF sont convaincu·es, sans imaginer encore que cette métamorphose puisse les toucher eux-mêmes, elles-mêmes ou différents êtres du monde vivant. D'ailleurs, l'hybridation entre furtifs et êtres humains fait d'abord naître des affects de peur, voire de dégoût. Sahar exprime à plusieurs reprises sa crainte de ne pas reconnaître sa fille. Tishka sera-t-elle toujours Tishka, si ses mains sont devenues griffes, si elle a incorporé un morceau du Douxd'art³⁴ ? L'hybridation pose la question de l'acceptation de l'autre dans sa différence. Avant tout, Tishka incarne ainsi

[L]e vivant dans sa totipotence, oui, dans toute sa fluidité, ses bruissements et son intensité, telle était Tishka. Le vivant dans sa résilience, dans son autopoïèse proprement miraculeuse, cette autocréation de soi qu'elle avait au plus haut point et qu'elle puisait dans l'environnement pour le métaboliser, s'en nourrir comme personne. Le vivant comme système ouvert plus que tout, en équilibre instable, qui conjure sans cesse l'entropie et s'offre sa propre liberté chaque jour. (*Ibid.*, p. 800)

L'utopie admet une forme de prise de risque, en vue d'un réempuissantement de l'humanité, mieux en prise avec le reste du

vivant et du monde. L'enjeu est un véritable changement de « nos existences » (Damasio, 2021a, p. 813).

- 41 Les processus d'hybridation poussent à l'extrême la relation symbiotique entre l'homme et son environnement, thèse biologique d'une part³⁵, mais également ontologique. Sahar accueille cette hybridité nouvelle qui s'accompagne d'une compréhension cosmique de soi avec un émerveillement amplifié. Le roman invite à recosmiser nos expériences subjectives³⁶, puisque l'existence est relationnelle et que ni l'individu ni son milieu ne sont des entités fixes. « Le vivant n'est pas une propriété, un bien qu'on pourrait acquérir ou protéger, c'est un milieu. C'est un champ qui nous traverse, dans lequel nous sommes immergés, fondus ou électrisés. » (Damasio, 2021a, p. 836) Le stage « Vivez vivantes³⁷ ! » organisé et coordonné par l'École des vivants apparaît comme un prolongement logique de cette définition du vivant et réalise, performe effectivement et matériellement une intention du roman. Vivre ne suffit pas, il faut encore se laisser traverser ensemble par la vie, se faire lien, s'efforcer de co-tisser un élan vital et réapprendre à faire commun(auté).

Conclusion

- 42 « Quelque chose passe et se passe, dans les corps et les têtes, entre les humains qui s'ouvrent et les furtifs qui s'approchent, dans ce rapport interespèce encore balbutiant qui nous arrache totalement à nos cadres anthropocentrés. Le pays vibre. Nos rapports au monde, notre relation au vivant, à l'autre comme à soi, tout est impacté. » (Damasio, 2021a, p. 877) Le roman se conclut par une expérience collective d'hybridation interespèce, dans un effort ultime de sauvegarde des furtifs qui s'achève tragiquement dans un massacre. Certaines hybridations réussissent cependant, des voix de réparation et de transformation émergent et les personnages méditent sur ce qui trame une dynamique insurrectionnelle, ce qui conduit à une révolution des modes de penser, sentir et agir. Car c'est bien ce qui a lieu, finalement. Des bascules intimes s'élargissent en mouvements collectifs, les chants et les mystères de la coopération furtive libèrent une ville, tout frissonne, se métamorphose. Le roman se rapproche alors de l'idée de « communautés hybrides » (Morizot, 2020, p. 61) mise en avant par Morizot, à savoir des manières de cohabiter en

étant bien relié à sa communauté biotique, en se sachant tous et toutes convives, des vivant·es avec et à travers d'autres. Du roman *Les Furtifs* à la ZESTE et de la ZESTE au roman, ce sont bien des écopoïétiques du vivant qui s'expérimentent, se tissent, se créent. Les utopies apparaissent davantage comme des prototopies, au sens que leur donne Yannick Rumpala d'« espace exploratoire, pour justement insister sur ses dimensions d'ouverture et en faire un point de départ pour une saisie plus heuristique du futur fictionnalisé » (Rumpala, 2018, p. 85), un champ ouvert qui, en signalant « notre inaptitude panique à vivre le présent » (Damasio, 2021a, p. 838), propose des chemins de réparation et de réconciliation avec le vivant, des voies pour vivifier, se réapproprier les puissances du *poïen*, acte de création par excellence, et réapprendre à prendre soin collectivement de l'*oikos*, à cohabiter dans un monde commun.

- 43 Les changements auxquels le roman invite opèrent d'abord dans le domaine de l'activité d'imagination. « Il faut surtout se préparer à une guerre des imaginaires. » (Damasio, 2021a, p. 639) La création d'utopies à laquelle il participe est immédiatement réflexive et, si elle apparaît consciente de ses limites, elle dépasse le constat suivant :

La création d'utopies suppose un processus dialectique : révolte de l'utopiste face à un état historique imparfait, constat de son incapacité d'intervention concrète et efficace, construction d'une cité imaginaire compensatrice. Si les projets réformateurs sont conçus comme des interventions actives dans la société, les utopies littéraires sont d'emblée conscientes de leur impossibilité pratique, de leur caractère ou-topique. (Braga, 2018, p. 21)

La fonction sociale des imaginaires est d'ailleurs mise en abyme dans le roman par le personnage de Sahar qui se caractérise, entre autres, par son recul critique³⁸. Les imaginaires des communs et de vitalité que portent *Les Furtifs* suggèrent de « renverser les incapacités que crée la société³⁹ » par des liens vivifiés, parce que l'être est relations. Le roman se lit ainsi comme une invitation à se tenir dans l'Ouvert et à accueillir le divers, à ne plus désigner d'ennemis et sortir du contrôle. Le rôle des imaginaires et des récits dans la transition écologique et sociale est également massivement suggérés par les participant·es au stage « Vivez vivantes ! ». Peut-être est-ce parce que

l'intelligence de l'histoire implique, il me semble, que nous acceptions que les véritables changements aient quelque chose de nécessairement invisible. Dans la mesure où c'est précisément cette invisibilité aux capteurs des dominants, à leur récupération prédatrice, que leur offre l'espace et le temps indispensables pour se déployer [...] ? (Damasio, 2021a, p. 877)

- 44 De fait, c'est à une rencontre que les furtifs initient les lecteur·rices. « On ne chasse pas un furtif. On le rencontre. On va à sa rencontre. » (Damasio, 2021a, p. 30) C'est une rencontre avec soi, les autres et le monde dans une acceptation apaisée de « son ego et ses colères intimes » (*ibid.*, p. 687), afin de s'approprier une culture de la bienveillance, de l'écoute et du lâcher-prise pour tendre vers le « vif ». C'est, plus encore, une « rencontre individuannte » (Simondon, 1989) que les furtifs proposent, avec « en fil rouge : humanité du regard, humour et humilité des pistes » (Damasio, 2021a, p. 686). La rencontre, la seule vraie modalité de rencontre selon Simondon, projette dans l'existence. C'est une rencontre qui transforme en « un corps plus intelligent et plus sensible » (Morizot & Zhong, 2018, p. 81), qui renouvelle les modes de sentir et les façons d'agir, qui laisse des traces sans s'inscrire dans un régime du contrôle. L'imaginaire des liens que nourrit *Les Furtifs* élargit les réflexions de l'ontologie relationnelle en présentant l'hybridation comme illustration d'un mode de rencontre qui pourrait être qualifié d'« écopoïétique du nous ». Il s'agit bien de co-créeer un « faire-ensemble et un vivre-ensemble » (Damasio, 2021a, p. 686), de s'ennouer (Macé, 2019). « Je suis une part de tout ce que j'ai rencontré parce qu'être, c'est d'abord être le produit historique et l'activité d'une relation avec l'autre que l'on a rencontré. » (Morizot, 2016, p. 364) Alors, lire encore, furtivement et joyeusement, pour se penser, se savoir et sentir lié·e, pour rêver encore, ensemble, d'un monde avenir.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

Compagnie Roland Furieux, 2024, *L'Oratorio Furtif*, partition dessinée de Xavier Charles d'après le roman *Les Furtifs* d'Alain Damasio, livret réalisé par Laëtitia Pitz et Benoit di Marco, Paris, La Volte.

DAMASIO Alain, 2019, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 687 p.

DAMASIO Alain, 2021a, *Les Furtifs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 929 p.

DAMASIO Alain & PÉCHIN Yan, 2019, *Entrer dans la couleur*, Jarring Effects.

DAMASIO Alain & PALO ALTO, 2024, *Les Furtifs, émeute musicale*, spectacle.

École des vivants, *Minifeste*. Disponible sur <<https://www.ecoledesvivants.org/manifeste/>> [consulté le 26/09/2024].

Entretiens avec Alain Damasio

DAMASIO Alain, 2011, « Hybris », *Chimères*, n° 75, janvier 2011, p. 271-283.

DAMASIO Alain, 2014, « Très humain plutôt que transhumain », *TedxParis*. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=cR0T5-a6YTc>> [consulté le 26/09/2024].

DAMASIO Alain, 2016, « Utopier le désir ! », *Tumultes*, n° 47.

DAMASIO Alain, 2020, « Quel sapiens voulons-nous devenir ? », propos recueillis par Pierre Cattani, *Socialter*, Hors-Série n° 8, p. 6-9. Disponible sur <<https://shs.cairn.info/magazine-socialter-2020-HS8-page-6?lang=fr>>.

DAMASIO Alain, 2021, « Comme un noyau dans son fruit », propos recueillis par Julien Leplaideur et Rémi Baille, *Esprit*, n° 9, septembre 2021, p. 95-104. Disponible sur <<https://shs.cairn.info/revue-esprit-2021-9-page-95?lang=fr&tab=resume>>.

DAMASIO Alain, 2021b, « Fiches personnages des Furtifs », *Revue critique de fiction française contemporaine* [en ligne], n° 23.

DAMASIO Alain, 2022, « Immunité partout, humanité nulle part. Et si l'on battait le capitalisme sur le terrain du désir ? », *Revue du Crieur*, n° 20, janvier 2022, p. 4-31.

Bibliographie secondaire

ABRAM David, 2013, *Comment la Terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad.

D. Demorcy et I. Stengers, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte.

BAILLY Jean-Christophe, 2015, *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois.

BECKETT Samuel, 1983, *Cap au pire*, trad. É. Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit.

BERQUE Augustin, 2014, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Paris, Belin.

BERQUE Augustin, 2022, *Entendre la Terre. À l'écoute des milieux humains*, entretiens avec Damien DEVILLE, Paris, Le Pommier.

BRAGA Corin, 2018, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier.

BRETEAU Clara, 2018, *POÈME : la POïesis à l'Ère de la MEtamorphose*, thèse de doctorat, N. Blanc, C. Lozier et N. Saint (dir.), université de Leeds.

CHAMBARLHAC Vincent, 2019, « Alain Damasio, *Les Furtifs* », *Territoires contemporains*, Varia.

CHAUVIN Cédric, 2019, « Figures de l'ouvert chez Alain Damasio », dans J.-Y. Laurichesse et S. Vignes (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 75-88.

CLAISSE Frédéric, 2022, « Le “dehors de toute chose” : Alain Damasio en rêve-volte contre les sociétés de contrôle », dans J. Huppe (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », p. 49-66.

COUDREUSE Anne, 2021, « Alain Damasio : éloge de la fuite et du vivant », *Nonfiction*. Disponible sur <<https://www.nonfiction.fr/article-10774-alain-damasio-eloge-de-la-fuite-et-du-vivant.htm>> [consulté le 26/09/2024].

DARDOT Pierre & LAVAL Christian, 2014, *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte.

DURET Christophe, 2021, « Habiter les interstices et leurs possibilités : les discours utopiques et méta-utopiques dans *Les Furtifs*, “C@PTCH@” et “Hyphe... ?” d’Alain Damasio », *Quêtes littéraires*, n° 11, p. 219-233.

DURET Christophe, 2021, « Parkour, stégophilie et autres pratiques habitantes en milieu urbain dans le roman *Les Furtifs*, d’Alain Damasio », *Interculturel Francophonies*, n° 40, p. 189-206.

ENGÉLIBERT Jean-Paul, 2021, « La surveillance et le frisson. Police et musique dans *Les Furtifs* d’Alain Damasio », *Littérature*, n° 204, p. 46-55.

ENGÉLIBERT Jean-Paul, 2024, « Utopies et robinsonnades contemporaines. *Les Furtifs* d’Alain Damasio (2019), *Les Jours sauvages* de Xabi Molia (2020), *Onoda, 10 000 nuits dans la jungle* d’Arthur Harari (2021) », *Carnets*, deuxième série, n° 27.

GILBERT Scott F., SAP Jann & TAUBER Alfred I., 2012, « A Symbiotic View of Life. We Have Never Been Individuals », *Quarterly Review of Biology*, n° 87, p. 325-341.

GUILLAUME Jean-Claude, 2021, « Alain Damasio, *Les Furtifs*, Paris, La Volte, 2019 », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 11, février 2021, p. 487-490.

JORDAN Vincent, 2024, *Pour une poétique de l'habiter : utopie et pensée utopique dans La Zone du Dehors et Les Furtifs d'Alain Damasio*, mémoire de recherche en études littéraires et culturelles, N. Dio (dir.), université de Sherbrooke.

LARRÈRE Catherine & LARRÈRE Raphaël, 2015, *Penser et agir avec la nature : une enquête philosophique*, Paris, La Découverte.

LATOUR Bruno, 2017, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte.

LLOYD William Forster, 1833, *Two Lectures on the Checks to Population*, Oxford, S. Collingwood.

MACÉ Marielle, 2019, *Nos cabanes*, Paris, Verdier.

MACY Joanna & JOHNSTONE Chris, 2018, *L'Espérance en mouvement. Comment faire face au triste état de notre monde sans devenir fous* [Active Hope: How to Face the Mess We're in without Going Crazy, 2012], trad. C. Carré et F. Ferrand, Genève, Labor et Fides.

MALDINEY Henri, 1973, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme.

MALDINEY Henri, 2003, *Art et existence*, Paris, Klincksieck.

MARGULIS Lynn & SAGAN Dorion, 2002, *L'Univers bactériel* [1987], Paris, Seuil.

MATURANA Humberto & VARELA Francisco, 1980, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht / Boston, D. Reidel.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1964, *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».

MERLEAU-PONTY Maurice, 1985, *L'œil et l'esprit* [1960], Paris, Gallimard.

MORIZOT Baptiste, 2016, *Les Diplomates : cohabiter avec les loups*, Marseille, Wildproject, coll. « Domaine sauvage ».

MORIZOT Baptiste, 2020, *Manières d'être vivants. Enquêtes sur la vie à travers nous*, postface Alain Damasio, Paris, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance ».

MORIZOT Baptiste, 2022, *Manières d'être vivants. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel ».

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

MORIZOT Baptiste & ZHONG Mengual, 2018, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

OMONT Sébastien, 2019, « Le vif avenir », *En attendant Nadeau*, n° 79. Disponible sur <<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/05/07/hypermondes-damasio/>> [consulté le 25/09/2024].

OSTROM Elinor, 2010, *La Gouvernance des Communs par une nouvelle approche des ressources naturelles* [1990], Bruxelles, De Boeck.

ROMESTAING Alain, 2022, « Les lieux, les liens et la fuite dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio », dans R. Barontini, S. Buekens et P. Schoentjes, *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Paris, Droz, p. 251-263.

ROMESTAING Alain, 2023, « Cheminer comme un autre. Approche multispécifique du chemin, d'après la philosophie du pistage de Baptiste Morizot », *La Revue des lettres modernes*, série « Voyages contemporains », n° 5, p. 181-201.

ROSA Hartmut, 2018, *Résonance. Une Sociologie de la relation au monde*, trad. S. Zilberfarb et S. Raquillet, Paris, La Découverte.

RUMPALA Yannick, 2018, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Paris, Champ Vallon.

SIMON Anne, 2021, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue ».

SIMONDON Gilbert, 1989, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.

SULTAN Agathe, 2020, « Les furtifs », *La Cause du Désir*, n° 105, février 2020, p. 181-183.

Thèses en cours

BRAVO Anne, « *Faire mondes* » dans des récits contemporains de science-fiction (U. K. Le Guin, A. Damasio). *Une lecture ethnocritique*, thèse en langue et littérature françaises [depuis 2021], M. Scarpa (dir.), université de Lorraine.

CHATELET Margot, *La Science-fiction d'Alain Damasio, cœur d'une communauté contre-culturelle (1999-2019)*, thèse en langue et littérature françaises [depuis 2020], H. Garric (dir.), université Marie et Louis Pasteur.

FABRI Théo, *La Peinture de la société dans l'œuvre narrative d'Alain Damasio*, thèse en langue et littérature françaises [depuis 2021], A. Jauer (dir.), université de Toulon.

MAURER Julia, *([R]é)volution du Langage : la science-fiction selon Alain Damasio*, thèse en langue et littérature françaises [depuis 2022], V. Magri (dir.), université Côte d'Azur.

TISSERAND Anne-Sophie, *Poétique des marges dans l'œuvre d'Alain Damasio*, thèse en langue et littérature françaises [depuis 2020], V. Vivès (dir.), université Polytechnique Hauts-de-France.

NOTES

1 Unité militaire et de recherche dont la mission est d'abord de chasser les furtifs. RECIF est l'acronyme de Recherches, Études, Chasse et Investigation Furtives.

2 Voir <<https://www.ecoledesvivants.org/la-zeste/>> [consulté le 16/01/2025].

3 École portée par la ZESTE. Voir <<https://www.ecoledesvivants.org/propos/>> [consulté le 16/01/2025].

- 4 École des vivants, *Minifeste* [en ligne, consulté le 16/01/2025].
- 5 Voir la cité des Métaboles qui fait partie de l'archipel des zones alternatives qui organisent l'espace des *Furtifs*.
- 6 Voir les trois piliers de l'École des vivants (art, écologie et politique) : <<https://www.ecoledesvivants.org>>.
- 7 Porquerolles, dans le roman, est une île ayant longtemps appartenu à l'État français, qui en avait fait un parc national, avant d'être cédée à un consortium d'entreprises en 2028. Cette vente donne à Porquerolles le statut de « territoire libéré », c'est-à-dire d'une zone en dehors du contrôle du gouvernement. Par la suite, Porquerolles devient une « île privilège », uniquement accessible selon des critères économiques et sociaux. Au moment de l'action, l'île est occupée par des mouvements radicaux qui en ont fait une Zone Auto-Gouvernée. C'est cette île que Sahar, Tishka et Lorca vont rejoindre pour fuir les forces armées, c'est vers elle que convergent ensuite militantes et militants jusqu'à proclamer la ZOUAVE de Porquerolles.
- 8 Sur l'île de Javeau-Doux, des populations diverses se sont installées que Lorca, trois ans avant le temps de la narration, a accompagnées pour former une communauté. Le succès de l'expérience est entre autres dû au modèle balinais qui imprègne désormais l'île. Le balian, dans cette culture balinaise fictionnelle, est une sorte de maître spirituel qui dialogue entre autres avec le démon du temps, Batara Kala. Lorca retourne sur cette île avec Saskia et Agüero à la recherche de savoirs sur les furtifs. Il rencontre le balian à cette occasion, il aurait des informations à propos de Tishka.
- 9 Cet imaginaire est assez radical : « Disons, oui, que le réel était pour eux le dernier noyau à briser parce que le réel, c'est ce qui est *commun*. C'est ce qu'on partage tous, nécessairement et sans privilège. » (Damasio, 2021a, p. 551) L'enjeu est la réappropriation d'un réel commun.
- 10 Une « ville libérée » est « libérée » au sens où elle est achetée à un État par une entreprise ou un consortium d'entreprises. Elle est dès lors soustraite à la gestion publique et gérée par des actionnaires privés.
- 11 « *Reprendre* était un collectif de citoyens qui s'opposait au rachat de leur ville par une entreprise. Qui considérait qu'une ville doit rester publique. Quand l'État a démissionné, *Reprendre* a proposé de mettre en place une commune autogérée par les habitants, comme ça s'est fait dans de nombreux villages, un peu partout en Europe. » (Damasio, 2021a, p. 57)

12 « Du réactif antilibéral à une forme d'empuissantement par la furtivité, la vitesse et le hors-champ [...]. » (*Ibid.*, p. 523)

13 « On sait qu'il existe un marché extraordinaire pour la peur. » (*Ibid.*, p. 798)

14 « La réul, je la vois comme le produit ultime du capitalisme : vendre de la réalité. » (*Ibid.*, p. 551)

15 « Qui ne paie ne peut exiger la paix. C'est un sacrifice financier que je sais difficile. Mais il faut investir dans vos enfants ! » (Damasio, 2019, p. 221)

16 « Personne n'a la solution, Lorca. C'est le collectif qui la fera émerger. Il faut se faire confiance. » (Damasio, 2021a, p. 467)

17 Voir note 9.

18 Les développements au sujet de la ZESTE et l'École des vivants s'appuient sur les textes produits par l'École des vivants, disponibles en ligne, sur des propos recueillis au cours d'une semaine de stage en observation participante en novembre 2024 et différents entretiens qualitatifs menés au cours de cette semaine puis *a posteriori*, ainsi que sur des transcriptions d'interviews accordés par Alain Damasio. Il ne s'agit pas de critiquer un projet qui participe largement à ménager et réparer les conditions d'habitabilité terrestre, seulement de relire ce qui s'écrit et ce qui s'y vit en écho aux imaginaires tissés par *Les Furtifs*. Merci à toutes celles et tous ceux qui œuvrent pour faire perdurer et grandir ce lieu, cette aventure !

19 École des vivants, *Minifeste* [en ligne, consulté le 16/01/2025].

20 Bien sûr, cette enquête qualitative pourrait être approfondie et élargie à d'autres publics, d'autres lecteurs et lectrices. Les effets de lecture pourraient être étudiés sur une temporalité plus longue. Les conclusions auxquelles nous parvenons ici sont à recevoir comme une invitation à poursuivre les recherches et expérimentations diverses et non comme une fin assertive.

21 « [La] vision de l'évolution comme une sanglante et permanente compétition entre individus et espèces — distorsion fréquente de la notion darwinienne de « survie du plus apte » — se dissout au profit d'une vision nouvelle de coopération continuelle, d'interaction forte et de dépendance mutuelle entre les formes de vie. La vie n'a pas conquis la planète par la force et le combat, elle y a tressé son réseau. Les formes de vie se sont multipliées et complexifiées en en cooptant d'autres, et non en se contentant de les tuer. » (Margulis & Sagan, p. 18)

- 22 Pour habiter dans les villes libérées, il faut acheter un forfait à l'entreprise qui en est la propriétaire. Ce système creuse encore les inégalités.
- 23 « Stratégiquement, ils sont donc en recherche d'ennemis intérieurs pour remobiliser la masse votante. La fédérer par l'affect de la peur, comme d'habitude — le désir, c'est décidément trop pluriel, trop délicat à manier sur des populations hétérogènes. » (Damasio, 2019, p. 639)
- 24 Les êtres humain·es qualifié·es par leur beauté sont presque exclusivement des femmes (Sahar, Saskia, une militante allemande...).
- 25 Les participant·es ont été anonymisé·es. Les prénoms utilisé·es servent la lisibilité de l'article et ne reflètent pas les caractéristiques sociales des personnes réelles.
- 26 Le concept d'autopoïesis appartient d'abord au domaine de la biologie : « autocréation permanente de l'être ».
- 27 Quelques exemples : « se tenir debout dans l'Ouvert » (Damasio, 2021a, p. 836) ; « C'est de l'Ouvert... » (*ibid.*, p. 766) ; « la chasse est d'abord un art de l'affect. Que chasser un furtif, c'est d'abord entrer dans l'Ouvert » (*ibid.*, p. 42).
- 28 « Aussi continuerons-nous à parler de nature. En y voyant non pas une substance, mais un ensemble de relations, dans lequel les hommes sont inclus, un enchevêtrement de processus. » (Larrère & Larrère, 2015, p. 10-11)
- 29 « [...] en nous sortant radicalement de l'anthropocentrisme. » (Damasio, 2021a, p. 817)
- 30 « Leur fameuse ZOÛAVE – Zone OÛ Apprivoiser le Vivant Ensemble (ou Apprendre à Vivre Ensemble, je savais plus trop...). » (*Ibid.*, p. 677)
- 31 « Pas avec sa raison, pas avec son cortex frontal [...]. Avec quelque chose de plus décisif, de plus fulgurant : une intuition [...]. » (*Ibid.*, p. 389)
- 32 « Nous n'avons toujours aucune idée de la source ou de la cause d'une invocation. Toutefois nous pouvons ingérer qu'elle "met à l'abri", disons-le comme ça, le frisson d'un furtif. À l'abri en nous. [...] Ce frisson potentialise des facultés animales ou végétales dans l'être humain qui l'héberge. Ces facultés sont latentes. » (Damasio, 2019, p. 674)
- 33 Une « invocation » se produit lorsqu'un furtif, pour échapper à sa disparition, se réfugie dans l'être humain qui le regarde. Cette cohabitation,

particulièrement lorsqu'elle est involontaire, peut conduire à des états de perte de contrôle de soi, voire de démente.

34 Le « doux d'art » est une œuvre d'art mimétique qui fait partie d'*Il Cosmondo*, sorte de « maison-monde » qui constitue une des œuvres maîtresses du Centre Culturel Capitale. Le doux d'art prend la forme de celles et ceux qui visitent la maison. Il s'avère qu'il abrite pendant un temps Tishka devenue furtive.

35 « Nous sommes tous des lichens » : voir Gilbert, Sap & Tauber (2012, p. 325-341). Voir aussi Damasio (2022, p. 535), ainsi que le personnage de Varech.

36 « Aucun être ne peut vivre sans la cosmophonie d'un monde commun (*kosmos*). » (Berque, 2014, p. 11)

37 Le choix du féminin pluriel est celui d'Alain Damasio.

38 « Je comprends tellement que ce monde rêve d'un *envers* ! De quelque chose qui lui échapperait enfin, irrémédiablement, qui serait comme son anti-matière, le noir de sa lumière épuisante ! L'abracadabra qui échapperait par magie à toutes les datas ! Je comprends que la fuite, Lorca, la liberté pure, l'invisibilité qui surgirait au cœur du panoptique soient les fantasmes les plus puissants que notre société carcélérale puisse produire comme antidote pour nos imaginaires. À commencer par le tien, par celui de ton camarade Agüero ou de ta copine Saskia ! Que ce délire ait une fonction sociale précieuse, oui, à l'instar de n'importe quelle légende urbaine, tous les ethnologues le savent ! Que ça réponde si bien à un besoin pulsionnel, j'allais presque dire artistique ou poétique, Lorca, je le comprends encore. » (Damasio, 2021a, p. 317)

39 Expression utilisée par un·e des participant·es au stage lors de l'entretien.

RÉSUMÉS

Français

Les « utopies des communs » n'appartiennent-elles qu'à l'ordre de la fiction et les récits ne peuvent-ils pas agir sur et dans le monde réel ? La lecture écopoïétique des *Furtifs* proposée vise à mettre à l'épreuve l'hypothèse de la performativité des récits quant aux enjeux de transition écologique et sociale, par un regard croisé entre le texte et l'expérimentation pratique. Quels sont les imaginaires vivifiés par *Les Furtifs* et la ZESTE. Ceux-ci parviennent-ils à initier un mouvement, à mettre en action ?

English

Does an “utopia about the commons” only belong to fiction? Can’t stories have an influence on and in the actual world? The “ecopoïetic” reading of *The Furtives* would like to put to the test the hypothesis of story performativity concerning the issues at stake in the ecological and social transition, thanks to back-and-forth discussions between the text and practical experimentation. What are the imaginary conceptions sharpened and invigorated by *The Furtives* and the ZESTE? Do they succeed in bringing people into action?

INDEX

Mots-clés

science-fiction, récit, imaginaire, écopoétique, utopie, commun, relation, interdépendance, rencontre

Keywords

science-fiction, story, imaginary, ecopoetics, utopia, commons, connections, interdependence, encounter

AUTEURS

Salomé Paulé

Université d'Artois, « Textes et cultures »

salome.paule@univ-artois.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/294131213>

Myriam White-Le Goff

Université d'Artois, « Textes et cultures »

myriam.whitelegoff@univ-artois.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/087492008>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000078485889>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15079054>

Lire pour survivre à l'apocalypse : les livres comme tuteurs de résilience dans la littérature jeunesse

Reading to Survive the Apocalypse: Books as Resilience Tutors in Young Adult Novels

Isabelle Fournier

DOI : 10.35562/iris.4259

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

PLAN

Introduction

Le livre : un refuge émotionnel

Le livre : un gage de survie

Le livre : un devoir de mémoire

Le livre : un médiateur de relations interpersonnelles

Le livre : un vecteur de réinvention, de métamorphose

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Les livres possèdent une force singulière, celle de nous accompagner dans la solitude, d'éveiller notre imaginaire et nos émotions, et de nous transporter vers d'autres horizons. À travers leurs pages, ils nous relient aux autres et nous offrent, peut-être, la chance de vivre mille vies en une. À une échelle plus vaste, les livres peuvent être de puissants tuteurs de résilience, offrant refuge, réconfort et inspiration dans les moments de doute ou d'adversité. À travers les récits de personnages qui surmontent des épreuves, les lecteurs découvrent des modèles de courage, de persévérance et de transformation. Les mots deviennent des compagnons silencieux qui aident à atténuer la douleur et à raviver l'espoir. En cela, les livres ne

sont pas seulement des sources de savoir, mais des alliés intimes dans le cheminement vers la résilience.

- 2 Dans les fictions post-apocalyptiques, l'adversité s'impose comme une constante implacable : catastrophes climatiques et environnementales, pénuries de ressources essentielles, effondrement des structures sociales et menace constante de violence. Les personnages doivent souvent lutter pour leur survie dans un monde dévasté, où chaque décision peut être une question de vie ou de mort. Pensons à *La Route* (*The Road*, 2006) de Cormac McCarthy, où les hommes, livrés à eux-mêmes, commettent des actes barbares pour obtenir ressources et nourriture, symbolisant la régression de l'humanité face à l'anéantissement de la société. Ces épreuves ne sont pas seulement physiques, mais aussi morales et psychologiques : il faut savoir préserver son humanité face à la barbarie, faire confiance dans un climat de méfiance, ou choisir entre solidarité et instinct de survie. Dans la littérature post-apocalyptique pour adolescents, au traumatisme de l'effondrement de la société s'ajoute souvent celui lié à la mort des parents, laissant le jeune protagoniste dans une position encore plus vulnérable physiquement et émotionnellement. L'adversité devient alors un catalyseur de transformation, de passage à l'âge adulte, révélant les forces et les failles de chacun, et soulevant des questions fondamentales sur la résilience, l'espoir et la capacité à se reconstruire dans un monde bouleversé.
- 3 Dans cette littérature post-apocalyptique destinée à la jeunesse, alors que certains personnages réagissent en s'affranchissant des règles de la société antérieure, en pillant et saccageant tout sur leur passage, allant même jusqu'au viol et à la violence, d'autres incarnent au contraire la capacité de survivre d'une manière plus calme et paisible. C'est le cas dans la trilogie des *Chroniques post-apocalyptiques* d'Annie Bacon, où Astride, treize ans, doit apprendre seule à « survivre à la faim, à la soif, à l'ennui, à la solitude, au chamboulement complet de son monde » (Bacon, 2016b). Après le passage soudain d'une onde neutronique dévastatrice et meurtrière, elle doit faire le deuil tant de ses proches que d'un « futur rêvé qu'elle n'aura jamais plus » (Bacon, 2016a, p. 73). D'une manière analogue, dans le roman *Sirius* de Stéphane Servant, le personnage d'Avril assume la responsabilité de son jeune frère à la suite du décès de

leurs parents, dans un contexte dystopique marqué par la propagation d'un virus provoquant la stérilité chez les humains et les animaux, entraînant ainsi l'effondrement conjoint de la civilisation et de la biosphère. De leur côté, Nell et sa sœur Eva, protagonistes du roman *Dans la forêt* de Jean Hegland, nourrissent l'espoir d'un retour à la normalité, malgré l'accumulation de catastrophes récentes – pénuries, coupures d'électricité et des réseaux de communication, épidémies – qui viennent s'ajouter au décès de leur mère des suites d'un cancer, puis à la mort accidentelle de leur père et, enfin, au viol d'Eva par un rodeur. Confrontées à la perte simultanée de leurs repères et de leurs proches, Astride, Avril et Nell font preuve d'une remarquable résilience, et ces trois avides lectrices utilisent le pouvoir des livres comme vecteur de reconstruction et de réinvention.

- 4 La représentation des livres et de la pratique de la lecture dans la littérature a déjà fait l'objet de travaux antérieurs, tant dans le cadre des corpus canoniques de la littérature française et québécoise que dans celui de la littérature destinée à un jeune public. Entre autres, Lucie Hotte a examiné les multiples fonctions que peuvent assumer les livres dans les romans québécois, qu'elles soient référentielles, intertextuelles ou autoréférentielles (2001), et Sandrine Aragon a étudié l'évolution de l'« image de la lectrice » dans la littérature française de 1650 à 1850 (2004 ; 2003), tandis que Nathalie Ferrand s'est intéressée à la représentation du livre dans les romans français du XVIII^e siècle (2002). Plus récemment, les *Cahiers Robinson* ont consacré un numéro à « Ces petites filles qui lisent », dont les articles révèlent qu'une part significative de la littérature critique convoque la galerie canonique des figures de lectrices qui jalonnent ce corpus depuis le XIX^e siècle : de Jo March (*Les Quatre Filles du docteur March*, 1868) et Anne (*La Maison au pignon vert*, 1908) jusqu'à Hermione (*Harry Potter*, 1997-2017), Lyra (*À la croisée des mondes*, 1998-2001) et Ophélie (*La Passe-miroir*, 2013-2019). De ce corpus, émergent, selon des modalités variées, mais récurrentes, des lectrices positives, dynamiques et résolues à prendre leur destin en main en puisant dans les livres la réponse à leurs problèmes (Breton, 2022). Il faut noter que plusieurs des figures contemporaines de ce corpus s'inscrivent dans des univers fantastiques, parfois marqués par la présence de la magie et l'usage de grimoires anciens. Il nous

semblait important de compléter ce tableau en y ajoutant l'image de la jeune lectrice dans un contexte post-apocalyptique, et d'en dégager les fonctions particulières que les livres y assument.

- 5 Alors que, dans les récits de Bacon, de Servant et d'Hegland, le regain d'intérêt pour la lecture après l'apocalypse s'explique en partie par la panne électrique qui rend obsolète et inutile la technologie et les réseaux de communication, chez Astride, Avril et Nell, l'acte de lire revêt une signification bien plus profonde, dépassant le simple cadre du divertissement : comme chez Hermione, Lyra et Ophélie, le livre contribue activement à la prise en main des personnages, à leur résilience. Ainsi, le présent article vise à analyser, à travers les romans de Bacon, de Servant et d'Hegland, les modalités particulières par lesquelles la lecture agit comme un tuteur de résilience et de réinvention en contexte post-apocalyptique, où elle se révèle successivement refuge émotionnel contre l'adversité, gage de survie, devoir de mémoire et médiatrice de relations interpersonnelles.

Le livre : un refuge émotionnel

- 6 Dans « Le livre dans le livre : représentations, figurations, significations », les auteurs suggèrent que, dans la littérature jeunesse, « on véhicule une image stéréotypée de l'acte de lecture, lequel s'accomplit en position allongée, en solitaire, dans un endroit fermé à l'abri du monde extérieur souvent évoqué comme hostile » (Gilnoer & Paquette, 2011, p. 5). La lecture constitue un puissant moyen de résilience tranquille, en offrant un refuge silencieux face aux tumultes de la vie. Plongé dans un livre, le lecteur s'évade, suspend le temps, et trouve dans les mots une forme de consolation discrète, mais profonde. Les histoires permettent de relativiser ses propres épreuves, de se reconnaître dans les parcours d'autrui, ou simplement de s'immerger dans un univers où les soucis du quotidien s'estompent. Sans nécessiter d'action extérieure, la lecture agit comme un baume intérieur, nourrissant l'esprit, apaisant les émotions, et renforçant la capacité à faire face aux difficultés avec calme et recul. Comme le souligne Michel Hanus, « la résilience se construit tout au long de longues zones de silence où l'enfant essaie d'abord de comprendre ce qui lui arrive. Il anesthésie sa douleur intérieure [...] qui le laisserait encore plus désarmé devant

l'adversité » (Hanus, 2009, p. 21). Le livre est une forme de résistance douce, mais tenace, qui forge l'endurance psychologique dans le silence des pages.

- 7 Dans *Chroniques post-apocalyptiques d'une enfant sage*, peu après l'accident neutronique, Astride se réfugie dans un endroit symbolique, c'est-à-dire à la bibliothèque municipale du Plateau-Mont-Royal, cette « caverne littéraire », ce « lieu de recueillement, de calme, d'évasion, un endroit où elle s'est toujours sentie en sécurité » (Bacon, 2016, p. 16). Ce lieu reflète la personnalité tranquille et sage de la jeune fille, mais il se veut également une métaphore de ses réactions psychologiques au traumatisme. Bien que le bâtiment semble préservé dans son intégrité extérieure, son intérieur révèle un profond désordre : les étagères sont renversées, les ouvrages éparpillés sur le sol. Cette dissonance entre l'apparente stabilité architecturale et le chaos intérieur reflète l'état émotionnel d'une jeune fille dissimulée derrière une façade de calme et de rationalité, mais en réalité submergée par un profond désarroi : « Les pires séquelles sont internes, pour les immeubles comme pour les gens. » (*Ibid.*, p. 9) Astride se mure dans le silence et la solitude de la bibliothèque, avec les livres comme seuls compagnons, le temps d'absorber le choc émotionnel de la catastrophe. Au départ, « elle ne peut gérer une telle réalité. Pas tout de suite. Alors, pour s'empêcher de sombrer, elle se dirige vers la première étagère et range un livre » (*ibid.*, p. 10). Cette activité de classement, un objet-livre à la fois, contribue à remettre de l'ordre dans ses idées et ses émotions, à développer sa capacité de résilience. De plus, la jeune fille consacre ses temps libres à la lecture. Lire des bandes dessinées et des romans lui procure des moments de divertissements et d'oubli, et leurs protagonistes lui tiennent lieu d'amis en l'absence de véritables interactions sociales. La bibliothèque, au même titre que les ouvrages qu'elle abrite, constitue un espace de repli pour la jeune fille, particulièrement lorsque celle-ci se trouve submergée par le traumatisme vécu, et confrontée à une ville désormais perçue comme menaçante.
- 8 D'autres personnages de cette trilogie bénéficient également du pouvoir réparateur des livres, notamment Kiara la « jeune entêtée » (Bacon, 2021) et Hatim le « garçon perdu » (Bacon, 2022). Sous l'influence du héros de son manga préféré, *My Hero Academia*, Kiara

se libère rapidement du carcan des règles d'autrefois après le passage de l'onde. S'inspirant du personnage de Katsuki, adolescent à la fois rebelle et audacieux, elle puise en lui la force nécessaire pour partir à la recherche de ses parents. Confrontée à la réalité de leur décès et désespérée quant à la direction à prendre, elle trouve refuge elle aussi à la bibliothèque, où elle poursuit la lecture des aventures de Katsuki. Dans son cas, les livres lui procurent un modèle de courage et de hardiesse pour vaincre les épreuves physiques et psychologiques. Chez Hatim, le mécanisme de résilience des livres se manifeste différemment. Pour se consoler de la perte de son frère cadet, il s' imagine lui lire des albums pour enfants comme il le faisait autrefois. Ce processus de remémoration d'un acte de lecture l'amène à progresser dans les étapes du deuil. Par ailleurs, ces instants de lecture en solitaire lui offrent un refuge propice à l'introspection, lui permettant d'examiner ses besoins, ses principes éthiques et ses aspirations personnelles. Ce processus réflexif favorise une prise de conscience qui l'incite à se détacher de l'emprise néfaste de son gang de rue et à entreprendre une démarche de responsabilisation. Les livres symbolisent dans son cas l'élan vital qui le ramène vers le droit chemin.

- 9 Dans le roman *Dans la forêt*, la maison de Nell possède une bibliothèque bien garnie qui révèle l'érudition et la richesse intellectuelle de cette petite famille qui a choisi de vivre à l'écart de la société capitaliste. De nombreux grands canons littéraires sont mentionnés, de même que des ouvrages classiques comme *La Physique quantique*, *Les dialogues de Platon* et *l'Atlas du monde* (Hegland, 2018). Après les catastrophes, dans l'espoir d'un rapide retour à la normale, Nell se rabat, à l'instar d'Astride, sur la lecture comme source de divertissement, mais aussi comme refuge émotionnel : « Pendant ce temps, je lisais — ou plutôt relisais — tous les romans qui se trouvaient dans la maison [...] pour me nourrir de pensées et d'émotions et de sensations, pour me donner une vie autre que celle en suspens qui était la mienne. » (Hegland, 2018) Coupée de ses pairs et du village en raison de pannes affectant l'électricité et les réseaux de communication, elle trouve dans la relecture de romans un moyen de maintenir son équilibre psychique durant le processus du deuil de sa mère, tout en atténuant le sentiment d'isolement imposé par la rupture avec le monde extérieur.

- 10 De même, Madame Mô, une amie d'Avril dans le roman *Sirius*, trouve dans la lecture un refuge à sa solitude et son isolement. Ancienne employée dans une villa somptueuse, elle époussetait les « rayonnages où reposaient des centaines de livres [... dont] la plupart n'ont jamais été ouverts » puisqu'ils avaient été achetés « uniquement pour la décoration » (Servant, 2017, sect. 65). D'abord réduits à de simples objets décoratifs, les livres recouvrent leur vocation première — celle de la lecture — lorsque la vieille dame entreprend de les ouvrir, une fois leurs propriétaires disparus : « Moi qui n'avais jamais lu de toute ma vie ! Ces livres sont mes compagnons ! Sans eux, je serais bien seule ! » (*Ibid.*) La lecture de romans classiques procure à Madame Mô un divertissement intellectuel tout en lui offrant un effet apaisant, contribuant ainsi à surmonter les difficultés et l'isolement causés par les bouleversements sociaux et environnementaux.
- 11 En contexte post-apocalyptique, le livre offre d'abord un refuge émotionnel, un espace intime où les personnages trouvent réconfort, échappatoire et consolation face à l'adversité. À mesure que les circonstances se durcissent et que la réalité impose ses exigences, le livre se transforme en un véritable gage de survie. Il ne s'agit plus seulement de se réfugier dans les mots, mais de puiser dans leur sagesse, leurs instructions ou leurs repères concrets pour affronter le monde extérieur. Cette transition marque un basculement : le livre, d'objet de consolation, devient un outil de résistance, une ressource vitale pour penser, agir et subsister.

Le livre : un gage de survie

- 12 De nos jours, l'Internet est devenu une des principales sources de renseignements en tout genre. Toutefois, dès qu'il y a une interruption du réseau ou une panne de courant comme c'est le cas dans les trois œuvres à l'étude, les protagonistes perdent cette source de savoir humain. Habituees à la technologie, Astride, Avril et Nell se sentent d'abord désemparées devant cette situation. Par exemple, Astride « soupire la perte d'Internet, source infinie de connaissances, où elle aurait facilement pu trouver la solution à son incompetence » (Bacon, 2016, p. 95). D'abord déstabilisée par la perte d'un outil familier, elle constate rapidement que « les multiples rayons s'offrent à elle sous une nouvelle lumière. L'Internet post-apocalyptique est là,

devant ses yeux » (*ibid.*, p. 96). En effet, les livres de la bibliothèque contiennent « tout le savoir nécessaire à sa survie » (*ibid.*, p. 101). En s'appuyant sur des ouvrages de jardinage et de cuisine dénichés dans les rayonnages, elle acquiert les compétences nécessaires pour aménager un potager urbain derrière la bibliothèque et pour conserver les légumes récoltés. Ces savoir-faire renforcent ses perspectives de subsistance et améliorent ses conditions de vie dans un contexte marqué par la disparition des chaînes d'approvisionnement alimentaire. De plus, l'assimilation de ces connaissances lui permet de restaurer sa confiance en elle-même et en sa capacité à pourvoir à ses besoins de manière autonome.

- 13 Nell parvient à la même conclusion qu'Astride quant à l'acquisition des connaissances grâce aux livres. C'est d'ailleurs durant sa lecture méthodique de l'encyclopédie – qu'elle s'est fixé comme objectif de lire de A à Z – que la gravité de la situation s'impose à elle : « Et l'ordre inexorable de l'encyclopédie parle à nouveau de ma vie, cette fois en me mettant face à la pire des vérités : il n'y aura pas de secours. » (Hegland, 2018) La lecture devient, en cette circonstance, un vecteur de lucidité, une étape essentielle de la résilience. Nell prend conscience qu'elle devra mobiliser ses ressources cognitives et les savoirs contenus dans les ouvrages afin de réunir les conditions propices à atteindre l'autosuffisance alimentaire pour elle et sa sœur.
- 14 Bien que la forêt, frontière naturelle entre Nell et la civilisation, ait été son terrain de jeu durant son enfance, l'adolescente ne possède qu'une connaissance sommaire des plantes qui y poussent. Elle a hérité de sa mère, elle-même issue d'un milieu urbain et réfugiée à la campagne, une méfiance envers la flore sauvage, perçue comme potentiellement toxique. Pour remédier à cette lacune, Nell cherche dans la bibliothèque familiale le guide *Les Plantes indigènes de la Californie du Nord* qu'elle ouvre avec empressement. Elle espère y découvrir des renseignements sur de nouvelles sources de nourriture afin de compenser l'épuisement rapide de leurs réserves. Bien que le guide lui fournisse une abondance d'informations, il ne répond pas à ses attentes, comme en témoigne son commentaire :

Ça a été une déception. Je crois qu'inconsciemment je m'étais attendue à un ami, un guide, une grand-mère – une femme sage qui nous aimait et qui savait notre souffrance, qui sortirait des pages de

ce livre et me conduirait dans les bois, s'agenouillant au bord du ruisseau pour me montrer les herbes, enfonçant son bâton dans la berge pour déterrer des racines, m'apprenant patiemment où chercher, quand récolter et comment préparer les bienfaits de la forêt. (Hegland, 2018)

- 15 Nell établit une distinction entre savoir théorique et apprentissage concret acquis sur le terrain. Sa déception vient du constat qu'un livre, malgré la richesse des informations qu'il contient, ne saurait égaler l'expérience transmise de manière pratique par une personne compétente et attentive à nos besoins. À cet instant, elle éprouve un profond regret de ne pas avoir passé davantage de temps aux côtés de son père dans le jardin, où elle aurait pu apprendre à maîtriser certains gestes essentiels. Cela dit, malgré les critiques formulées sur l'hermétisme de l'ouvrage, Nell parvient à reconnaître de nombreuses espèces végétales qui peuplent la forêt avoisinante. Elle y déniche des plantes comestibles ainsi que d'autres aux vertus médicinales. Grâce à ces identifications, elle réussira à sauver la vie de sa sœur gravement malade. À l'instar des *Chroniques*, le livre devient un vecteur de savoir vital, assurant la transmission de connaissances essentielles à la survie, et ce, bien après la disparition de ceux et celles qui les détenaient.
- 16 Dans un contexte de survie où les repères traditionnels s'écroulent, les échanges prennent parfois une forme symbolique révélatrice. Par exemple, avant d'apprendre à jardiner, Astride troque des livres contre des denrées essentielles à sa subsistance. En effet, contrairement aux pilleurs, elle refuse de dérober de la nourriture dans les commerces — pourtant déserts — des environs, à moins d'y déposer quelques livres comme mode de paiement. Elle estime que les ouvrages tirés des rayonnages de la bibliothèque constituent une forme de rétribution pour le travail de rangement qu'elle a effectué. Dans un monde où l'argent n'a plus aucune valeur, les livres acquièrent le statut de monnaie d'échange pour la jeune fille. Similairement, dans *Sirius*, le personnage surnommé le Conteur troque quant à lui des histoires contre des biens essentiels qui lui permettent de combler ses besoins primaires : « Je raconte des histoires aux gens que je croise [... et] ils me donnent de quoi améliorer mon quotidien. Et surtout ils me racontent leurs histoires. [...] C'est comme ça que je survis. Sans les histoires, je serais mort

aujourd'hui. » (Servant, 2017, sect. 40) Dans un monde privé de technologie, l'oralité redevient un vecteur de transmission des récits. Qui plus est, cette transmission de bouche à oreille des faits vécus tisse des liens entre les gens par le partage d'expériences, de connaissances et surtout d'émotions. Confier son traumatisme au Conteur concourt à la catharsis des survivants et au devoir de mémoire.

Le livre : un devoir de mémoire

- 17 Dans la fiction post-apocalyptique, le devoir de mémoire prend une dimension poignante et essentielle. Les livres y deviennent des reliques sacrées, porteurs d'un savoir menacé d'extinction : « Lire ne servait plus à rien sinon à ne pas oublier le passé. » (Servant, 2017, sect. 68) Alors que les sociétés s'effondrent et que les repères socioculturels disparaissent, la littérature incarne la mémoire collective, la trace d'un monde révolu. Les œuvres à l'étude illustrent cette tension entre oubli et préservation, où les survivants cherchent à transmettre des fragments de civilisation à travers les mots. Par exemple, Armand s'absorbe dans la rédaction de *Toute l'humanité expliquée*, une encyclopédie qui explique des concepts tels que l'argent, l'éducation, l'amour ou l'Internet aux générations à venir, et dont des fragments s'intercalent entre les pages de la trame narrative des *Chroniques post-apocalyptiques* (Bacon, 2016).
- 18 De son côté, Nell consigne ses souvenirs dans un petit cahier, qui se révèle être le support matériel du roman *Dans la forêt* lu par le lecteur, instaurant ainsi une mise en abyme du processus narratif. De type journal intime avec sa narration autodiégétique, ce carnet relate les événements du quotidien de la jeune femme, ainsi que ses émotions et ses pensées. Si à un moment, elle envisage de brûler le cahier, le devoir de mémoire à accomplir l'en préserve : « Je suis encore trop une conteuse d'histoires — ou du moins une gardienne d'histoires —, je suis encore trop la fille de mon père pour brûler ces pages. » (Hegland, 2018) Objet rarissime depuis la pénurie de ressources, le carnet, qui détaille les étapes de l'apprentissage initiatique de Nell, est précieusement conservé.
- 19 Similairement, le Conteur — autrefois un écrivain de fiction post-apocalyptique ! — rédige dans son carnet les histoires que lui confient

les survivants croisés sur son chemin : « [S]i j'écris, ce n'est pas par nostalgie, pour faire revivre le passé. Non, j'écris pour demain. Pour ceux qui viendront après nous. » (Servant, 2017, sect. 45) Il cherche à transmettre aux générations futures une trace mémorielle du passé. Par ailleurs, dans un autre extrait, Avril l'interroge sur les raisons profondes qui motivent son désir d'écrire :

— Vous écrivez une histoire ?
Le vieil homme tapota la page de la pointe du stylo.
— J'écris notre histoire. [...]
— Mais... à quoi ça sert ?
— Je n'en sais rien. Ou plutôt si. Je suis persuadé qu'un jour des enfants renaîtront sur cette planète. Tu vois, je suis plutôt optimiste. Alors il faudra qu'ils sachent. Qu'ils sachent quelles erreurs terribles ont été commises. Et peut-être qu'elles ne se reproduiront pas. (*Ibid.*)

- 20 Le Conteur espère qu'en consignait les événements tragiques du passé, il pourra créer une mémoire collective qui permettrait aux individus et aux sociétés de réfléchir aux erreurs commises. Cette démarche narrative ne se limite pas à la simple rétrospective : elle vise à éclairer les générations à venir. Le carnet du Conteur et le cahier de Nell, de même que l'encyclopédie rédigée par Armand, deviennent des objets de résilience culturelle, une manière de transformer les échecs antérieurs en leçons durables, rappelant que se souvenir est un acte de survie autant pour l'individu que pour l'humanité.

Le livre : un médiateur de relations interpersonnelles

- 21 Bien que le livre puisse servir de refuge temporaire aux émotions, il ne devrait pas se substituer à la poursuite de relations interpersonnelles (Cyrulnik, 2019, p. 25-26). En effet, le livre offre une relation à sens unique puisque le lecteur sympathise ou s'identifie avec le personnage, mais les personnages ne peuvent procurer tout le soutien émotionnel nécessaire à la victime d'un traumatisme. Toutefois, le livre, plus qu'un simple refuge solitaire, devient parfois un puissant médiateur de relations interpersonnelles et de résilience collective. Face à l'hostilité du monde ou à la peur de l'autre, le livre

agit comme un pont : il permet de construire un espace de dialogue, d'apprivoiser l'altérité, de se soutenir dans l'adversité. C'est ce que représente le personnage du Conteur qui, comme nous l'avons mentionné, compatit avec ceux et celles dont il recueille les histoires.

- 22 Dans les *Chroniques*, c'est Armand, un ancien professeur, qui le premier franchit le seuil de la bibliothèque où vit Astride. Intrigué par les ouvrages laissés par Astride dans les commerces, Armand remonte cette piste dans l'espoir de rencontrer un autre bibliophile. Lorsqu'il voit la timide adolescente, Armand feint de lui retourner les livres, jouant le rôle d'un usager du service. Cette première interaction, centrée sur le livre, constitue une étape importante de la reconstruction des deux personnages. Alors qu'Astride craignait les gens, le bienveillant Armand lui montre que les humains ne sont pas tous des « ennemis, pires que des animaux sauvages » (Bacon, 2016, p. 68). De son côté, Armand compare Astride au renard farouche du *Petit Prince* de Saint-Exupéry qu'il tente lentement d'apprivoiser. Les visites répétées d'Armand à la bibliothèque favorisent l'approfondissement de leur amitié, nourrie par leurs échanges autour de recommandations littéraires. Par ailleurs, Armand témoigne de la confiance qu'il accorde à la jeune fille en lui donnant accès à l'ébauche de son encyclopédie. Par la suite, Kiara et Hatim se rendent également à la bibliothèque, transformant progressivement ce lieu en un espace privilégié de rencontres et de mise en commun de récits personnels.
- 23 De manière analogue dans *Sirius*, le lien entre Avril et le Conteur se tisse lorsque celle-ci l'observe consigner ses pensées et ses histoires dans son carnet. Ce geste d'écriture ravive chez elle le souvenir de l'*Encyclopédie pour enfants* — un ouvrage offert par Madame Mô — qu'elle lisait à son frère dans l'intention qu'il découvre les merveilles d'un passé révolu, par exemple les oiseaux et les animaux maintenant disparus. De plus, bien avant de rencontrer le Conteur, une complicité autour des livres s'était établie entre Avril et Madame Mô. Le rapprochement s'opère quand Avril accepte d'enregistrer des livres audios sur cassettes pour la vieille dame qui, malgré sa perte d'acuité visuelle, désire garder les personnages fictifs comme compagnons pour contrer sa solitude. Ces séances d'enregistrement permettent à la jeune fille d'accéder aux œuvres majeures du patrimoine littéraire ancien, dont elle discute ensuite avec la vieille

dame. Ce plaisir partagé des livres favorise l'émergence de liens d'empathie et d'entraide. Bâtisseurs de ponts dans *Sirius*, les livres n'échappent toutefois pas au risque de réunir des âmes incompatibles. Darius, un jeune révolté, se laisse guider par l'écoute en boucle de l'enregistrement de *Roméo et Juliette* réalisé par Avril, obsédé à la fois par la voix de la jeune fille dont il est amoureux, et par le tragique de la pièce. Emporté par cette tragédie shakespearienne qu'il interprète comme une déclaration d'amour d'Avril, le jeune exalté — frôlant la démence — se lance dans une poursuite acharnée de la jeune femme. Bien que les ouvrages littéraires puissent contribuer au développement de la résilience individuelle et des interactions sociales, ils demeurent parfois impuissants à juguler la violence et la déraison humaines.

Le livre : un vecteur de réinvention, de métamorphose

- 24 Les protagonistes à l'étude ont assisté au chavirement de leur univers. En plus de servir de refuge émotionnel, de gage de survie, de médiateur de relations interpersonnelles et de devoir de mémoire, les livres contribuent aussi à la réinvention des personnages, à leur métamorphose, à leur adaptation au nouvel environnement post-apocalyptique. Comme mentionné, Armand dans les *Chroniques post-apocalyptiques* et le Conteur dans *Sirius* se sont donné pour mission de raconter les événements du passé aux générations à venir. Si ce geste se veut un devoir de mémoire, il permet également à Armand, un ancien enseignant, de se réinventer en assouvissant son vieux rêve d'écriture, et à l'ancien écrivain de science-fiction de se métamorphoser en Conteur, en passeur de mémoires.
- 25 De même, les livres confèrent à Astride un objectif professionnel, un projet de vie : après sa rencontre avec Armand, elle décide d'embrasser la carrière de bibliothécaire. Ce nouvel objectif lui permet de démocratiser l'accès au savoir et à la culture au sein de la communauté de survivants qui s'organise dans le stationnement d'un magasin Canadian Tire (CT, la « Cété » ; Bacon, 2016). La Cété symbolise la métamorphose de la cité d'autrefois en une soCiété en miniature capable de s'adapter aux besoins en constante évolution d'un monde transformé, et qui reprend vie sur de nouvelles bases

sociopolitiques. À la différence de nombreuses œuvres post-apocalyptiques qui mettent en scène des survivants s'affrontant pour s'approprier les ultimes ressources, la communauté de la Cété se distingue par une dynamique de coopération, où chacun contribue selon ses connaissances et ses compétences, afin d'assurer le bien commun. En psychologie environnementale, George Marshall et Per Espen Stoknes préconisent tous les deux des discours qui visent un changement positif, en misant sur la coopération et une diversité d'approches, en tenant compte des aptitudes et des capacités de chacun, ce qui permettrait de travailler en collaboration au bien-être de tous les humains sur la planète (Marshall, 2015, p. 233 ; Stoknes, 2015, p. 149). Dans la Cété, les gens collaborent au bien-être de la communauté et, du coup, à la reconstruction d'une nouvelle société plus solidaire. Par exemple, Armand y fait la classe aux enfants, tandis que d'autres travaillent à la construction de serres. Astride, quant à elle, y apporte des romans et des manuels, jouant les bibliothécaires ambulantes et assurant la diffusion des livres — symbole de résilience — au plus grand nombre.

- 26 Demeurant dans leur maison pendant des mois à cause de l'effondrement de la civilisation, Nell et Eva semblent d'abord figées dans le temps dans l'œuvre d'Hegland. Éventuellement, les deux sœurs réapprennent à vivre comme autrefois, à une époque où l'électricité, l'Internet et les réseaux de communication n'existaient pas. Chaque soir, Nell lit l'encyclopédie ou écrit dans son cahier à la lueur du poêle à bois. Cette œuvre post-apocalyptique, bien que tournée vers l'avenir, est marquée par une résurgence des pratiques ancestrales (jardinage, cueillette, conserves, etc.). Les efforts déployés par Nell et sa sœur leur auraient permis de subsister durablement dans ces conditions. Toutefois, l'écroulement partiel du toit de leur maison et le retour de l'agresseur d'Eva — un rappel de l'effondrement de la civilisation et de la sauvagerie humaine, respectivement — ravivent leur traumatisme et les incitent à chercher un nouveau mode de vie. Une fois de plus, les ouvrages de Nell offrent une piste de solution, une stratégie d'adaptation. Inspirées par la lecture des *Plantes indigènes*, ainsi que par celle des récits autochtones comme *Lone Woman de l'Île de San Nicolas* ou encore celui sur Sally Bell, les jeunes femmes quittent leur domicile et établissent leur nouvel habitat au sein de la souche d'un vieux

séquoia, pour vivre au milieu des arbres et des animaux et se nourrir au gré des bontés que leur offre la forêt. Le récit les inscrit dans un cadre de vie s'apparentant à celui qui prévalait avant la colonisation européenne en Amérique du Nord, évoquant une époque où les Premières Nations entretenaient une relation harmonieuse avec leur environnement naturel. De manière générale, ce roman convie le lectorat à une relecture des pratiques ancestrales, l'invitant à réfléchir de manière critique à son mode de vie et à son propre rapport au monde contemporain.

- 27 Dans une démarche à la fois symbolique et motivée par un besoin de catharsis, Nell et Eva accomplissent un acte qui, dans le contexte, peut paraître irrationnel et difficile à comprendre : elles incendient la maison familiale, détruisant ainsi leurs provisions, leurs possessions et leurs souvenirs, y compris leurs livres. Nell relate ses pensées à propos des livres ainsi brûlés :

Un instant il m'a semblé plus équitable, peut-être même plus charitable de les brûler tous. Je me suis dit que la vie qui nous attendait était de celles où les livres ne comptaient pas. J'ai songé à Eva m'attendant dans la cour, je me suis rappelé que l'encyclopédie ne m'avait pas aidée pendant son accouchement, qu'aucun livre ne m'avait préparée à sauver la vie de mon père. (Hegland, 2018)

- 28 Cette citation exprime un désenchantement profond face au pouvoir des livres, révélant que dans certaines épreuves de la vie — intimes, urgentes, humaines — la connaissance théorique devient parfois impuissante. Néanmoins, reflet de son ambivalence, Nell décide d'emporter trois livres avec elle dans la forêt. D'abord, pour Eva, les *Plantes indigènes de la Californie du Nord* « puisqu'il lui avait peut-être déjà sauvé la vie, puisque c'était la seule grand-mère qu'elle aurait jamais » (Hegland, 2018). Puis, pour le fils d'Eva, elle choisit le « recueil de chants et de récits des humains qui avaient peuplé la forêt avant nous, avec l'histoire de Sally Bell » (Hegland, 2018). Enfin, pour elle-même, elle justifie son choix de l'Index de l'encyclopédie en ces mots :

Je ne pouvais pas sauver toutes les histoires, espérer conserver toutes les informations — c'était trop vaste, trop disparate, peut-être même trop dangereux. Mais je pouvais emporter l'index de

l'encyclopédie, je pouvais essayer de préserver cette liste majeure de tout ce qui avait été fait ou dit ou compris. Peut-être pourrions-nous créer de nouvelles histoires ; découvrir de nouveaux savoirs qui nous maintiendraient en vie. En attendant, j'emporterais l'*Index* pour ne pas oublier, afin de me rappeler — et de montrer à Burl — la carte de tout ce que nous avons dû abandonner derrière nous.
(Hegland, 2018)

- 29 Tout en réinventant leur mode de vie et en effectuant une rupture radicale avec les vestiges de la civilisation pour s'établir au cœur de la forêt et vivre de cueillette, Nell manifeste une volonté de préserver l'essentiel du savoir humain, un acte qu'elle considère comme un devoir de mémoire envers son neveu, lui-même symbole des générations futures.
- 30 Enfin, dans *Sirius*, c'est la notion de livre elle-même qui se métamorphose. Elle passe de la lecture de l'*Encyclopédie pour les enfants* qu'Avril fait à son frère Kid, et des canons de la littérature de la bibliothèque de Madame Mô, pour ensuite reprendre le chemin de la tradition orale par la voix du Conteur et de l'écriture à la main par sa transcription des récits qui participent au devoir de mémoire. Puis, la notion de livre s'élargit encore davantage, pour inclure celle du « Livre vivant » (Servant, 2017). Dans cette fable post-apocalyptique, le « Livre vivant » correspond au lien qui unirait tous les animaux, qui communiqueraient en pensée dans un langage imagé perdu par les êtres humains. Avril y accède en s'abandonnant à la nature à la fin de son long périple vers la Montagne, arche de Noé des espèces animales :

Avril se sentait pourtant très faible, aussi elle resta allongée entre les animaux et elle ne parla pas car il n'y avait pas besoin de paroles. Elle était maintenant semblable aux bêtes autour d'elle. Leurs pensées lui arrivaient sous la forme de mots formés d'images, de sons et d'odeurs. Un seul et unique Livre vivant. (Servant, 2017, sect. 0)

- 31 En accédant à ce savoir primordial, en s'imprégnant dans le « Livre vivant », Avril se métamorphose à son tour, évoluant vers l'animalité : elle perd sa capacité à lire les livres des humains, mais acquiert celle de comprendre le « Livre vivant » en entrant en communion avec la nature et les espèces animales qui l'habitent. Dans le roman *Sirius*,

l'inversion du dualisme entre humanité et animalité se manifeste par une remise en question des frontières ontologiques traditionnelles, où l'animal acquiert des attributs humains tandis que l'humain se voit confronté à sa propre animalité, brouillant ainsi les repères identitaires et notre rapport au monde naturel.

Conclusion

- 32 Les trois romans à l'étude, comme c'est souvent le cas en littérature jeunesse, présentent le récit d'un passage à l'âge adulte, qui prend ici la forme d'une métamorphose post-apocalyptique. La force d'Astride, d'Avril et de Nell réside dans leur pouvoir de résilience tranquille liée à leur goût pour la lecture. Elles restent fidèles à elles-mêmes, à leurs principes et à leurs désirs. Après avoir lutté pour leur survie, elles peuvent désormais envisager l'avenir sous un jour meilleur, les livres ayant contribué à leur résilience et à leur réinvention. Par exemple, Astride ne pense plus uniquement à survivre, mais également à retrouver le bonheur de vivre. Comme le remarque Marie-Andrée Arsenault, « s'il y a bien une leçon à tirer des *Chroniques post-apocalyptiques*, c'est de ne pas attendre la fin du monde pour accomplir ce qui nous tient à cœur » (2023, p. 85). Les *Chroniques* offrent au lecteur la possibilité de comparer son existence à celle de personnages de fiction. Il l'invite à suivre l'exemple d'Astride, c'est-à-dire à prendre conscience que son avenir personnel — et celui de l'humanité — repose entre ses mains. La fin ouverte sur une société qui se rebâtit sur des valeurs d'entraide et de solidarité laisse espérer que notre société actuelle pourrait elle aussi se reconstruire, et qu'il ne faut parfois qu'une jeune personne à la force tranquille pour inspirer toute une génération. Pensons ici à Greta Thunberg, la jeune militante suédoise engagée dans la lutte contre le réchauffement climatique qui, en 2018, est parvenue à mobiliser des milliers de jeunes et de moins jeunes partout dans le monde.
- 33 Les romans *Sirius* de Stéphane Servant et *Dans la forêt* de Jean Hegland transmettent eux aussi un puissant message d'espoir à travers la résilience de leurs protagonistes, deux jeunes femmes confrontées à l'anéantissement du monde tel qu'elles le connaissaient. Dans ces univers post-apocalyptiques, la lecture devient un refuge émotionnel, une source de savoir et un acte de résistance. Pourtant,

Nell et Avril renoncent à la lecture, non par rejet de la culture littéraire, mais comme acte d'ouverture à une vie nouvelle et geste de réconciliation avec le monde naturel. Toutefois, ce renoncement n'est que partiel puisque Nell conserve trois livres et son carnet, et que le cahier du Conteur quant à lui est rangé bien à l'abri des intempéries sous une pierre. Ce désintérêt de Nell et Avril pour la lecture marque une transition profonde : Nell et Avril passent d'une vie guidée par les mots et les récits à une existence enracinée dans le milieu naturel, dans le respect et l'écoute des espèces végétales et animales. Ce choix, loin d'être une perte, devient une forme de renaissance qui a elle-même été inspirée par la lecture. Il symbolise une reconnexion à l'essentiel, à une sagesse instinctive que les livres à eux seuls ne peuvent transmettre. Pour le lectorat, ce message est porteur d'espoir : il suggère qu'au-delà du chaos et de la rupture, il est possible de retrouver un équilibre, une paix intérieure, et une forme de liberté et de résilience en renouant avec le milieu naturel, le « Livre vivant ».

- 34 Ainsi, ces trois récits offrent une lueur d'optimisme aux jeunes lecteurs. Dans un monde où le pessimisme peut facilement dominer, les récits de Bacon, de Servant et d'Hegland nous rappellent que la résilience n'est pas seulement une réponse à la souffrance, mais aussi une affirmation de la vie. Les auteurs ouvrent une porte vers un nouveau départ, invitant le lectorat à envisager un monde reconstruit sur des valeurs comme l'empathie, la solidarité et le respect de la nature. Ces œuvres méritent d'être étudiées non seulement pour leurs intrigues captivantes, mais aussi pour les réflexions qu'elles suscitent sur notre propre résilience dans un monde bouleversé par les changements sociopolitiques, climatiques et environnementaux. En nous confrontant à la fragilité de notre existence, ces romans nous rappellent que, même dans les moments les plus sombres, l'humanité a la possibilité de se relever et de se réinventer, et ce, grâce à sa capacité de résilience et au pouvoir des livres.

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON Sandrine, 2003, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*,

Paris, H. Champion.

ARAGON Sandrine, 2004, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII^e siècle au milieu du XIX^e siècle », *Cahiers de narratologie*, n° 11. Disponible sur <<https://doi.org/10.4000/narratologie.6>>.

ARSENAULT Marie-Andrée, 2023, « L'apocalypse en trois temps : la trilogie d'Annie Bacon en cercle de lecture », *Lurelu*, vol. 45, n° 3, p. 85-86.

BACON Annie, 2016a, *Chroniques post-apocalyptiques d'une enfant sage*, Montréal, Bayard Canada.

BACON Annie, 2016b, « Tout ce que vous voulez savoir sur mes *Chroniques post-apocalyptiques* », blogue de l'autrice, 30 octobre 2016, <www.romanjeunesse.com/2016/10/30/description-des-chroniques-post-apocalyptiques/>.

BACON Annie, 2021, *Chroniques post-apocalyptiques d'une jeune entêtée*, Montréal, Bayard Canada.

BACON Annie, 2022, *Chroniques post-apocalyptiques d'un garçon perdu*, Montréal, Bayard Canada.

BRETON Justine (dir.), 2022, « Ces petites filles qui lisent », *Cahiers Robinson*, n° 51, Arras, Artois Presses Université.

CYRULNIK Boris, 2019, *La nuit, j'écrirai des soleils*, Paris, Odile Jacob.

FERRAND Nathalie, 2002, *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».

GILNOER Anthony & PAQUETTE Caroline, 2011, « Le livre dans le livre : représentations, figurations, significations », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 2, n° 2.

HANUS Michel, 2009, « Deuil et résilience : Différences et articulation », *Frontières*, vol. 22, n°s 1-2, p. 19-21. Disponible sur <<https://doi.org/10.7202/045022ar>>.

HOTTE Lucie, 2001, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota bene.

HEGLAND Jean & CHICHEPORTICHE Josette [trad.], 2018, *Dans la forêt* [1998], Paris, Gallmeister [version électronique].

MARSHALL George, 2015, *Don't Even Think about It: Why Our Brains Are Wired to Ignore Climate Change* [2014], New York, Bloomsbury.

MCCARTHY Cormac, 2006, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf.

SERVANT Stéphane, 2017, *Sirius*, Arles, Rouergue [version électronique].

STOKNES Per Espen, 2015, *What We Think about When We Try Not to Think about Global Warming: Toward a New Psychology of Climate Action*, White River Junction, Chelsea Green Publishing.

RÉSUMÉS

Français

Dans plusieurs fictions post-apocalyptiques pour la jeunesse, les personnages doivent lutter au quotidien pour survivre après l'effondrement des structures sociales. C'est le cas dans la trilogie des *Chroniques post-apocalyptiques* (Annie Bacon, 2016-2022) où Astride doit apprendre seule à survivre au bouleversement complet de son monde. De même, dans *Sirius* (Stéphane Servant, 2017), Avril cherche à protéger son frère contre les répercussions du déclin de la civilisation. De leur côté, Nell et Eva, protagonistes de *Dans la forêt* (Jean Hegland, 2018 ; v.o. *Into the Forest*, 1996), s'accrochent à l'espoir d'un retour à la normale après une série de catastrophes. Confrontées à la perte simultanée de leurs repères et de leurs proches, Astride, Avril et Nell manifestent une remarquable résilience. Ces trois avides lectrices utilisent le pouvoir des livres comme vecteur de reconstruction et de réinvention. En effet, les livres peuvent être de puissants tuteurs de résilience, offrant refuge, réconfort et inspiration dans les moments de traumatisme ou d'adversité. L'article propose d'analyser, à travers les trois romans mentionnés, les modalités par lesquelles la lecture agit comme un tuteur de résilience et de réinvention : elle se révèle successivement refuge contre l'adversité, gage de survie, devoir de mémoire et médiateur de relations sociales.

English

In several post-apocalyptic fiction works for young adults, characters endure everyday struggles to survive after the collapse of social structures. This is the case in the trilogy *Chroniques post-apocalyptiques* (Annie Bacon, 2016-2022), in which Astride must learn on her own how to survive the complete upheaval of her world. Similarly, in *Sirius* (Stéphane Servant, 2017), Avril seeks to protect her brother from the consequences of the decline of civilization. Meanwhile, Nell and Eva, the protagonists of *Dans la forêt* (Jean Hegland, 2018; original *Into the Forest*, 1996), hope for a quick return to normalcy after a series of catastrophes. Facing the loss of their previous life and their loved ones, Astride, Avril, and Nell show remarkable resilience. These three avid readers use the power of books as a way of rebuilding and reinventing themselves. Books can be powerful resilience tutors, offering refuge, comfort, and inspiration in times of trauma or adversity. The article analyzes, through the three novels mentioned above, the ways in which reading acts as a source of resilience and reinvention: proving to be a refuge from adversity, a guide to survival, a duty of remembrance, and a mediator of relationships.

INDEX

Mots-clés

représentations des livres, résilience, littérature jeunesse post-apocalyptique, science-fiction

Keywords

book representation, resilience, post-apocalyptic young adult novels, science fiction

AUTEUR

Isabelle Fournier

Trent University

isabellefournier@trentu.ca

IDREF : <https://www.idref.fr/294131396>

L'apocalypse des mondes-poubelles dans la littérature de jeunesse ou l'écopoét(h)ique des déchets

The Apocalypse of Garbage Worlds in Children's Literature

Nadège Langbour

DOI : 10.35562/iris.4270

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

Dire l'espace (im)monde

La place de l'homme dans un monde de déchets : humanité déchue ou humanité résiliente ?

L'alchimie de l'OR-dure

Conclusion

TEXTE

- 1 Si les problématiques environnementales sont aujourd'hui au cœur des discours médiatiques et politiques, cela fait plusieurs décennies que la science-fiction interpelle son lecteur, l'invitant à interroger son rapport avec la planète en tant qu'habitat surexploité et mis en péril. Dans la veine dystopique, elle donne forme aux peurs les plus profondes de l'humanité, offrant des visions apocalyptiques de mondes désertiques, arides, recouverts par les eaux ou par les glaces à cause du dérèglement climatique, des mondes où la vie s'étirole et où l'extinction des espèces touche aussi l'homme ; dans la veine plus optimiste, elle imagine des stratégies pour faire face à ces problèmes, le clonage pouvant être une solution à la disparition de la vie, la terraformation pouvant, quant à elle, constituer une réponse aux modifications mortifères du climat et de l'environnement. Extrapolant des destins possibles de la Terre à partir de la situation actuelle, la science-fiction problématise avant tout les conséquences de notre mode de vie. Il est en revanche plus rare qu'elle prenne pour sujet la cause même de ces crises environnementales dans sa manifestation

la plus ordinaire et banale : la société de consommation. Certes, comme l'écrit Yannick Rumpala citant Fredric Jameson, « *it seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imagination*¹ » (Rumpala, 2016, p. 100). Mais le plus souvent, ce sont les catastrophes spectaculaires liées à l'industrialisation massive qui ont la part belle dans les récits science-fictionnels comme les cataclysmes nucléaires ou la saturation de l'air en pollution produite par la massification des usines. La catastrophe ordinaire, invisible, de la multiplication des déchets produits par la société de consommation est moins fréquemment érigée en sujet de fiction. Pourtant, si la science-fiction se veut performative, si elle veut éveiller la conscience de ses lecteurs et les inciter à agir, n'est-ce pas par là qu'elle doit commencer ? Selon le site gouvernemental *Observatoire des territoires* par exemple, un Français produit en moyenne plus de six cents kilos de déchets par an². Or, si le lecteur lambda n'a guère les moyens d'agir sur la régulation des pollutions générées par les conglomérats industriels, il peut s'engager pour réduire sa production de déchets. C'est peut-être pour cette raison que la science-fiction pour la jeunesse s'est emparée du sujet, souhaitant former le jeune lecteur pour en faire un écocitoyen responsable. Preuve en est par exemple le manga de Yukito Kishiro, *Gunnm* (1990-1995) où l'humanité est divisée en deux castes : les nantis vivants sur Zalem, une ville en orbite autour de la Terre, et les habitants de Kuzutetsu — « ferraille » en japonais — qui n'est autre que la Terre devenue un immense dépotoir ; preuve en est aussi le dessin animé *Wall-E* d'Andrew Stanton (2008) où la Terre, devenue une vaste décharge, a été désertée par l'homme. Preuve en est également plusieurs nouvelles et romans de science-fiction française qui mettent en scène des mondes-poubelles, non comme un simple décor mais comme un lieu qui est le sujet même du récit car il conditionne non seulement la représentation de l'espace mais aussi l'action et la représentation des personnages. On peut notamment citer « La Grande Décharge » de Rita Kraus (1972), *Les Oubliés de Vulcain* de Danielle Martinigol (1995), *Le Huitième Continent* de Florian Ferrier (2012) ou « Extinction Games » de Cindy Van Wilder (2021).

- 2 Comment sont représentés les mondes-poubelles dans ces fictions ? Comment dire l'immonde qui semble par essence indicible ? Quelle place est donnée à l'homme dans cet espace ? Telles sont les questions soulevées par l'écopoétique des déchets que développent nos romanciers, fictionnalisant par là même une réflexion écopoét(h)ique pour former le jeune lecteur.

Dire l'espace (im)monde

- 3 Dans les représentations collectives de l'espace, les décharges sont généralement exclues. Ce sont des non-lieux, des lieux que l'on oublie du fait même qu'on ne les a jamais sous les yeux, non seulement parce qu'une partie des déchets sont enfouis mais aussi parce que même les décharges à ciel ouvert sont placées hors du champ de vision des hommes, à la périphérie des espaces urbains bien sûr, mais aussi à la marge des espaces naturels (d'où le scandale médiatique que suscite régulièrement la mise à jour de décharges sauvages). Comme l'écrit Kraus dans sa nouvelle, la décharge est un « no man's land » (Kraus, 2011, p. 143) : c'est d'une part un lieu dont l'être humain est exclu et d'autre part un lieu que l'homme exclut de sa représentation de l'espace. L'éloignement géographique des déchets fait disparaître le problème, à l'instar des poubelles que chaque individu sort le soir et qu'il retrouve vides le lendemain matin. Les pays industrialisés vont même jusqu'à vendre leurs déchets à des pays en voie de développement pour mieux s'en débarrasser, contribuant à créer des catastrophes écologiques et sanitaires dans d'autres parties du monde³. C'est d'ailleurs le problème qui sert de toile de fond au roman *Les Oubliés de Vulcain* de Martinigol. Grâce à la conquête spatiale, l'espace habitable s'est largement étendu et l'humanité est à présent installée sur trente planètes qui forment la Confédération. Sur une planète pourtant, la vie est bien moins enviable qu'ailleurs car Vulcain est la planète-poubelle des autres mondes qui y envoient leurs déchets sans états d'âme : « On jette, on nettoie, on élimine partout dans la Confédération et c'est Vulcain qui récupère. Les Trente Mondes sentent bon et Vulcain pue » (Martinigol, 1995, p. 36) et « Personne dans la Confédération Planétaire ne se souciait de la planète poubelle. Personne, parmi les milliards d'habitants des Trente Mondes, ne connaissait le nom de Vulcain » (*ibid.*, p. 30). Si l'histoire du *Huitième Continent* se déroule sur Terre, elle

fictionnalise également la question de la mise à la marge des déchets produits par les hommes : dans le Pacifique, un vortex attire inexorablement tous les détritiques échoués en mer et les colmate grâce à sa force centripète, faisant émerger des eaux un « continent de désolation » (Ferrier, 2012, p. 78), une « lande de déchets » (*ibid.*, p. 114). À la suite du naufrage du voilier sur lequel ils faisaient une croisière avec leurs parents, deux adolescents — Christo et Roxane — se retrouvent sur cette « décharge flottante » (*ibid.*, p. 62) :

Le décor qui les entourait dépassait tout ce qu'il avait vu jusque-là. Il avait l'impression d'être un chasseur dans une vaste décharge à ciel ouvert. La plaque, immense, était faite d'un agglomérat de tout ce qu'offrait la civilisation moderne : des débris de voiliers, de navires de gros tonnage, des carcasses d'ordinateur, des forêts de planches, des congélateurs... Tout était imbriqué dans un gigantesque et effroyable mikado. [...] La veille, il avait traversé un banc de jouets en plastique flottant en grappes immenses sur la houle. Parmi eux, des canards jaunes, des tortues bleues et des grenouilles vertes, tous grillés par le soleil. [...] Cet après-midi-là, il fut étonné de croiser sur la route des milliers de chaussures Nike flottant à la surface. (*Ibid.*, p. 85, 151 et 157)

À d'autres moments, c'est une ribambelle de bouteilles plastiques que Christo voit défiler devant lui : « Sur celles dont les étiquettes ne s'étaient pas encore détachées, il pouvait lire des marques connues et inconnues. Coca, Pepsi, Minute Maid, Dasani ou Seven Up. » (Ferrier, 2012, p. 55) En listant ainsi des marques, Ferrier souligne le rapport métonymique que la décharge entretient avec le monde réduit à la société de consommation. Mais comme les autres romanciers de science-fiction, il inverse ce rapport métonymique pour faire une description à charge de la décharge : la décharge n'est plus une sorte de microcosme dégradé du monde ; dans un mouvement macroscopique, elle envahit tout l'espace et devient le monde. Dans *Le Huitième Continent*, toute l'action se passe dans ce « désert de polystyrène » (*ibid.*, p. 92) formé par le vortex ; dans *Les Oubliés de Vulcain*, Charley, un adolescent conçu artificiellement dans un laboratoire terrien, échappe à ses créateurs et trouve refuge sur Vulcain, « la planète poubelle » (Martinigol, 1995, p. 30) ; dans la nouvelle de Kraus, « la Terre dans son entier avait fini par ressembler à un dépôt d'immondices que les peuples suffoqués avaient

amèrement baptisé “la Grande Décharge” » (Kraus, 2011, p. 138). Toutes ces fictions, comme l’écrit Rumpala à propos de Wall-E, « montre[nt] l’aboutissement d’une économie qui serait restée basée sur la consommation de produits jetables, guère consciente (ou trop tard) des capacités limitées d’absorption de l’environnement » (Rumpala, 2018, p. 52).

- 4 Ce changement d’échelle est la première étape de la rhétorique narrative des déchets : en fictionnalisant l’extension des déchets, les romanciers spectacularisent l’espace de la décharge, rejoignant la poétique des ruines du monde d’avant qui est en vogue dans les récits post-apocalyptiques. Toutefois, dans notre corpus, les artefacts de l’ancien monde ne sont pas sublimés par ce regard post-romantique qui confère par exemple une certaine poésie aux ruines de la Statue de la Liberté dans *Niourk* de Stefan Wul ou aux vestiges de la tour Eiffel dans *N.É.O.* de Michel Bussi. Dans les romans de science-fiction mettant en scène des mondes poubelles, les artefacts du monde capitaliste sont des débris, des déchets dont l’inutilité et l’accumulation soulignent la désolation de l’espace-décharge qui est véritablement décrit comme un *locus horribilis*.
- 5 Pour rendre compte de l’horreur du lieu, nos auteurs mettent en exergue l’impression de saturation, d’étouffement qui émane des décharges et qui oppresse les personnages, recourant pour ce faire au vocabulaire des sens, notamment celui lié à l’odorat. Dans « *Extinction Games* » de Van Wilder, le vent qui se déchaîne sur Costa Brava, la décharge de la capitale libanaise, « charri[e] l’intolérable odeur d’ordures qui asphyxie parfois littéralement Beyrouth » (Van Wilder, 2021, p. 145). Kraus évoque de son côté « les peuples suffoqués » (Kraus, 2011, p. 138) contraints de vivre sur la Terre devenue un immense dépotoir tandis que, dans *Le Huitième Continent*, le héros de Ferrier se retrouve « au cœur du vortex nauséabond » (Ferrier, 2012, p. 62). Dès son arrivée sur Vulcain, Charley est lui aussi agressé par la peste de la planète poubelle : « [I]l ouvrit les yeux, aspira goulûment un peu d’air et se mit aussitôt à tousser. L’air était chargé de cendres et d’une odeur âcre et désagréable. » (Martinigol, 1995, p. 31) Cette odeur désagréable et suffocante que dégage l’air vicié imprègne les habitants des mondes décharges. Puisqu’ils ne peuvent en faire abstraction, ils tentent d’en minimiser l’importance en usant de l’humour pour la mettre à

distance. Tel est par exemple le jeu qui s'instaure entre Charley et Jani, la jeune Volcanette dont l'adolescent est amoureux :

Charley fit volte-face. Jani était dans son dos, émergeant d'un kont bourré de sacs plastique. L'odeur qui s'en dégageait était âcre et forte. Des rats grouillaient autour des sacs. Jani en repoussa un du pied sans ménagement. Un nuage de mouches bleues s'en échappa. Charley fit la grimace. « Tu te parfumes aux ordures ménagères maintenant ? » (*Ibid.*, p. 103)

- 6 Si l'évocation des odeurs pestilentielles des décharges constitue l'un des leitmotifs des mondes poubelles et participe au topos du *locus horribilis*, ce n'est pas le seul procédé utilisé pour créer une impression de saturation. Celle-ci est également soulignée par une rhétorique qui mime le processus inexorable d'accumulation et d'entassement des déchets. Pour traduire cette situation, Martinigol et Kraus usent surtout d'un lexique quantitatif permettant de souligner le débordement des immondices. Il est par exemple question de « kont bourré de sacs plastique » (Martinigol, 1995, p. 103), « d'une muraille de résidus dont l'épaisseur décourageait toute tentative de percée » (Kraus, 2011, p. 139) car, sur Vulcain comme dans la Grande Décharge, « à perte de vue [...] il n'y avait que des containers d'ordures éventrés, des milliers de sacs poubelles à demi enfouis » (Martinigol, 1995, p. 35-36). L'impression de saturation de l'espace par l'accumulation des déchets peut aussi être rendu stylistiquement par l'emploi de figures rhétoriques. C'est le choix opéré par Van Wilder et Ferrier dans « Extinction Games » et *Le Huitième Continent* qui emploient régulièrement l'accumulation, l'asyndète voire l'aposiopèse pour lister les déchets qui entourent les personnages. Ainsi dans le « désert de plastique » (Ferrier, 2012, p. 64) où il s'est échoué, Christo découvre des cadavres d'oiseaux morts et aperçoit dans leurs entrailles « les restes imputrescibles de leur dernier repas : bouchons de soda multicolores, briquets, capsules... » (*ibid.*, p. 67). Le plastique contamine même l'eau qui borde le continent artificiel : « L'épaisseur des confettis de plastique en suspension troublait l'océan, empêchant de distinguer un éventuel prédateur. Cette eau souillée, polluée, ne semblait plus peuplée que de plancton de polymère, de méduses de polyuréthane et de poissons de polypropylène. » (*Ibid.*, p. 87) L'emploi de l'accumulation, renforcé

dans le dernier passage par l'allitération, en [p] et la répétition du préfixe « poly- », souligne bien ici l'effet de saturation : sur le huitième continent, tout est plastique. Dans « Extinction Games », ce sont moins les déchets industriels que les déchets organiques que mettent en exergue les figures de style, Van Wilder cherchant alors à susciter chez son lecteur non plus « l'heuristique de la peur » (Jonas, 1990) théorisée par Hans Jonas mais une heuristique du dégoût, notamment lorsqu'elle évoque la « vague puante » venue de la décharge et qui s'abat sur ses personnages, « les prend dans sa nasse – sueur, pisse et excréments, restes de cuisine ratatinés au soleil, chaleur sèche des rejets industriels, remugles écœurants » (Van Wilder, 2021, p. 151).

- 7 Que ce soit par leurs choix lexicaux ou par leur usage des procédés rhétoriques, les romanciers mettant en scène les mondes poubelles développent une écriture qui traduit l'effet de saturation produit par l'accumulation des déchets. Ils versent alors volontairement dans l'excès non seulement pour interpeler leur lecteur mais aussi pour dire le cataclysme qui pourrait bien survenir si les êtres humains continuent à ignorer le problème du traitement des ordures. Dans une remarque dont la nature métanarrative est évidente, Ferrier revendique d'ailleurs cette écriture de l'excès : « Le vortex était un lieu d'excès. Si le soleil brûlant représentait l'enfer, ses pluies s'apparentaient au déluge, à la colère divine. » (Ferrier, 2012, p. 125) En réinvestissant les images bibliques pour dire l'horreur du continent poubelle, l'auteur souligne la dimension infernale de cet espace créé par l'homme. Il s'agit là d'un autre topos des romans consacrés aux décharges-mondes : ce sont des réécritures science-fictionnelles des mythes anciens associés à l'enfer.
- 8 Dans le roman de Martinigol, la planète poubelle sur laquelle se réfugie Charley est, comme le dit le héros, « plus proche de l'enfer que du paradis » (Martinigol, 1995, p. 64). Avec ses chaînes de volcans en activité dont chaque « éruption [...] jet[te] vers le ciel [d]es scories incandescentes » (*ibid.*) et recrache une larve « lourde, dense » qui va « se répandre autour de la gueule du Natoubo et couler lentement le long des failles refroidies des éruptions précédentes » (*ibid.*, p. 60), Vulcain fait signe vers le motif du feu infernal. Le lien est d'autant plus explicite que plusieurs toponymes renvoient au dieu des enfers gréco-romain : la planète se nomme Vulcain et le village dans lequel

Charley est accueilli s'appelle « Hidos », ce qui fait écho à la laideur du dieu boiteux ; quant à la ville dans laquelle résident les dirigeants de la planète, elle porte le nom d'Epha, qui peut se lire comme une abréviation d'Héphaïstos. Bien qu'épargnée par l'invasion des déchets que les autres mondes larguent sur la planète, cette ville, située sur une île, revêt néanmoins une dimension infernale inscrite dans sa composition architecturale : « L'île était circulaire, la ville était circulaire, le bâtiment central était une sphère. L'ensemble était comme l'œil de la conscience au fond de la tombe, regardant les Trente Mondes. » (*Ibid.*, p. 128) Associée à la mort par l'image de « la tombe », la ville, conçue comme une succession de cercles, rappelle l'enfer de Dante et, comme l'explique Edyn, l'un des habitants de l'île : « Il n'y a guère d'échappatoire au cercle. » (*Ibid.*, p. 130)

- 9 L'hypotexte dantesque nourrit également la représentation infernale du continent de plastique dans le roman de Ferrier. Le motif du vortex, qui attire comme un trou noir toute matière flottant dans l'océan, renvoie en effet à la circularité infernale décrite dans *La Divine Comédie* comme le réalise Christo :

[Le vortex] aspire et capture tout ce qui flotte à des centaines de milles autour de lui. Tout ce qui est balancé à la mer, chaque objet à la dérive, est inexorablement happé et tourne en rond à l'infini, prisonnier du courant. [...] Longtemps [Christo] s'était représenté l'enfer comme l'avait imaginé Dante, avec ses neuf cercles qui s'enfonçaient jusqu'au centre de la terre et au trône de Satan, dans la fournaise peuplée d'âmes hurlantes. Maintenant, il connaissait le vrai visage de l'enfer : des millions de tonnes de déchets tournant en silence dans l'indifférence générale. (Ferrier, 2012, p. 130-131)

Si c'est d'abord par le motif circulaire emprunté à Dante que Ferrier dit la dimension infernale du « continent de désolation » (*ibid.*, p. 78), il n'en oublie pas pour autant d'autres images traditionnellement associées à l'enfer : l'eau saumâtre qui borde la « banquise de plastique » (*ibid.*, p. 98) et dans laquelle nagent « les poissons du vortex [qui] avaient une saveur de cadavre » (*ibid.*, p. 104) rappelle le Styx ; le feu de l'enfer est lui aussi évoqué dans le soleil qui brûle la peau des naufragés et les assoiffent ainsi que dans les métaphores utilisées par exemple pour décrire l'instabilité du huitième continent sous lequel bouillonne « le magma de plastiques » (*ibid.*, p. 137) ou

pour évoquer l'arrivée d'une tempête : « Dans l'après-midi, de gros nuages s'avancèrent, aussi sombres que le panache d'un volcan en éruption. Helmut émergea de son antre, l'air inquiet. » (*Ibid.*, p. 124) Sorte de Robinson de la « décharge flottante » (*ibid.*, p. 62), Helmut, qui prend Christo sous son aile et lui apprend des techniques de survie, apparaît d'ailleurs comme le maître de cet espace infernal, ce que semble confirmer son patronyme, la première syllabe – « hel(l) » – signifiant « enfer » en anglais.

- 10 Dans les nouvelles de Van Wilder et Kraus, l'intertextualité avec les images littéraires et culturelles associées aux mythes des enfers est certes moins prégnante mais elle apparaît néanmoins ponctuellement. « Extinction Games » évoque ainsi une « tornade » de déchets qui s'abat sur Beyrouth et dont la forme rappelle la circularité dantesque : « Du centre de la décharge à ciel ouvert, semblant naître des innombrables débris entassés là depuis Allah seul sait quand, monte un tourbillon » (Van Wilder, 2021, p. 151) ; quant à « La Grande Décharge », elle se clôt sur un cataclysme incendiaire qui consume tout sur son passage, les poubelles comme les hommes : « Dans une débauche de chaleur et de lumière, la Grande Décharge au complet fut annihilée et également, par suite d'une regrettable erreur de calcul sur les effets de la réaction en chaîne, son support : la Terre. » (Kraus, 2011, p. 143) L'humanité devient ainsi la proie, la victime, des mondes-poubelles qu'elle a elle-même créés. Dans ces enfers d'immondices où la mort a élu domicile, l'être humain peine à trouver sa place, créature à la dérive sur un monde dont il est le créateur. L'action ou l'inaction des personnages des récits de notre corpus permet alors d'interroger le devenir de l'humanité dans ces décharges planétaires : celle-ci doit-elle se résigner à s'éteindre sur les vestiges de la société de consommation ou peut-elle survivre ?

La place de l'homme dans un monde de déchets : humanité déchue ou humanité résiliente ?

- 11 Si les mondes poubelles sont des lieux entièrement façonnés par l'humanité, ce ne sont pourtant pas des espaces habitables et favorables à l'espèce humaine. Tel est le premier paradoxe de la

dialectique entre les hommes et les planètes décharges, le second étant que l'humanité, qui a longtemps œuvré pour repousser les déchets à la périphérie des espaces qu'elle occupait, se retrouve soudain prise au piège au cœur de ces mondes immondes. Ainsi dans la nouvelle de Kraus, les survivants réussissent certes à fuir les villes débordant de déchets pour « rejoindre quelque trou et [...] s'y fixer » mais, ensuite, « il ne leur était plus possible d'en sortir en raison des carcasses de véhicules abandonnés qui obstruaient routes et sentiers » (Kraus, 2011, p. 139). Ils se retrouvent alors piégés et isolés dans leurs villages de fortune « la gangue — qui emprisonnait chacune de leurs bourgades — interdis[ant] toute velléité d'approche » (*ibid.*, p. 141). Sur Vulcain comme sur le huitième continent, Charley et Christo ont eux aussi la sensation d'être pris au piège par les déchets qui, à la manière « des sables mouvants » (Ferrier, 2012, p. 105) entravent leurs mouvements et les contraignent à l'inertie. Chaque pas constitue une épreuve à la fois physique et morale pour celui qui tente de se déplacer au milieu des immondices, comme l'attestent les efforts peu fructueux de Christo : « Ses membres fatigués, englués dans les déchets décomposés, refusaient de se coordonner. C'était comme avancer dans du goudron fondu. Chaque centimètre arraché au vortex lui extirpait un cri de rage. » (*Ibid.*, p. 138) Si Charley, grâce aux améliorations apportées à son corps par les généticiens, va peu à peu apprendre à se mouvoir sur le monde poubelle, à son arrivée sur la planète il a lui aussi l'impression d'être piégé par les déchets, « se prenant les pieds dans un amas d'objets autour de ses jambes, tituba[nt] pour mieux retomber assis » (Martinigol, 1995, p. 31). Ce n'est d'ailleurs pas anodin si la formule d'accueil par laquelle les Vulcanos saluent les nouveaux arrivants est : « Vulcain te tient ! » (*Ibid.*) Empreinte de fatalité, cette phrase ne dit pas simplement le piège qui se referme sur les êtres humains prisonniers des déchets. Par la personnification de la planète, elle dit aussi son déclasserment : l'homme, qui s'est longtemps cru « maître et possesseur de la nature » (Descartes, 1824, p. 192) et du monde, selon l'aphorisme cartésien, est déchu de sa posture supérieure et devient la proie des « Grandes décharges ».

- 12 Ce retournement du monde contre l'humanité apparaît d'abord comme une réécriture de la loi du talion. Après avoir écrasé la Terre sous des montagnes d'ordures, l'homme est à son tour menacé d'être

enfoui et broyé par les déchets. Le sol instable du continent est une menace perpétuelle pour Christo qui voit parfois « des déchets de la taille de réfrigérateurs s'écras[er] tout autour de lui » (Ferrier, 2012, p. 194). Sur Vulcain, les vaisseaux-bennes transportant les poubelles des Trente Mondes lâchent les containers — appelés « kongs » — depuis le ciel, sans prendre en considération les Vulcanos, chaque « largage meurtrier ne [faisant] que grossir le nombre des victimes de Vulcain » (Martinigol, 1995, p. 91) : « Les kongs traversant le ciel nocturne étaient autant de météorites meurtrières. Les traces de feu des containers chauffés à blanc rappelaient à tous ceux qui contemplaient le ciel que la mort était sans doute au rendez-vous quelque part. » (*Ibid.*, p. 159) Sorte d'épée de Damoclès du futur, les déchets rappellent à l'homme qu'il est devenu la proie de ce monde infernal, ce que confirme le fait que la maladie rode perpétuellement autour des hommes, faisant sans cesse de nouvelles victimes. Si Kraus évoque ces « maladies » à cause desquelles « la perpétuation même de l'espèce [...] était remise en jeu » (Kraus, 2011, p. 140), c'est surtout Martinigol qui aborde ce sujet. Sur Vulcain, la rouille infecte chaque habitant. C'est « une maladie de peau, une saleté qui ronge tout et tout le monde. [...] Des traces foncées apparaissaient dans le derme profond. La peau était comme sillonnée de milliers de filaments » (Martinigol, 1995, p. 62 et 69). Ces plaies qui couvrent peu à peu le corps des hommes et provoquent « des démangeaisons terribles » au point « de se gratter jusqu'au sang » (*ibid.*, p. 69) font écho aux blessures que l'humanité a infligées au monde : à force de « creuser des scarifications dans la peau tendre de sa planète » (*ibid.*, p. 44) et de « gratt[er] les plaies de Vulcain avec acharnement » (*ibid.*, p. 56), l'homme a été contaminé par la maladie qu'il a inoculée à la Terre. Il s'agit là d'un motif écologique que l'on retrouve régulièrement dans les récits science-fictionnels et dont Timothée de Fombelle a donné l'une des formes les plus abouties et les plus poétiques dans *Céleste, ma planète* en faisant de la maladie de peau qui touche l'adolescente le reflet des ravages infligés à la nature :

La désertification de l'Afrique, l'immersion des côtes indiennes, toutes les catastrophes écologiques du monde apparaissaient sur le corps de Céleste. Chaque coup porté à notre Terre était reçu par Céleste. Céleste ne souffrait de rien d'autre que de la maladie de notre planète. Elle allait en mourir à petit feu. Son sang devait être

pollué comme les mers et les rivières, et ses poumons comme le plafond de fumée de nos villes. (Fombelle, 2018, p. 61-62)

Les mondes poubelles apparaissent alors comme l'outil de vengeance utilisé par la nature pour faire éprouver aux hommes les maux qu'ils lui ont fait subir. Tel est d'ailleurs le sujet d'« Extinction Games » de Van Wilder : Gaïa, furieuse de voir l'humanité détruire et polluer les écosystèmes au détriment de tous les autres êtres vivants, entend donner une leçon aux hommes. Dans un geste empreint de colère et d'ironie, elle crée alors la vie à partir des déchets et lâche ses créatures infernales sur les humains : « Un King Kong des temps modernes a surgi des eaux du fleuve Hudson, fruit d'une décennie de déchets en tout genre, et s'est enroulé au sommet de la Trump Tower après avoir ravagé Manhattan » (Van Wilder, 2021, p. 142) ; des « oiseaux aux plumes ensanglantées, aux becs d'acier, dégouttant de métaux lourds, leurs corps, étrange agglomérat de matière organique pourrissante et de plastique désagrégé » (*ibid.*, p. 152-153) s'envolent de la décharge de Costa Brava pour s'abattre sur Beyrouth.

- 13 Les êtres humains deviennent ainsi la proie de prédateurs enfantés par les décharges. Aux créatures frankensteinesques de Gaïa s'ajoutent les animaux charognards qui hantent les mondes poubelles à l'instar de l'immense squalo qui rode sous le huitième continent, prêt à avaler les hommes comme le fait Léviathan dans les imageries religieuses représentant le Jugement dernier. C'est notamment ce qui arrive à Stephen, l'un des compagnons d'infortune de Christo :

Soudain, le requin creva la surface. Stephen fut soulevé dans les airs. L'animal, gueule béante, se propulsa entièrement hors de l'eau, dans un bond ahurissant. Il retomba dans une immense gerbe d'écume, aussi puissante que l'explosion d'une bombe. Des morceaux de banquise s'écartèrent, secoués par l'onde de choc. Stephen refit surface, haletant. Christo rampa jusqu'au bord de son îlot, tentant vainement d'empoigner le malheureux. [...] Un remous agita de nouveau la houle. La gueule immense du requin s'ouvrit depuis les profondeurs de l'océan. Stephen y entra tout entier. L'instant d'après, il avait disparu. (Ferrier, 2012, p. 142)

Mais le plus redoutable prédateur pour l'homme piégé dans les mondes poubelles n'est ni un animal ni un monstre

cauchemardesque. C'est l'homme lui-même qui se met à chasser ses semblables. Le huitième continent, qui n'est pas sans rappeler certains motifs post-apocalyptiques exploités dans *Mad Max* par exemple, met Christo aux prises avec ces prédateurs qui érigent d'inquiétants « totems » pour marquer leur territoire : « Construits à base de déchets plastique et de débris de bois rongés par le sel, leur extrémité était décorée de crânes humains. » (*Ibid.*, p. 160)

Leurs auteurs « rôdaient sans relâche sur le vortex à la recherche de marchandises, aussi bien humaines que matérielles. À mi-chemin entre négriers et naufrageurs, ces misérables exploitaient une plus grande détresse que la leur sans compassion ni état d'âme. Leur part d'humanité était morte depuis longtemps. Seul leur restait l'instinct de charognard » (*ibid.*, p. 214).

- 14 Au milieu des déchets, l'homme devient lui-même un déchet au sens étymologique du terme puisqu'il est déchu de son humanité. Charley le dit d'ailleurs explicitement quand, après plusieurs mois sur Vulcain, il résume les difficiles conditions de survie de ses semblables sur cette planète « où les kots menacent de te tomber sur la tête, où la rouille pourrit tout le monde, où les hommes ne sont [...] que des déchets parmi les ordures » (Martinigol, 1995, p. 78). Même les surnoms que les habitants se donnent entre eux, soit pour spécifier leurs origines, soit pour s'insulter, traduisent cette déchéance de l'humanité. Ainsi, les clandestins qui, comme Charley, sont arrivés sur la planète poubelle en vaisseaux-bennes sont appelés des « Vide-ordures » parce que les vaisseaux qui les acheminent « ne se posent pas » et « débarquent leurs passagers par des toboggans » (*ibid.*, p. 48-49). Dépouillés de leurs droits civiques et de leur humanité, ces nouveaux arrivants sont considérés comme des sous-hommes par les Vulcanos de souche, notamment par les dirigeants de la planète qui les désignent par le terme injurieux de « Déch » (*ibid.*, p. 53), une abréviation de « déchet ». Quand l'un d'eux interpelle Charley, la première réaction de l'adolescent est de lui rétorquer qu'il n'est « pas n'importe qui », qu'il est « unique » (*ibid.*), à la manière de Joseph Merrick dans *Elephant Man* qui hurle son humanité à ceux qui le regardent comme un animal. Mais Jani met un frein à la révolte inutile de son ami, l'invitant plutôt à accepter cet état de fait : « [...] pour eux nous sommes de la boue » (*ibid.*, p. 53-54), lui explique la jeune Volcanette, des individus juste bons à « gratt[er] les ordures », à

« fouill[er] la boue du monde » (*ibid.*, p. 124). Entouré d'immondices, l'individu pris au piège par les grandes décharges n'est pas simplement contaminé dans sa chair par ce lieu hostile. Celui-ci modifie également son essence, sa nature profonde. Obnubilé par sa propre survie, il régresse à l'état de « cloportes » (Ferrier, 2012, p. 179), de « charognards » (*ibid.*, p. 214), d'animal, ce dont Christo prend conscience à mesure que les jours passent sur le huitième continent : « Crasseux, ébouriffé et amaigri, Christo quittait lentement le monde des hommes pour celui des bêtes. Sa vie s'organisait autour de gestes simples et répétés à la manière d'un animal. » (*Ibid.*, p. 155) Torturé par la faim et la soif, il se sent comme « un revenant », un « fantôme agonisant sur un désert de polystyrène » (*ibid.*, p. 92), un « zombie à la dérive » (*ibid.*, p. 121). Cimetières des détritiques jetés par les sociétés de consommation, les mondes poubelles sont donc aussi des lieux où l'humanité meurt à petit feu : l'homme n'est plus un homme et son espèce est vouée à disparaître à cause des maladies qui remettent en question le prolongement même de la vie. Sur Vulcain, « à cause de toute cette pollution qui les entourait, certains Vulcanos devenaient vite stériles » (Martinigol, 1995, p. 97) ; sur la terre futuriste décrite par Kraus, c'est tout autant les maladies que l'isolement des communautés unisexes qui sonnent le glas de l'humanité :

Dans certains îlots, l'équilibre entre les sexes avait été rompu par les accidents ou les maladies et c'était la perpétuation même de l'espèce qui était remise en jeu. Ici, des jeunes gens étaient condamnés à vieillir dans le célibat alors qu'ailleurs des filles risquaient de coiffer Sainte-Catherine jusque sur leur lit de mort. (Kraus, 2011, p. 140)

- 15 Face à cette absence d'avenir pour eux-mêmes et pour l'humanité, les naufragés des mondes poubelles ont d'abord tendance à se résigner. Cette apathie est surtout l'apanage des anciens, de ceux qui vivent depuis longtemps dans les décharges et qui ont renoncé à l'espoir de s'en échapper. Mam Chloé, une vieille Hidosienne qui s'est prise d'affection pour Charley, explique à l'adolescent que la « planète est un cul-de-sac rempli de déchets, d'échecs et de désillusions » (Martinigol, 1995, p. 74). Dans son village encaissé au milieu des montagnes de débris, Romain, le héros de Kraus, prêche dans le vide lorsqu'il veut convaincre ses semblables d'ouvrir une brèche pour

relier différentes communautés : « Autour de lui, les sages et les sceptiques se contentèrent de hausser les épaules. À quoi bon, puisqu'on avait déjà tenté l'impossible, se livrer à de vains travaux et s'épuiser en efforts inutiles ? » (Kraus, 2011, p. 141) Même Christo se laisse gagner par le désespoir, surtout quand il est séparé de sa sœur Roxane et ne parvient pas à la retrouver. Alors, il « se traînait sur l'épave, désœuvré, abattu. [...] Il restait des heures à la proue immobile, frêle silhouette à la peau tannée et parsemée de croûtes de sel. Il buvait peu et ne s'alimentait presque plus » (Ferrier, 2012, p. 130), « la pathétique lande de déchets, monotone et indolente, le happait lentement » (*ibid.*, p. 156). Toutefois, l'adolescent finit par se ressaisir, refusant de finir comme Helmut qui s'est résigné à vivre dans le vortex et en meurt.

- 16 Systématiquement, dans les romans de science-fiction de notre corpus, l'espoir, la résilience et l'action sont du côté de la jeunesse. Il est vrai que cela ne suffit pas toujours. Dans « La Grande Décharge », « Romain refusa de s'avouer vaincu et décida d'aborder le problème sous l'angle scientifique » (Kraus, 2011, p. 141) : « Il osa ce que personne avant lui n'avait osé : entamer le processus de désintégration multiple » (*ibid.*, p. 143) en mettant le feu aux poubelles. Certes, « dans une débauche de chaleur et de lumière, la Grande Décharge au complet fut annihilée et également, par suite d'une regrettable erreur de calcul sur les effets de la réaction en chaîne, son support : la Terre » (*ibid.*). Mais l'échec de Romain n'affadit en rien son action : l'adolescent a tenté de trouver une solution pour résoudre le problème des déchets. Dans « Extinction Games », Awjad et ses amis, des jeunes gens à peine sortis de l'adolescence, s'unissent pour envoyer un message à Gaïa lui promettant de prendre soin de la Terre et la suppliant de suspendre ses représailles contre l'espèce humaine. Dans *Le Huitième Continent*, Christo, après avoir retrouvé sa sœur, répare un bateau qui leur permettra peut-être de s'extirper du vortex. L'issue n'est pas contée mais l'espoir est permis car, avant de quitter le « désert de déchets » (Ferrier, 2012, p. 38), il aperçoit « une petite pousse verte, cramponnée par ses maigres racines à un morceau de bois. Le brin d'herbe, fragile, courbé par la volonté du vent, humble et téméraire, s'accrochait de toutes ses forces à cette terre sans vie » (*ibid.*, p. 235). Cette fin, qui rappelle celle de *Wall-E* de Stanton, semble donner raison aux rêveries philosophiques qui

assaillaient le garçon lorsqu'il était au plus mal et qu'il se demandait si « ce continent sans vie ressemblait [...] aux origines du monde » (*ibid.*, p. 156), imaginant qu'« un jour, peut-être, dans un lointain futur, la vie imposerait sa pugnacité à cet univers vomissant des excès de l'humanité. Elle prospérerait, couvrant cette croûte abjecte d'une végétation dense et luxuriante » (*ibid.*).

- 17 Destinés à la jeunesse, les romans de science-fiction de notre corpus se refusent à désespérer totalement leurs jeunes lecteurs. S'ils n'hésitent pas à peindre le monde terrible que préparent les excès de la société de consommation incapable de réfléchir à l'élimination de ses déchets, ils laissent une porte ouverte : « Fabuler la fin du monde n'est synonyme ni de l'espérer ni de désespérer de l'éviter, mais peut signifier tenter de la conjurer et ainsi rouvrir le temps. En élaborant des scénarios de la fin, elles permettent de penser autrement l'histoire : depuis la fin qu'il s'agit d'éviter. » (Engélibert, 2019, p. 11) Il s'agit de ne pas sombrer dans un fatalisme menant à l'inaction et d'inciter le jeune lecteur à inventer des solutions pour sortir du piège de l'accumulation des déchets. Ces récits science-fictionnels s'inscrivent dans la ligne des « écofictions » (Chelebourg, 2012) qui, comme l'explique Rumpala, parviennent à dépasser le registre dystopique pour insuffler une forme d'utopie dans leurs histoires de fin du monde :

La science-fiction s'avère un registre propice pour réinjecter de l'utopie dans l'anticipation des trajectoires collectives futures. Une part des productions du genre compose un espace imaginaire où paraissent maintenues, voire sont reconstruites, des espérances quant à la capacité de renverser une situation insatisfaisante et d'engager une transformation systémique. (Rumpala, 2018, p. 141)

Cette « transformation systémique » nécessaire pour échapper à la catastrophe passe d'abord par une transformation de l'homme et ce n'est pas anodin si, parmi les héros adolescents de notre corpus, celui qui trouve de véritables solutions au problème des déchets est Charley, un être génétiquement modifié qui incarne l'homme nouveau. Bien que ce motif science-fictionnel fasse écho aux théories transhumanistes et eugénistes, les remaniements de l'ADN de l'adolescent sont motivés par des raisons pratiques et non idéologiques. Grâce à ses améliorations, Charley, à l'instar des

répliants de *Blade Runner*, est plus résistant aux milieux extraterrestres hostiles et, sur Vulcain, il remplit chaque jour des « sacs chargés de recycls que les autres ne peuvent pas atteindre » (Martinigol, 1995, p. 105). Mais il ne se sert pas de ses capacités exceptionnelles à des fins personnelles. Il les met au contraire au service de tous et, en développant ainsi le recyclage à grande échelle, Charley ouvre une voie nouvelle à l'humanité, ce que symbolise le fait qu'il est le premier Vulcano à obtenir « un passeport légal pour les Trente Mondes » (*ibid.*, p. 187) : la planète poubelle n'est plus une impasse. Telle est en définitive le message que les romans de science-fiction entendent transmettre au jeune lecteur : il faut développer le recyclage, promouvoir la revalorisation des déchets. Autrement dit, l'être humain doit se faire alchimiste et apprendre à transformer ses ordures pour en limiter la quantité.

L'alchimie de l'OR-dure

- 18 Dans les mondes poubelles, savoir trier les ordures en repérant ce qui peut être utile et réutilisable est d'abord une question de survie. Les naufragés échoués sur le huitième continent en sont la plus parfaite illustration. Dans ce monde de plastique où rien ne pousse, où la seule eau immédiatement accessible est l'eau de mer polluée, ils peuvent rapidement trouver la mort s'ils ne savent pas utiliser les immondices qui les entourent. Grâce à Helmut, Christo apprend par exemple à transformer les bidons vides qui flottent dans le vortex en récupérateur d'eau de pluie et de rosée. Mais c'est surtout lors de sa rencontre avec des écoterroristes, qui se cachent sur le huitième continent pour échapper aux autorités, que Christo découvre tout le potentiel dont regorgent les déchets. Dans leur camp, « l'ensemble des quartiers à vivre était sous la surface, dans les citernes étanches soudées entre elles ; prises dans l'épaisse couche de détrit » (Ferrier, 2012, p. 170). « Des panneaux solaires couplés à des batteries produisaient le plus gros de l'électricité du village sous-marin, un complexe assez sommaire, mais dont la construction avait demandé beaucoup d'ingéniosité » (*ibid.*, p. 176-177) : « Une serre produisait des légumes variés, les plants s'alignant dans des bidons remplis de terre » (*ibid.*, p. 177) ; « L'eau douce provenait de deux sources distinctes : l'une était un système de récupération des eaux de pluie, l'autre, plus sophistiquée, consistait en un procédé de désalinisation

de l'eau de mer. » (*Ibid.*) Comme les prisonniers du huitième continent, les Vulcanos s'ingénient à détourner des objets jetés au rebus par les Trente Mondes pour construire leurs habitats. Ainsi dans le village d'Hidos, « les maisons étaient toutes de bric et de broc, faites de containers restaurés empilés les uns sur les autres. Mais on y avait creusé des ouvertures garnies de plastique en guise de fenêtres. Celles-ci étaient décorées de petits rideaux, et des pots où tentaient de pousser des plantes donnaient à l'ensemble un aspect vivable malgré tout » (Martinigol, 1995, p. 50). Bien que dénonçant la pauvreté de ces bidonvilles du futur, Martinigol préfère en valoriser les aspects positifs, mettant en exergue la beauté qui s'en dégage afin de changer le regard de son lecteur sur les déchets pour promouvoir le recyclage et la seconde main. Cet enseignement qu'elle entend transmettre à son lecteur par le biais de la fiction est d'ailleurs celui dispensé aux petits Vulcanos afin que ceux-ci apprennent à devenir « des Nettoyeurs » (*ibid.*, p. 54). Le jeune Laki est ainsi fier de réciter les leçons qui lui ont été enseignées :

- Tu n'as pas oublié mes leçons ?
- Oh non ! s'écria le gamin. Les kongs donnent les sources. Dans les sources, il y a trois catégories : les biodégradables, les recyclables, les ultimes. On laisse les bios, on trie les recycls pour les usines de polytraitement et on compacte les ultimes pour que les Ords les brûlent dans les volcans.
- Bien, Laki, tu feras un bon nettoyeur. (*Ibid.*, p. 98)

- 19 Dans ce passage, Martinigol met en abyme la dimension didactique de la littérature de jeunesse et plus spécifiquement l'enseignement sous-jacent à tout récit science-fictionnel sur les décharges : le recyclage des déchets, leur réduction et leur valorisation est la seule voie possible pour échapper au destin apocalyptique des mondes poubelles. L'être humain doit se faire alchimiste des temps modernes pour transformer ses ordures. Cette réflexion éco-éthique développée par les romanciers appelle l'invention d'une écopoét(h)ique par les auteurs dont l'écriture recèle aussi une sorte de pouvoir alchimiste.
- 20 Cette alchimie littéraire passe d'abord par la transformation d'un « non-sujet » en sujet romanesque puisque la question des poubelles, que l'homme met à la marge de sa sphère de pensée tout comme il

met les décharges en marge des espaces habités, devient le thème central des romans. Comme l'écrit Louise Russeil dans un mémoire intitulé *La question des déchets dans la littérature contemporaine* : « [...] la littérature agit comme le recyclage, elle fait d'un déchet privé un bien public valorisable, par les mots et la mise en exergue d'un phénomène qui était invisible. » (Russeil, 2022, p. 84) Nos romanciers procèdent ainsi à cette alchimie littéraire dont se réclamait Baudelaire lorsqu'il disait avoir « fait de l'or » avec la « boue » du monde (Baudelaire, 1996, p. 240).

- 21 Parmi les auteurs de notre corpus, celle qui semble le plus s'approprier le credo baudelairien est sans conteste Martinigol d'autant que, dans *Les Oubliés de Vulcain*, elle s'amuse à réécrire « Le joujou du pauvre » lors de la rencontre entre Charley et Morvan. Si les deux garçons ont le même âge, tout semble les séparer car ils sont chacun à une extrémité de l'échelle sociale qui régit la société vulcanienne : Charley est un « Vide-ordure », un « Déch » tandis que Morvan est un « Ord », le fils d'un des dirigeants de la planète. Pourtant, une amitié naît entre les deux adolescents grâce à Odilon, l'animal de compagnie de Charley qui est « un charat », c'est-à-dire « un mélange de chat et de rat » (Martinigol, 1995, p. 80). On reconnaît là les grandes lignes du poème en prose de Baudelaire dans lequel « l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! » (Baudelaire, 1987, p. 113).
- 22 L'écopoétique de la romancière réside cependant moins dans cette écriture palimpseste que dans les inventions langagières qui parsèment le roman et qui lui permettent de créer une langue propre à la planète poubelle. Tous les néologismes ont un lien avec la question des déchets. Certains sont issus de catachrèses, Martinigol insufflant un sens nouveau à des mots déjà existants comme pour « Vide-ordure », « source » et « débâcle » : « Un container qui atteignait le sol sans trop de dommage était une *source* mais, s'il explosait ou perdait sa cargaison, on l'appelait une *débâcle*. » (Martinigol, 1995, p. 46) D'autres termes, plus nombreux, sont créés en recourant à l'apocope. C'est par exemple le cas de « kongs », de « recycls », de « Ord », abréviation d'« ordure », qui désigne un membre de l'élite vulcanienne ou de « Déch », réduction de

« déchet », qui est une injure pour les Vulcanos. Ces nouveaux mots, qui sont des abréviations de mots existants, témoignent d'un véritable travail de création linguistique de la part de l'auteure car cette langue qu'elle invente a une dimension mimétique par rapport au sujet du roman : Vulcain, planète-décharge recouverte de déchets brisés, morcelés, se dit par ses habitants grâce à des termes qui ne sont eux-mêmes que des brides de noms, des fragments de mots qui sont recyclés pour leur donner un sens nouveau. La recherche linguistique de Martinigol relève bien d'un travail écopoétique qui rejoint le message éco-éthique du roman, au point qu'on pourrait parler de l'écopoét(h)ique de cette auteure.

- 23 Les autres récits science-fictionnels de notre corpus reposent également sur une écopoét(h)ique : tous usent de l'accumulation et de l'énumération pour dire l'entassement des déchets. Dans *Le Huitième Continent*, Ferrier recourt aussi à plusieurs reprises à l'allitération pour faire entendre dans son texte les bruits de la « décharge flottante » (Ferrier, 2012, p. 62). Il lui suffit par exemple de la comparer à « des morceaux de banquise disloqués » (*ibid.*, p. 66), « le sel et le soleil combin[ant] » les débris en « un conglomerat de quelques bidons craquelés » (*ibid.*, p. 67) pour que l'allitération en [k] fasse entendre les craquements de cette banquise instable. Dans « Extinction Games », Van Wilder préfère jouer sur la fragmentation de la phrase pour dire les fragments d'objets qui s'accumulent dans la déchetterie de Beyrouth. Entre les aposiopèses, les phrases nominales et les retours fréquents à la ligne qui donnent l'impression que les paragraphes se délitent, elle inscrit dans son texte la nature morcelée des déchets dont elle parle.

Conclusion

- 24 Par le travail de l'écriture comme par le traitement du thème des planètes-poubelles, les récits de science-fiction de notre corpus inventent bel et bien une écopoét(h)ique autour de la problématique des déchets produits par l'être humain et la société de consommation. Peignant des mondes qui étouffent sous les immondices, ils invitent le lecteur à interroger son rapport aux déchets et à s'engager dans le recyclage. C'est là que réside l'ambition performatrice de ces histoires de science-fiction, comme l'explique

Jameson : ces « multiples futurs d'invention possèdent [la] fonction [...] de transformer notre présent en passé déterminé d'une chose encore à venir. C'est le moment présent [...] qui, lorsque nous revenons des construits imaginaires de la SF, s'offre à nous sous la forme du lointain passé d'un monde futur, comme s'il s'agissait d'un objet posthume inscrit dans la mémoire collective » (Jameson, 2008, p. 19). En définitive, la portée de la science-fiction n'est pas si éloignée du « devoir de mémoire » sur lequel la société d'aujourd'hui fonde en partie son identité collective : si l'humanité ne doit pas oublier les leçons de l'Histoire pour construire un présent meilleur, elle doit aussi se projeter pour penser le présent comme une leçon d'histoire pour les générations futures. Au « devoir de mémoire » s'ajoute donc un « devoir d'anticipation » et parmi les problématiques environnementales actuelles qui appellent à l'action pour éviter une catastrophe écologique, celle de la gestion et de la régulation des déchets constitue indéniablement un des enjeux majeurs de notre époque.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE Charles, 1987, *Le Spleen de Paris* [1869], Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE Charles, 1996, *Les Fleurs du Mal* [1857], Paris, Gallimard.
- CHELEBOURG Christian, 2012, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Impressions Nouvelles.
- DESCARTES René, 1824, *Discours de la méthode* [1637], Paris, Levrault.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, 2019, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte.
- FERRIER Florian, 2012, *Le Huitième Continent*, Paris, Plon.
- FOMBELLE Timothée de, 2018, *Céleste, ma planète*, Paris, Gallimard.
- JAMESON Fredric, 2007, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo.
- JAMESON Fredric, 2008, *Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo.
- JONAS Hans, 1990, *Le Principe de responsabilité*, Paris, Éditions du Cerf.
- KRAUS Rita, 2011, « La Grande Décharge », dans A. Grousset (dir.), *Dix façons d'assassiner notre planète*, Paris, Flammarion.
- MARTINIGOL Danielle, 1995, *Les Oubliés de Vulcain*, Paris, Hachette.

RUMPALA Yannick, 2016-2017, « Entre imaginaire écotechnique et orientations utopiques. La science-fiction comme espace et modalité de reconstruction utopique du devenir planétaire », *Quaderni*, n° 92, p. 97-117.

RUMPALA Yannick, 2018, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon.

RUSSEIL Louise, 2022, *La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ?*, mémoire de Master 2 en Études littéraires, Université de Lille.

VAN WILDER Cindy, 2021, « Extinction Games », dans *Elle est le vent furieux*, Paris, Flammarion.

NOTES

1 Trad. : « aujourd'hui, il nous paraît plus facile d'imaginer la détérioration totale de la Terre et de la nature que l'effondrement du capitalisme ; c'est peut-être dû à une certaine lacune de notre imagination ».

2 <www.observatoire-des-territoires.gouv.fr/quantite-de-dechets-menagers-et-assimiles-dma-collectes-par-habitant> [consulté le 05/01/2025].

3 Voir par exemple Elisabeth Green, « Colonialisme des déchets : comment le Sud global est devenu un dépotoir pour les déchets des pays riches », *Sigmaearth*, 22 septembre 2025. Disponible sur <<https://sigmaearth.com/fr/Déchets--colonialisme--comment-le-Sud-global-est-devenu-un-dépotoir-pour-les-nations-riches/>> [consulté le 04/10/2025].

RÉSUMÉS

Français

Dans la littérature de jeunesse contemporaine, plusieurs histoires de science-fiction se déroulent dans un monde envahi par les poubelles. Dénonçant les excès de la société de consommation, ces romans interrogent notre rapport au recyclage, au gaspillage et à la prolifération des déchets dont on ne sait pas neutraliser la toxicité. Nous étudierons la rhétorique descriptive inventée par les romanciers pour décrire ces mondes de déchets, les images empruntées aux mythes pour souligner l'horreur des lieux, la représentation des habitants de ces mondes.

English

In contemporary children's literature, several science fiction stories take place in a world plagued by garbage. Those novels denounce the profligacy

of consumer society. They question our relationship with recycling and the proliferation of hazardous waste. In this article, we will study the description of these worlds of waste, the images borrowed from myths to emphasize the horror of landfills, the representation of the inhabitants of these worlds.

INDEX

Mots-clés

littérature de jeunesse, recyclage, gaspillage, déchets, écopoétique

Keywords

children's literature, recycling, waste, garbage, ecopoetics

AUTEUR

Nadège Langbour

Labo 3LAM – Université du Mans

nadege.langbour@free.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/122187385>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-8008-8887>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000357839221>

Enseigner l'oecologie de la ville : la formation à l'urbanité dans le roman d'anticipation pour la jeunesse (1880-1914)

Teaching Urban Ecology: How to Educate Young People to Urbanity in the Scientific and Geographical Adventure Novel (1880–1914)

Kevin Pelladeaud

DOI : 10.35562/iris.4341

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

PLAN

Introduction

L'apprentissage de l'oecologie par la ville conjecturale

La ville conjecturale : synthèse et allégoriser les connaissances de la Nature

Démonter, remonter la nature : décomposition et continuité des phénomènes naturels

La formation à l'urbanité par la fiction conjecturale

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans la continuité des grandes lois scolaires promulguées par la Troisième République, la littérature romanesque à destination de la jeunesse d'inspiration scientifique accorde à l'apprentissage du fonctionnement de la nature une place incontournable. Le roman d'aventure géographique, principalement celui publié en feuilleton dans la presse de vulgarisation scientifique comme *La Science illustrée* ou sous la forme de cartonnages illustrés chez différents éditeurs spécialisés — l'on songe aux éditions Hetzel, à la maison Quantin ou aux éditions Delagrave par exemple — se construit en effet sur la reprise directe et fictionnelle de principes épistémologiques issus des sciences

naturelles ou de la biologie. Les œuvres les plus connues au sein de ce domaine éditorial développent bien ce substrat scientifique : c'est le cas par exemple de *Vingt Mille Lieues sous les mers* de Jules Verne et de sa grande exploration de l'océan fondée sur un modèle taxinomique général qui met en scène la classification encyclopédique, parfois comique, de la nature sous-marine.

- 2 À travers la vulgarisation de sa faune ou sa flore spectaculaire, le cadre romanesque d'aventure géographique devient ainsi une grande leçon de choses par la fiction¹, selon un grand principe pédagogique du temps, la fin du XIX^e siècle correspondant à l'apogée selon Dominique Diguët de la transmission des connaissances sur la nature dans une perspective d'histoire naturelle, dans le livre pour la jeunesse ou à l'école (Diguët, 1990). Ces enjeux affectent directement la mise en forme des connaissances au sein des œuvres, y compris sur un plan narratif et poétique, jusqu'aux illustrations qui reprennent les principes de composition propres aux planches naturalistes (Gleizes, 2019). Le catalogue des éditions Hetzel témoigne de cette omniprésence du geste naturaliste : Eugène Noël le développe par exemple dans *La Vie des fleurs* en 1863, en invitant les enfants à devenir des apprentis observateurs et expérimentateurs de la végétation, tout comme Lucien Biart en 1869 écrit un texte romanesque pour la jeunesse en suggérant explicitement cet objectif dès son titre dans ses *Aventures d'un jeune naturaliste au Mexique*.
- 3 Mais si ces principes nourrissent des textes romanesques non conjecturaux, fondés sur l'exploration d'un espace terrestre référentiel, ceux-ci apparaissent de façon plus surprenante au sein des récits présentant une géographie imaginaire ou conjecturale, dans le cadre d'une anticipation scientifique pour la jeunesse telle qu'elle a pu être étudiée récemment (Barel-Moisán & Chassay, 2019). Contrairement à d'autres formes de littérature conjecturale plus tardives qui fondent leur esthétique sur l'exploration ou l'imagination de merveilles parfois décorrélées de notre monde référentiel, comme le merveilleux-scientifique de Maurice Renard étudié par Fleur Hopkins-Loféron (2023) ou la science-fiction du milieu du XX^e siècle, la littérature d'anticipation s'inscrit quant à elle dans des logiques poétiques et scientifiques rationnelles et ancrées dans l'univers du lecteur. Ces romans conjecturaux — c'est-à-dire présentant un espace terrestre qui n'existe pas encore dans l'avenir ou dans une

réalité autre — prolongent et développent malgré l'absence de référentialité initiale ces mêmes principes épistémologiques d'apprentissage de la nature. Ces textes mettent aussi régulièrement en scène le spectacle de la construction de villes imaginaires dans une géographie semi-fictive, à l'image du roman d'Albert Bleunard, *La Babylone électrique* (1888) qui présente l'édification d'une cité imaginaire et industrielle au milieu du Soudan ou d'Émile Calvet qui décrit l'évolution de Paris dans le futur, en 2883, dans son roman *Dans mille ans* (1883). C'est le cas également d'Alphonse Brown dans son roman « Une ville de verre » (1891) qui paraît dans *La Science illustrée* sous forme de feuilleton, où les protagonistes bâtissent une cité imaginaire qu'ils nomment « Cristalopolis » au cours de leur voyage d'exploration du pôle nord, en l'intégrant au milieu géologique et naturel environnant. André Laurie, de son vrai nom Paschal Grousset et collaborateur régulier de Jules Verne, imagine, lui aussi, dans *Le Maître de l'abîme* (1905) l'élévation d'une grande ville fictive, technique et industrielle, sur une île au milieu de l'océan Indien.

- 4 Ces textes investis d'une mission pédagogique et scientifique explicite reproduisent comme nous le verrons les paradigmes naturalistes qui encadrent la production pour la jeunesse, dans un espace cette fois-ci fictif ou conjectural. Mais ils questionnent aussi de façon originale la place accordée à la nature de l'espace urbain au sein des enjeux géographiques et pédagogiques, en faisant du roman d'anticipation un lieu d'exploration et d'enseignement d'une épistémologie scientifique fondée sur la mise en scène d'un rapport « oecologique » de l'homme à son milieu. Cet enseignement par la fiction n'est pas sans ambiguïté puisque l'espace de la ville fictionnelle est non seulement modifié par ce geste mais repose aussi sur une certaine formation chez le jeune public à la transformation et à la domination de la nature. Cette littérature s'appuyant sur la conjecture de villes spectaculaires contribue en effet à rendre désirable le mécanisme d'appropriation et d'exploitation de la Terre, dans une formation à l'*urbanité* qui s'appuie directement sur ces grands paradigmes d'enseignement et de vulgarisation, tout comme l'emploi du récit et de la fiction, lesquels participent directement à cette domination des phénomènes naturels aujourd'hui mis en cause.

L'apprentissage de l'oecologie par la ville conjecturale

- 5 Le roman d'aventure géographique pour la jeunesse, y compris celui d'anticipation, remobilise fréquemment une pensée scientifique fondée sur le parcours et l'identification d'un « milieu » naturel qu'il place au cœur de son fonctionnement, tant sur un plan romanesque que pédagogique. Ce type de roman cherche d'une certaine manière à rendre visible et tangible auprès d'un public une approche « écologique » de la nature, au sens fort du terme, c'est-à-dire pour reprendre l'expression employée par Paul Vidal de la Blache à la Belle Époque une formation à l'« oecologie » : s'inspirant des travaux de Ernst Haeckel ou de Friedrich Ratzel, dans le sillage de la biologie notamment, le géographe construit sa science géographique sur une sensibilité à l'oecologie terrestre, c'est-à-dire la pensée d'un espace fondé sur des interactions *biologiques* entre les êtres vivants, qu'il s'agisse de la faune, de la flore, ou de l'humanité, en expliquant leur répartition (Vidal de la Blache, 1903). D'autres termes sont aussi utilisés par la pensée scientifique du temps, comme ceux de « connexité » ou de « connexion » pour désigner des phénomènes similaires, à savoir un principe d'interactions, biologiques notamment, expliquant la répartition du vivant sur l'espace de la terre et son organisation². Cette pensée du milieu « oecologique » nourrit directement le roman scientifique de la Belle Époque qui cherche en réalité, par les ressources propres à la fiction romanesque — par la narration, les personnages ou l'action — à rendre visibles et dramatiser ces phénomènes d'interactions. Le voyage géographique, l'installation des personnages en un lieu et la construction d'espaces urbains minimaux ont en partie cette fonction, celle de permettre l'observation des phénomènes géographiques *in situ*, dans leurs milieux biologiques et géologiques, le mouvement des personnages permettant d'activer et d'expérimenter les interactions entre une faune, une flore, une géographie et les activités humaines qui en découlent.
- 6 Contrairement à ce que notre sensibilité écologique contemporaine pourrait nous faire penser, les villes — y compris les grandes cités fondées sur l'activité technique ou industrielle — ne sont aucunement

détachées de ces principes *oecologiques*, dans le cadre d'un optimisme positiviste de la fin du ^{xix}^e siècle. Ainsi le lecteur assiste régulièrement à l'exploration de façon romanesque d'espaces urbains spectaculaires — y compris fictifs — qui s'intègrent à cette grande connexité des phénomènes naturels et le roman se voit chargé d'en vulgariser les principes. La fiction de Bleunard forme ici un cas d'école : son texte *La Babylone électrique* (1888) raconte précisément la reconstruction au Soudan d'une grande cité électrique et industrielle en détaillant avec le plus de précisions possibles l'intégration de la cité à son contexte géologique, biologique, et donc *naturel*. La narration elle-même a pour fonction de mettre en mouvement la cité et montrer comment la création de cette ville, nommée Liberty, découle de son milieu et de son exploitation par les protagonistes, lesquels canalisent les ressources naturelles présentes sur place comme le soleil ou les fleuves et utilisent le pouvoir de la science pour en prolonger, non sans ambiguïté, le potentiel :

Pour faire renaître la civilisation au milieu de ces déserts, il fallait rétablir artificiellement ce que la nature elle-même avait détruit, en se servant de la puissance mise aux mains de l'homme par la science moderne, et suppléer à l'insuffisance des pluies en soulevant les eaux du Tigre et de l'Euphrate, de manière à répandre par des canaux plus nombreux le liquide fécondant sur toute l'étendue de la contrée. (Bleunard, 1888, « Chapitre premier. Le projet du capitaine Laycock », p. 6)

- 7 Le roman d'André Laurie, *Le Maître de l'abîme* (1905), prolonge ces mêmes enjeux. Au cours de leur périple, les personnages découvrent l'existence d'une grande cité industrielle construite de toutes pièces au milieu de l'océan Indien par un personnage nommé Zinki-Johol et ayant de prime abord les traits d'une ville semi-utopique. Cette découverte leur permet alors de visualiser l'ancrage et l'interaction de l'espace urbain avec la nature elle-même, que les protagonistes auraient d'ailleurs perdue :

Sur quoi, précédés de leur guide, ils entamèrent une visite sommaire de la ville, qui comprenait un grand nombre d'avenues et de rues transversales, désignées par des numéros, comme celles de New York, et coupées de temps à autre par des squares et des jardins publics. [...] Ainsi ils devisaient, en déambulant, sous l'ombre opaque

des avenues, à demi réconciliés déjà avec leur destinée par la joie de revivre au grand air, d'aspirer les senteurs capiteuses d'une végétation luxuriante, de voir voler un papillon, d'entendre gazouiller un oiseau, de se retrouver par tous les sens, par tous les pores, en communion avec cette terre, mère nourrice des hommes, dont ils avaient été si longtemps sevrés. (Laurie, 1905, « Chapitre IV. L'île du travail », p. 60-63)

- 8 Le même récit est proposé dans « Une ville de verre » (1891) d'Alphonse Brown : la construction progressive de la ville de Cristalopolis se fait ainsi par l'exploration puis l'exploitation minutieuse du sol et du climat environnant, lors de la fondation de la cité encore appelée une « usine » qui oblige les personnages à apprivoiser les cavernes et employer la silice proche³. Même si l'espace décrit dans ces œuvres est non référentiel, la ville imaginaire garde bien sa jonction et une interaction directe, continue et souhaitée avec un « milieu » le plus souvent géologique. L'expérience des personnages dans les romans consiste à éprouver ou retrouver ce lien, parfois perdu dans les villes modernes qui en dissimulent les origines, et c'est dans ce mouvement promis par l'action romanesque que se vulgarisent les principes scientifiques naturalistes qui sont ici exposés, prouvés et mis en pratique.
- 9 Ces villes fictives, souvent merveilleuses — car associées à un imaginaire grandiose d'électricité, de technique et d'industrie — s'inscrivent en réalité dans un projet pédagogique fondé sur des principes d'enseignement bien particuliers : elles sont dans ces textes des objets *spectaculaires* qui impressionnent les sens et plus particulièrement la *vue* des personnages par leur caractère grandiose. Ces cités imaginaires s'intègrent ainsi à la querelle pédagogique de la deuxième moitié du XIX^e siècle portant sur les moyens à utiliser pour permettre un apprentissage correct et maîtrisé des connaissances scientifiques : faut-il amuser, provoquer le plaisir, mobiliser les sens et *impressionner* pour instruire ? Dominique Diguët rappelle dans son étude la lutte importante entre deux modes de pédagogie rivaux sur la période : l'un, plus austère et défendu par Louis Figuier par exemple, qui craint l'emploi de la fiction ou du plaisir de la lecture romanesque ; l'autre, pratiqué par Pierre-Jules Hetzel ou Jules Delbrück, qui place au contraire au cœur

de l'apprentissage le rôle joué par les émotions et le goût du roman ou de l'image (Diguët, 1990).

- 10 Les romans d'anticipation font ainsi le choix de la spectacularité et leur emploi de villes imaginaires en constitue un signe manifeste. Si l'utilisation même de la fiction narrative a ainsi pour but de susciter l'émotion par l'incarnation des phénomènes scientifiques dans la corporéité des personnages et leurs aventures — tout comme par l'usage concomitant des illustrations qui *font voir* —, ce sont également certains objets utilisés et représentés par la narration qui sont employés à cette fin : les objets techniques, les machines imaginaires ou les nouveautés fondées sur les activités industrielles ont souvent cette fonction de mise en spectacularité du savoir au sein de ces récits, à l'image du Nautilus de Jules Verne. Les villes imaginaires sont, à une échelle plus ample, un de ces objets et participent directement de ce paradigme : elles sont traitées par la narration comme un prolongement de cette science des machines, souvent fabriquées par des ingénieurs et scientifiques — comme dans *Une ville de verre* ou *La Babylone électrique* — et occupent cette fonction de merveille spectaculaire à une époque où la France est un pays encore majoritairement rural. L'urbanisation et ses procédés, loin d'être achevée à la fin du siècle, permettent ainsi d'impressionner un public encore peu familiarisé à ces objets, la ville étant un signe de *modernité* pour le public et donc propice au spectaculaire. La construction quasi miraculeuse de ces cités, leur gigantisme mais aussi leur capacité à se lier à d'autres merveilles techniques — l'électricité pour Bleunard par exemple — sont des propriétés habilement utilisées par leurs auteurs pour créer un propos pédagogique fondé sur l'émotion, à travers également leur édification qui impliquent des rivalités romanesques et donc des obstacles nombreux à surmonter. Par leur construction ou leur mise en scène, c'est ainsi une vulgarisation du naturalisme fondé sur l'image et l'émotion qui prend place en s'appuyant sur les grandes logiques du récit.

La ville conjecturale : synthèse et allégoriser les connaissances de la Nature

- 11 Si le récit d'une ville imaginaire est utilisé dans ces récits pour vulgariser de façon spectaculaire un principe scientifique *oecologique*, les propriétés géographiques et les connotations prêtées à l'espace urbain en lui-même sont mobilisées pour participer à l'ambition pédagogique des auteurs. Car la ville nouvelle dans ces textes est souvent un lieu qui exprime mais aussi incarne le savoir sous une forme encyclopédique, synthétisant l'ensemble des connaissances existantes et formant alors un reflet condensé du fonctionnement de la nature à l'image des principes des musées naturalistes ou ethnographiques développés à la même période. En ce sens, l'image de la ville fonctionne comme miroir du monde et les auteurs d'anticipation s'appuient sur ces possibilités pour bâtir leur texte.
- 12 Dans les récits proposant une construction de villes ou dans ceux décrivant le parcours des personnages à travers elles, les cités conjecturales se présentent régulièrement comme un lieu de concentration des grandes lois de l'univers et plus précisément des connaissances scientifiques qu'elles synthétisent. Cet effet n'est pas propre à la littérature d'anticipation puisque les romans non conjecturaux de la Belle Époque témoignent déjà de cette fonction encyclopédique propre à l'objet géographique urbain. C'est le modèle proposé par exemple à la même époque par Augustine Fouillée dans *Le Tour de la France par deux enfants* en 1877 qui met en scène le voyage géographique des enfants à travers une déambulation qui se veut une synthèse des connaissances, comme elle l'indique en préface, qu'il s'agisse des sciences, du commerce, de l'industrie, de la faune, de la flore, au sein d'une géographie française qui devient image et synthèse du monde⁴. Ce parcours s'incarne pourtant dans une subtile marche de ville en ville, chacune des cités étant alors utilisée pour représenter et iconiser un domaine des connaissances : le travail de la forge à Épinal, l'industrie du fer à Vesoul ou au Creusot, l'horlogerie à Besançon, l'élevage de la volaille à Gex ou la géographie des fleuves à Lyon⁵. Cette maîtrise encyclopédique du monde et des

savoirs est bien corrélée à une connaissance globale de la nature et de ces phénomènes naturels, et c'est de façon originale l'objet géographique urbain qui occupe un rôle essentiel dans cette dynamique pédagogique pour incarner chaque domaine de la connaissance de façon allégorique.

- 13 Si le parcours progressif des villes forme une encyclopédie à travers les cités dans *Le Tour de la France par deux enfants*, c'est la ville elle-même, à un niveau supérieur qui peut contenir en son sein l'entière des connaissances et former un miroir reconstituant indirectement toute la nature, ce que les romans d'anticipation scientifiques permettent de représenter. La ville peut ainsi être elle-même parcourue comme une encyclopédie du monde et de la Nature, à travers ses différents quartiers. Ce principe nourrit les propositions urbanistiques de la littérature d'anticipation en s'inspirant du modèle des expositions universelles qui reposent sur ces mêmes principes encyclopédiques, à savoir une exploration thématique des connaissances du monde au sein de « pavillons » qui construisent leur synthèse temporaire au cours de l'événement⁶.
- 14 Cette logique parcellaire devient dans les romans conjecturaux un récit pédagogique pavillonnaire s'appuyant sur la division en sous-espaces de la ville ou sur le parcours parcellaire des personnages au sein de l'espace urbain, dans le cadre d'une « ville-exposition » étant alors le reflet et la synthèse indirecte de la grande Nature, surtout quand la cité est utopique. C'est le cas par exemple chez Émile Calvet pour son roman *Dans mille ans*. La ville de Paris en 2880 est premièrement décrite en harmonie directe avec la nature, emplie d'une végétation luxuriante formant le signe d'une jonction directe avec les phénomènes naturels, ce que les personnages découvrent à leur arrivée⁷. Mais l'entière du roman consiste pour les protagonistes à révéler progressivement à travers ses différents quartiers un condensé des connaissances de l'univers au sein d'un parcours présenté par le professeur Terrier comme un voyage d'étude scientifique et de travail⁸. Le parcours de la ville — à l'image de celui des expositions universelles — est bien un voyage encyclopédique et « universel » : industrie du bois moulé, nouveaux principes de locomotion, présentation des véhicules aériens, étude du bétail, notamment celui venant d'Amérique, ou encore réflexion sur les matériaux naturels et géologiques comme le fer ou l'or⁹.

- 15 La ville en tant qu'espace à parcourir apparaît dans sa nature-même propice à cette encyclopédisation du savoir et suscite l'effet de synthèse recherché. Elle est en effet sur le plan géographique le lieu d'agglomération des êtres humains et donc de centralisation de leur activité : celle-ci est ainsi utilisée pour sa possibilité de rassembler en un même lieu tout le savoir, sur le modèle du musée ou de la bibliothèque — édifices d'ailleurs explicitement mis en valeur au sein de la diégèse et souvent présents symboliquement dans les écritures utopiques. Cette centralisation est aussi rendue visible dans l'architecture même de la cité construite autour d'une place centrale et d'une pyramide symbolisant le monde, les savoirs scientifiques et les lois de la Nature, dans une reprise possible de symboles maçonniques qui allégorisent l'harmonie du cosmos par des symboles géométriques¹⁰. La ville gravite également dans sa structure architecturale et urbanistique autour des lieux d'enseignement et de connaissances : les écoles ont une place absolument centrale dans l'urbanisme de la cité et dans la narration, à travers des édifices présentés comme d'immenses palais et formant de vrais « monuments scolaires ». Les Académies des sciences, selon un procédé parallèle, se trouvent elles-mêmes concentrées en un lieu unique, par une centralisation non seulement architecturale mais aussi disciplinaire des connaissances de la nature entre elles¹¹.
- 16 Il faut ainsi rappeler combien cette approche encyclopédique de l'espace urbain porte un propos sur la nature et sur l'inscription des hommes au sein des phénomènes naturels. L'espace urbain conjectural, signe d'un discours pédagogique affectant sa forme, est ainsi pensé comme un véritable musée naturaliste ou ethnographique, tel que peut le décrire précisément Vidal de la Blache dans ses propos géographiques à la même époque : c'est-à-dire un lieu déplaçant et assemblant des pièces rapportées du monde naturel, extraites de leur référent immédiat pour venir les exprimer par déplacement (Vidal de la Blache, 1903). Ce geste muséal particulier repose sur un geste de *sortie* des phénomènes naturels de leur milieu pour les ordonner et c'est dans le processus d'extraction que leurs interactions sont montrées et visualisées, ce que ces villes d'anticipation permettent d'observer. Cette position extérieure, possible au sein du musée habituellement, trouve un lieu original d'expression au sein d'un récit de nature conjecturale qui lui aussi

fonctionne comme un hors-monde où la synthèse des connaissances est produite. Par un effet d'extension, ce qui forme normalement le substrat du fonctionnement d'un musée naturaliste sort des murs pour concerner l'ensemble de l'espace urbain qui procède à un principe parent, la ville étant elle-même un musée, ce que le contexte immédiat des expositions universelles produisait également à sa façon dans l'espace public.

Démonter, remonter la nature : décomposition et continuité des phénomènes naturels

- 17 La logique parcellaire que nous avons décrite au sujet du parcours des villes conjecturales ou leur construction progressive étape par étape comme dans *La Babylone électrique* ou dans *Une ville de verre* entrent en écho direct avec un des grands principes pédagogiques de la Belle Époque, celui-ci consistant à faire apprendre la nature par la décomposition des phénomènes pour en expliquer les causes ou les origines. C'est le principe d'apprentissage défendu par Delbrück dans *Les Récréations instructives* entre 1860 et 1864 qui explique justement comment la vulgarisation doit passer par l'observation sensible premièrement mais surtout par la capacité à démonter et remonter par la pensée les objets pour dévoiler leur fabrication et leur fonctionnement¹².
- 18 Une très belle scène du *Tour de la France par deux enfants* explicite entièrement ce procédé : au chapitre LV, les enfants découvrent la porcelaine de Limoges ce qui est l'occasion pour la narration de venir déconstruire l'objet et expliquer ses origines géographiques et géologiques même, c'est-à-dire les matériaux utilisés pour le fabriquer ainsi que son origine naturelle. Les protagonistes ne se trouvent pas physiquement dans les lieux concernés mais ce spectacle leur permet donc de voyager par procuration, à l'image du lecteur à travers lui¹³. Ce principe d'émerveillement, partant d'objets manufacturés, concerne également les villes conjecturales et les espaces urbains, en tant que créations humaines de plus grande envergure. Le roman de Bleunard, *La Babylone électrique*, fournit à la fois un prolongement et une radicalisation de ce processus puisque

ce principe de décomposition pédagogique prend dans son récit des proportions importantes : c'est l'entièreté du récit qui propose finalement un geste de déconstruction et de reconstruction d'une cité complexe, expliquée pas à pas, depuis les origines de Babylone jusqu'à sa résurrection grâce aux protagonistes. Ce geste est également au cœur d'« Une ville de verre » de Brown où le montage de la cité forme une part importante du récit, pas à pas, par la construction en étapes, de la coupole en verre jusqu'aux cloisons puis les maisons et ensuite les rues. Si le récit peut explicitement décomposer l'objet urbain, de la ville à ses origines géologiques, par la fiction d'une reconstruction, celui-ci prend ailleurs la forme d'une décomposition par la narration. À l'intérieur du roman *Dans mille ans*, Calvet procède quant à lui à cette déconstruction particulière : si la ville n'est pas en chantier ou en cours d'édification dans son texte, celle-ci se voit habilement « démontée » par l'immersion dans le regard des protagonistes qui l'observent par fragments, petit à petit, au fur et à mesure de leur progression au sein des quartiers et des connaissances que la narration leur fait symboliser.

- 19 Mais ce geste pédagogique consistant à décomposer ou recomposer les phénomènes du monde n'est pas qu'un simple outil de vulgarisation ou de transmission un savoir : il est porteur d'une véritable vision sur la nature et exprime le principe *oecologique* de continuité des phénomènes naturels. Il y a dans ces textes une mise en récit des phénomènes du monde exprimant une volonté d'agencer les phénomènes naturels entre eux, de montrer leur *liaison* et leur *jonction*. Les objets fabriqués par les hommes — dont les villes — sont ainsi montrés dans un entrelacs et un réseau de causes, de conséquences. La mise en récit permise par la fiction cherche à reproduire le fonctionnement même des phénomènes naturels auquel l'homme participe : l'on comprend ainsi dans ces récits que les villes ne sont que le fruit de construction progressive qu'il est possible d'expliquer, c'est-à-dire d'en tracer la trame logique.
- 20 L'utilisation d'un récit de construction de villes imaginaires a donc un intérêt pédagogique puisqu'il rend le propos scientifique distrayant et clair, par le processus de décomposition, mais il permet aussi de tisser par la narration la continuité des phénomènes naturels et humains tout en montrant leurs interactions et leur appartenance à un même processus continu. C'est, pour le dire autrement, la langue

de l'*oecologie* ou de la connexité évoquée plus tôt qui est la grande ambition de ces ouvrages narratifs et se voit synthétisée au cœur de ces textes, au moyen des ressources de la fiction. En expliquant la construction de la cité, comme le font Bleunard ou Brown, une même volonté apparaît d'expliquer la façon dont les agglomérations humaines sont créées, dans une continuité d'interactions qui est tout autant un geste pédagogique, que narratif et scientifique. Ces textes laissent ainsi entrapercevoir la façon dont le discours pédagogique sur l'écologie des villes réussit à se mêler à la nature comme milieu : il est de cette manière difficile de différencier en effet ce qui relève du propos pédagogique — consistant à créer le récit de la nature pour le rendre distrayant — du fonctionnement même de la nature qui cherche à être dévoilé, à savoir l'interaction logique entre les phénomènes à déceler et expliquer.

La formation à l'urbanité par la fiction conjecturale

- 21 Dans sa préface à *La Vie et les mœurs des animaux* en 1865, Louis Figuier utilise une image éloquente pour décrire la nature d'un discours pédagogique de vulgarisation scientifique. Selon lui, le rôle du vulgarisateur est d'être une sorte de jardinier, préparant les roses pour les rendre agréables en retirant leurs épines pour rendre le savoir plus digeste. L'on est presque tenté de voir dans cette plante modifiée, améliorée même, certains des fondements du discours pédagogique qui, en transmettant, modifie sensiblement les propriétés de la nature elle-même dans un geste consistant à la mettre en forme, la rendre présentable et aussi la contrôler. Il faut peut-être voir dans cette image les traces d'un discours pédagogique qui, loin d'accompagner et transmettre innocemment des connaissances sur la nature, l'affecte et la transforme. Si la parole d'enseignement ne consiste pas simplement en un prolongement par le texte des phénomènes de la nature mais témoigne au contraire d'une forme d'intervention, en s'y mêlant, celle-ci occupe alors une place plus ambiguë. Comment le discours pédagogique s'approprie-t-il la nature et la transforme ? Est-il simplement utilisé pour permettre sa connaissance ou sa formulation n'est-elle pas au

contraire une forme de participation à la *domination* de ces phénomènes naturels ?

- 22 Premièrement, les fictions conjecturales qui prétendent dévoiler le fonctionnement et la continuité des phénomènes naturels par l'édification des villes tendent en réalité à créer des espaces régulièrement abstraits. La logique de mise récit des phénomènes naturels par le roman n'est pas sans créer d'importantes ambiguïtés dans leur représentation, le propos pédagogique et scientifique tendance à abstractiser la nature, dans des hors-lieux. Ce phénomène est déjà visible dans le cadre du musée naturaliste, qui repose par définition sur ce geste ambigu d'abstractisation, à savoir l'observation rêvée de la nature par son déplacement ou sa recreation dans des scènes de musée. Ce même effet est perceptible dans le cadre romanesque conjectural. Dans le texte de Calvet, *Dans mille ans*, la ville est certes inscrite dans des phénomènes naturels et présente une végétation abondante comme nous l'avons vu, mais celle-ci reste significativement très imprécise : les plantes n'ont pas d'identité, aucune famille et sont simplement des arbres ou des fleurs n'ayant aucune caractéristique de biotope ou de milieu spécifique. Dans « Une ville de verre », cette tendance à l'abstractisation de la nature s'exprime par l'ancrage parfois exclusivement géologique de la représentation de la nature : les protagonistes construisent en effet leur cité en relation avec le milieu environnant, mais celui-ci est de façon intéressante quasi uniquement composé de roches et de minéraux. Ces roches ont un statut particulier, tant la nature du minéral — contrairement à la végétation et aux plantes — favorise la nature abstraite de l'espace géographique représenté, dans un effet également visible dans *La Babylone électrique* où l'environnement naturel est surtout lié à l'eau, au désert et aux roches, c'est-à-dire des éléments naturels plus neutres et génériques. L'effet d'abstractisation et de déréalisation de la géographie provient tout autant de la nature conjecturale des textes que du propos pédagogique en lui-même. Il est ainsi très visible dans les romans non conjecturaux, comme *Le Tour de la France par deux enfants*. Les enfants parcourent certes la géographie naturelle de la France mais à de nombreuses reprises cet espace devient lui aussi non situé et non référentiel comme lors de leur arrivée dans la ville de Vesoul, dans une forme

d'abstractisation du lieu, construisant même un espace semi-utopique¹⁴.

- 23 Si le discours pédagogique témoigne d'une certaine emprise sur la nature par l'abstractisation qu'il provoque, celui-ci exige parfois plus explicitement la participation active de la jeunesse à la domination du monde naturel. Le contexte pédagogique de la fin du XIX^e siècle est bien celui d'un idéal de l'enfant pensé comme maître et possesseur de l'ensemble des connaissances scientifiques, dans un regard panoramique sur l'ensemble du savoir et sur la nature elle-même qui aboutit progressivement à une position de surplomb. Cet apprentissage, croisé à des définitions plus récemment formulées par la réflexion sur la géographie ou l'urbanisme peut être vu sous certains aspects comme une vraie formation de l'enfant à l'*urbanité*, en ce sens que ces textes sont des incitations à ce que celui-ci soit un petit *urbain* et participant à l'*urbanisation* du monde et de la nature.
- 24 L'*urbanité* est ici à entendre dans un sens bien spécifique. Michel Lussault ou Françoise Choay proposent ainsi des définitions importantes pour penser le développement de l'« *urbain* » en Europe, ou du phénomène d'*urbanisation* du monde depuis la Révolution industrielle (Lussault, 2019), des propos qui rejoignent certains grands principes explicitement professés par la littérature romanesque de la Belle Époque. Selon eux, le processus d'*urbanisation* du monde, responsable en partie de l'artificialisation de sols et de la domination des phénomènes de la nature, ne repose pas entièrement sur le concept de la « ville » — comme le rappelle Choay qui, dans son étude, montre comment celle-ci tend à disparaître comme objet géographique pour être remplacée par un autre phénomène plus ample : l'*urbain* (Choay, 2009) —, mais plutôt sur un geste humain d'emprise sur les ressources terrestres et sa géographie. Lussault explique ainsi, s'inspirant des travaux de Neil Brenner ou de Christian Schmid que le processus d'*urbanisation* de la terre est un phénomène mondial fondé avant tout sur la mutation des modes de vie et le développement d'un certain rapport au savoir, à la production industrielle et à leur extension dans le temps et dans l'espace. L'*urbanisation* n'est pas ainsi pour lui un phénomène lié à une question démographique, c'est-à-dire un nombre donné d'individus concentrés en un lieu et formant un espace urbain, ou une question

architecturale ou paysagère, comme le passage visuel de la ville à la non-ville. L'*urbanisation* et le principe d'*urbanité* qui en découle renvoient plutôt à une mutation des pratiques et formes de vie, un nouveau rapport de l'humanité à son espace fondé sur l'appropriation et l'exploitation rationnelle, une invitation à la production matérielle mettant en jeu les fondements même de l'industrie et impliquant la fabrication d'objets en série par l'utilisation de ressources naturelles pensées comme illimitées. C'est l'exploitation de ces ressources, leur extraction, leur organisation, leur production, issue d'un certain mode de vie industriel qui conduit à la prolifération d'espaces urbains artificiels, dans une société fondée sur la mise en réseau, les transports, la connexion entre les individus et l'appropriation humaine de l'espace.

- 25 Or ce principe d'urbanisation tel que défini par Lussault ou Choay offre un résumé précis des principales finalités pédagogiques et narratives affichées par le roman d'aventure scientifique pour la jeunesse à la fin du XIX^e siècle. Les objectifs d'enseignement et de vulgarisation des textes ont bien souvent pour but de développer cet état d'esprit précis chez la jeunesse, fait d'une attitude entreprenante et conquérante parfois issue du saint-simonisme ou du fouriérisme. Un des promoteurs de cette pédagogie très « Troisième République », Jules Delbrück, était d'ailleurs explicitement fouriériste, des principes aussi visibles chez l'éditeur Hetzel. Les textes romanesques et pédagogiques, plus particulièrement ceux d'anticipation qui impliquent un rapport actif à l'espace — les personnages le modelant et le modifiant — montrent ce désir souterrain que les enfants soient capables d'être des personnes productives, exploitant les ressources à partir de leurs connaissances naturelles, dans la croyance de richesses naturelles infinies à produire, comme l'indique explicitement la préface du *Tour de la France par deux enfants* dans une formulation saisissante : « Nous avons voulu leur montrer comment chacun des fils de la mère commune arrive à tirer profit des richesses de sa contrée et comment il sait, aux endroits même où le sol est pauvre, le forcer par son industrie à produire le plus possible. » (Bruno, 1878, Préface, p. III) C'est bien un certain rapport à la production industrielle et à l'exploitation de la nature qui se trouve incarné au cœur de ces romans, une vraie formation à l'*urbanité* au sens de Lussault c'est-à-dire cette attitude conduisant à la

connaissance et à l'exploitation des ressources naturelles, dans des milieux géographiques donnés, pour permettre la construction et l'extension des agglomérations humaines, ensuite mises en réseau et développées à l'échelle du monde.

- 26 En ce sens, les villes des textes romanesques d'anticipation sont tout autant des spectacles industriels à visée pédagogique que de véritables modèles de comportement cachés et indirects pour les enfants. Ceux-ci sont invités, par les modèles d'action qui leur sont fournis dans le roman au moyen des protagonistes, ou par le caractère grandiose de la réalisation urbaine achevée, à bâtir cet avenir et désirer l'activité qui conduit à la réalisation de ces merveilles. Les villes imaginaires d'Albert Bleunard, d'Alphonse Brown, d'Émile Calvet ou d'André Laurie mettent non seulement en scène l'action productive d'*urbanisation* de la terre mais en sont aussi la promotion et le rêve de reproduction auprès de la jeunesse : lors de la publication du *Maître de l'abîme*, la réception dans la presse montre combien ce roman est perçu comme une véritable « leçon d'énergie » et d'entreprise pour les enfants, luttant contre « la paresse physique et intellectuelle » et les invitant à devenir productifs, actifs et bâtisseurs¹⁵. Ces enfants sont bien conduits de façon subtile dans les textes, à devenir eux-mêmes de futurs bâtisseurs de cités, un principe qui n'apparaît pas explicitement mais qui forme un idéal sous-entendu à atteindre : en témoigne par exemple dans *La Babylone électrique* de Bleunard la grande valorisation des personnages productifs, constructeurs d'espace et de mondes, comme les ingénieurs et les géologues qui sont de véritables modèles héroïsés au sein de la narration, à imiter pour bâtir la nouvelle cité ensuite décrite dans l'ouvrage comme lors du portrait du fondateur de la nouvelle cité, lord Badger¹⁶. Ces ouvrages s'inscrivent dans la continuité de la veine romanesque de la robinsonnade publiée parallèlement et qui témoigne directement de ce même enjeu¹⁷, le roman « Une ville de verre » de Brown étant d'ailleurs explicitement présenté dans la narration comme un nouveau « Robinson » polaire. La robinsonnade dont ces textes sont le prolongement direct met en effet en scène, depuis les origines, l'apprentissage de l'exploitation naturelle pour bâtir un habitat viable à destination d'une communauté qui peut potentiellement devenir, à force de travail et de constance, une grande ville rassemblant l'humanité, celle-ci étant

un horizon possible du texte et de l'activité des personnages. Le cœur même de la narration dans ces textes — fait d'obstacles naturels à surmonter et apprivoiser pour construire des espaces d'habitat en commun — est ainsi pensé comme le spectacle de l'urbanisation de la terre, au moyen des activités issues de la technique.

Conclusion

- 27 Ces considérations montrent ainsi la façon dont les textes d'anticipation romanesques pour la jeunesse de la Belle Époque font de l'épistémologie du milieu naturel ou du principe *oecologique* un principe narratif majeur et poétique, permettant leur apprentissage et leur diffusion originale au moyen d'espaces urbains conjecturaux. Mais c'est en réalité la nature spécifique de l'espace urbain qui est utilisée pour permettre cette vulgarisation par la centralisation du savoir et des connaissances de la nature qu'elle permet mais aussi par sa logique de spectacularisation et d'allégorisation des connaissances de la Nature. Mais ce discours pédagogique s'appuie sur l'art de la fiction et du récit pour habilement recréer et reproduire la continuité entre les phénomènes naturels, au sein d'un espace rendu modelable et plastique par le geste de la conjecture, dans un geste de décomposition du réel utilisé pour son intérêt pédagogique, scientifique et narratif tout à la fois.
- 28 Mais ce triple geste fondé sur la quête d'une continuité de la représentation implique un constat : les principes pédagogiques de la Belle Époque dans leurs fondements mêmes, sur le plan épistémologique ou fictionnel, participent à la connaissance de la nature et à sa vulgarisation mais forment à n'en pas douter un mécanisme de mise en domination des phénomènes naturels, témoignant d'une volonté claire de créer en la jeunesse un foyer de forces productives, futurs bâtisseurs de cité. Ces romans participent finalement directement du processus explicité par Pierre Hadot dans *Le Voile d'Isis* (2004) selon lequel l'homme cherche à dévoiler la Nature par son explicitation, dans un geste de mise en visibilité qui trahit une ambition prométhéenne de contrôle et de maîtrise de ses éléments. La production de récits conjecturaux permet ainsi, de façon double, la transmission des connaissances mais aussi la mise en scène de comportements désirables dans lesquels se laisse voir une

formation à l'urbanité qui est aujourd'hui en procès, celle-ci reposant sur l'exploitation et l'anthropisation d'un sol terrestre perçu comme illimité et soumis à la volonté humaine. Ces œuvres permettent en réalité d'observer combien le geste de mise en récit par le roman mais aussi de vulgarisation par la fiction ont leur part de responsabilité dans le processus de domination des phénomènes de la nature, auquel ils se retrouvent liés de façon structurelle et poétique.

BIBLIOGRAPHIE

BACHA Myriam (éd.), 2005, *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Actions artistiques de la Ville de Paris.

BAREL-MOISAN Claire & CHASSAY Jean-François, 2019, *Le roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Cavales ».

BERESNIAK Daniel, 2003, *Symbole des Francs-Maçons*, Paris, Assouline.

CABANEL Patrick, 2007, *Le Tour de la nation par des enfants : romans scolaires et espaces nationaux, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Belin.

CHOAY Françoise, 1994, « Le règne de l'urbain et la mort de la ville », *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, p. 26-35.

DIGUET Dominique, 1990, « La science dans le livre pour enfants », *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, p. 151-160.

GLEIZES Delphine, 2019, « Images du futur, image au futur. L'expression du conjectural dans la presse de vulgarisation, du Musée des familles à Je sais tout », *Littérature, image, périodicité (XVII^e-XIX^e siècles)*. Disponible sur <<https://doi.org/10.58282/colloques.6527>>.

GUILLO Dominique, 2000, « La sociologie d'inspiration biologique au XIX^e siècle : une science de l'organisation sociale », *Revue française de sociologie*, n° 41-2, p. 269.

HADOT Pierre, 2004, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard.

HOPKINS-LOFÉRON Fleur, 2023, *Voir l'invisible : histoire visuelle du mouvement merveilleux-scientifique (1909-1930)*, Paris, Champ Vallon.

KERGOMARD Pauline, 2009, « La leçon de choses », *Enfances & Psy*, n° 43, p. 130-133.

LUSSAULT Michel, 2019-2020, « L'anthropocène serait-il un urbanocène ? Ou comment l'urbanisation généralisée a bouleversé le système planétaire », *Cours publics de l'École urbaine de Lyon*. Disponible sur <<https://medium.com/anthropocene2050/la-nthropoc%C3%A8ne-serait-il-un-urbanoc%C3%A8ne-a73d2e0d757>>.

OZOUF Jacques & OZOUF Mona, 1997, « Le Tour de la France par deux enfants : le petit livre rouge de la République », dans *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. II, p. 277-301.

Œuvres étudiées

BIART Lucien, 1869, *Aventures d'un jeune naturaliste au Mexique*, Paris, Jules Hetzel.

BLEUNARD Albert, 1888, *La Babylone électrique*, Paris, Société française d'éditions d'art, L.-Henry May & G. Mantoux, illustré par A. Montader.

BROWN Alphonse, 1890-1891, « Une ville de verre », dans *La Science illustrée*, n^{os} 131-194, 1^{er} juin 1890-8 août 1891, illustré par C. Clérice.

BRUNO G., 1878, *Le Tour de la France par deux enfants. Devoir et patrie*, Paris, Belin.

BRUNO G., 1916, *Le Tour de l'Europe pendant la guerre. Livre de lecture courante illustré de nombreuses gravures et cartes géographiques*, Paris, Belin.

CALVET Émile, 1883, *Dans mille ans*, Paris, Charles Delagrave, illustré par V. Nehlig.

LAURIE André, 1884, *L'Héritier de Robinson*, Paris, Jules Hetzel.

LAURIE André, 1905, *Le Maître de l'Abîme*, Paris, Jules Hetzel, coll. « Les Romans d'aventures », illustré par G. Roux.

NOËL Eugène, 1863, *La Vie des fleurs*, Paris, Jules Hetzel.

VERNE Jules, 1869, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Paris, Jules Hetzel, coll. « Voyages extraordinaires ».

VIDAL DE LA BLACHE Paul, 1903, « La géographie humaine. Ses rapports avec la géographie de la vie », *Revue de synthèse historique*, 1^{er} octobre 1903, p. 219-240.

NOTES

1 Comme le rappelle Pauline Kergomard (2009, p. 130-133) qui théorise à la fin du XIX^e siècle un apprentissage des connaissances par les sens, la « leçon de choses » est avant tout un principe pédagogique qui consiste, par opposition à la tradition rhétorique contre laquelle les penseurs républicains entrent en conflit, à faire apprendre par la mobilisation de la sensibilité et la mise en contexte immédiate, soit par des sorties *in situ* et le contact au corps à corps avec le savoir, soit de façon indirecte par des objets littéraires — comme le livre illustré et les planches représentant la

végétation ou les animaux — qui ont pour même objectif d'impressionner par les émotions.

2 L'on trouve au XIX^e siècle plusieurs expressions, selon les milieux scientifiques ou politiques, pour désigner ce principe d'interaction des espèces vivantes entre elles. Jules Michelet, dans *La Mer* (1861) par exemple, évoque la « solidarité » du vivant et Auguste Comte, dans son *Cours de philosophie positive*, décrit la « connexité sociale » dans un cadre plus sociologique. Voir Guillo (2000, p. 269).

3 « C'est là, dit-il, que nous établirons notre usine. — Quelle usine ? demandai-je au comble de la stupéfaction. — Celle qui nous fournira des matériaux pour nous abriter, si nous sommes contraints de passer un hiver ici. — Qu'elle est donc la nature des matériaux que vous emploierez ? — La silice. — La silice existe en grandes quantités à proximité des geysers et je ne vois pas en quoi... » (Brown, « XIV. Le Schrader », 1^{er} novembre 1890, p. 383)

4 « En les suivant le long de leur chemin, les écoliers sont initiés peu à peu à la vie pratique en même temps qu'à la morale ; ils acquièrent des notions usuelles sur l'industrie, sur l'agriculture, sur l'hygiène, sur les principales sciences et leurs applications. » (Bruno, 1878, p. IV)

5 « Chapitre LXII. Les fleuves creusent comme de grandes routes des montagnes à la mer » (*ibid.*, p. 148).

6 L'exposition universelle de 1889, par exemple, accorde à chaque domaine du savoir un « pavillon » spécifique : le gaz, le diamant, l'horlogerie, l'orfèvrerie, la céramique, la chasse et la pêche, la verrerie, la soierie, les vêtements, etc. Voir Bacha (2005).

7 « Les trois hommes, saisis d'admiration, s'avancèrent, et leurs regards purent embrasser un spectacle féérique. Une quadruple rangée d'arbres d'essence précieuse, différents d'aspect, mais groupés avec un art infini, partageait l'avenue en trois allées ombreuses. Celle du milieu était couverte de massifs de fleurs éclatantes, de jets d'eau et de statues. » (Calvet, 1883, « Chapitre III. Dépêches officielles en 2880 », p. 70)

8 « Nous sommes venus, répondit Terrier, après un moment de réflexion, pour étudier avec soin la civilisation, les mœurs et surtout l'état industriel et scientifique de vos contrées. » (*Ibid.*, « Chapitre VII. Le maître d'école », p. 10)

9 *Ibid.*, « Chapitre III. Dépêches officielles en 2880 », p. 7 et 73 ; « Chapitre IV. Un monument utile », p. 81 ; « Chapitre VII. Le maître

d'école », p. 108.

10 Une grande pyramide occupe le centre du Paris futur au sein du texte, faisant office d'horloge-thermomètre et réunissant les points cardinaux. L'on comprend qu'à travers elle c'est l'ensemble du monde qui se trouve synthétisé. (*Ibid.*, « Chapitre IV. Un monument utile », p. 83) Pour les symboles maçonniques, voir Beresniak (2003).

11 « L'Académie des sciences, qui tient séance officielle et publique le jeudi, est en rapport direct par ses appareils avec un grand nombre de corps savants, qui se réunissent le même jour et à la même heure. On pourrait dire, à la rigueur, que toutes ces illustres assemblées n'en forment qu'une seule. » (*Ibid.*, « Chapitre VIII. Le téléphone et le phonographe », p. 116)

12 Dans son ouvrage pédagogique, Jules Delbrück explique ainsi que le geste pédagogique a pour but de décomposer le visible et les objets du quotidien pour en expliquer les origines : « D'où viennent la vitre de la fenêtre, la tasse de porcelaine, la feuille de papier, la serviette de lin ou de coton, la robe de velours et cent autres objets qui nous entourent et remplissent nos demeures ? » (*Les Récréations instructives*, 1860. Cité par Diguët, 1990)

13 « Oh ! petit Julien, il y en a par toute la France, des porcelaines et des faïences de Limoges. Non loin de cette dernière ville, à Saint-Yrieix, on a découvert une terre fine et blanche : c'est cette terre que les ouvriers pétrissent et façonnent sur des tours pour en faire de la porcelaine. » (Bruno, 1878, « Chapitre LV. Ce qu'il y a de plus heureux dans la richesse, c'est qu'elle permet de soulager la misère d'autrui », p. 130)

14 « [...] aussi le soir même les enfants étaient à Vesoul, c'est-à-dire en Franche-Comté. Vesoul est une petite ville de dix mille âmes situées au pied d'une haute colline dans une vallée fertile et verdoyante. Le département de la Haute-Saône, dont elle est le chef-lieu, est peut-être le plus riche de France en mines de fer, et de nombreux ouvriers travaillent à arracher le minerai de fer dans les profondes galeries creusées sous le sol. » (*Ibid.*, « Chapitre XXIX. Ne vous fiez pas étourdiment à ceux que vous ne connaissez point. On ne se repent jamais d'avoir été prudent », p. 64)

15 « Les livres d'étrennes », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 décembre 1905.

16 « L'un des plus riches propriétaires de l'Angleterre, — on évaluait sa fortune à plus de cent millions — lord Badger se plaisait à encourager les entreprises hardies, pour peu qu'elles lui parussent avoir un but plus utile.

Fier de l'esprit aventureux de ses compatriotes, il savait semer l'or à pleines mains quand il s'agissait d'un voyage lointain ou d'une découverte importante. » (Bleunard, 1888, « Chapitre premier. Le projet du capitaine Laycock », p. 2)

¹⁷ Voir par exemple Laurie (1884).

RÉSUMÉS

Français

Cet article étudie la façon dont le roman d'aventure scientifique et géographique pour la jeunesse entre 1880 et 1914 propose la vulgarisation de grands principes naturalistes et écologiques au moyen de villes imaginaires et conjecturales. Ces espaces urbains originaux sont utilisés pour permettre la transmission des connaissances sur la nature, soit parce qu'ils forment des objets spectaculaires, soit parce que dans leur nature même de « ville » ceux-ci permettent de croiser d'importants principes d'enseignement fondés sur la centralisation et la décomposition du savoir. Mais ces récits conjecturaux pédagogiques ne font pas que diffuser une connaissance sur la nature au moyen de la fiction romanesque : ils utilisent en réalité leur pouvoir d'attraction pour former la jeunesse à la domination des phénomènes naturels, rendre désirable l'activité productive et industrielle, invitant les jeunes à devenir de futurs bâtisseurs de cité eux-mêmes. Ces principes montrent en réalité la participation du fait littéraire au processus d'urbanisation et de domination du monde naturel inscrit dans le sillage de la révolution industrielle.

English

This article examines how the scientific and geographical adventure novel for young readers between 1880 and 1914 promotes the popularization of ecological principles through imaginary cities. These original urban spaces are used to transmit knowledge about nature, because they are spectacular objects, or because they represent key educational principles based on the centralization and decomposition of knowledge. But these pedagogical narratives do not only disseminate knowledge about nature through fiction: they actually use their power of attraction to train young people in the domination of natural phenomena, to make productive and industrial activity desirable, and to encourage them to become future city builders. These principles reflect the participation of literature in the process of urbanization and domination of nature, in the wake of the industrial revolution.

INDEX

Mots-clés

anticipation, écologie, roman d'aventure géographique, urbanisation, villes imaginaires

Keywords

anticipation, ecology, environment, geographical novel, urbanization, imaginary cities

AUTEUR

Kevin Pelladeaud

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

kevin.pelladeaud@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/294131566>

Pour une écologie de la main : figures du toucher et esthétiques cinématographiques de la manipulation scientifique

Ecology of the Hand: Figures of Touch and Cinematic Aesthetics of Nodes

Mike Zimmermann

DOI : 10.35562/iris.4395

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

PLAN

L'autonomie de la main, la main de l'autonomie

Hors de l'humain, l'humanité

L'humanisme écologique : doigts sans main, corps sans colonne

Conclusion

TEXTE

- 1 Depuis quarante ans, la philosophie écologique cherche plus que jamais à nommer l'époque à laquelle le vivant appartient désormais. Les philosophes se livrent à une véritable querelle théorique où il s'agit d'articuler le préfixe le plus juste au problème environnemental : anthropocène¹, chthulucène², capitalocène³, technocène et plantationocène (Tsing, 2015) formulent les tentatives courageuses de saisir l'insaisissable. Sous ces appellations originales, le débat se concentre ainsi autour d'une idée centrale : l'humain est l'architecte d'un nouvel ordre terrestre. Il est à l'origine d'un mouvement, d'un phénomène planétaire que la précieuse philosophie de Bernard Stiegler a nommé l'anthropisation⁴ (Stiegler, 2018), c'est-à-dire un processus par lequel l'humain modifie la planète. Il y a déjà dans cette interprétation une idée plus générale qui exprime que « tout ce qui est vivant modifie nécessairement son environnement » (Federau, 2017, p. 27). C'est la fonction même de l'organisme vivant : extraire ce dont il a besoin pour sa subsistance.

Difficile après cette remarque de reprocher à l'humain son activité. En réalité, nous n'avons jamais su garder les mains dans nos poches.

- 2 De toute cette foisonnante littérature, on peut se demander, à bon droit, pour quelles raisons les néologismes ci-dessus font référence de manière systématique au lexique du toucher. Quand on prend la mesure de certains passages, on se rend compte que la terminologie employée par les textes pour interpréter la crise écologique s'est construite autour de groupe de mots tels que : *manipulation*, *emprise*, *empreinte* ou encore *saisie*. Il y a là une critique implicite de l'humain dans son rapport au toucher à approfondir. Faut-il supposer que le malheur planétaire est une histoire des mauvais usages de la main ? Cette hypothèse peut être discutée à partir du cinéma de science-fiction. On y trouve des discours figuratifs réglés par l'économie filmique de certaines œuvres de SF. Il faut nous tourner, de fait, vers les approches éco-critiques du cinéma et l'analyse filmique afin de révéler l'alliance curieuse entre la main humaine, le dérèglement climatique et l'instrumentalisation du milieu. Avant d'ouvrir nos remarques à ce sujet, il faut faire un petit détour en allant chercher les réflexions menées par Jacques Derrida dans sa lecture du concept d'humanisme en tant qu'agent de perturbation environnementale. Si l'on doit accorder une telle place à Derrida dans ce travail, c'est parce qu'il rappelle que la main est étroitement liée à la manipulation de l'environnement (Derrida, 2000). Nous engagerons également notre discussion à partir de la philosophie de Bernard Stiegler en proposant une lecture de 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932) et enfin *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023) ; trois films importants qui thématisent tous un propos éthique sur l'importance des usages de la main dans la séparation de l'animal et de l'humain. Si les deux premiers films exploitent un propos technocratique, le dernier se démarque de ce postulat et déconstruit l'idée d'une main extractiviste.

L'autonomie de la main, la main de l'autonomie

- 3 Commençons notre discussion par une proposition générale évoquée dans *Le toucher* (2000). Dans ce texte, Derrida affirme que la

tradition philosophique héritée de Kant, Descartes et Aristote porte en elle une obsession thématique : celle de vouloir déterminer, à tout prix, la singularité de l'humain par rapport au reste des vivants. Cette tradition cherche, d'une part, à trouver les moyens de séparer les humains des non-humains, mais encore à justifier ce qui les en éloigne fondamentalement. L'argument fut donc porté du côté du toucher et de la main :

L'homme est le seul être à disposer d'une main, seul il *touche* au sens le plus fort et le plus strict. Il touche plus et il touche mieux. La main figure le propre de l'homme, le toucher est le propre de l'homme.
(Derrida, 2000, p. 176)

- 4 À la suite de cette remarque générale, quelques centaines de pages plus loin, Derrida forge le mot « humanisme » (p. 242). Ceci lui permet d'extraire dans la sonorité du mot *humain*, le nom *main* comme si l'humain était déjà en soi une sorte de mainmise sur l'environnement, c'est-à-dire, une grande main dont le seul désir serait de tenir le monde entre ses doigts. C'était déjà la peinture baroque de Johannes Vermeer, *L'Astronome*, qui en figurait les prémisses en 1668. On y voit une main qui s'enroule autour d'un globe tandis que l'autre tient fermement le coin d'une table, support du savoir sur lequel est disposé un livre ouvert. *Le Littré* nous dit au sens figuré que tenir quelqu'un ou quelque chose dans sa main, c'est le tenir en puissance, c'est en disposer souverainement.

Figure 1. – Johannes Vermeer, *L'Astronome*, 1668, huile sur toile, Musée du Louvre.



© GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda.

- 5 Cette métonymie facile n'est pas sans gravité car deux siècles plus tard l'industrialisation du monde aura perfectionné de grandes machines à répétition qui précipiteront la main jusqu'aux ruptures des poulies. La tendinite et le travail à la chaîne, Charlie Chaplin en faisait déjà la critique dans *Les Temps modernes* mais ce n'est pas seulement sa main qui souffre, c'est surtout sa cognition prolétarisée. On se souvient que, dans le récit, il séjourne quelques jours en psychiatrie pour dépression. C'est que l'idée de rupture, dans tous les sens du terme, n'est jamais loin d'un taylorisme forcené.
- 6 Il faut maintenant s'en remettre au discours de Jacques Derrida, *Fichus*, prononcé le 22 septembre 2001 lorsqu'il reçut le prix Theodor-W.-Adorno. Quelques années avant sa mort, Derrida est

pressé par l'urgence de la question des non-humains. Son projet dénote la volonté d'une écriture démesurée sinon impossible : produire un livre de plus de trente mille pages dont l'objet serait de réécrire à nouveaux frais l'histoire de la philosophie afin que nos chances de cohabitation avec les autres espèces ne se comptent plus sur les doigts de la main. En voici quelques fragments :

Les lueurs au moins d'une révolution pensante et agissante dont nous avons besoin, dans la cohabitation avec ces autres vivants qu'on appelle les animaux. Adorno a compris que cette nouvelle écologie critique, je dirai plutôt « déconstructive », devrait s'opposer à deux redoutables forces, souvent antagonistes, parfois alliées. D'une part, celle de la plus puissante tradition idéaliste et humaniste de la philosophie. La souveraineté (*Herrschaft*) de l'homme sur la nature est en vérité « dirigée contre les animaux » [...]. (Derrida, 2001, p. 55)

- 7 Ce passage est important car il pose en creux la question de la dé-verticalité, c'est-à-dire de la nécessité de soustraire l'humain à sa position dominante, d'annuler dans l'ordre du vivant l'écart entre l'humain et les autres espèces. Il apparaît ici toute la difficulté de cette entreprise : ces dizaines de milliers de pages à écrire, en devenir, sont nécessaires à l'invention d'une nouvelle épistémologie non humaine. Ce livre « de rêve » n'en est plus un aujourd'hui. La philosophie environnementale a répondu à l'appel, au réveil. Il n'est plus un projet en sommeil, en veille, mais une réalité diurne dont le développement des études environnementales, des éthiques animales et des philosophies post-humanistes témoigne de cette révolution intellectuelle en veille, c'est-à-dire vigilante, à l'écoute.
- 8 Cette réflexion éco-critique de l'humain et du non-humain s'étend aussi à d'autres domaines. Ainsi Derrida pointera du doigt la dimension « verticalisante » de la théorie heideggerienne : l'usage de la main marque le début de la métacognition⁵.

Quelques remarques en pierre d'attente, et au croisement d'une réflexion en cours sur « la main de Heidegger » et sur le monde de l'animal dit « pauvre en monde » (*weltlos*), là où il faut supposer que l'homme (*weltbildend*) serait donc (plus) riche en monde (un peu, beaucoup, jusqu'à quel point ? et tout homme à la différence de tout animal ? etc.). Pour ce qui nous importe en premier lieu dans ce

contexte (une certaine histoire du toucher et de la vue, de la main et de l'œil, un processus d'hominisation ou d'humanisation, et des « corps vivants », des « animaux » qui, pour ne pas disposer de « la main de l'homme », ne seraient pourtant pas simplement manchot, etc.), prenons acte du lieu de ces considérations de Heidegger sur le lien entre le privilège (*Vorrang*) supposé traditionnel et continu (toute l'ontologie occidentale !) du voir « au sens le plus large du terme », l'intuition (*Anschauung*) et le « présenter » (*Gegenwärtigen*), en particulier dans sa dimension temporelle. (Derrida, 2000, p. 228)

- 9 La lecture derridienne d'Heidegger nous enseigne que la distinction entre le non-humain et l'humain s'est établie à partir du privilège de la main. Derrida semble prendre en compte le critère de la préhension dans le problème plus général de l'hominisation. Ce ne sont pas les pieds qui ont permis à l'humain de se tenir debout, ce sont ses mains. Il faut entendre aussi dans le commentaire de Derrida que la séparation de l'humain et du non-humain s'est justifiée, dans l'histoire de la philosophie, à partir de l'intelligence et de la métacognition. Si le non-humain est « pauvre en monde » selon Heidegger, s'il est bête, s'il est une bête, c'est bien parce qu'il ne sait pas se servir de ses mains (il n'en a ni les caractéristiques physiques, ni la fonction). Autrement dit, l'humain n'est pas une bête car il dispose de capacités préhensiles. Sa technicité se produit à partir de la main. Derrida écrira par exemple que :

Ce privilège anthropocentrique, fût-il transcendantal, n'est pas toujours conséquent avec la réduction transcendantale la plus ambitieuse, celle qui devrait suspendre toute thèse d'existence du monde ou dans le monde, y compris celle de l'homme. [...] Ce même privilège pousse à négliger ce qui n'est pas « chaîne humaine », hors du monde humain et parfois jusque dans le monde humain (le corps-*Körper*), la prothèse technique, l'animal dans le monde humain et hors du monde humain [...] ce même privilège anthropologique tend à laisser dans l'ombre l'historicité qui, de façon toujours prothétique, *produit-l'homme-et-la-technique*, ce que nous avons appelé d'un mot commun, à plus d'une reprise, l'hominisation ou l'émergence de la « main de l'homme ». (Derrida, 2000, p. 272)

- 10 Ce que décrit Derrida dans ce *privilège* de l'humain⁶, c'est la fabrication de prothèses ou, pour le dire avec Stiegler, la fabrication

d'organe exosomatique⁷, c'est-à-dire des prolongements de faculté corporelle prélevés à partir de l'environnement. Le processus d'humanisation est un processus qui a débuté par la complexification et le perfectionnement des organes artificiels humains. Ce processus est amorcé par l'usage de la main, l'usage technicisé de la main. Ce sera la thèse défendue entre autres par Stiegler dans un article qui ouvrira la voie aux études digitales⁸ : « Dans la disruption. La main, ses doigts, ce qu'ils fabriquent et au-delà » (2016). C'est ainsi que la question de la tactilité vient tout à coup rencontrer celle de l'intelligence humaine dont voici les lignes de force du texte :

L'histoire de l'esprit commence par les doigts qui transforment eux-mêmes les organes de perception au fil de leur fabrication — et c'est ce qui produit une exosomatisation qui est aussi une organogénèse au sens large, c'est-à-dire : agençant organes psychosomatiques, organes artificiels et organisations sociales au cours d'un « perfectionnement organique » dont Freud ne pense pas la dimension sociale, mais qu'il faut commencer avec et résulter de la station debout. (Stiegler, 2016, p 224)

- 11 Bien qu'il ne s'agisse pas, dans ce passage, de différencier l'humain du non-humain, Stiegler, accompagné par le travail de Freud, suggère que la formation de l'intelligence humaine comme autoréflexion ne peut pas être envisagée sans prendre en considération le rôle fondamental de la préhension humaine. Le toucher et le pouvoir de la main technicisent l'environnement et améliorent ainsi la vue, l'ouïe et les autres sens, car de nouveaux dispositifs techniques façonnés par la main humaine peuvent apparaître : c'est ce qui rend possible l'étirement et l'amélioration des organes perceptifs. Mais ce qu'il faut retenir ici en premier lieu, c'est que la technicité humaine a toujours été au service de l'amélioration de nos propres fonctions organiques. On peut maintenant tenter, à travers ces remarques, d'orienter notre réflexion plus directement vers le cinéma.
- 12 Il est tout à fait curieux que ces problèmes philosophiques aient déjà été posés par Stanley Kubrick et son 2001, *l'Odyssée de l'espace*⁹ (1968). La question de la technicité de la main y est d'ailleurs soulevée dans la lecture de Sam Azulys (2011, p. 153). Il est l'un des seuls à deviner, derrière ces images, les remarques de Heidegger sur la technique.

Figure 2. – 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), photogramme personnel.



- 13 Le récit est segmenté en deux parties. La première se déroule pendant la période préhistorique de la Terre où notre espèce, en pleine lumière, en plein jour, n'en est pas encore une en tant que telle, c'est-à-dire qu'elle ne dispose pas encore de l'appellation, du nom ou de l'adjectif « humaine ». Au moment où le récit pose le cadre, notre espèce est encore in-humaine : elle n'a pas encore de « main ». Dans ce segment darwiniste, un clan de primates se dispute le territoire d'un point d'eau. Ils s'opposent à un clan rival. La guerre des ressources prend fin lorsqu'un monolithe rectangulaire, une obsidienne stèle-air dont on ne connaît pas les moyens d'apparition, leur enseigne l'intelligence technique. Ce que la séquence tente de décrire ici est le passage de la condition « sauvage » vers la condition « moderne ». On voit tout de suite qu'elle se réalise par l'organe du toucher : la main. Car le contact avec la pierre déclenche une inspiration prothétique. L'un des primates se saisit alors d'un tibia et combat l'espèce opposée dans un déchaînement de violence instrumentalisée (Azulys, 2011, p. 153). Los devient tout à coup le succédané du poing. Azulys ne dit pas autre chose lorsqu'il commente la scène d'ouverture du film en s'inspirant du travail d'Oswald Spengler, *L'Homme et la Technique*. La main est, en effet, un organe de domination qui « supprime tous les autres animaux » (*ibid.*). Cet argument peut aussi s'inscrire dans l'analyse défendue par Michel Ciment qui voyait dans cette scène « le premier

pas d'une domination technique du monde » (2011, p. 128). Mais il faudrait une lecture plus patiente du film en évacuant les lectures, sans doute phallocentriques et œdipiennes, obsédées par une vision érotique et génitale (*ibid.*, p. 134).

Figure 3. – 2001, l'Odyssée de l'espace (Stanley Kubrick, 1968), photographie personnelle.



- 14 La deuxième partie se déroule pendant la période que l'on pourrait appeler, faute de mieux, scientifique. Le glissement de la période préhistorique vers la période moderne est initié par l'os que le primate avait lancé dans les airs. Cela permet à Kubrick de poursuivre la généalogie de l'os, autrement dit de questionner les conséquences de son perfectionnement technique. Dans ce pan du récit, l'humain s'est parfaitement automatisé. Il a depuis longtemps quitté la Terre. L'appellation « Terrien » ne lui convient plus. Toute la deuxième partie, contrairement à la première, se déroule dans l'espace noir, dans le vide cosmique et intersidéral, entre les planètes du système solaire. Le récit reste le même. L'humanité, toujours en lutte, se confronte à l'intelligence artificielle. Les deux segments, préhistorique et scientifique, racontent d'abord une histoire du seuil et de la main. En réalité, il s'agit d'un seul segment ellipsé. Le récit est tranché par une ellipse de plusieurs millions d'années qui s'actualisent par une coupe sèche.

Figure 4. – 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), photogramme personnel.



- 15 On voit, quelques dizaines de minutes après le début du film, un vaisseau spatial dont la continuité métonymique avec l'os est appuyée par un raccord objet. La séquence nous révèle alors ses intentions : marquer le début de l'anthropocène. S'il y avait un élément à segmentariser, à couper en deux, s'il fallait inventer une figure dialectique, ce ne serait pas celle habituellement invoquée pour saisir le film (sauvage/moderne, non-humain/humain, nature/culture...), mais plutôt celle d'une main instinctive, inconsciente, indéterminée contre une main augmentée, auxiliaire, substituée, intentionnelle. Si une figure dialectique devait s'imposer, elle devrait se construire autour du thème de la main. L'anthropocène comme une histoire de la main augmentée. L'économie figurative employée dans cette scène engage, de fait, l'humain dans une sorte d'histoire de sa main et de ses effets sur la Terre et le système solaire.
- 16 Kubrick multiplie, à partir de là, d'autres prolongements métonymiques de la figure de l'os. Le plus curieux d'entre eux est celui où il cadre le stylo du docteur Ralph Halvorsen en lévitation dans la cabine où il s'est endormi. Kubrick maintient ce cadrage en focale courte pendant plusieurs secondes. C'est là le moyen d'imposer une proximité figurative entre deux objets distincts : le vaisseau et le stylo. Sur le flanc, on reconnaît une forme qui rappelle des hublots. Sur la pointe, on devine le « nez » d'une capsule spatiale. La figure du

stylo est importante ici puisqu'elle rappelle que l'écriture a rendu possible les sciences, lesquelles ont, à leur tour, permis le développement de ce que Norbert Wiener appelait la cybernétique à la fin des années cinquante. Lorsqu'il ouvrait le thème de la machine, il en rappelait le caractère dangereux lié au perfectionnement des ordinateurs. Cette méfiance envers la machine engagera Kubrick à concentrer une partie du récit à HAL 9000, une intelligence artificielle malfaisante que Dave Bowman déconnectera « manuellement ». Quoi qu'il en soit, Kubrick applique une esthétique de la correspondance analogique. Tout l'effort du film consiste à produire des continuités en tissant un ensemble de motifs se superposant les uns aux autres. L'obsidienne noire évoque en effet les premiers supports d'écriture cunéiforme, une écriture que l'on pratiquait en taillant dans la pierre. Or, ce qui est tout à fait curieux, c'est l'autre versant définitionnel de cunéiforme, car c'est aussi le nom donné à un os du pied, le tarse.

Figure 5. – 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), photographie personnelle.



- 17 Mais la question demeure : quel est le rapport entre l'os, l'ordinateur et le stylo ? Entre l'os et l'intelligence artificielle ? Ce rapport peut être précisé à partir de la séquence où Dave Bowman tente de débrancher HAL 9000. Il n'est pas inutile de résumer les enjeux scénaristiques de la scène. Dans le cas qui nous occupe, Hal a verrouillé l'accès à la navette. Il contrôle les commandes et les

circuits du vaisseau à distance. On peut dire que c'est un programme qui relève d'une puissance automatique alors que Dave, quant à lui, relève d'une puissance manuelle. Dave est bloqué à l'extérieur du vaisseau. Il sait qu'il ne pourra y accéder qu'en forçant manuellement l'entrée. Après avoir actionné la manivelle du sas à l'aide du bras télescopique de sa navette, il réussit in extremis à s'introduire dans *Discovery*. L'œil omniscient de Hal, introduit à travers de nombreux gros plans, est maintenant un simple témoin lumineux. Hal, impuissant, regarde Dave pénétrer dans le *data center* où est contenue sa conscience. Jusqu'au seuil de la chambre mémorielle, la scène est filmée en contre-plongée et cadre le corps de Dave, immense, comme pour figurer la supériorité immédiate de l'humain sur la machine. Cette séquence est importante car elle inverse les polarités : Dave est déterminé, froid, presque, insensible alors que Hal est affolé, inquiet et supplie l'astronaute d'interrompre son action. Il s'agit là d'un humain programmé et d'un programme humanisé. En réalité, Dave s'apprête à lobotomiser Hal car on peut dire qu'il est entré dans sa tête. Dave retire les disques durs de Hal, l'un après l'autre, si bien que l'ordinateur régressera et décrira lui-même sa dégénérescence en temps réel. Sa voix ralentit jusqu'à disparaître dans une dernière vibration étranglée. Kubrick réfléchit ici, en images, au statut de la violence comme matrice humaine. Le propos est d'une grande polémique et ne s'accorderait plus du tout avec les théories de l'évolution récentes, formulées à partir des concepts de symbiose et d'entraide. Kubrick semble attribuer la violence au propre de l'humain mais en caractérisant cette violence comme itérative et parfaitement usinée. C'est un programme, un geste automatique, mécanisé. Hal est dépassé car la violence est imprédictible, elle échappe à tous les modèles computationnels.

- 18 La séquence du meurtre de Hal n'est que la manifestation primitive du concept de violence préparée par la scène d'ouverture. Kubrick applique, de fait, un discours darwiniste à l'ensemble de son film. La violence est nécessaire à l'évolution, c'est un réflexe. Elle n'est même plus une pulsion ou un instinct car les personnages n'expriment aucun trait animal. Ce sont désormais des automates.
- 19 Si les premières minutes de *2001, l'Odyssée de l'espace* concernent le thème de la prothèse qui produit de l'autonomie (les primates s'adaptent au biome subtropical dès lors qu'ils acquièrent une

« main »), le reste du film concerne celui de l'autonomie de la prothèse. Tout le développement du récit se décline alors sous cette idée remarquable. Kubrick nous dit en image — le raccord objet — qu'il y a une continuité paradigmatique entre l'os et l'ordinateur. Mais il y a bien un agent qui est à l'origine de ce destin computationnel de l'os : c'est la stèle noire dont on apprendra, à la fin du film, qu'elle n'est pas une obsidienne mais un être vivant exotique. Car il s'agit bien là de signifier par la figuration cinématographique que l'os est pris malgré lui dans un cycle généalogique. Le cinéma est sans doute le seul instrument à pouvoir établir un effet de voisinage esthétique entre l'ossuaire, espace des restes du corps, et le *data center*, espace numérique des traces de notre intériorité cognitive. Le défi posé à Kubrick est donc de rendre visible, par le travail du film, l'extension de l'os, jusqu'à son aboutissement ultime, l'ordinateur.

- 20 À travers l'analyse de 2001, *l'Odyssée de l'espace*, on a vu que la main détermine un devenir-technique et industriel de l'environnement. La conquête terrestre et spatiale est influencée par les fonctions de la main qui ont permis la station debout et ainsi la domination des autres espèces. La machine et l'ordinateur sont dans le film de Kubrick les conséquences de la perfectibilité de la main.
- 21 Comme nous le verrons par la suite, la main scientifique est aussi celle qui humanise, par la force et la manipulation génétique, l'animal.

Hors de l'humain, l'humanité

- 22 Avant de discuter plus directement d'un autre rapport de l'humain à la main et à l'animalité, on abordera d'abord la question de la verticalité, à partir de la célèbre adaptation cinématographique, *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932). Le roman-source de H. G. Wells a connu diverses adaptations au cinéma. Nous nous concentrerons uniquement sur la première version. Ceci nous permettra de découvrir ce qui se jouait avant le thème de la dé-verticalité. On croisera dans ce film le thème de la main dont le voisinage avec la station debout est incontestable. Résumons rapidement l'intrigue du film : Edward Parker est sauvé de la noyade par Montgomery, bras droit d'un médecin égocentrique, le docteur Moreau. Le navire de commerce, le *Covena*, accoste aux abords d'une île et livre une cargaison d'animaux (un tigre, des chiens, des

cochons). Parker découvre rapidement que l'île est en réalité un laboratoire d'expérimentation dans lequel sont pratiquées des greffes et des hybridations du vivant sur des sujets animaux¹⁰. Mais comme souvent dans les récits de ce registre, il s'agit d'humaniser l'animalité, de soustraire la part d'animalité d'un sujet animal. L'entreprise utopique de Moreau est ainsi dévoilée : aboutir à une société parfaite. Ce projet relève de la logique de la domination. L'île du docteur Moreau est une petite société autocratique insulaire où l'autorité religieuse n'est pas loin. Dans le manoir, les sujets hybridés, mi-humains, mi-animaux, doivent se soumettre à un règlement autoritaire : marcher à quatre pattes leur est proscrit, ils doivent se tenir droit sous peine d'être punis sévèrement. À l'aide d'une cymbale et d'un fouet, Moreau veille au grain. Celles et ceux qui dérogent à la règle sont fouettés, torturés, dans l'un des quartiers du manoir nommé « The House of Pain ». Moreau impose un règne de la terreur. Il se félicitera d'avoir accéléré le processus d'évolution qui mène de l'animal vers l'humanité. Il affirmera avec conviction que : « *Man is the present climax of a long process of organic evolution*¹¹ » et plus loin dans le récit il poursuivra son argumentation : « *All animal life is tending towards the human form*¹². » Cet argument traditionnel garde une très grande importance dans le discours anthropocentré qui a longtemps prédominé dans la philosophie classique de Kant : « Rien n'est plus odieux à l'homme kantien, dit Adorno, que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité [...]. Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. » (Derrida, 2001, p. 55) Moreau est en ce sens kantien, tout ce qui rappelle l'animal dans l'homme lui est insupportable. C'est ce dont il souhaite : une civilisation où toutes les formes du vivant qui la structurent, tendent vers l'humanité. Si l'humanité s'est produite dans un sujet humain, pourquoi ne pourrait-elle pas se mettre à l'œuvre ailleurs ? Moreau souhaite faire exister l'humanité en dehors de l'humain. Or, cette volonté scientifique n'engage-t-elle pas une réécriture et quelque part un travail de la main ? Il y a nécessairement une sorte de provocation par le geste, de mise en demeure, envers le règne animal comme si Moreau d'un geste de la main désignait de l'index la place où devrait « normalement » se tenir les animaux. En fait, il n'est pas très loin d'un geste juridique et sacerdotal lorsqu'il dicte à ces sujets, à ces fidèles, la manière dont ils doivent pratiquer l'espace. S'il provoque par le geste et impose ses propres commandements,

Moreau est aussi un « hors-la-loi », il défie les lois du vivant, c'est-à-dire qu'il déclenche l'humanité en l'animal par la manipulation génétique. En ce sens, Moreau provoque l'humanité en réécrivant les lois du vivant. Mais la particularité de la posture scientifique de Moreau, c'est qu'elle renoue, à plus forte raison, avec une certaine iconographie picturale héritée de Vermeer. Dans l'une des séquences du film, Moreau fait la visite de son laboratoire à Park. Tout en vantant le fruit de son génie et la grande précision de son équipement d'intervention chirurgicale, il dispose sa main droite sur une sphère de lumière. La séquence, cadrée en plan moyen, laisse alors apparaître les dispositifs médicaux. Bien que le plan ne puisse pas évacuer les figures de la maîtrise (la main, le globe), cette partie du récit est importante car elle dit que Moreau est tout entier un personnage du toucher dont la main est l'entité créatrice.

Figure 6. – *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932), photographie personnelle.



- 23 Cet argument sera confirmé plus loin par les dialogues lorsqu'un sujet inquiet, dos à une foule de créatures obéissantes, désigne Moreau du doigt. Il récite docilement sa leçon : « *His is the hand that makes*¹³ » que l'on peut sans doute traduire par « c'est sa main qui fabrique » et que l'on doit comprendre comme « c'est sa main qui nous a créés ». Cette citation fait partie d'une série de phrases rituelles prononcées par les sujets de Moreau. Il y en a une autre dont la similarité est proche : « *His is the hand that heals*¹⁴. » Qu'il soit rédempteur ou créateur, l'autorité de Moreau ne peut exister sans l'utilisation et le lexique qui justifient le pouvoir de ses mains. La fin du film rompt définitivement avec ce paradigme-là car Moreau sera lui-même le sujet d'expérimentation de ses propres créatures : emmené de force dans son laboratoire, traîné comme « un chien », il finira mutilé par les sujets qu'il a engendrés.
- 24 Maintenant que ce modeste parcours de la main verticalisante est réalisé, de cette main qui manipule, de cette main qui assume la fonction d'un catalyseur, nous pouvons entrevoir le processus inverse s'actualiser dans un autre exemple filmique remarquable : l'humain vers l'animal.

L'humanisme écologique : doigts sans main, corps sans colonne

- 25 Au cinéma, *Le Règne animal* (2023) configure figurativement une certaine esthétique du nœud et participe de ce fait à une volonté de dé-verticalité. Il y a au seuil même du titre du film une ambiguïté qui joue volontairement sur l'indétermination du nom règne. Comment doit-on comprendre ce nom ? Le règne, est-ce l'autorité d'un pouvoir ? Est-ce, dans une autre mesure, la classification des espèces par la biologie ? Est-ce la confusion entre l'humain et le non-humain ? Le film de Thomas Cailley n'est pas clair à ce sujet mais on peut dire qu'il tente au moins de réfléchir à une humanité dont l'équilibre ne passerait plus par la marche, la station debout, les pieds, mais par la patte, la palmure ou les rémiges¹⁵. Voici un résumé de l'intrigue : l'ensemble d'une région, peut-être d'un pays, voit ses habitants frappés par un étrange événement génétique dont l'origine est mystérieuse. Les individus humains se métamorphosent en créatures aquatiques, reptiliennes, féliformes, canines ou aviaires¹⁶.

Cette métamorphose ne concerne ni les insectes¹⁷, ni les champignons. La métamorphose est irréversible et ne concerne pas ledit règne animal. C'est un processus de déshumanisation qui emmène l'individu moderne vers la créature sauvage. Ce choix n'est pas anodin car le récit met en scène le désordre dans la classification des vertébrés. De fait, c'est autour des êtres vivants charpentés d'une colonne vertébrale que s'annonce le projet du film. Car c'est bien la possibilité de la station debout permise par la colonne vertébrale qu'il s'agira d'annuler ou de soustraire à l'espèce humaine. C'est comme si le film disait au personnage : « Tu ne te tiendras plus debout. » La colonne, cette ossature verticale, empilée du bas vers le haut que Léonard de Vinci a illustrée avec fascination, est remplacée par la figure de l'arceau. La problématique du film est donnée : comment l'humain peut-il continuer à appliquer son autorité sur l'animal et l'environnement s'il devient lui-même un animal ? En ce sens, le film ne va cesser, par des procédés d'invention plastiques singuliers, de défaire la verticalité humaine au premier degré en commençant par lui retirer ce qui le différencie des autres vertébrés : la station debout sur deux membres inférieurs. Ainsi, la domination de l'humain sur l'animal est annulée grâce à un réagencement de la colonne vertébrale qui ne maintient plus la tête vers le haut mais le corps vers le bas. L'alignement est rompu. C'est cela même qui était à l'œuvre dans *Birdy* (Alan Parker, 1985) dont le récit évoque les tristes tentatives d'évasion d'un personnage enfermé dans un hôpital¹⁸. Son statut d'homme-oiseau n'est pas marquée par une organicité hybride. Le corps n'additionne pas maladroitement (ce que le cinéma fantastique aurait sans doute accompli) des appendices aviens avec des caractéristiques physiques humaines. Au contraire, l'ingéniosité du film est de figurer un hybride sans jouer avec la plasticité du corps, le collage ou la bouture monstrueuse. *Birdy* présente les caractéristiques physiques d'un humain. Ce sont les procédés de figuration qui prennent en charge l'élaboration de son animalité : une séquence bien connue — celle dont l'un des plans servira d'affiche du film — figure le personnage replié sur les barreaux métallique de sa tête de lit. En plan de demi-ensemble, l'on voit la plante des pieds plaquée sur les barreaux. Ce cadrage est remarquable car il donne l'impression que l'homme, piégé dans une volière, est un oiseau dont les griffes se refermeraient sur son perchoir. Ainsi, la figure humaine bascule dans l'animalité par un simple effet de mise en scène. Outre

ce dispositif du cadre singulier, il faut souligner le traitement figuratif de la colonne vertébrale dé-verticalisée. Si Birdy n'est pas un humain, c'est parce qu'il ne se tient pas comme tel. Sa posture annule son humanité. À plusieurs reprises, le film détachera le corps de Birdy de son appartenance à la verticalité. On y découvre au fil du récit la figuration d'un corps enroulé sur lui-même, rabattu, écrasé par on ne sait quelle gravité. La colonne, dont certains plans laisseront apparaître les vertèbres, ne tient plus le reste du corps à la verticale. L'anatomie de Birdy apparaît donc au spectateur avec la silhouette d'un arceau, morphologie concave à la chair incurvée.

Le Règne animal recycle à l'identique ce procédé de cadrage puisqu'il présente une proximité figurative troublante dans le traitement de la colonne vertébrale. Dans cet exemple, la figure de style est absente car le personnage principal Émile n'est pas la métonymie d'un oiseau. Il est, au premier degré, un loup en devenir¹⁹.

- 26 Si l'hybridité organique est assumée ici contrairement à *Birdy*, celle-ci ne satisfait pas la seule fantaisie plastique. Dans la séquence ci-dessus, le corps d'Émile est découpé en plan taille, à peine isolé de l'environnement, par une profondeur de champ réduite. Une courbe se dessine alors entre les omoplates : la colonne ; comme si elle venait à se retirer du corps. On croirait que les omoplates s'ouvrent pour laisser s'échapper la colonne vertébrale. Cette logique figurative ne participe-t-elle pas à désolidariser la colonne du reste du corps ?

Figure 7. – *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023), photogramme personnel.



27 D'autres séquences encore s'avèrent au contraire résolument re-verticalisantes comme en témoigne le milieu du récit : Émile est traqué par des militants réactionnaires dont le parti politique s'oppose à la cohabitation entre les humains et les hybrides. Dans cette débâcle, Émile se cache dans un champ de maïs. Un détail important marque la séquence : les assaillants sont plantés sur des échasses. Un autre rapport à la verticalité se dessine alors ; la continuité de la pièce de bois sur laquelle la jambe se greffe. En hauteur, rehaussés, montés sur bois, les chasseurs n'ont d'autre fonction que de garantir la puissance de la verticalité. Ils se maintiennent volontairement dans la verticalité. Ils font régner l'ordre de la ligne droite, ils se placent volontairement en surplomb, au-dessus de la chaîne alimentaire. Si la métaphore est facile, il est surprenant de constater que le montage dans la séquence procède à partir d'une position de caméra en plongée qui ne vient pas souligner la menace de l'événement mais plutôt évoquer les principes même du regard humain. Il est possible que cette position de caméra en plongée évoque en substance, non seulement le regard scientifique taxinomiste mais aussi la domination inhérente à cette perspective verticale. Les classifications hermétiques des êtres vivants se seraient-elles structurées à partir d'un œil scientifique en plongée ? Il faudra attendre la fin du film pour que cette situation, ce *statu quo*, s'effondre et que la figure du nœud apparaisse enfin dans toute sa force symbolique²⁰. C'est sur le personnage d'Émile, au seuil de son corps propre, que se fonde l'économie figurative du nœud. Voici le segment narratif : Émile et son père en voiture sont pris en chasse par une patrouille de police. Ils roulent vers une destination inconnue au seuil d'une route forestière. Au moment de se remémorer quelques souvenirs liés à leurs vacances en montagne, ils interrogent la vitesse de pointe d'un loup. Soudain, ils percutent une barrière métallique, ce qui endommage l'automobile. La course-poursuite est interrompue. Le père ouvre la portière et ordonne à son fils de courir. Émile s'exécute et disparaît dans l'épaisse verdure buissonneuse. À cet instant de la séquence, on croirait qu'il est avalé par le décor. Il ne fait aucun doute que la fin du film travaille l'entrelacement des textures. Le nœud qui se produisait déjà dans la chair d'Émile à partir de la physicalité du loup (poils, griffes, crocs, sensibilité aux ultrasons) et celle de l'humain, se découvre dans la toute-puissance du défilement opérée par le travelling horizontal. Mais la figure du nœud n'apparaît

pas dans la plasticité organique des corps contrairement à la métamorphose qui s'inscrit d'emblée dans la chair des personnages. Ici, la séquence laisse intact le corps d'Émile : elle n'y touche pas. L'altération n'est pas d'ordre organique mais figurative. Tout se passe dans le traitement filmique opéré par les procédés de figuration : le travelling horizontal. Autrement dit, le défilement horizontal accéléré de la séquence produit une rupture progressive dans la dualité fond et forme. De ce fait, la perception visuelle du spectateur est bousculée. Elle ne peut plus se fixer sur une forme stabilisée. C'est que la vitesse de défilement des particules filmiques amène la composition jusqu'au seuil de l'intelligibilité en résistant d'abord à l'abstraction figurative. Il s'agit ici de faire disparaître la linéarité, d'effacer les lignes et les démarcations entre le corps d'Émile et l'environnement forestier. À un certain moment de la séquence, le défilement horizontal atteint son paroxysme : la figure d'Émile ne se détache plus de son environnement. Il y a mélange, nœud, le corps du personnage se dilue complètement dans le milieu boisé jusqu'à ce que le corps soit éjecté du cadre. Il ne restera plus qu'à l'écran qu'une couche pelliculaire de texture verdâtre en défilement. On ne sait plus si l'on est sur la terre, sous l'eau ou dans les airs. Les repères spatiaux et ontologiques s'annulent à cet instant entre le dernier photogramme du film et ce long fondu au noir qui amène progressivement le générique du film.

- 28 Par ailleurs, même si le projet du film *Le Règne animal* ne se structure pas de prime abord autour d'une écologie de la main et du toucher — nous en avons à peine évoqué les contours —, il y a tout de même, au sein du récit, des brèches dans lesquelles se redéfinissent la fonction du toucher et de la main. Elle serait sans doute à chercher dans la perte progressive de l'écriture dont Émile est frappé ou dans ces segments du récit où l'empreinte digitale et les ongles sont remplacés par des griffes et des marques²¹. L'idée est remarquable : l'animal ne laisse pas d'empreinte, il laisse des traces. Il faudra sans doute éclairer cette proposition dans un prochain travail.

Conclusion

- 29 Ce parcours du traitement plastique de la main dans le cinéma de science-fiction trace un paradigme écologique qui évacue les usages

scientistes et technocratiques du toucher. Au fil de notre réflexion nous avons rencontré un cinéma résolument critique, conscient des usages extractivistes de la main humaine. Contre le lexique du toucher scientifique, contre la main augmentée et meurtrière, contre l'artificialisation du corps, les quelques exemples filmiques abordés traitent la figure de la main dans un registre qui n'est pas celui de la maîtrise ou de la manufacture. La réponse provisoire formulée par notre corpus filmique renouvelle la fonction du toucher dans une logique presque de phénoménologie écologique. La main des personnages et les sensations produites par le toucher doivent nécessairement s'inscrire dans ce qu'il faut bien appeler une figure de l'entrelacement. Il faudrait sans doute ouvrir le corpus à des approches de phénoménologies écologiques. Dans les études universitaires, le travail de David Abram, *Devenir Animal. Une cosmologie terrestre* (2024), pourrait sans doute offrir des réponses pertinentes. Que signifie aujourd'hui, pour nous, naturalistes²², ce nouveau système du toucher qui préfère l'écoute sensorielle à la manipulation technologique ?

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAM David, 2024, *Devenir animal. Une cosmologie terrestre* [2010], trad. S. Kristensen, Paris, Éditions Dehors.
- AZULYS Sam, 2011, *Stanley Kubrick. Une odyssée philosophique*, Chatou, Les Éditions de la Transparence.
- CIMENT Michel, 2011, *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy.
- CRUTZEN Paul J., 2002, « Geology of Mankind », *Nature*, n° 415, p. 23. Disponible sur <<https://doi.org/10.1038/415023a>>.
- DERRIDA Jacques, 2000, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 2001, *Fichus*, Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 2001, *Papier Machine*, Paris, Galilée.
- DESCOLA Philipe, 2021, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil.
- FEDERAU Alexander, 2017, *Pour une philosophie de l'Anthropocène*, Paris, Presses universitaires de France.
- HARAWAY Donna, 2007, *Manifeste cyborg* [1985], trad. N. Magnan, Paris, Exils.

MALM Andreas, 2017, *L'anthropocène contre l'histoire : le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique.

STIEGLER Bernard, 2005, *De la misère symbolique*, vol. 2 : *La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée.

STIEGLER Bernard, 2016, « Dans la disruption. La main, ses doigts, ce qu'ils fabriquent et au-delà », *Études digitales*, n° 1 (*Le texte à venir*), p. 215-227. Disponible sur <<http://classiques-garnier.com/etudes-digitales-2016-1-n-1-le-texte-a-venir-dans-la-disruption.html>>.

STIEGLER Bernard, 2018, *Qu'appelle-t-on panser ?*, vol. 1 : *L'immense régression*, Paris, Les Liens qui Libèrent.

TSING Anna, 2015, *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. P. Pignarre, Paris, La Découverte.

NOTES

1 Terme bien connu que l'on doit au chimiste météorologue Paul Crutzen (2002).

2 C'est Donna Haraway, dans son *Manifeste cyborg*, qui en forge le néologisme en 1985.

3 Terme plus récent formulé par Andreas Malm (2017).

4 L'anthropisation est un terme forgé à partir de la physique et de la cosmologie contemporaine : Bernard Stiegler joue sur l'assonance et l'homonymie des deux termes (anthropique-entropique). Il opère un rapprochement syntaxique. L'entropie : l'agitation des particules au niveau subatomique. Plus la température est grande, plus l'entropie est forte. L'anthropisation est un long processus millénaire de greffes techniques et d'appendices technologiques installés aux surfaces et aux couches de la planète. Elle implique les sols (la biosphère), le ciel (la troposphère), les mers (l'hydrosphère) et depuis quelques décennies maintenant les couches les plus reculées de la Terre (l'exosphère).

5 À ce sujet, Jacques Derrida (2000, p. 272) renvoie le lecteur au travail de Bernard Stiegler : les ouvrages auxquelles Jacques Derrida fait référence ne sont pas encore écrits par Bernard Stiegler, mais ils concerneront le concept d'organes exosomatiques et endosomatiques que l'on retrouve égrainé dans *De la misère symbolique*, vol. 2 : *La catastrophe du sensible* (2005).

- 6 Jacques Derrida est évidemment contre ce postulat, il ne cessera tout au long de son travail de relever que l'argument défendu par la philosophie depuis plusieurs siècles pour justifier la séparation humain/non-humain, c'est l'absence de technicité et de langage (Aristote, Kant, Descartes et Heidegger sont de cette tradition-là). L'animal est « pauvre en monde » car il n'a ni langage, ni technicité.
- 7 L'exosomatisation est un processus par lequel l'humain se prolonge de prothèses, d'organes artificiels ; l'humanité est un processus d'extériorisation de sa mémoire et de ses capacités organiques vers des techniques transformées en compétences (Stiegler, 2005, p. 67 et 73). Des exemples : point/marteau, canine/couteau, œil/lunette astronomique, écriture/mémoire (grammatisation, extériorisation de l'imagination).
- 8 À entendre non pas comme étude du numérique mais étude du toucher.
- 9 On pourrait rajouter à ce corpus : *Premier Contact* (Denis Villeneuve, 2016) et *Foundation* (David S. Goyer et Josh Friedman, 2021).
- 10 À ce sujet, *Les Gardiens de la galaxie 3* (James Gunn, 2023) reprend à l'identique l'héritage thématique de H. G. Wells concernant la manipulation du vivant. Dans le récit, le « maître de l'évolution » souhaite humaniser des animaux sans conscience.
- 11 Trad. : « L'homme est l'apogée actuelle d'un long processus d'évolution biologique. »
- 12 Trad. : « Toute vie animale tend à la forme humaine. »
- 13 Trad. : « C'est sa main qui crée. »
- 14 Trad. : « C'est sa main qui soigne. »
- 15 Ce sont les différentes couches du plumage dont l'aile des oiseaux se compose.
- 16 La métamorphose touche aussi aux attributs acoustiques : les cordes vocales, le larynx n'aident plus à l'exercice d'un langage vocalisé auquel se substituent des piailllements inaudibles. Un personnage homme-oiseau en fera les frais.
- 17 Ou à peine, en tout cas la fin du film suggère que la thérianthropie posée comme récit-cadre peut s'étendre jusqu'au règne entomologique : une séquence figure un phasme, mi-humain, mi-insecte.
- 18 Il est enfermé car il pense être un oiseau.

- 19 Le film jouera d'ailleurs volontairement sur l'inversion pré-nominale : un chien se nomme Albert, un humain Lana (c'est autour de la recherche de Lana, mère d'Émile, que le récit se structure initialement). Il s'agit d'un retournement de nomenclature : dénomination humaine attribuée à des animaux et dénomination animale attribuée à des humains.
- 20 À ce moment du film, Émile ne sait plus se servir de ses mains lorsqu'il souhaite accéder à l'écriture. Il sait à peine se tenir debout.
- 21 Une autre piste pourra aussi nous mener vers la pêche traditionnelle à la main. Dans le film, elle ne passe plus par des organes de substitution (canne à pêche, filets) pour le dire à la manière de Bernard Stiegler, mais réactive des traditions manuelles et directes sans support technique.
- 22 En référence au travail des ontologies de Philippe Descola (2021).

RÉSUMÉS

Français

À travers la cartographie d'une esthétique de la manipulation scientifique et de la figure du toucher au cinéma, ce travail examine par l'analyse filmique les implications et les usages écologiques de la main en s'appuyant sur les travaux de Jacques Derrida et Bernard Stiegler.

English

This article explores the ecology of the hand in cinema based on film analysis and works of Jacques Derrida and Bernard Stiegler. It investigates the ecological implications of the hand through the aesthetics of touch in cinema.

INDEX

Mots-clés

main, figure du toucher, verticalité, études cinématographiques, écologie, analyse filmique, symbiose

Keywords

hand, figure of touch, verticality, interweaving, film studies, ecology, film analysis, symbiosis, nodes

AUTEUR

Mike Zimmermann

ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques),
université de Strasbourg

zimmermannmike@icloud.com

IDREF : <https://www.idref.fr/283491078>

Mathieu Bablet — Après la dystopie

Rencontre avec le bédéaste Mathieu Bablet menée par
Nicolas Rouvière

After Dystopia. Meeting with Comic Book Artist Mathieu Bablet Led by Nicolas Rouvière

Nicolas Rouvière et Mathieu Bablet

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

TEXTE

Nicolas Rouvière¹ : Nous avons la joie et l'honneur d'accueillir Mathieu Bablet, qui est l'un des auteurs de bande dessinée français les plus talentueux de sa génération. Depuis 2011, il a publié en son nom propre quatre albums aux éditions Ankama², comme auteur complet, c'est-à-dire à la fois comme scénariste et comme dessinateur : *La Belle Mort* en 2011, *Adrastée* en 2013-2014, *Shangri-La* en 2016 et *Carbone & Silicium* en 2020. Pour ce dernier, Mathieu Bablet a fait partie en 2021 des cinq finalistes du « Grand Prix de la Critique³ » et il a obtenu le « Prix BD Fnac France Inter⁴ ».

Chacun de ses albums constitue une œuvre monumentale : à la fois par son format, son nombre de pages, toujours compris entre 150 et 300, par sa très grande réussite esthétique et la profondeur de son questionnement. Mathieu Bablet développe des univers de science-fiction à travers lesquels il pose de grandes questions éthiques, philosophiques, politiques sur le lien humain, sur fond de quelques grands thèmes qui traversent notre époque : la société de consommation, le productivisme, la société du contrôle, le réchauffement climatique, les crises migratoires, les intelligences artificielles, le spécisme ou encore le transhumanisme.

Avant de poser quelques questions à Mathieu, je voudrais présenter rapidement les trois albums qui entretiennent un lien particulier avec le thème au cœur de ce numéro, à savoir les liens entre l'écologie et la science-fiction.

Dans le premier, *La Belle Mort*, la planète Terre a été envahie par des insectoïdes géants qui sont venus de l'espace et qui ont tout dévoré sur leur passage. La reine mère de ces insectes dévore elle-même les siens, alors qu'ils aspirent à s'affranchir du déterminisme de leur espèce. Ils vont alors s'allier à une poignée d'humains survivants et s'unir physiquement à eux pour se libérer de leur condition.

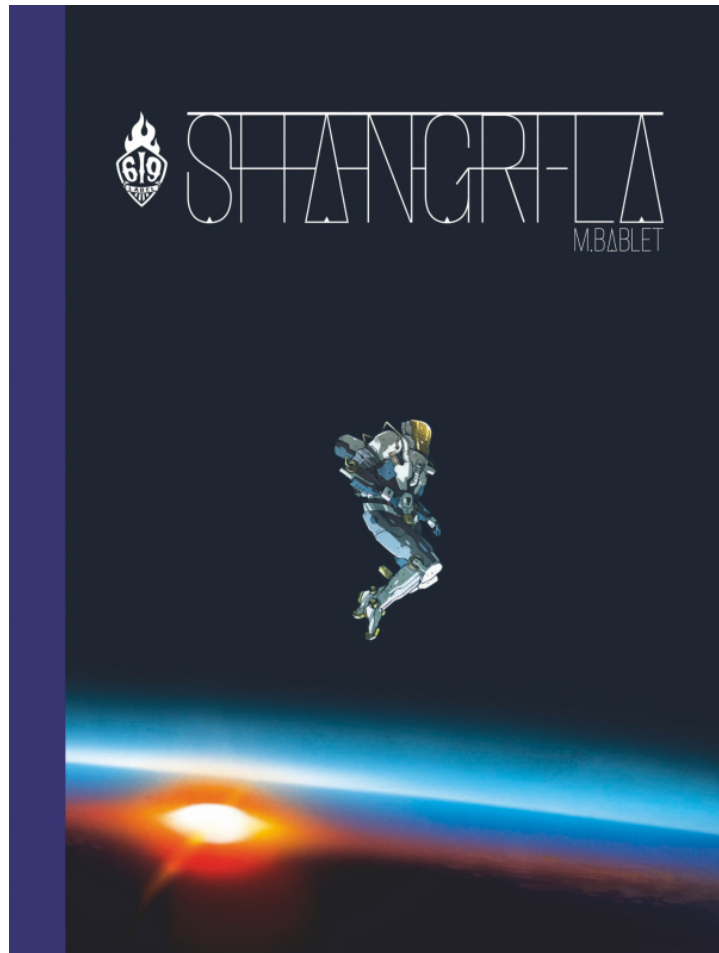
Figure 1. – Mathieu Bablet, 2011, *La Belle Mort*, Ankama Éditions, coll. « Label 619 », couverture.



Dans *Shangri-La*, la Terre est devenue inhabitable à la suite d'un grand cataclysme. Les humains qui ont survécu vivent dans une station orbitale dirigée par une grande entreprise capitaliste. Les gouvernants développent le projet de créer une nouvelle espèce humaine, à partir de quelques atomes, et de l'implanter sur un satellite de Saturne. En réalité, la vie de la station est traversée par

de très grandes tensions sociales et la violence trouve à se décharger sur une espèce animoïde qui sert de bouc émissaire.

Figure 2. – Mathieu Bablet, 2016, *Shangri-La*, Ankama Éditions, couverture.



Enfin, *Carbone & Silicium* raconte l'histoire de deux androïdes qui ont été créés par un laboratoire de la Silicon Valley pour faire de l'assistance à la personne. Ce sont des androïdes sensibles qui ressentent des émotions à travers leur corps. Après leur séparation accidentelle, le lecteur suit leur évolution parallèle et leurs retrouvailles au fil des siècles, à chaque révolution robotique, sur fond de cataclysmes écologiques et de mutations de la société.

Figure 3. – Mathieu Bablet, 2020, *Carbone & Silicium*, Ankama Éditions, couverture.



Mathieu, ce qui frappe à travers ces différents albums, c'est qu'on sent chez toi la volonté d'élargir le champ de la conscience du lecteur, non seulement à l'échelle de la planète, mais aussi du cosmos, pour relativiser en quelque sorte la place de l'humain dans l'univers. Cela passe par un traitement particulier de l'espace et du temps, mais aussi par des choix esthétiques forts que tu fais.

Mathieu Bablet : Oui. Il y a tout d'abord l'idée de replacer l'humain dans son contexte, dans son milieu, dans l'endroit où il vit, pour mieux montrer qu'il doit forcément faire des compromis, ou en tout cas essayer de vivre en harmonie avec ce qui l'entoure. Cela passe par une prédominance des décors, qui sont très détaillés, souvent presque plus, d'ailleurs, que les personnages. L'idée est vraiment de faire évoluer les protagonistes dans leur environnement et que,

parfois, ils s'y perdent, de telle sorte que l'œil des lectrices ou des lecteurs doive presque les chercher à certains moments dans le foisonnement du décor. Il y a vraiment cette envie de montrer que les protagonistes ne vivent pas que par eux-mêmes, qu'ils ne sont pas les seuls véhicules de l'histoire qu'ils sont en train de vivre, mais qu'ils font ça dans un environnement bien précis, qui, en plus, comme tu le disais, est souvent en train de se détruire, de s'auto-détruire, ou en tout cas de tomber en déliquescence. Il y a vraiment cette envie que les héros ne soient pas forcément au centre de l'image, pas au centre même de l'histoire avec un grand H, pour montrer qu'on est tous des individus qui aspirons à vivre notre propre aventure, mais que celle-ci s'inscrit dans une forme de grand tout.

Il y a beaucoup de choses qui participent à ça. Il y a cette méticulosité à traiter les décors, et il y a la couleur aussi qui est très présente, pour donner une ambiance ou une tonalité à un encrage. J'essaie d'avoir une couleur qui vienne presque manger le dessin à un certain moment. Le dessin existe toujours, mais le décor aussi, un peu à part égale. Et ce travail de la couleur me permet, je l'espère en tout cas, dans la lignée de mouvements artistiques comme l'Impressionnisme, d'obtenir quelque chose de sensoriel quand on lit mes pages. En tout cas, c'est ma volonté de faire appel aux sensations que les lectrices et les lecteurs peuvent avoir à la vue des images, avant d'avoir le côté intelligible, quand on lit les bulles.

NR : Il y a la question du rapport au corps aussi, qui est très particulier dans tes œuvres. L'un de mes amis qui est fan de tes albums m'a dit : « Chez Mathieu Bablet, le corps fait mal. Il y a une forme de dureté dans la représentation des personnages. » Je crois que cela te tient à cœur de modifier notre rapport à la représentation du corps.

MB : Oui, il n'y a pas chez moi un désir de réalisme dans le traitement du corps. Au contraire, il y a une volonté souvent de l'abîmer, de l'estropier un peu, de le rendre grotesque, de le renvoyer à son côté charnel. De la même manière que j'essaie de replacer les humains dans l'environnement dans lequel ils vivent, j'essaie de replacer aussi l'esprit des humains dans le côté charnel de leur corps. Un corps, c'est un véhicule pour notre conscience. C'est quelque chose qui se transforme, qui s'altère, qui s'abîme avec le temps. Dans cette même

dynamique de mettre à distance l'idée d'un individu tout puissant, l'idée d'un héros ou d'une héroïne qui maîtrise sa destinée, ce corps va s'altérer, va s'abîmer tout au long du voyage. C'est aussi une chose qui nous représente, car notre corps a une finitude, il n'est pas immuable.

NR : Dans *Carbone & Silicium*, par petites touches, on voit l'évolution de l'état du monde, la pollution, l'exploitation à outrance des métaux rares, la répression militaire des crises migratoires, la guerre civile. On assiste à un réchauffement climatique de la planète de plus de 15 degrés. Mais tout cela n'est pas asséné. C'est montré par petites touches, à travers des allusions. Et c'est au lecteur de combler les blancs à chaque nouveau rendez-vous, à chaque nouvelle rencontre entre les deux androïdes. Pourquoi ce choix des ellipses ? Est-ce que cela correspond à une volonté de sensibiliser différemment les lecteurs ?

MB : Oui. Si ce thème de l'effondrement est aussi présent, ce thème de la fin d'une civilisation ou d'un temps tel qu'on le connaît, c'est tout d'abord parce que cela représente pour moi une forme d'exutoire. Je mets dans mes bandes dessinées certaines de mes angoisses, ce qui va me permettre ensuite de passer à autre chose ou en tout cas de décompresser un peu, parce que ce sont des sujets qui sont prégnants au quotidien et qu'on ne peut pas éviter. Dans *Carbone & Silicium*, justement, on vit cette espèce d'effondrement. Pour moi, ce qui était intéressant, c'était de me dire que cela se fait sur le temps long, c'est pourquoi on a un sentiment d'impuissance. Pour donner une anecdote, quand j'écrivais le scénario de *Carbone & Silicium*, il y avait une série sur Canal+ qui s'appelait *L'Effondrement*, et qui dépeignait ce qui se passait sur environ une semaine où tout commence à dérailler. En fait, quand quelque chose arrive très rapidement, on a une obligation en tant qu'être humain de réagir, de trouver des solutions. Mais c'est hautement plus improbable qu'on réagisse rapidement quand ça arrive sur un temps long. C'est ce qu'on voit aujourd'hui, ne serait-ce qu'avec le réchauffement climatique qui arrive graduellement et où on se donne des objectifs à 2050, 2100, ou pour ce qui se passera dans 500 ans, etc. Ce rapport au temps long, il est intéressant parce que pour l'urgence climatique, ce n'est pas à l'échelle d'une génération, ce n'est pas à l'échelle de l'individu, qu'on peut se rendre compte de ce qui se passe, et ce n'est pas à l'échelle

d'un individu qu'on ressent le pouvoir de changer les choses. Dans *Carbone & Silicium*, c'est la raison pour laquelle l'histoire s'étale sur 300 ans : il y a cette volonté de montrer que, graduellement, il y a des épisodes difficiles qui rendent les conditions de vie de plus en plus délétères sur Terre. Et pour autant, il n'y a pas de réponse franche à apporter parce que tout est épisodique, tout est étalé et ne nous permet pas de prendre tout dans sa globalité. Et c'est pour ça d'ailleurs aussi que je montre une aventure qui se passe dans le monde entier, parce qu'il y a des boucles de rétroactions, il y a des choses qui se passent à un endroit et qui auront des effets dans d'autres. Notre esprit humain n'est pas assez développé pour prendre la pleine mesure de la problématique et se dire : « Oui, collectivement, il faut qu'on arrive à faire quelque chose avec ça. »

NR : Tu fais faire au lecteur de grands sauts géographiques et temporels, tout en ménageant des plages de contemplation. Il y a de grandes scènes silencieuses, sur Terre ou dans l'espace. Dans le cadre de la séquentialité d'un grand roman graphique, comment conçois-tu cette alternance entre ces moments de recueillement et une action parfois beaucoup plus rapide ?

MB : Ce qu'il faut savoir, c'est que la bande dessinée, comme la littérature, est un des rares arts où c'est le lecteur qui est maître du rythme. C'est le contraire dans le cinéma, les séries et l'animation où les images s'enchaînent et où l'on n'est pas maître de la vitesse à laquelle on reçoit les informations. À l'inverse, quand on reçoit une histoire en bande dessinée, on peut maîtriser le rythme. Donc, en tant qu'auteur, c'est aussi mon boulot de gérer ce rythme, de l'imposer en quelque sorte aux lectrices et aux lecteurs, et donc d'avoir des moments plus calmes et des moments plus rapides. Ce qui me paraît spécifique par rapport à la littérature, c'est qu'avec le graphisme, on peut ménager de grandes pages, justement, de contemplation, de silence, qui sont extrêmement importantes pour moi, parce que, finalement, c'est un appel à la réflexion, à l'observation, à observer une forme de beauté. Dans *Carbone & Silicium*, il y a toujours ce rapport entre un monde qui est en pleine détérioration et des choses qui sont immuables : on voit de grands paysages, souvent naturels, qui ont été peu détériorés par l'humain ou partiellement. Il y a aussi cette invitation à s'arrêter à un moment sur une case, et avec les personnages à prendre le temps, avant de

reprendre la lecture. Cette spécificité qu'offre ce médium, il me paraît important de l'exploiter. En l'occurrence, je pense vraiment que cela sert mon propos, à savoir celui d'inviter à prendre son temps, à ralentir le rythme de lecture et potentiellement à inviter à la réflexion.

NR : Dans *Carbone & Silicium*, la scientifique Noriko a des scrupules à faire des enfants en raison de la catastrophe écologique à venir. Parallèlement, on voit dans *Shangri-La* une révolution politique qui échoue. Dans *Carbone & Silicium* aussi, il semble que la mobilisation collective pour sauver la planète soit sans effets. Mais il est aussi question de résilience. On voit des micro-communautés qui se reconstituent autour du partage, de la mise en commun des biens et un mode de vie différent. Comment te positionnes-tu par rapport aux théories de la « collapsologie » ou du grand effondrement ? Évolues-tu personnellement vers une vision moins pessimiste ?

MB : Quand j'ai écrit *Shangri-La* en 2014, ce n'était pas encore complètement à la mode, mais on entendait quand même commencer à parler de la « collapsologie ». Notamment, il y avait un ou deux livres de Pablo Servigne qui étaient déjà sortis (2014 ; Servigne & Stevens, 2015). En prenant ces informations frontalement, il y a une forme d'éco-anxiété massive qui apparaît, de telle sorte que le sentiment qui en ressort, c'est : « Mon Dieu, on va tous mourir. » Et je trouve que cela se ressent beaucoup dans *Shangri-La*, qui est très nihiliste sur le fond, parce que, finalement, il y a assez peu d'espoir. C'est le constat de tout ce qui va mal, sans chercher à apporter de solution. Finalement, c'est quelque chose que je trouve dépassé aujourd'hui, parce que c'est assez peu constructif. On baigne déjà de manière générale dans cet imaginaire post-apocalyptique de la science-fiction, à savoir que l'effondrement arrive ; et tout ce qui reste à la fin c'est une forme de survivalisme qui est très individualiste. C'est une pensée très américaine de l'effondrement. Or dans *Carbone & Silicium*, on vit certes l'effondrement, mais le but, c'est de l'accepter. Comme tu le disais, il y a une forme d'acceptation, de résilience. Dans la réalité on sait que l'effondrement va avoir lieu. On peut en donner une définition qui peut varier, mais en tout cas, il s'agit de la détérioration du monde. Les qualités de vie vont diminuer par rapport à ce qu'on a aujourd'hui : on va le vivre et on est déjà en

train de le vivre. Dans *Carbone & Silicium*, il y a une forme d'acceptation accompagnée d'une idée de résilience, afin de ne pas se laisser abattre. En toile de fond, il y a le lien comme ultime solution pour aller au-delà de ces obstacles. C'est pour cela que mon prochain livre complétera cette trilogie de science-fiction et portera sur la forme des insectes pollinisateurs, avec une tentative de retrouver les traces ADN des abeilles, pour les cloner et essayer de les faire revenir⁵. En toile de fond, il y a cette idée de créer une nouvelle société. En ce sens, je m'inscris complètement dans une mouvance de la science-fiction qui, justement, s'est remise en question, qui s'est éloignée des dystopies qui essayaient vainement de mettre en garde, qui s'est éloignée de ce côté post-apocalyptique où on se retrouve, au bout du compte, avec une morale selon laquelle l'homme est un loup pour l'homme. J'essaye plutôt d'aller vers des mouvances comme le Hopepunk, le Solarpunk⁶, qui sont ces nouveaux genres de la science-fiction qui créent un demain et un avenir enviables, en mettant en scène des nouveaux modèles d'organisation, des nouveaux modèles de lutte et d'émancipation vis-à-vis des modèles de société qui nous ont fait foncer droit dans le mur. À mon sens, c'est vers cela que je tends personnellement. Et puis, justement, quand on fait de la bande dessinée et qu'on veut porter un message, on se demande toujours quelle est la meilleure manière de le faire. Est-ce que les messages de peur fonctionnent ? À priori, on a suffisamment de recul pour voir que ce n'est pas tout à fait le cas. Alors est-ce que les messages d'espoir peuvent fonctionner ? Je ne sais pas, mais, en tout cas, ils créent une toile de fond, une espèce de grille de lecture qui peut servir ensuite aux lectrices et aux lecteurs pour imaginer un futur qui soit un peu moins pessimiste que celui qu'on nous vend aujourd'hui.

NR : Dans tes œuvres, on sent qu'il y a beaucoup de références cinématographiques et littéraires, ainsi qu'une très importante documentation scientifique. Le rapport à la technologie semble ambivalent, à la fois comme volonté de puissance, comme outil de domestication du monde, mais aussi comme remède dans le mal. Est-ce une contrainte qui est spécifique au genre de la science-fiction ou bien est-ce que cela correspond chez toi à une vision positive de la technique pour résoudre certains problèmes ?

MB : Je pense que cela fait partie de mes contradictions personnelles, dans le sens où j'essaie de m'inscrire dans une logique de décroissance tout en adorant les sciences. Si je n'avais pas fait une carrière artistique, j'aurais fait une carrière scientifique parce que c'est quelque chose qui me passionne. Je vois un parallèle entre les deux parce que ça consiste souvent à créer à partir de l'inconnu, à partir de suppositions et je veux essayer de faire avancer quelque chose qui soit à la fois inutile et beau en soi. Dans la technologie, il y a des choses absolument incroyables. Aujourd'hui, c'est beaucoup plus contrasté parce qu'effectivement, la technologie s'accompagne forcément d'extraction de matières premières, de pollution, de pollution différée dans d'autres pays, de choses dont on ne se rend pas compte et qui, *in fine*, impacteront nos quotidiens. Donc oui, c'est super ambivalent. Je ne suis pas techno-solutionniste et je ne pense pas que la technologie nous sauvera. Pour autant, je ne peux pas nier que la technologie est quelque chose qui m'intéresse, simplement parce que, en soi, c'est passionnant.

NR : Dans *Carbone & Silicium* il y a une scène où l'un des deux androïdes reprend peu à peu conscience, en même temps que sa batterie se recharge (p. 198-201). Il se retrouve dans un monde post-effondrement au milieu d'une communauté de survivants qui se rassemble devant une télévision où passe le film *Le Géant de fer* (Brad Bird, 1999). Quel est le sens de ce clin d'œil visuel ? Dit-il quelque chose de ta vision de la robotique ?

MB : Oui, c'est effectivement un parallèle avec l'une des rares histoires où on essaie d'humaniser un robot qui n'a pas de sentiments à la base. Il en existe quelques-unes, je pense notamment aux films *Métropolis* de Rintaro (2001), *Astro Boy* de Osamu Tezuka (1963). Mais finalement, il y a assez peu d'exemples dans la pop culture de robots qui gagnent une humanité un petit peu désintéressée. Il y a aussi un côté nostalgique. Je crois que mon premier rapport à la SF avec des robots, c'était ce film-là. C'est un film d'une profonde humanité qui, finalement, montre que ce qui est important à la fin, c'est le lien. Cette scène de *Carbone & Silicium* encapsule pour moi tout ce que je m'efforce de faire en 300 pages, à savoir que ce qui compte à la fin, c'est le lien. C'est un peu la même chose.

NR : Dans *Shangri-La*, il est question d'une espèce animoïde qui a été créée artificiellement par les hommes et qui sert de bouc émissaire et d'exutoire aux tensions. On découvre que les animaux et les animoïdes sont esclavagisés pour nourrir le productivisme de l'industrie électronique. On voit des animaux en batterie, ce qui fait penser à l'industrie agroalimentaire ou à l'esclavage au travail. Je voulais te demander si tu rejoignais les courants spécistes pour reconnaître des droits moraux spécifiques aux animaux et les inscrire dans la grande communauté morale du vivant. Comment te positionnes-tu par rapport à ça ?

MB : Je suis effectivement complètement dans cette mouvance. Disons que pour moi, cela a participé de manière complètement logique à ce rapport qu'on entretient en tant qu'humain vis-à-vis du monde. Ce que j'essaie de montrer dans chacune des bandes dessinées, c'est que quoi qu'on fasse, on a un impact énorme sur notre environnement. En ce qui concerne la condition animale, c'est d'autant plus fort que souvent on ne se rend pas compte. Notamment sur l'alimentation carnée, quand on estime qu'il y a 70 milliards d'animaux qui sont tués tous les ans pour nourrir les 7 milliards d'humains sur la planète, cela donne le vertige, mais nous, en tant que consommateurs, quand on va au supermarché, on ne peut pas le comprendre, on ne peut pas l'envisager. Encore une fois, je pense que cognitivement on n'est pas assez bien câblés pour le saisir. Cette condition animale pour moi, c'est important parce que cela fait réémerger le vivant dans notre quotidien. Aujourd'hui, le vivant a peu de place, que ce soit le vivant animal, le vivant végétal. On a aseptisé notre quotidien pour éviter qu'il nous dérange. Réintroduire ce vivant pour essayer de vivre dans une forme d'harmonie, d'équilibre avec lui, cela me paraît encore une fois important. Plus spécifiquement, en ce qui concerne la cause animale, l'industrie alimentaire est quelque chose de tellement déraisonné, de tellement déshumanisé, que je voulais que cela soit un des moments forts de la bande dessinée, qui montre cette espèce d'absurdité du système. C'est à nos dépens et on ne s'en rend pas compte. Si on n'est pas informés, on ne verra jamais que le steak qu'on achète en supermarché participe à la pollution *via* le méthane, participe à la déforestation de l'Amazonie, aux cultures de soja, etc.

NR : Tu développes aussi un discours sur la transidentité. On sent qu'il faut dépasser les frontières entre les genres, entre les sexes, mais aussi entre les espèces. Est-ce que pour toi, cela participe d'une réflexion éthique pour sortir d'une vision égocentrée de l'individu dans son rapport au monde et aux autres ?

MB : Oui, complètement. Ce n'est pas nouveau. Il y a plein d'auteurs qui s'en sont emparé, qui s'en emparent, mais effectivement, cela participe d'une vision critique de notre société et de ses fondements. L'identité de genre en fait évidemment forcément partie, parce qu'il s'agit de questions qui malheureusement, on le voit aujourd'hui, ne sont pas comprises par une partie de la population. Cela fait partie des sujets qu'il me paraît intéressant de porter. Et c'est d'autant plus pertinent justement avec des robots qui sont normalement des coquilles, avec une apparence qu'on peut choisir de manière arbitraire, une apparence qu'eux-mêmes vont pouvoir choisir. Il y avait vraiment cette envie de questionner le corps et d'être jusqu'au-boutiste avec une fin où le corps n'a même plus trop d'importance et se trouve constitué d'un peu tout et n'importe quoi.

NR : Parmi tes influences, il y a entre autres Hayao Miyazaki. Quelques mots à ce sujet ?

MB : De manière générale, L'influence japonaise est celle qui inspire le plus mon travail. Traditionnellement la bande dessinée franco-belge a fonctionné sur un format 48 pages où l'on raconte très efficacement les choses sans gras, sans rajouter de surplus. Mais avec l'arrivée du manga dans les années 1980, moi, ma génération de dessinatrices et de dessinateurs, on a pu découvrir des récits beaucoup plus dilatés où l'on prend son temps. J'en suis l'un des héritiers avec des formats très longs où l'on peut dilater la narration, comme c'est le cas dans le roman graphique. L'œuvre de Miyazaki, mais aussi le *Akira* de Katsuhiro Otomo, ça fait partie des piliers de mon travail, dans le sens où il y a toujours un rapport à la nature, à l'harmonie, à l'autre, qu'on trouve assez peu dans la société occidentale, alors que dans la culture nippone, on retrouve beaucoup plus ce désir d'équilibre avec l'environnement. Et c'est ce que j'essaie de reproduire dans mes œuvres.

NR : Ce que je trouve très puissant dans *Carbone & Silicium*, personnellement, c'est que ta représentation de l'humanité et des

différentes catastrophes écologiques constitue en fait la toile de fond d'un questionnement philosophique. Les deux androïdes qui vivent une expérience au corps différente sont engagés dans des parcours et des philosophies de vie qui, à la fois, les séparent et les réunissent. Je dois dire que cela donne encore plus de profondeur sur le plan existentiel, au cadre qu'on voit évoluer de siècle en siècle derrière eux. Chapeau à cette magnifique réussite. Dans ton processus de création, est-ce que l'histoire est née du dessin, ou bien est-ce que tout est piloté d'emblée par le scénario ?

MB : C'est un peu des deux. En fait, souvent l'histoire va venir quand même d'une envie de dessin en premier lieu, parce que je me considère comme un dessinateur. En l'occurrence, par exemple, pour *Carbone & Silicium*, il y avait simplement cette envie de dessiner quelques pages de deux robots qui errent dans un paysage désertique de fin du monde. C'est vraiment l'envie initiale qui m'a permis ensuite d'embrayer sur le scénario. Cependant, à partir du moment où je commence le scénario, c'est vraiment lui qui pilote le dessin, de telle sorte que ce dernier, pour moi, ne devient plus qu'un moyen de raconter l'histoire. Je me fais quand même plaisir, mais c'est vraiment une fois le scénario terminé, que je commence le dessin qui doit être au service de tout ce que j'ai pu écrire.

NR : Créer à travers la SF une utopie plus constructive passe-t-il pour toi par un mélange avec le genre de la fantasy ?

MB : C'est possible. Personnellement, la dystopie est quelque chose en ce moment dont je préférerais qu'on se détache. Nous, en tant qu'auteur de SF, on a envie de partager un message. Et ce message, on se demande comment il peut être efficace. Tu te dis : « J'ai peut-être une chance d'avoir un rôle, pas dans un éveil des consciences, mais en tout cas dans le fait de participer à, comme je disais, une grille de lecture qui permet aux gens de débloquer des imaginaires. » Et pour moi, le rôle dystopique est un peu suranné dans la mesure où ces modèles, 1984, *Le Meilleur des mondes*, *Le Soleil vert*, sont nés sur une espèce de confrontation entre des civilisations, des êtres, un peuple et une civilisation fascisante. C'est vraiment issu de ce qu'on a vécu avec la Seconde Guerre mondiale, avec la guerre froide, etc. Et à mon sens, même si le climat politique ambiant, et notamment européen, ne va pas tout à fait dans le sens de ce que je dis, ces

concepts-là, qui datent déjà, sont répétés *ad nauseam*, alors que s'il y a un challenge, c'est d'essayer d'imaginer d'autres futurs. Et là, tout de suite, c'est beaucoup plus compliqué parce que justement, on n'a rien sur lequel se baser. Il en existe quelques-unes, des utopies, ou en tout cas des futurs un peu plus enviables. Il y a des gens qui ont imaginé ça. Je pense notamment à Ursula Le Guin, qui a fait des bouquins dans ce sens. Mais toujours est-il qu'il y a un challenge à essayer de trouver d'autres choses. Et puis, à mon sens, c'est une forme aussi d'utilité publique de le faire. Je n'ai rien contre le fait de faire un énième récit dystopique ou un énième récit post-apocalyptique, mais encore une fois, on a tous digéré ces références, il y a probablement un peu plus intéressant à trouver ailleurs. Ce que j'essaie de faire, ce n'est pas un éveil des consciences, ce n'est pas essayer de trouver une vérité parce que tout le monde est au courant de la situation dans laquelle on vit aujourd'hui. Il y en a qui préfèrent faire jouer la dissonance cognitive et plutôt être dans le déni, mais on est dans un contexte qui se détériore. Par contre, donner une espèce d'envie révolutionnaire, d'envie d'émancipation, d'envie de participer différemment à la société me paraît intéressant à travers des thématiques qu'il est urgent d'implanter dans l'imaginaire collectif.

NR : À travers ton œuvre, le meilleur est à venir, j'en suis sûr.

MB : Il faut se le dire, en tout cas.

NR : Merci beaucoup, Mathieu. C'était passionnant.

MB : Merci beaucoup pour l'invitation.

BIBLIOGRAPHIE

BABLET Mathieu, 2011, *La Belle Mort*, Ankama Éditions, coll. « Label 619 ».

BABLET Mathieu, 2013-2014, *Adrastée*, Ankama Éditions.

BABLET Mathieu, 2016, *Shangri-La*, Ankama Éditions.

BABLET Mathieu, 2020, *Carbone & Silicium*, Ankama Éditions.

BIRD Brad, 1999, *The Iron Giant (Le Géant de fer)*, États-Unis, Warner Bros. Animation.

HARRISON Harry, 1966, *Make Room! Make Room! (Le Soleil vert)*, New York, Doubleday.

HUXLEY Aldous, 1932, *Brave New World* (Le Meilleur des mondes), Londres, Chatto & Windus.

ORWELL George, 1949, *Nineteen Eighty-Four* (1984), Londres, Secker & Warburg.

OTOMO Katsuhiro, 1982-1990, *Akira*, Kōdansha.

RINTARO, 2001, *Metoroporisu* (Métropolis), Japon, Madhouse.

SERVIGNE Pablo, 2014, *Nourrir l'Europe en temps de crise : vers des systèmes alimentaires résilients*, préface Y. Cochet, postface O. De Schutter, Jambes, Nature & Progrès.

SERVIGNE Pablo & STEVENS Raphaël, 2015, *Comment tout peut s'effondrer : petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, postface Y. Cochet, Paris, Seuil, coll. « Antropocène ».

TEZUKA Osamu, 1963, *Astro Boy*, Japon, Mushi Productions. Raphaël.

NOTES

1 Entretien avec Mathieu Bablet mené par Nicolas Rouvière le 19 avril 2024 dans le cadre du colloque international « Littérature et écologie : entre fin du monde et résilience » organisé à l'Université Grenoble Alpes par Corinne Denoyelle et Chiara Ramero de l'UMR Litt&Arts. Propos recueillis par Chiara Ramero.

2 Pour plus d'informations : <www.ankama-editions.com/fr/auteurs/228601-mathieu-bablet>.

3 Le « Grand Prix de la Critique » est un prix décerné chaque année depuis 1984 par l'Association des Critiques et des journalistes de Bande Dessinée (ACBD), <www.acbd.fr/category/grand-prix-de-la-critique/>.

4 Le « Prix BD Fnac France Inter » est une récompense décernée par un jury grand public et professionnel sur la base d'une sélection de 20 albums établie par les libraires Fnac, en collaboration avec Rebecca Manzoni, productrice de l'émission culture Totémic sur France Inter, <www.fnac.com/prix-bd-fnac>.

5 Depuis cet entretien, cet ouvrage est sorti, chez Rue de Sèvres, sous le titre de *Silent Jenny*, <www.editions-ruedesevres.fr/Silent-Jenny>.

6 Le Solarpunk et le Hopepunk désignent deux sous-genres de la science-fiction et de la fantasy qui s'opposent aux dystopies des sous-genres Grimdark et Cyberpunk. Ils proposent la vision positive d'un système social

et technologique visant l'harmonie avec la nature et la lutte contre les inégalités et discriminations sociales.

RÉSUMÉS

Français

Cet entretien présente les ouvrages de l'auteur Mathieu Bablet, qui prennent largement en compte les bouleversements environnementaux actuels et leurs conséquences sociales. Interrogeant à la fois notre rapport aux autres espèces, l'évolution de l'humanité et notre adaptation à un monde qui change et qui éprouve les liens humains, cet entretien met en avant les choix esthétiques et narratifs de l'auteur. Il montre ainsi la manière dont ses convictions écologistes donnent forme à ses récits.

English

This interview presents author Mathieu Bablet's works, which take into account current environmental upheavals and their social consequences. Questioning our relationship with other species, the evolution of humanity and our adaptation to a changing world that is testing human bonds, this interview highlights the author's aesthetic and narrative choices. It shows how his ecological convictions shape his stories.

INDEX

Mots-clés

bande dessinée, solarpunk, postapocalyptique, androïdes, spécisme

Keywords

comics, solarpunk, postapocalyptic, androids, speciesism

AUTEURS

Nicolas Rouvière

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

nicolas.rouviere@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/083336044>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/nicolas-rouviere>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000035724317>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15049139>

Mathieu Bablet

Auteur de bandes dessinées

IDREF : <https://www.idref.fr/17243680X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000120670018>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16515896>

Facettes

Chevaux en fuite : l'errance équine comme image funèbre. À partir de la littérature chevaleresque en langue d'oïl

Runaway Horses: Equine Wandering as a Funereal Image. Starting from Chivalric Literature in Old French

Gianluca Di Teodoro

DOI : 10.35562/iris.4358

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

TEXTE

« Dans l'imaginaire de l'Occident, le chevalier est une figure intemporelle. [...] en tant qu'archétype, le personnage du chevalier est reconnaissable entre tous. Nous le voyons dressé sur son destrier, invincible, armé d'une force faite aussi de bonté, de douceur et d'esprit de justice : nous l'admirons tandis qu'il combat les monstres et abat les méchants, et, à la semblance du jeune Perceval dans la forêt, nous l'habillons de blanc et d'azur, d'argent et d'or. Seigneur de la lumière, justicier, vengeur, il appartient à ce domaine que G. Durand appelle "le régime diurne de l'image", même si le cheval qui frémit sous lui — tantôt fidèle et mystérieux compagnon, tantôt fauve indocile et rétif au

mors — le relie profondément au monde de la nuit, à l'au-delà, à une voie initiatique vers l'outre-tombe qui est descente aux enfers avant l'apothéose. » (Cardini, 1992, p. 15)

- 1 En évoquant le régime « diurne¹ » de l'image du guerrier à cheval immergé dans le prestige que l'imaginaire qui lui est lié tend à lui conférer et considéré sous l'angle de l'intensité archétypique de sa permanence, Franco Cardini a finement introduit le livre à succès *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione Francese* (1982). Et c'est précisément à partir du Moyen Âge, au cours des siècles centraux, que le chevalier a commencé à édifier de manière plus envahissante et impérissable son imposante iconicité. Une inextricable imbrication de causalités politiques, religieuses et techniques a préparé le terrain à la puissante émergence, tant dans les contextes historico-militaires que dans les pages de la littérature — et dans les contes oraux des jongleurs — du lancier en armure solidement installé sur son destrier (Cardini, 2014). Si, au cours du Moyen Âge, les prestiges militaires réels du chevalier s'estompent peu à peu, ceux « sur papier » continueront à proliférer vigoureusement jusqu'à la figure incontournable cristallisée dans l'imaginaire occidental et décrite de manière exhaustive par Cardini. Hissé sur son cheval — fidèle compagnon des voyages et des batailles, mais aussi guide fiable pour les itinéraires de l'au-delà² —, le guerrier brille dans son armure de métal réfléchissant, s'imposant dans toute sa somptueuse noblesse et manifestant en puissance l'irrépressible force d'impact qu'il est capable de déployer dans le combat. Le soldat à pied, le fantassin, est surclassé — mais aussi fasciné et troublé — par cette image verticale sur les plans symbolique, social et martial.
- 2 Nous ne nous attarderons pas sur les spécificités techniques qui caractérisent le mode de combat de la chevalerie médiévale, qui après tout ont déjà été largement étudiées à la fois sur le plan historique et sur le plan de la représentation littéraire — et en ce qui concerne cette époque, les deux dimensions sont caractérisées par une intense influence mutuelle, presque les deux faces d'un même phénomène idéologique (Flori, 2013 ; Barbieri, 2017a). L'objectif de

cette contribution n'est pas, en effet, de se concentrer sur le chevalier harnaché décrit jusqu'ici et sur sa manière de se battre, de se heurter impétueusement à son adversaire, d'acquérir le statut de héros. Bien au contraire, l'intention est plutôt de déplacer l'attention sur le cheval et sur le moment précis où les conséquences néfastes de la dispute armée entrent en jeu, c'est-à-dire lorsque notre personnage statuaire s'effondre et tombe en ruine. L'ensemble des considérations avancées aura pour principal champ d'investigation la littérature en langue d'oïl, lieu par excellence de la représentation (et de l'autoreprésentation) de la classe militaire en question.

- 3 La collision frontale de deux armées se déplaçant en rangs serrés pour s'attaquer l'une l'autre est suivie d'un laps de temps au cours duquel une mêlée anonyme et chaotique est générée³. La rupture de l'équilibre désordonné qu'elle représente, et donc l'ouverture d'une brèche dans l'un des deux camps, annonce la possibilité d'un vainqueur et d'un vaincu, c'est-à-dire la fin de la bataille. La fresque funèbre qui se dessine peu à peu est caractérisée par des corps humains et équins étendus et déchiquetés, dans une prairie sur laquelle alternent le vert printanier et le rouge du sang versé. Dans ces moments de la bataille — choc, mêlée, brèche —, le chevalier du récit médiéval n'est qu'un exterminateur, un semeur de mort athlétiquement doué. C'est ainsi que le prestige et l'éclat ensoleillé du guerrier monté sont remplacés par des tesselles descriptives de scénarios qui sont tout sauf glorieux :

Infine, dopo che le formazioni contrapposte sono franate l'una contro l'altra, si arriva al pianissimo delle inquadrature sulla piana desolata, con l'indugio sul terreno ricoperto di cose disfatte e di corpi fatti a pezzi. Tappezzato di corpi inerti e spezzati, disseminato di oggetti sfasciati, il campo di battaglia prende l'aspetto di una fotografia di Still Life, una natura morta di cose ferme e sparpagliate⁴. (Barbieri & Muzzolon, 2023, p. 91)

- 4 Dans cette phénoménologie variée — et bien représentée dans l'ensemble de la littérature chevaleresque — de la destruction et de la mort au combat, le lien entre le chevalier et sa monture joue un rôle de premier plan. Dans le choc frontal des factions opposées et la rixe féroce, les destins des deux compagnons d'armes peuvent en effet être différents. La rupture de l'union entre le cheval et le chevalier et,

par conséquent, l'effondrement de cette image auparavant performative également en vertu de sa projection verticale et de son potentiel énergétique dans l'axe horizontal, peuvent se manifester selon des dynamiques très différentes et avoir des conséquences plus ou moins graves (Ligato, 2011). Une fois au sol, le néo-démonté a perdu sa supériorité en termes de compétences martiales et en termes de représentation idéologico-sociale : sa chute est donc à la fois une cause de grande honte et de danger extrême. Les fantassins adverses, une fois l'union chevaleresque rompue, sont animés d'un désir de vengeance (militaire et sociale) contre celui qui les a précédemment dominés et qui doit maintenant se battre pour avoir une chance de survivre. Dans certains cas, le guerrier parvient avec agilité et rapidité à se remettre sur ses jambes et à monter un nouveau cheval, pris parmi ceux qui courent dans la plaine sans gouvernement ou parmi ceux de sa propre réserve⁵. Une situation plutôt représentée dans les textes narratifs en ancien français est celle de la « rescousse », c'est-à-dire l'arrivée d'un ou plusieurs compagnons d'armes pour aider le démonté, afin de le sortir de la mêlée infernale des soldats à pied et peut-être de le réhabiliter à la guerre en lui remettant un nouveau destrier⁶. Mais le fait de tomber du cheval peut se faire d'autres manières et avec des conséquences plus graves :

Il guerriero caduto poteva trovarsi immobilizzato anche dal peso del proprio animale: una scena che impressionò sia cronisti sia poeti [...]. Se non lo facevano i nemici, a uccidere il miles caduto al suolo provvedeva spesso l'impatto con gli altri cavalli nella mischia, in particolare il micidiale calpestamento – in qualche caso da parte del proprio stesso quadrupede se quest'ultimo era ancora illeso ma fuori controllo⁷. (Ibid., p. 131)

- 5 En évoquant rapidement ces différents cas, nous avons fait allusion incidemment à un sort commun à de nombreux chevaux impliqués dans un combat violent : une fois laissés sans propriétaire, il est en effet courant de les voir s'enfuir chaotiquement à travers la plaine. Ils peuvent alors parfois être rattrapés par des chevaliers habiles à se relever rapidement d'une chute, ou piétiner leur propriétaire, comme nous l'avons vu plus haut. Il s'agit d'une errance incontrôlée, sans but, multidirectionnelle et désordonnée. Les romans et les chansons de

geste en langue d'oïl s'attardent souvent sur cette image confuse, l'énumérant — en de véritables *enumerationes* — avec les autres conséquences néfastes de l'impact. La miniature des *Chroniques* de Mathieu rapportée par Georges Duby (1973, fig. 8) dans son célèbre essai *Le Dimanche de Bouvines*, décrivant la « mêlée entre Croisés et Sarrazins à Damiette », est exemplaire pour la représentation des effets du combat : des têtes tranchées et sanglantes, des pièces d'armure brisées, des corps en chute libre ou déjà effondrés au sol. On observe aussi un enchevêtrement de chevaux, presque en vol, pris dans l'assaut, à l'arrière-plan desquels on en voit un, sans personne en selle, lancé dans une fuite éperdue. Un détail doit encore être souligné : notre animal errant est le seul, parmi les autres, à avoir les yeux fermés, comme pour représenter le refus de la vue de toutes les têtes coupées qui l'entourent, ou plutôt — et plus probablement — la nature vagabonde de la course du cheval, c'est-à-dire sans destination précise, chaotique et errante, une errance effrayée et effrénée. Si le dressage des chevaux a pour objectif d'établir une communication entre l'homme et l'animal dans laquelle le premier essaie de rendre le comportement du second aussi prévisible que possible (et donc apprivoisé et gouvernable) (Baragli, 2011), le désarçonnement représente la fin traumatisante de tout dialogue et de toute prévisibilité : odeurs fortes, bruits forts, blessures, coups, sont autant de signaux confus de danger qui effraient le cheval et l'amènent à fuir.

- 6 Voyons maintenant une série d'exemples — quelques-uns parmi les nombreux possibles — choisis parmi les récits héroïques en langue d'oïl⁸ :

[...]
 bien s'entrefierent, ne s'entrépargnent mie,
 le jor i ot meinte sele voidie,
 et meinte targe et percie et croisie,
 et meinte broine ronpue et desarcie.
 Cil destrier fuient par mi la prairie,
 n'i a ques pragne, qu'il n'i entendent mie.
 (Girart de Vienne, 1977, p. 200, laisse CXXII, v. 4466-4471)

Adont i öissiez grant noise et grant tempier.
 A l'assenbler i ot maint mort sor le gravier,

Dont li cheval en vont par le champ estraier.
Maint hauberc vëissiez et meint escu percier,
Et maint pié et maint poing, mainte teste tranchier,
Et l'un mort desus l'autre à terre trebuchier.
(*Maugis d'Aigremont*, 1980, p. 246, laisse CXXX, v. 4470-4475)

La maslee comence el pré soz Bonivent :
Le jor i out percié maint riche garnement,
maint chevalier i ot abatu mort sanglent,
Et tant cheval s'enfuit qui n'a point de garant,
Navré crient et braient mult dolerosement,
Quer la mort les enchaue et destraint durement.
(*Renaut de Montauban*, 1989, p. 136-137, laisse 40, v. 1457-1462)

Il ne se lessent pas entiers
les escuz ne les gamboisons ;
par espaulles et par giron
les ont derompuz et trenchiez.
Cil cheval, lor frains par les piez,
s'en vont par le chans estraier :
tant peüst il oec gaaignier
qui s'en seüst apenser, Diex !
(Jean Renart, 2008, p. 240, v. 2806-2813)

Grant fu la noise au comencier l'estor.
Bien i josterent li nostre poigneur,
Vuident ces selles, fuient cil misoudor,
Chient et versent cil chevalier antor,
Et molt i muert de la gent paienor.
(*Aspremont*, 2008, p. 280-281, laisse 226, v. 3739-3743)

Li Breton el Gascon sunt per egance ;
Lor eschales vont joindre sene dotance.
Viraz tant escu frandre e tante lance,
Tant vassal de cheval dunt se voiance !
Mais as espades trare fu l'esfreance :
Trecent aubers e elmes tan par esmance,
Mais de set mil en restent en la corance.
Tan destrier milsoldor prestre quittance,
Qu'ainc puis a lor segnor nen ont co(n)brance.
(*Girart de Roussillon*, 1993, p. 210, laisse CLI, v. 2505-2513)

- 7 Il est facile de constater la présence de motifs et d'éléments stylistiques qui reviennent d'un extrait à l'autre. Nous sommes toujours dans le contexte d'une bataille collective, dans une mêlée furieuse qui suit la collision frontale, où des chevaux et des chevaliers sans nom se livrent à la désintégration de l'équipement militaire. On observe des guerriers désarçonnés, les jambes en l'air et des lambeaux de lances et de boucliers⁹. Sur la toile de fond des corps étendus et mutilés, se détache l'image des chevaux en fuite, désorientés et sans gouverne. Les textes s'appuient sur les termes *fuir* et *estrayer* pour décrire la peur et la confusion qui animent cette race errante, livrée à l'instinct sauvage. Le mouvement se fait *par le champ*, sans destination précise, sans direction claire. Certains exemples semblent également souligner l'aspect plutôt économique de cet événement¹⁰ : Jean Renart, dans les deux derniers vers cités du *Guillaume de Dole*, signale par une phrase exclamative la fortune qui reviendrait à ceux qui prendraient soin de tels coursiers dispersés à droite et à gauche ; *Aspremont* et *Girart de Roussillon*, en revanche, présentent le terme *misoudor*, désignant un coursier « précieux, de grande valeur¹¹ ». Mais l'extrait le plus convaincant est probablement celui tiré de *Renaut de Montauban*, dans lequel la juxtaposition de chevaliers abattus, couverts de sang, et de coursiers en fuite se résout, dans les deux derniers vers, en une scène assourdissante de cris et de hennissements dans laquelle la mort s'impose et domine partout.
- 8 Il est donc légitime, à notre avis, d'inclure l'image des « chevaux en fuite » dans la liste des carreaux descriptifs des « dioramas du trauma dans la littérature chevaleresque d'oïl » (Barbieri & Muzzolon, 2023). D'autant plus que même dans les moments ultimes de la légende arthurienne, dans la fresque spectrale que nous livre la *Mort le roi Artu*, où les signes funéraires structurent tout le récit et nourrissent une atmosphère perpétuellement marquée par un sens calamiteux de la fin, des chevaux errants ne cessent de courir confusément¹². Dans les batailles sanglantes et catastrophiques de Salesbières et de Winchester qui clôturent le cycle arthurien, les vastes champs de la plaine entièrement couverts de guerriers sans vie empilés les uns sur les autres reviennent avec une insistance obsessionnelle. Les quelques coursiers survivants – eux aussi sont en fait toujours poursuivis par la mort – se

dispersent dans la prairie, s'éparpillent confusément, effrayés et affolés. Leur course préfigure la vaste lande déserte qui caractérisera le monde d'après Logres :

Si poïssiez vooir maint chevalier verser a terre, qui n'avoient pooir de eus relever et maint bons chevaux estraiez parmi le champ, qu'il n'estoit qui les prist. An pou d'eure poïssiez veoir la terre covrir de chevaliers abatuz, dont li .i. estoient mort et li autre navré, mes encore n'estoient mie tuit mort et li autre n'avoient encor mie de mal fors tant que abatu estoient. Einsi commença la bataille es plains de Salebires, dont li roiaumes de Logres fu tornez a essil, et ausi furent maint autre, car puis n'i ot autant de prodomes com il avoit eü devant ; et si en remeistrent après lor mort les terres gastes et sofretoses de bons seignors, car il furent la ocis a dolor. (*La Mort du roi Arthur*, 2009, p. 820-822)

- 9 Revenons rapidement à la citation initiale de Franco Cardini. L'historien florentin, en effet, nous avertit judicieusement qu'à la figure solaire du chevalier en selle répond également tout un courant chtonien, d'un autre monde, lié avant tout à la présence équine : « [...] même si le cheval qui frémit sous lui [...] le relie profondément au monde de la nuit, à l'au-delà, à une voie initiatique vers l'outre-tombe qui est descente aux enfers avant l'apothéose. » En effet, le cheval est un animal au symbolisme très complexe et très large :

Une croyance, qui parait ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante. La multiplicité de ses acceptions symboliques découle de cette signification complexe des grandes figures lunaires, où l'imagination associe par analogie la terre dans son rôle de Mère, son luminaire la lune, les eaux et la sexualité, le rêve et la divination, la végétation et son renouvellement périodique. (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 222-223)

- 10 Il y a donc un spectre symbolique très vaste, qui va des profondeurs infernales aux hauteurs célestes, du mouvement lunaire au

mouvement solaire, du feu à l'eau. Le chevalier céleste est, dans le cas étudié ici, tombé de son cheval. L'union héroïque et lumineuse est irrémédiablement rompue au profit d'une dégradation inexorable, préfigurant une mort d'abord symbolique, sociale, puis physique. Le destrier qui nous intéresse est donc un animal ombrageux et inquiet, renouant avec sa propre bestialité funèbre et chtonienne : sa silhouette incontrôlée évoque effectivement la mort et réactive l'imaginaire souterrain qui y est ancrée depuis toujours. Le cheval chthonien, présent sous différentes formes dans plusieurs traditions indo-européennes, est surtout lié à l'idée d'animal guide et intercesseur aux confins du monde¹³, aux portes de l'au-delà, au moment de la mort. Qu'il s'agisse de Sleipnir, le destrier à huit pattes du dieu-chaman Odhinn, ou plutôt des chevaux présents dans de nombreuses pratiques funéraires anciennes, ou encore des coursiers qui accompagnent les Valkyries dans le choix des morts au combat et dans le Valhalla, la symbolique la plus ancienne de notre animal est liée à l'autre monde (souterrain ou sous-marin), au passage dans l'au-delà. La valorisation infernale de cet aspect chthonien conduit à désigner le cheval comme symbole et présage de la mort. Dans le choc imposant entre différentes cultures qui accompagne la chute de l'Empire romain et la formation subséquente du Moyen Âge occidental, bon nombre de ces éléments présents dans les légendes et les mythes des steppes eurasiennes, de l'Europe du Nord et de la Grèce enrichissent l'imaginaire du cheval et le folklore européen qui s'y rapporte (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 222-227 ; Montesano, 2011).

- 11 Comme l'écoulement irrépressible des eaux d'un fleuve en crue, comme le passage inexorable du temps qui investit tout et déplace tout à la fin, le mouvement équin instinctif dans la déflagration de la bataille a un cours irrésistible et rapace. Un mouvement inquiétant aussi parce que chaotique et imprévisible¹⁴. Le chaos des chevaux déchaînés et confusément dispersés sur le champ de bataille fait écho au chaos qui a souvent caractérisé les représentations de l'enfer. Le cheval, inextricablement lié à l'animation démesurée des phénomènes et des « horloges » naturelles, symbolise dans ce cas la peur du changement, de la métamorphose et, en général, du temps qui s'écoule inéluctablement (Durand, 2020, p. 57-66). L'agitation, l'absence de discipline et de freins qui caractérisent les chevaux

effrayés est une image effectivement négative car elle renvoie au fourmillement, à un grouillement incontrôlé que Gilbert Durand classe parmi les manifestations primordiales de l'animation rapide et convulsive, vue dans ses aspects les plus agressifs et les plus inquiétants¹⁵.

- 12 La dimension funèbre inhérente à l'image équine a, à notre avis, trouvé l'une de ses plus grandes expressions artistiques dans *Lancelot du Lac* (1974) de Robert Bresson, une œuvre qui frappe par sa capacité à renverser les attentes du spectateur, habitué à une vision héroïque, sublimée et festive de l'univers chevaleresque arthurien¹⁶. Dans ce chef-d'œuvre règne une atmosphère inquiétante, sinistre, violente, dépourvue de tout sens et de toute glorification. En esquisant le dernier chapitre du cycle arthurien (*La Mort du roi Arthur* cité précédemment), Bresson fait étalage d'une esthétique fragmentaire qui atteint ici son apogée : le récit subit un processus de déconstruction continue au profit d'images détachées d'une dimension narrative classique. Le montage devient le moyen d'une alternance ou d'une répétition d'atomes, de morceaux, de fragments, dont il revient au spectateur — d'abord désorienté — de reconstruire la plénitude. Le discours elliptique et partiel n'épuise pas, ne représente pas ; il suggère, évoque, allude plutôt. La réalité, dans cette succession d'images incomplètes, devient énigme, et l'entre-deux qui sépare un plan d'un autre devient l'espace dans lequel peuvent refluer le sublime et le métaphysique (Provoyeur, 2003, p. 281-299). Le sublime évoqué dans *Lancelot du Lac* est toutefois celui de la mort et de la violence. Il a été justement remarqué (*ibid.*, p. 99-100) que le perfectionnement du style bressonien va de pair avec l'affirmation (à partir d'*Au hasard Balthazar*) d'histoires sombres et de personnages perdus, à la merci du mal et de la mort : « À des êtres de rupture (avec le Bien, Dieu, autrui) correspondrait donc une esthétique de la fragmentation. » (*Ibid.*, p. 100) Dans le film considéré ici, la rupture du sujet avec le monde et sa ruine consécutive sont en même temps la rupture de l'union entre le chevalier et son destrier. Cette rupture devient omniprésente dans les derniers instants du film, lorsque la mort est désormais arrivée et que son irréprésentabilité exige de manière plus insistante la force évocatrice de la fragmentation. C'est

précisément parmi ces fragments conclusifs que domine le destrier au galop.

- 13 En effet le final de *Lancelot du Lac* ne décrit pas exhaustivement la bataille, mais se construit par l'alternance de nombreux fragments sinistres, peu glorieux et violents (la forêt dense, la flaque sombre, les chevaliers gisant ensanglantés et entourés de morceaux d'armures, la marche funèbre chevaleresque, le tir de flèches du haut des arbres, le percement des flèches d'abord dans les troncs de la forêt puis dans la tête du cheval agonisant, etc.)¹⁷, sur laquelle se greffe — presque pour les rythmer et les lier entre elles — l'image répétée du cheval fuyant (toujours annoncé par le son hors-champ de son sabot tambourinant) :

Chaque image, indépendante des autres, constitue une métonymie de la guerre. Répétées avec d'infimes variantes, elles s'organisent en paradigmes qui *décrivent* une guerre mais ne la racontent pas. [...] D'autre part, bien que toute cette séquence donne l'impression d'une extrême violence, aucun acte de violence n'est montré. [...] Seules l'extrême rapidité de ces plans et leur répétition donnent l'impression de la fureur guerrière. L'image du cheval galopant, sans cavalier, à travers la forêt (elle revient six fois) désigne de façon insistante un hors-champ, le lieu des combats, d'où provient ce cheval qui est ainsi le seul témoin du désastre et de la mort [...]. (Provoyeur, 2003, p. 320-321)

- 14 Lancelot, au seuil de la mort, titubant, avant de prononcer le nom de la reine — presque un sceau funèbre —, voit passer près de lui le destrier errant qui entre désormais dans le plan (au lieu d'alterner avec lui). Le temps et la mort ont désormais tout balayé, et Lancelot n'a d'autre choix que de s'affaler bruyamment dans la mêlée insensée et anonyme des corps métalliques — semblables à des robots — qui jonchent le sol.
- 15 L'image du cheval au galop, dont la selle est désormais vide, est répétée avec une insistance significative. La course palpitante du destrier noir qui résonne dans la forêt ombragée marque rythmiquement la phénoménologie funèbre. Au moment où la caméra pénètre dans l'enchevêtrement indéfinissable de la forêt, ouvrant la voie à une succession de fragments sinistres, la première image (ou plutôt le premier son) qu'elle livre au spectateur est celle de la course

irrésistible du cheval. Cette dernière semble acquérir une fonction structurelle de lien entre un plan funèbre et un autre, comme si elle résumait en elle-même le rythme tambourinant du temps qui s'écoule, de la mort qui approche. La présence dynamique du cheval restera jusqu'à la dernière séquence à l'intérieur de la forêt, c'est-à-dire celle relative aux derniers instants de Lancelot. Dans ce spectacle final et violent, le cheval n'est pas seulement un fragment inerte d'une union vitale antérieure, désormais rompue, avec le chevalier (que le spectateur imagine alors renversé dans un amalgame de métal et de sang). Le cheval se charge également du « thème affectif » qui est au cœur du symbole équin dans sa valorisation infernale : « [...] l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit. » (Durand, 2020, p. 57)

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

Aspremont, 2008, éd. F. Suard, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques ».

CHRÉTIEN DE TROYES, 1994, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de D. Poirion, Paris, Gallimard.

Girart de Vienne, 1977, éd. W. van Emden, Paris, Société des anciens textes français.

JEAN RENART, 2008, *Le Roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, trad. J. Dufournet, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques ».

La Chanson de Girart de Roussillon, 1993, éd. M. de Combarieu du Grès et G. Gourian, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

La Mort du roi Arthur, 2009, éd. et trad. D. F. Hult, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

Le Roman d'Alexandre, 1994, éd. E. C. Armstrong, trad. L. Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

Le Roman d'Éneas, 1997, éd. A. Petit, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche ».

Maugis d'Aigremont, 1980, éd. P. Vernay, Bern, Francke, coll. « Romanica Helvetica ».

RAFFAELE DA VERONA, 1982, *Aquilon de Bavière, roman franco-italien en prose (1379-1407)*, éd. P. Wunderli, vol. 1 et 2, Tübingen, Niemeyer.

RAOUL DE HOUDENC, 2004, *Meraugis de Portesgluez. Roman arthurien du XIII^e siècle*, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican, éd. M. Szkilnik, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques ».

Renaut de Montauban, 1989, éd. T. Jacques, Genève, Droz.

TORQUATO TASSO, 2009, *Gerusalemme liberata*, éd. F. Tomasi, Milan, Bur.

Bibliographie secondaire

BARAGLI Paolo, 2011, « Il cavallo e il suo cavaliere: uno sguardo etologico tra medioevo e tempi moderni », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 195-204.

BARBERO Alessandro, 2011, « Il cavallo come risorsa bellica: costi, obblighi, risarcimenti », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 137-162.

BARBIERI Alvaro, 2017a, *Angeli sterminatori: paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padoue, Esedra.

BARBIERI Alvaro, 2017b, « Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta », dans *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, éd. A. Barbieri, Vérone, Fiorini, p. 157-214.

BARBIERI Alvaro, 2019, « Cavalieri trasognati: il motivo dell'estasi equestre nella Charrette e nel Conte du Graal », dans D. Mariani, S. Scartozzi et P. Taravacci (éds), «Tra chiaro e scuro». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Trente, Università degli Studi di Trento, coll. « Labirinti », p. 53-76.

BARBIERI Alvaro & MUZZOLON Elena, 2023, « Di corpi guasti e d'armi spezzate: diorami del trauma nella letteratura cavalleresca d'oïl », dans M. Giancotti, L. Marfè et P. Violi (éds), *La memoria degli oggetti*, Milan / Udine, Mimesis, p. 73-133.

CARDINI Franco, 1992, *La Culture de la guerre. X^e-XVIII^e siècle*, traduit de l'italien par A. Lévi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires ».

CARDINI Franco, 2013, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal medioevo alla rivoluzione francese [1982]*, Bologne, Il Mulino.

CARDINI Franco, 2014, *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologne, Il Mulino.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, 1982, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.

DONÀ Carlo, 2012, « Cavallo e cervo », dans S. Cocco et F. Zambon (éds), «Sonò alto un nitrito». *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, Pacini Editore, Pise, p. 11-36.

DUBY Georges, 1973, *Le Dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard.

DURAND Gilbert, 2020, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire [1969]*, Malakoff, Armand Colin.

ELIADE Mircea, 1974, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot.

FERRERO Adelio, 1976, *Robert Bresson*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Il Castoro cinema ».

FLORI Jean, 2013, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge* [1998], Paris, Fayard.

LIGATO Giuseppe, 2011, « "Uomo a terra!". Il disarcionamento del miles medievale nella tattica e nella mentalità cavalleresche », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 109-136.

MONTESANO Marina, 2011, « Il "cavaliere infernale". Riflessioni su un tema "folklorico" », dans F. Cardini et L. Mantelli (éds), *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pise, Pacini Editore, p. 217-228.

MUZZOLON Elena, 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oïl*, Padoue, Esedra Editrice.

PROVOYEUR Jean-Louis, 2003, *Le Cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan.

TINAZZI Giorgio, 1979, *Il cinema di Robert Bresson*, Venise, Marsilio Editori.

NOTES

1 « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres [...]. Le Régime Diurne de l'image se définit donc d'une façon générale comme le régime de l'antithèse. » (Durand, 2020 [1969], p. 45)

2 « Car le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture, le véhicule, le vaisseau, et son destin est donc inséparable de celui de l'homme. » (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 223) Mircea Eliade (1974) rappelle que l'on retrouve aisément la présence équine dans de nombreuses fonctions rituelles visant à transiter vers un autre monde, qu'il soit uranique ou chthonien. Sur le cheval psychopompe, voir aussi Donà (2012, p. 11-36). Pour les spécificités du contexte médiéval, Franco Cardini a noté comment certains éléments de l'image chevaleresque — y compris le cheval comme animal-guide et vecteur magique — rappelant les pratiques religieuses et chamaniques des steppes eurasiatiques, ont contribué à couvrir le guerrier monté sur les champs de bataille d'un halo mystérieux, mystique et spirituel (Cardini, 2014). Pour tester les réverbérations de ce symbolisme relatif au coursier dans la sphère narrative, on peut citer les deux essais d'Alvaro Barbieri (2017b et 2019).

3 Un mélange anonyme de corps métalliques que l'épopée romanesque tend à faire alterner avec des scènes individuelles d'héroïsme, qui isolent – en les mettant en valeur et en les sortant de l'anonymat – deux ou plusieurs combattants et leurs prouesses militaires. L'oscillation entre la grisaille confuse de la mêlée, où la performance individuelle se noie dans le grouillement général, et la proéminence lumineuse du geste héroïque, capable de s'embraser dans l'unicité détectée d'une performance singulière et personnelle, est une dialectique fondamentale dans les pratiques martiales de l'Ancien Régime (et dans leurs représentations).

4 Notre traduction : « Enfin, après que les formations opposées se sont effondrées l'une contre l'autre, on arrive au *pianissimo* des plans sur la plaine désolée, avec un arrêt sur le sol recouvert d'objets détruits et de corps déchiquetés. Tapissé de corps inertes et brisés, jonché d'objets détruits, le champ de bataille prend l'aspect d'une photographie de *Still Life*, une nature morte d'objets immobiles et éparpillés. »

5 « [...] *cavalcature di rimpiazzo già disponibili per chi se le poteva permettere e che potevano essere fornite dai compagni, essere prelevate come preda bellica o costituire una riserva già predisposta.* » (Ligato, 2011, p. 120)
Notre traduction : « [...] des montures de remplacement déjà disponibles pour ceux qui pouvaient se le permettre et qui pouvaient être fournies par des compagnons, être prises comme butin de guerre ou constituer une réserve déjà préparée. »

6 À titre d'exemple, voir les vers 5942-5948 du *Roman d'Énéas* (Petit, 1997) et les vers 4769-4776 dans *Aspremont* (Suard, 2008).

7 Notre traduction : « Le guerrier tombé pouvait également être immobilisé par le poids de son animal : une scène qui impressionna tant les chroniqueurs que les poètes [...]. Si les ennemis ne le faisaient pas, c'était souvent l'impact avec les autres chevaux dans la mêlée qui achevait le *miles* tombé au sol, en particulier le piétinement meurtrier – dans certains cas par son propre quadrupède s'il était encore indemne mais hors de contrôle. »

8 Nous ne mentionnons qu'en note de bas de page d'autres vers par lesquels le corpus peut être enrichi, tant par d'autres textes narratifs en ancien français que par des extraits d'œuvres situées hors de cette dimension géographique-linguistique : *Le Roman d'Alexandre*, v. 6946-6952, Branche III (1994) ; Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portesgluez*, v. 4441-4445 (2004) ; Chrétien de Troyes, « Erec et Enide » dans *Œuvres complètes*,

v. 863-874 (1994) ; Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, Premier Livre : LXIII et LXX (1982) ; Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Lassa 105 (2009). D'autres références figurent dans Ligato (2011, p. 119, note 37).

9 Voir Barbieri & Muzzolon (2023) : la publication à deux mains est aussi, entre autres, une vaste fresque des nombreux effets atroces du *face to face* dans les textes en ancien français. Nous nous y référons donc pour une étude large et approfondie du sujet, dont nous n'aborderons qu'un aspect spécifique.

10 Le coût lié à la perte ou à la blessure des chevaux lors d'une campagne militaire est loin d'être une préoccupation secondaire pour les rois et les seigneurs : voir Barbero (2011).

11 DMF : *Dictionnaire du moyen français*, version 2023 (DMF 2023), ATILF – CNRS & Université de Lorraine, s. v. *milsoudor*, <www.atilf.fr/dmf/definition/milsoudor>.

12 « Si poïssiez vooir a l'encontrer maint chevalier verser et morir, et maint cheval ocirre, et maint estraier dont li seigneur jesoient par terre et dont l'ame estoit partie del cors. » (*La Mort du roi Arthur*, 2009, p. 888)

13 Voir note 2.

14 « Il cavallo scosso, rappresentato nella furia di una corsa sfrenata e fuori controllo, è una potente immagine disforica di disordine e di catastrofe, un'icona che trattiene le connotazioni funebri della caduta. La spezzatura dell'unità centaurica si esprime attraverso la figura dimidiata del quadrupede privo di cavaliere, che si aggira senza meta per il campo di battaglia, pazzo di eccitazione e di paura. E questa visualizzazione del centauro amputato si riconnette ad altri schemi negativi di agitazione e di animazione animale che simboleggiano il caos brulicante e l'erosione aggressiva del tempo. » (Barbieri & Muzzolon, 2023, p. 95) Notre traduction : « Le cheval emballé, représenté dans la furie d'une course effrénée et hors de contrôle, est une puissante image dysphorique de désordre et de catastrophe, une icône qui renferme les connotations funèbres de la chute. La rupture de l'unité centaurique s'exprime à travers la figure dimidiée du quadrupède privé de cavalier, qui erre sans but sur le champ de bataille, fou d'excitation et de peur. Et cette visualisation du centaure amputé se reconnecte à d'autres schémas négatifs d'agitation et d'animation animale qui symbolisent le chaos grouillant et l'érosion agressive du temps. »

15 Gilbert Durand explique que « cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que

constitue l'archétype du chaos. [...] Le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, l'adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque. Or, le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps » (2020, p. 55-56).

16 Voir Ferrero (1976, p. 96-103). Voir aussi l'habile interprétation proposée dans Tinazzi, *Il cinema* (1979, p. 127-132). Giorgio Tinazzi souligne également l'importance de l'aspect sonore dans le film arthurien du réalisateur français, un aspect qui est à la fois au premier plan entre les choix allusifs et réducteurs et ceux qui visent à bousculer les attentes des spectateurs : « *Lancillotto è anche un film di rumori: la presenza (i cavalli, gli uomini), gli sfondi, l'iterazione (i tamburi), i cenni, i rintocchi di campane, le cornamuse nel torneo. Cessa ogni subalternità all'immagine. Anche in questo modo Bresson sottrae la nostra percezione dall'abitudine; conclude così un'operazione rischiosa, verso un cinema di allusione, che è poi delusione delle nostre troppo sicure attese di spettatori.* » (p. 132) Notre traduction : « *Lancelot du Lac* est aussi un film de bruits : la présence (les chevaux, les hommes), les arrière-plans, l'itération (les tambours), les signes, les sons de cloches, les cornemuses lors du tournoi. Toute subalternité à l'image cesse. De cette manière aussi, Bresson soustrait notre perception à l'habitude ; il achève ainsi une opération risquée, vers un cinéma de l'allusion, qui est en fin de compte une déception de nos attentes de spectateurs trop assurées. » Le « paysage sonore » est, à y regarder de plus près, un aspect loin d'être négligeable, même dans la littérature en langue d'oïl (comme nous avons déjà pu le voir dans les extraits précédents), et en particulier dans la littérature arthurienne (voir Muzzolon, 2023).

17 Pour un résumé complet des scènes finales du film, voir Provoyeur (2003, p. 318-319). La liste des trente-sept derniers plans nous donne une idée du style fragmentaire et répétitif, mais nous permet également de remarquer plus facilement la figure omniprésente du cheval solitaire au galop.

RÉSUMÉS

Français

L'image du guerrier sur son cheval jouit d'une forte iconicité dans l'imaginaire occidental. L'archétype du héros hissé sur son destrier,

imposant et resplendissant, fascinant et inquiétant, trouve dans la littérature chevaleresque en ancien français sa première actualisation et sa plus grande intensité. Le présent article entend toutefois s'attarder sur les moments de rupture de l'union entre le cheval et le chevalier, dont la force expressive est directement proportionnelle à celle de la figure composite. En particulier, cet article se concentre sur le sort de l'animal après la chute du chevalier. Dans les représentations romanesques et épiques de la France médiévale, on retrouve avec insistance l'errance des destriers abandonnés à eux-mêmes et désorientés dans le contexte d'une plaine couverte de corps brisés et ensanglantés. Cette représentation, caractérisée par des traits stylistiques récurrents, est sans aucun doute l'une des descriptions les plus éloquentes qui caractérisent la représentation du traumatisme chevaleresque et relie le cheval (et son mouvement) au noyau affectif de sa symbolique chthonienne et funèbre.

English

The image of the noble warrior riding his horse is highly iconic in Western culture. The archetype of the hero mounted on his steed, imposing and resplendent, fascinating and disturbing, finds its earliest and most intense expression in Old French chivalric literature. This article, however, intends to focus on moments of rupture in the horse-knight union, whose vividness is directly proportional to that of the composite figure. In particular, the contribution focuses on the fate of the animal following the knight's dismounting. In the romantic and epic representations of medieval France, there is a recurring theme of horses left to fend for themselves, disoriented in the context of a plain covered with broken and bloody bodies. This depiction, marked by repeated stylistic elements, is undoubtedly one of the most eloquent descriptive features characterising the representation of chivalric trauma and linking the horse (and its movement) to the emotional core of its chthonic and funereal symbolism.

INDEX

Mots-clés

cheval, chevalier, mort, symbole, course, littérature, Moyen Âge

Keywords

horse, knight, death, symbol, race, literature, Middle Ages

AUTEUR

Gianluca Di Teodoro

Università degli Studi di Padova – Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

gianluca.diteodoro@phd.unipd.it

gianluca.di-teodoro@univ-grenoble-alpes.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/294131663>

La mythologie au service de la subversion – Étude de cas : *L'homme qui va...* de Jean-Charles Harvey

Mythology Serving Subversion – A Case Study: Jean-Charles Harvey's L'homme qui va...

Jean-Pierre Thomas

DOI : 10.35562/iris.4370

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

PLAN

Jean-Charles Harvey et *L'homme qui va...*

Un soupçon de mythologie

Le rôle subversif du mythe

TEXTE

- 1 La pensée et le discours mythiques sont généralement perçus, dans une optique ethnoreligieuse, comme vecteurs d'identité. Dispensateur de points de repère permettant au groupe communautaire de prospérer, le mythe serait, selon l'historien des religions Mircea Eliade, « un récit qui fait revivre une réalité originelle, et qui répond à un profond besoin religieux, à des aspirations morales, à des contraintes et à des impératifs d'ordre social » (1963, p. 34). Le récit mythique devrait ainsi être considéré comme « une “histoire vraie” » (*ibid.*, p. 11), en ce sens qu'il remplit souvent un rôle étiologique : il imagine la cause de phénomènes mystérieux et apporte des réponses aux questions que se posent les êtres humains sur leur condition. Le mythe résout des conflits inhérents à la vie dans un univers étrange, ou, comme le dit Gilbert Durand, il est « discours ultime, récit fondateur (premier ou dernier, peu importe) où se constitue, loin du principe du “tiers exclu”, la tension antagoniste fondamentale à tout développement du sens » (1992, p. 30). Qu'il s'agisse d'un récit de création destiné à

rendre légitime la présence de l'humanité ici-bas ou d'une trame eschatologique mettant en garde contre la tentation de commettre des actes démesurés, toujours le mythe dote de balises assurant à la communauté que ce qu'elle vit dans le présent a déjà été expérimenté dans le passé, et est ainsi garant de la poursuite de la vie.

- 2 Toujours ? Le romancier français Michel Tournier, dans un recueil de notes de lecture, pose l'hypothèse que certains mythes présentent un faciès singulier, allant à l'encontre de la portée habituelle, un peu contraignante, que l'on reconnaît au discours mythique :

[L'être humain] a la faculté de regimber contre son milieu et de le modifier pour le plier à ses exigences, au lieu de se plier lui-même aux siennes. Ainsi la fonction des grandes figures mythologiques n'est sûrement pas de nous soumettre aux « raisons d'État » que l'éducation, le pouvoir, la police dressent contre l'individu, mais tout au contraire de nous fournir des armes contre elles. (Tournier, 1981, emplacement du Kindle 371)

Voilà un point de vue passible d'infirmer les acquis en matière de message ancestral. En ce sens, le mythe ne serait « pas un rappel à l'ordre, mais bien plutôt un rappel au désordre » (Tournier, 1981, emplacement du Kindle 371). Se peut-il que, dans certaines circonstances, le discours mythique soit porteur de dissension et qu'il entraîne la dérive des comportements plutôt que la mise en place de socles autour desquels les membres du groupe se reconnaissent ? La mythologie peut-elle avoir un caractère hautement subversif et entraîner des dérapages, voire conduire à l'exclusion de certains membres de la société ? Ce sont ces questions que j'explorerai au cours des prochaines pages, en me servant d'un exemple précis : un recueil de nouvelles et de contes, publié en 1929 par le journaliste et romancier québécois Jean-Charles Harvey, intitulé *L'homme qui va...* Sans avoir produit une œuvre incendiaire, l'auteur semble s'être efforcé de mettre en place dans ce recueil les assises d'un éventuel bouleversement, et c'est en partie en donnant à revivre la mythologie classique qu'il procède. Je m'attarderai d'abord sur quelques repères biographiques, afin de présenter brièvement cet auteur dont la critique littéraire a somme toute peu reconnu les mérites. J'étudierai ensuite son recueil de manière à en tirer les éléments mythologiques qui ont vraisemblablement causé des réactions mitigées lors de sa

parution. Je terminerai en essayant de diagnostiquer la portée subversive de la mythologie qui, dans certains contextes, sert possiblement d'outil pour créer des remous au sein d'un groupe communautaire.

Jean-Charles Harvey et *L'homme qui va...*

- 3 D'abord remarqué pour ses travaux dans le domaine du journalisme de reportage puis d'idées (il a été engagé successivement, à partir de 1914, au *Canada*, à *La Patrie*, à *La Presse* puis au *Soleil*), Harvey s'est également taillé une place en tant que romancier et nouvelliste. Rétrospectivement, une certaine critique littéraire a vu en lui le « précurseur de la Révolution tranquille¹ ». Harvey aurait été un révolutionnaire dans l'âme, mais un révolutionnaire paisible. À la remorque des contraintes de son époque, il a été forcé d'énoncer ses idées d'une façon détournée, sans créer trop de remous. Révolutionnaire pacifique, silencieux donc ? En fait, peut-être pas tant qu'on voudrait le croire. Harvey prisait les surgissements spontanés de valeurs nouvelles. Ses convictions étaient à ranger du côté du libéralisme, ce qui l'a parfois entraîné à s'en prendre aux hautes instances en place, car « son libéralisme heurte de plein fouet les valeurs dominantes de l'époque » (Biron et coll., 2007, p. 252). Il a réclamé un progrès pour le Québec qui aille au-delà d'une simple avancée matérielle. Les idées intéressaient Harvey, tant et si bien que l'auteur a été conduit à prôner un processus d'évolution de la civilisation. « Peu d'intellectuels à l'époque déploient une telle énergie dans le combat des idées. » (*Ibid.*, p. 253) Harvey souhaitait voir advenir un nationalisme qui ne prêcherait pas le repli et où brilleraient « l'émancipation économique et la supériorité intellectuelle » (Gagnon, 1970, p. 46). Son premier roman, *Marcel Faure*, paru en 1922, est une sorte d'épopée sociale et économique où le romancier se montrait désireux de renouveler l'attitude pitoyable des Canadiens français et de stimuler l'industrie. À noter que Harvey n'hésitait pas à traiter de sujets tabous à l'époque, dont l'amour charnel² : voilà qui lui a valu une certaine méfiance de la part de l'élite cléricale bien-pensante³. Dans *L'homme qui va...*, comme je le verrai sous peu, l'auteur est allé plus loin : il fraye avec la

pensée païenne, attirant à nouveau l'attention du clergé et entraînant une surveillance de tous les instants à son égard, mais préparant tout à la fois le chemin à l'« [a]ntiroman du terroir » (Rousseau, 1988, p. 23) que sera *Les demi-civilisés*, paru en 1934.

- 4 La carrière littéraire de Harvey semble marquée par un souci de renouer avec des sources ancestrales. À une époque où le clergé catholique impose toujours ses préceptes avec une certaine rigueur, le romancier et nouvelliste voit dans « les écrits les plus simples de l'antiquité [des œuvres] qui ont traversé les siècles sans mourir » (Harvey, 1926, p. 175). Pas surprenant qu'il ait « toujours [été] fasciné par l'appel de la Beauté » (Rousseau, 1988, p. 33), ce qui se traduit souvent par l'importance accordée dans ses textes aux paysages de la nature, muse éternelle à qui il dédie un culte. Il avouera plus tard avoir « voué une part de [s]on œuvre à l'expression d'un rêve de beauté et l'autre, à la défense des droits de l'art et de l'artiste » (Harvey, [s. d.], p. 7). Tout est là : Harvey révolutionnaire, maniant la pensée avec verve, mais déférant à des divinités dont l'origine remonte à la nuit des temps. Cette attitude se répercute dans toute son œuvre littéraire. La liberté qu'il s'est donnée face aux modes littéraires a fait de lui un écrivain souvent considéré comme réfractaire aux chapelles. Marcel-Aimé Gagnon remarque qu'à l'époque où *L'homme qui va...* est publié, Harvey « s'était presque complètement dégagé des influences terriennes et cléricales » (1970, p. 49). Guildo Rousseau parle de son côté d'une œuvre qui révèle « non seulement un esprit affranchi des modes littéraires de son époque, mais également les tendances plus profondes d'un tempérament tiraillé à la fois entre les besoins d'élégance de l'esthète et l'engagement socio-politique de l'écrivain » (1980, p. 572). Le clergé ne manque pas de réagir. Dès la sortie de *L'homme qui va...*, Monseigneur Eugène C. Laflamme, curé de la Basilique de Québec, demande aux libraires de la ville de retirer le livre de leurs rayons. *L'homme qui va...* reçoit cependant rapidement le prix David, ce qui relativise les critiques négatives. « Cette récompense officielle met fin au dilemme : prise entre la morale et l'esthétique, la critique, dans l'ensemble favorable à Harvey, peut reconnaître ouvertement la valeur littéraire d'une œuvre qui tranche par l'audace de son contenu sur la plupart des récits de l'époque. » (*Ibid.*) Mais que se trouve-t-il dans ce livre qui ait entraîné un membre éminent du clergé à réagir

de façon aussi péremptoire ? Se peut-il que Harvey ait façonné son texte au coin de la subversion ? Voilà ce qu'il convient maintenant d'examiner⁴.

Un soupçon de mythologie

- 5 J'étudierai au cours des prochaines pages trois motifs mythologiques qui ressortent à la lecture du recueil, sur lesquels Harvey a particulièrement mis l'accent : la figure de l'étranger, la métamorphose et le rôle divin qui échoit à la femme⁵. La nouvelle éponyme du livre, « L'homme qui va... », placée au tout début, attire l'intérêt par l'attention qui y est prêtée à la figure de l'étranger. Le personnage de Tristan Bonhomme accomplit une action singulière dans ce texte : il se déplace, il avance, il marche, à tel point qu'il finit par traverser presque tout le Canada, et il termine sa vie au pied du mont Edith Cavell, en Alberta. Il se croit sur les traces d'une femme aperçue dans sa jeunesse et dont il s'est amouraché et, un peu simple d'esprit, il s' imagine qu'elle attend sa venue. Partout où il se dirige, Tristan Bonhomme est perçu comme un élément déranger, extérieur à la communauté. Par ce trait il se rapproche de la figure de l'étranger qui, par ce qu'il dit ou fait, remet le plus souvent en cause les valeurs du groupe investi. Là se trouve justement le sens de sa présence : individu provenant de l'extérieur, l'étranger s'immisce au sein d'une entité communautaire pour en transgresser les règles et occasionner des changements. Selon Elie Wiesel,

[...] sur le plan humain et sociologique, l'étranger c'est quelqu'un qui [...] arrive d'un lieu que vous n'avez jamais visité, et que vous ne visiterez jamais, envoyé par des puissances maléfiques qui sont renseignées sur vous plus que vous ne l'êtes sur elles, et qui vous détestent d'être ce que vous êtes, qui vous êtes, ou tout simplement : de vivre, de respirer, d'espérer. (Wiesel, 1982, p. 142-143)

L'étranger effraie, mais en même temps il fascine. Être de contrastes souvent associé, dans les mythes, à un guide mais également au diable, il représente la différence. La dimension dionysiaque, voire diabolique qui lui colle à la peau fait de lui un être redoutable, marqué par des intentions souvent empreintes de duplicité. Gagnon avait déjà noté que le personnage type de Harvey « est d'une race hybride ; il

est un étranger, un personnage souvent allogène » (1970, p. 50), qui convie à des changements. Dans « L'homme qui va... », le ton est donné d'emblée, l'auteur plaçant son récit sous l'égide du poète Émile Verhaeren, dont il cite quelques vers :

Je vais par l'infini des plaines,
Hagard, piteux, sans savoir où,
Sorcier pour l'un, pour l'autre fou... (Harvey, 1967, p. 7)⁶

- 6 Harvey a fait de son personnage de Tristan Bonhomme un être d'exception, différent de ses pairs, « [p]auvre petit paria à tête énorme et au regard exorbitant » (HV, p. 9), qui quitte rapidement sa famille, habité par l'idée de visiter le vaste monde, et devient un exclu. Bonhomme est en fait gouverné par le nomadisme. Ainsi « pendant quarante ans et plus, il a marché sans presque s'arrêter, vu toutes les maisons, toutes les routes, tous les bosquets, tous les fleuves, tous les lacs du pays » (*ibid.*, p. 7). Le personnage poursuit sa route et, « mû par l'unique désir de sa vie, se dirigea vers l'occident » (*ibid.*, p. 13), en quête de cette femme qu'il a tenue dans ses bras et dont le souvenir ne s'efface pas en lui. « On remarque que les héros de Harvey marchent beaucoup. Symboliquement, ils sont en quête de quelque chose ou de quelqu'un. » (Gagnon, 1970, p. 53) Ces personnages sont à vrai dire habités par une nostalgie profonde, par le souvenir d'un paradis que seuls ils croient pouvoir retrouver, autre motif fréquent dans le paysage mythologique.
- 7 Tristan Bonhomme n'est pas le seul personnage de Harvey à ressentir ce désir de retrouver le paradis des temps premiers. Le Père Noël du conte « L'homme rouge » n'a en tête que cette intention : « Comme Moïse languissant aux portes de la terre promise pour avoir un jour douté de Dieu, je contemple de loin les parvis célestes dont l'ange qui chassa jadis Adam de l'Éden me défend l'entrée. » (HV, p. 107) Dans ce conte, Harvey se base sur le récit de la vie du Christ pour expliquer l'existence du Père Noël, mais c'est en définitive un artifice littéraire qui lui permet de réitérer le mythe du paradis perdu, par l'entremise une fois encore de la figure de l'étranger. Et le Père Noël de rêver pouvoir « lancer [s]on âme délivrée dans la lumière infinie, qui suffit à tout » (*ibid.*, p. 114). L'actrice de la nouvelle « L'étoile », par un détour narratif un peu simple, ne rêve pas moins de découvrir la matrice symbolique : « Hollywood m'attire comme une terre promise » (*ibid.*,

p. 120), avoue-t-elle à son bien-aimé de passage. Qu'il s'agisse d'une femme ou d'un état d'être, cet « objet » à (re)trouver renvoie à ce que Eliade reconnaît comme étant une nostalgie, un regret des Temps primordiaux, alors que la création était jeune et que l'être humain se trouvait en contact étroit avec les divinités (1971, p. 138). La réactualisation de ce motif semble indiquer que Harvey puise directement dans l'univers mythologique, mais il semble le faire dans une optique subversive, car il donne un tour un peu inattendu à ce procédé en lui greffant la figure de l'étranger. De fait, ses personnages présentent souvent quelque impureté passible de faire d'eux des représentants d'une altérité possiblement nocive et quelque peu dionysiaque. Tristan Bonhomme s'attaque littéralement à la femme qui a attrapé son regard, il la « dévor[e] de ses deux prunelles veinées de rouge, il la saisit dans ses bras d'athlète et la soul[ève] de terre » (HV, p. 12), ce qui la conduit à s'évanouir, et c'est « dans cette attitude de dément » (*ibid.*, p. 12) que la mère de Louison découvre l'assaillant de cette dernière. Dans la nouvelle « Hélène au ^{xxv}^e siècle », où Harvey raconte à sa façon l'histoire de la guerre de Troie, à l'étrangeté est associée la malversation : « Il suffisait d'être étranger pour être suspect. » (*Ibid.*, p. 134⁷) C'est ici l'Autre qui confond le Même et risque de contaminer celui-ci. Dans « L'étoile », Harvey évoque le mythe littéraire de Faust et fait dire à son actrice vaniteuse : « Je me suis fiancée au démon, oui, au démon de la gloire ; il me possède si bien que je ne puis ni ne veux le chasser de mon être. Pour les illusions qu'il me donne, je l'aime à me damner. » (*Ibid.*, p. 120) Kathleen Murphy en vient à « savour[er] cette rumeur mondiale qui la déifiait » (*ibid.*, p. 122). Ces personnages sont donc porteurs d'aspirations insolites qui les définissent et les entraînent à défier le groupe communautaire et, peut-être, à l'entraîner sur des routes détournées.

- 8 La métamorphose est un autre motif sur lequel il est impérieux de s'arrêter. Pierre Brunel parle d'un mythe en soi, dont il fait, citant Durand, « le type de “ce fait insolite, objectivement absurde”, dévoilé par le fantastique et qui apparaît comme “fondamental du phénomène humain” » (1974, p. 7). Fait insolite, certes, car la métamorphose tire l'humain de son état habituel, pour lui rendre une nature plus élémentaire — animale, végétale, minérale... Harvey présente plusieurs cas de personnages ici comparés à des formes

dérivées de l'humain, là littéralement transformés — le plus souvent en animaux. Dès l'incipit de la première nouvelle, Tristan Bonhomme trépasse « de la façon la plus animale » (HV, p. 7). Il est comparé à un « épagneul » (*ibid.*, p. 7), puis perçu comme appartenant au registre des « natures à carapace » (*ibid.*, p. 8), avant que Harvey n'en vienne à dire de lui « qu'il n'était pas de leur [ses parents] espèce » (*ibid.*, p. 9). Un peu plus loin, la nature de Bonhomme est ramenée deux fois à celle d'une « bête » (*ibid.*, p. 11 et 13) et son regard, comparé à celui d'un « chevreuil » (*ibid.*, p. 14). Ces multiples images semblent rendre compte d'un désir de la part de Harvey de faire de son personnage autre chose qu'un humain, et elles montrent en définitive que « la créature connaît une continuelle transformation, cette “mobilité dans l'individualité” dont parle Bergson » (Brunel, 1974, p. 94). Dans « Tu vivras trois cents ans », le personnage principal est pour sa part comparé à un « jeune taureau » (HV, p. 25), tandis que celui de la nouvelle « Au pays du rat sacré » apparaît comme un « homme-oiseau » (*ibid.*, p. 56). Toutes ces occurrences ont un but précis : Harvey suggère l'éclatement de l'être, montrant qu'une ambivalence intrinsèque peut servir de moteur de croissance⁸. Cela dit, l'individu peut également se trouver embarrassé par la nécessité d'évoluer. Ainsi « Tristan n'opposait que des réactions matérielles au choc des êtres » (*ibid.*, p. 8). Le personnage se trouve en quelque sorte coincé sur l'échelle de l'évolution et il ne trouve de constance que dans la limite, qui se révèle au contact des choses. À la toute fin de la nouvelle, au moment où est racontée la mort de Bonhomme, le personnage embrasse l'éternité en retrouvant l'ombre de la femme aimée. Ce récit raconte en fait l'histoire d'un homme qui veut, par l'entremise de l'amour, se raccrocher à l'humanité qui lui reste, mais qui est destiné par sa nature à succomber. Tout cela renseigne sur l'essence disparate du personnage. Ne serait-ce cependant ce qui confère une certaine sagesse à ce simple d'esprit ? La « patience de chien de chasse et [la] stupidité sublime » (*ibid.*, p. 7) attribuées à Bonhomme ne font-elles pas de lui un dispensateur d'innocence ? En effet, il semble y avoir ici quelque chose qui reconduit les personnages de Harvey vers une nature rudimentaire. Ce phénomène semble évident dans le cas de Tristan Bonhomme — surtout au moment où il retrouve enfin la femme et réalise que celle-ci a été minéralisée —, mais ce n'est pas le seul personnage qui paraît appelé à retrouver un état originel. Dans « Au pays du rat sacré », un culte

rendu à un animal dicte la conduite des habitants de la capitale de Mingrotolim, sur la planète Mars, à tel point que « [l]e peuple ratier contient l'âme de [la] ville » (*ibid.*, p. 60). Dans la nouvelle « Le revenant », Harvey offre à Maria Chapdelaine l'occasion de rencontrer le fantôme de son créateur. Désireuse de reconforter un Louis Hémon déçu par le fait que les traditions ont été supplantées par les avancées de la modernité, Maria soupèse les implications d'une métamorphose limitée :

C'est que Maria, la vraie, celle que vous avez créée d'une idée et d'un rêve, celle qui se compose du plus pur de votre être et qui exprime la vertu sereine et la souffrance résignée d'une race entière, celle-là vous aime et vous adore ! C'est elle qui ne change pas, au milieu des contingences d'un monde instable. (*Ibid.*, p. 77)

- 9 Nulle place ici pour une pensée gouvernée par une stabilité absolue, ni non plus par des changements constants, car la nature humaine se trouve prise dans un phénomène de dualité identitaire. Mais le personnage qui se rapproche peut-être le plus de cette nature ambivalente est l'Éros de la nouvelle « Sous les flèches d'Éros ». Celui-ci, proche de la plurivocité humaine, se dit « né d'un désir si grand et d'un bonheur si complet, que je me compose d'éléments subtils et brûlants [...]. Je grandis au milieu des dangers, dans un décor sauvage » (HV, p. 81). L'effet causé par ce personnage sur le narrateur du texte n'a rien pour surprendre :

Sous tes coups, je me sentais brûler comme une torche. Sur cette braise qui parcourait tout mon être, tu jetais le vin de l'amour au bord des lèvres trompeuses que tu m'offrais. Mais à peine ma bouche était-elle libérée d'une étreinte qu'elle en cherchait une autre. Et toujours le tison du désir inextinguible cheminait dans mes veines. (*Ibid.*, p. 81)

Ces impressions traduisent l'apparent désir de revenir à une nature élémentaire, au détriment d'une culture envahissante, et le sentiment de métamorphose joue un rôle important dans cette posture énoncée par l'auteur. Elle rappelle la nature de l'identité plurivoque de l'être.

- 10 Comme dans le cas du motif précédent, il n'y a pas que du bon à trouver dans ce phénomène, car la métamorphose ultime que l'être

humain doit subir est évidemment celle qui fera de lui un cadavre, et le mythe de la croissance se transforme lui-même dès lors en mythe de la dégradation (à ce propos, voir Brunel, 1974, chap. 4 et 5). L'incipit de « L'homme qui va... » annonce sans ambages que Tristan Bonhomme disparaîtra à la fin de son périple : « À soixante ans, Tristan Bonhomme rendit l'âme. » (HV, p. 7) Dans « Tu vivras trois cents ans », le personnage principal rencontre la Mort, sous la forme traditionnelle de la Faucheuse⁹ : « Image amplifiée de la tragédie d'outre-tombe, crâne luisant, orbites creux, molaires saillantes, joues cavernueuses, abominable rictus » (*ibid.*, p. 24), il n'y a pas à s'y tromper. C'est à vrai dire le « temps qui démolit tout » (*ibid.*, p. 29) qu'il faut voir à l'œuvre ici, le temps qui pervertit la jeunesse et la transforme en vieillesse. Un sursaut de lucidité fait toutefois voir au personnage principal, lorsqu'il observe son aimée, une réalité insoupçonnée : « Elle portait son squelette en elle, [...] ce n'était pas un résultat de la mort, une métamorphose, un aboutissement, mais une chose que l'on promène, un spectre inséparable de la forme humaine... » (*Ibid.*, p. 30) L'être humain porte la mort en lui, c'est elle qui régit tout. Peut-on toujours dans ce cas parler de métamorphose ? Et si la transformation se faisait plutôt dans les contreforts de la matrice ?

- 11 Un dernier motif mythologique, peut-être le plus important d'ailleurs, concerne certaines figures que met en scène Harvey dans son recueil. Le nouvelliste prise les divinités (surtout à résonance païenne), en particulier les déesses. Ce n'est pas un secret que Harvey affectionnait tout particulièrement les figures féminines, lesquelles il donnait en général comme des pourvoyeuses de passion. La femme est omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre de Harvey. « D'un récit à l'autre, les mêmes obsessions persistent [...] et les mêmes sigisbées promènent leur galanterie complaisante et soupirante sur des corps de femme. » (Gagnon, 1970, p. 54) La femme doit d'abord être vue ici comme une ouverture au désir et, par voie de conséquence, dans certains cas, à l'amour. C'est bien le désir qui donne vie à Tristan Bonhomme au moment où il aperçoit Louison pour la première fois dans un environnement nouveau pour lui : « Tout, en elle, troublait la bête [...]. Tous les êtres vivaient intensément, amoureuxment, et cette vie passait dans le corps musculeux de Tristan. [...] Pour la première fois, une flamme passait dans le regard de l'innocent. » (HV,

p. 11) Ainsi est-ce « mû par l'unique désir de sa vie [qu'il] se dirigea vers l'occident, à la recherche de cette femme dont la chair avait mollement obéi à la pression de ses doigts » (*ibid.*, p. 13). Le personnage est poussé par un désir charnel. Dans « Tu vivras trois cents ans », le docteur Pernelle se trouve habité d'une « passion inquiète et chercheuse » (*ibid.*, p. 26) qui lui fait fréquenter, « dans toutes les capitales d'Europe, [...] des Allemandes, des Viennoises, des Russes, des Italiennes, des Espagnoles, [et il] reçut les confidences des désenchantées de Loti, connut l'intimité de maintes Asiatiques » (*ibid.*, p. 26), et cet amour charnel s'accroît : « Ses désirs grandissaient à mesure que s'amplifiaient ses connaissances. » (*Ibid.*, p. 39) Le personnage en vient à proclamer : « La réalité ne m'a jamais assouvi. Seuls l'amour et l'art m'ont procuré des jours d'oubli. [...] J'ai passé deux cents ans à désirer, et je désire encore, je désire comme jamais ! » (*Ibid.*, p. 39) Ce désir suscite, on le comprend, des amours frivoles. Dans « Sous les flèches d'Éros », Éros crée des méfaits chez les humains par voie de désir. Et toujours, c'est d'amour charnel dont il est question, car les personnages de Harvey n'ont pas en tête un amour qui conduirait simplement à la procréation ; ils visent plutôt à assouvir leur passion. S'agit-il d'ailleurs bien d'amour, ou n'est-ce plutôt « [u]ne chose où l'instinct, la chair et l'orgueil ont trop de part » (*ibid.*, p. 85) ? Dans le conte « Isabeau », un personnage de mythologie, « [f]ille de déesse [qui semble sortir] du fond des eaux où rayonne le sourire de Galatée » (*ibid.*, p. 49), contrôle l'amour, tandis que dans « Radiodiffusion sanglante », Georges Loranger « aimait entièrement [Germaine le Pailleur], maladivement, comme seuls savent aimer les hommes qui joignent la force nerveuse à la profondeur de pensée » (*ibid.*, p. 96), et le personnage en vient rapidement à « ne viv[re] que d'elle et par elle » (*ibid.*, p. 97). La femme attise le désir de l'homme, au point de faire de celui-ci un être à la remorque de ses instincts. Les méfaits sont aussi à l'ordre du jour pour Murphy qui, dans « L'étoile », « s'appliquait à créer de l'amour autour de sa personne par la fascination de ses mouvements et de son sourire » (*ibid.*, p. 118). Le personnage n'agit pas par désintéressement, puisque Kathleen se sert de son entourage pour se hisser socialement. Enfin, la femme d'« Hélène au ^{xxv}^e siècle » emblématise en quelque sorte le féminin tel que perçu par Harvey : « Tous les désirs se tendaient vers elle [, car d'elle] émanait une chaleur faite

d'esprit et de matière et exerçant sur tous la force d'attraction d'un foyer allumé dans le froid d'hiver. » (*Ibid.*, p. 144)

- 12 Cette femme de désirs n'est-elle que femme ? Appartient-elle tout entière à l'espèce humaine ? Et cet amour doit-il être vu comme totalisant ? Harvey ne tarissait pas d'éloges sur un amour qu'il considérait comme relevant d'une pure passion : « [L'amour] qui active votre cœur et votre cerveau, décuple vos forces par un état d'exaltation presque mystique et qui vous inspire mille moyens de vous perfectionner, vous et votre œuvre, cet amour-là est un dieu. » (Harvey, [s. d.], p. 129) Un dieu ou une déesse ? Ailleurs, le penseur épris de beauté évoque « cette belle dame, la Vérité » (Harvey, 1926, p. 12), et l'on croirait une fois de plus se trouver en présence d'une divinité, celle-là intéressée à fréquenter les hautes sphères. En outre, dans *L'homme qui va...*, l'amour ne demeure pas une simple émotion, non plus qu'une notion abstraite. Il s'incarne dans des êtres qui représentent plus que des individus de chair et d'os. La femme évanescence dont s'est amouraché Tristan Bonhomme ne ressemble-t-elle pas à la figure mythique de l'Aurore aux doigts d'or, qui file, de bon matin, traçant les sillons de la journée à venir ? Apparemment, Louison choisit plutôt « la fraîcheur de l'ombre vespérale pour accomplir sa course éternellement crépusculaire » (HV, p. 13), mais cette image imprégnant une femme plus grande que nature dans l'esprit du vagabond conserve sa teneur mythique. Le docteur Pernelle, lui, s'est épris de Gladys Thompson, en qui s'unissent

le charme physique, la richesse du cœur et la souplesse de l'esprit. Sur toute sa physionomie, l'âme vivait et resplendissait ; on eût dit une onde de feu parcourant incessamment son épiderme. Sa bouche fine s'épanouissait comme un baiser ciselé et une fleur de sang dans une chair exquisement fraîche. (*Ibid.*, p. 27)

Une telle femme peut être perçue comme une déesse. Le docteur Pernelle lui avoue d'ailleurs :

Je t'adore, Vénus, beauté céleste et marine, toi dont la chair est formée de l'écume de la mer et du sang d'un dieu ! Ô Cypriote, née dans une nacre de perle et portée par le Zéphyr entre les mains des Heures de l'extase et de l'oubli, je bois à tes lèvres et à tes yeux, je

bois à ton corps et à ton souffle ! Sois bénie ! À travers les siècles que je vivrai, j'aurai connu par toi l'éternel Éros ! (HV, p. 28)

- 13 Il ne peut y avoir de plus belle invocation à la Grande Déesse qui, de temps immémoriaux, a séduit par ses charmes les plus dures volontés. Mais à travers la femme, c'est la Vie que Pernelle adore : « Merveilleuse, séduisante, féconde et lourde de richesse comme une femme chargée de pierreries précieuses, la Vie présentait à ses lèvres des mamelles gonflées. » (HV, p. 25) L'on pense aux nombreuses figurines de déesses découvertes dans la zone mythogénétique allant des Pyrénées jusqu'au lac Baïkal¹⁰. Isabeau, de son côté, se présente comme la Gloire, et elle continue aujourd'hui comme autrefois de « prête[r] ses lèvres à [des] héros séduits par son immortelle et impitoyable beauté » (*ibid.*, p. 53). Son histoire est celle d'une déesse inflexible qui attire les hommes pour les perdre, visiblement inspirée à Harvey par une chanson populaire provenant du folklore français¹¹. Où que l'on regarde, ce recueil présente ces figures féminines, témoin « Hélène, la déesse aux lignes grecques et aux lèvres bonnes comme un fruit éclaté au soleil » (*ibid.*, p. 145), qui reprend l'histoire racontée par Homère il y a environ trois millénaires. Jusqu'à Murphy dont j'ai déjà évoqué la déification (*ibid.*, p. 122). Toujours et partout, les femmes mises en scène par Harvey arborent des traits de déesse et elles forcent l'admiration de l'homme.
- 14 La déesse ouvre donc à l'amour : c'est le rôle que lui donne Harvey. Ce type d'amour apparaît cependant peu souvent dans la littérature québécoise de cette époque. Il s'agit chez notre auteur d'un amour d'inclination, qui est le fait d'une passion à laquelle ceux qui en subissent les effets ne peuvent résister. N'entendons pas nécessairement ici un amour exprimé sous forme d'effusion érotique ; cet amour peut être profond, sincère, mais il n'en relève pas moins d'un choix du cœur plus que de la raison. Éros donne plusieurs exemples de personnages frappés par ses traits, qui ne peuvent résister à l'élan qui les prend dans ces moments, que ce soit pour vivre une grande passion ou faire preuve de compassion. Ainsi Conchita pousse-t-elle son Daniel dans les bras d'une autre femme, comprenant que cette union sera plus viscérale que celle qu'elle entretenait jusque-là avec l'homme (HV, p. 91). René fait la même chose dans « L'étoile » auprès de Kathleen (*ibid.*, p. 125). En donnant

préséance à un amour d'inclination, l'individu risque d'être conduit à la souffrance, mais l'amour d'élection ne conviendrait pas à ces êtres passionnés. Le seul cas où l'amour d'élection prend le dessus dans le recueil, c'est lorsqu'Éros se trouve face à une religieuse s'étant donnée par amour au Christ. Éros s'avoue dépassé par ce renoncement au monde, et il désespère (*ibid.*, p. 93).

- 15 À quoi doit conduire cette attitude des personnages de Harvey ? Vers une certaine forme d'union, vraisemblablement. Suivre la trace de son aimée à travers tout le continent nord-américain transporte Bonhomme dans une ascension vers la pureté. Le personnage embrasse ultimement l'éternité : « Toute l'humanité aveugle et errante, l'humanité qui va dans les siècles sans jamais reculer, sans savoir où elle aboutira demain, était renfermée dans le geste suprême et la chute dernière de l'idiot. » (HV, p. 16) Ainsi s'ouvre le recueil, et ainsi il se terminera : Harvey annonce une ère d'unification pour l'humanité dans son ensemble par l'entremise du destin d'Hélène. Cette âme universelle s'oppose à Babel. Une grande vérité se fait jour : « L'harmonie existait dans la diversité. » (*Ibid.*, p. 141) Récupérer un tel mythe traduit de la part de Harvey une hardiesse qui ne pouvait évidemment qu'attirer l'attention de censeurs pointilleux et qui allait éventuellement faire de lui un paria, car un tel *mythos* peut s'avérer dangereux.

Le rôle subversif du mythe

- 16 Pour en revenir aux réflexions de Tournier, il appert que le recours aux mythes peut dans certaines situations entraîner (mais probablement aussi régler) des conflits sociaux, moraux, voire spirituels.

L'homme est ainsi constitué que, si on lui retire sa faculté de dire non et de s'en aller, il ne fait plus rien de bon. Les grands mythes sont là, croyons-nous, pour l'aider à dire non à une organisation étouffante. Bien loin d'assurer son assujettissement à l'ordre établi, ils le contestent, chacun selon un angle d'attaque qui lui est propre. (Tournier, 1981, emplacement du Kindle 379)

Si tel est le cas, peut-on douter que, dans le contexte de « dogmatisme étroit assorti d'un frileux moralisme » (Ménard, 1999,

p. 9) dans lequel la littérature québécoise se développe à son époque, un penseur indépendant comme Harvey ne ressent la tentation d'utiliser le mythe pour ruer dans les brancards ? Longtemps maintenue sous le joug de l'élite bien-pensante — à dominante clérico-nationaliste —, au service de laquelle il lui fallait se ranger, cette littérature s'est dans moult cas réduite aux représentations auxquelles on la reléguait. Pourtant, à partir du début du ^{xx}^e siècle, l'accès à une réalité de type « autre » advient de plus en plus. Certains poètes et romanciers osent braver les interdits liés à la morale religieuse en place et basculent du côté d'une fantaisie émancipatrice. Le travail de Harvey est à ranger de ce côté, et l'intérêt de cet auteur pour la mythologie traduit en fait un désir de s'attaquer aux canons de l'époque. Comment ? L'utilisation de figures et de récits anciens marqués par une certaine irrévérence ou provenant de contextes déconsidérés rend compte d'une tentative de faire bouger les choses. Les exclus ne manquent pas chez Harvey, êtres d'exception qui, par leur comportement allant à contre-courant des modèles promus par la morale en vigueur, créent des remous. Durand avait compris qu'« exclusion et marginalisation sociales sont “partie prenante” dans la genèse de l'imaginaire social, tiennent une voix indispensable dans le concert d'une culture et d'une société » (1996, p. 157), et en misant dans plusieurs de ses nouvelles sur des figures apparemment marquées par quelque singularité, Harvey essayait possiblement de faire comprendre que la différence devra éventuellement avoir droit de cité. Selon Martine Xiberras, c'est de fait un « échec à la normalité [qui] semble constitutif des processus d'exclusion » (1993, p. 26), et cette idée peut nous permettre de saisir les implications du travail de Harvey. Dans le discours qu'il prête au docteur Pernelle, l'auteur recourt à des divinités païennes (HV, p. 19) qui, placées face à la morale chrétienne de l'époque, ne peuvent que choquer, car elles apparaissent comme des figures de déviants. Mais ce sont surtout les personnages mis en scène par l'auteur qui s'écartent de la norme, se faisant propagateurs de déséquilibre. L'idée que le docteur Pernelle se « suicide » (*ibid.*, p. 41) par amour ne semble pas sacrilège à Harvey, qui fait dire à son personnage : « Est-on malheureux vraiment de mourir ? » (*Ibid.*, p. 44) Voilà une idée qui va à l'encontre d'un commandement instigué par l'Église chrétienne. Dans la même nouvelle, la scène qui précède ce suicide symbolique rappelle les bacchanales de la Rome antique (*ibid.*,

p. 43), image qui a certainement consterné un lecteur moralement concerné, car il se dégage de la description de ces activités un sensualisme inhabituel dans la littérature de l'époque, qui marchera main dans la main avec l'individualisme qui prédomine dans l'œuvre de Harvey. Le docteur Pernelle va plus loin en professant un anthropocentrisme peu apprécié à l'époque dans la culture québécoise. Lorsqu'il prétend que son moi « dépasse en importance l'univers entier. Car ce moi, c'est mon monde total, ce par quoi tout existe par rapport à mon être et sans quoi rien n'existerait » (*ibid.*, p. 20), quelques siècles d'une pensée théocentrique toujours présente au Québec volent en éclats. Ailleurs, Harvey n'hésite pas à montrer une véritable scène d'orgie, au moment où Éros donne la démonstration de ses effets dévastateurs (*ibid.*, p. 83). On en vient à croire que, ces exemples s'inscrivant dans l'optique d'une mythologie contestatrice, Harvey fait du *mythos* une arme au service de ses intentions d'auteur marginal.

- 17 Harvey était on ne peut plus conscient des limites imposées aux écrivains dans la société de son époque. Il explique dans la préface d'*Art et combat* :

Nous vivons dans un pays où, plus qu'ailleurs, il est difficile de n'être pas conformiste. On n'y accorde la liberté de parole et de discussion qu'aux personnes qui reflètent exactement les pensées et même les préjugés de leur milieu. On ne concède rien aux autres que la violence de la répression. (Harvey, [s. d.], p. 8)

Le penseur ira plus loin en demandant : « Que s'est-il passé de si grave dans l'âme canadienne pour qu'elle soit si apathique, si aveugle et si timorée ? [...] Pourquoi n'a-t-elle plus aucun esprit d'aventure et d'entreprise ? » (Harvey, [s. d.], p. 142) Voilà ce qu'il déplore : le Canada français de cette époque marine dans un bain de répression qui subjugue toute impulsion marquée par l'originalité. C'est dire que « [s]es récits à caractère symbolique traduisent une sombre critique sociale. [...] Le procédé est assez neuf au pays, mais il est dangereux » (Gagnon, 1970, p. 51). Certes, Harvey s'attaque directement à sa société. « Pour atteindre à la beauté spécifique intégrale il faut choisir, parmi les vertus humaines, celles qui sont de partout et de toujours, celles qui unissent et universalisent » (HV, p. 26-27), soutient le docteur Pernelle. Harvey se montrerait-il panthéiste ? Si

oui, l'art sous ses diverses formes (« [l']a peinture, la sculpture, la musique, le roman, la poésie et la philosophie » [*ibid.*, p. 31]), agrémenté d'un soupçon de science, constitue sa religion. L'auteur se permet de prophétiser la chute de traditions rétrogrades, égratignant au passage, quoique de façon légèrement voilée, les positions qu'il repère chez les tenants du christianisme : « L'humanité s'était sensiblement unifiée par la suppression graduelle dans les consciences, des préjugés et de certaines traditions. L'étroitesse d'esprit, impitoyablement battue en brèche, depuis le dix-huitième siècle, s'était réfugiée uniquement chez les parias de l'intelligence. » (*Ibid.*, p. 38) L'image ne peut que choquer, au début du xx^e siècle. Dans « Au pays du rat sacré », on peut voir dans le culte au rat qui prévaut sur la planète Mars une transposition de la situation rigoriste du Québec du début de siècle, et cette allégorie ne tourne pas au chaos sans raison dans le récit. Harvey se sert de la science-fiction pour énoncer son message — façon détournée pour lui de montrer les méfaits d'une croyance aveugle. Idée semblable dans « Le revenant », où Louis Hémon déplore la disparition des « vieilles choses » (*ibid.*, p. 72), que Maria lui présente toutefois comme un bienfait, car le progrès ne peut qu'aboutir à de meilleures conditions de vie. Quant à Éros, le fait qu'il ne saisisse aucunement les nuances de l'amour chrétien est un autre indice incitant à croire que Harvey prend de petits détours mythologiques pour énoncer son point de vue, alors que le Père Noël refuse son rôle traditionnel de dispensateur de joies et ne désire, après avoir expié ses péchés, que disparaître vite fait d'un monde qu'il n'apprécie plus. Dernier exemple, peut-être le plus probant puisqu'il provient d'une réactualisation presque directe d'un mythe grec ancien : dans « Hélène au xx^e siècle », l'auteur annonce une société future libérée de toute contrainte en matière de sensibilité, ce qu'il a souvent appelé de ses vœux dans ses écrits.

Dans les lettres, l'inspiration, non ligotée par des règles surannées ou par des idées toutes faites, poussait à la culture de tous les genres ; on allait de la philosophie la plus douce à la fantaisie la plus exubérante, flore innombrable qui s'épanouissait partout et qui conférait à la raison et à la sensibilité humaines tous les délassements, tous les oublis, toutes les délices, tous les rêves... (*Ibid.*, p. 143)

- 18 Dans ce récit, le retour à des traditions élémentaires se fera au prix de la violence la plus extrême — là aussi le message s'avère limpide :

Humanité pleine de raffinements, ne cherchant plus dans le passé des principes de vie, mais regardant le présent, plus parfait et plus serein, et l'avenir, gonflé d'espoirs infinis ! Humanité éprise de nouveauté, tendue vers la satisfaction de sa robuste curiosité et inventant toujours de nouvelles et géniales raisons de chérir la vie, la belle et miraculeuse vie, si remplie d'étonnements, si peuplée de bons battements de cœur pour qui la comprend et en sait le prix ! (HV, p. 143)

Par ces figures d'exclus et le recours à des mythes à caractère progressiste, les récits de Harvey se font vecteurs d'identité, d'une identité renouvelée et plus à même de répondre aux nécessités du jour. Et Monseigneur Laflamme de se sentir outré, pressentant l'effet que peut avoir une telle littérature sur l'esprit de ses ouailles.

- 19 Ce désir d'oblitération des traditions ne serait évidemment que malveillance s'il n'était accompagné du souhait d'entreprendre une reconstruction, pour remplacer une culture oppressive par un système plus ouvert. En abolissant la Maria Chapdelaine conformiste et passive pour lui substituer une Maria ouverte à l'avenir et au changement, Harvey sème les germes d'une nouvelle lecture, sinon subversive, à tout le moins génératrice de questionnements à l'égard d'une trame ancienne. L'Hélène harveyenne n'est peut-être pas si différente de la beauté grecque de l'Antiquité ; sa prise de position n'en parle pas moins d'une nouvelle attitude face à la vie. Elle se sauve elle-même des bras de son Pâris de circonstance pour demeurer fidèle au rêve d'une humanité unie dans son ensemble. Dans ce monde nouveau marqué par la liberté et la sensualité, Harvey se livre à une apologie de la libre pensée et de l'art. L'amour n'y constitue pas un simple artifice au service de la survie de l'espèce, il est une fin en soi, vécu au fil d'émotions inhabituelles. Il s'agit d'un amour complet, non entravé par quelque loi, où une profusion de passion peut submerger l'individu qui s'y soumet. Harvey évoque à quelques reprises, dans diverses nouvelles, le mythe de Psyché, beauté incomparable qui, dans le récit transmis par Apulée dans ses *Métamorphoses*, éveille la jalousie d'Aphrodite. Éros tombe amoureux de cette Psyché, d'un amour profond et sincère que rien ne brise.

Cette image semble habiter Harvey dans son travail de nouvelliste et de conteur. Maria Chapdelaine ne réfère pas directement à Psyché, mais on sent derrière ses affirmations le rêve d'un amour complet : « Mais le rêve d'amour n'a pas péri dans la génération qui pousse au milieu d'une civilisation nouvelle » (HV, p. 75), dit-elle pour convaincre Louis Hémon de ses convictions. La nostalgie des origines dont je parlais précédemment doit-elle ainsi convier à retrouver un état d'être originel passible de rendre l'individu à lui-même, dans un état d'innocence et de pureté proche de celui de son arrivée en ce monde ? Le recueil se termine sur une courte nouvelle qui voit, après la destruction de la quasi-entièreté de l'humanité, un retour cyclique du même, par voie de mythologie : « La nouvelle Ève, aussi belle et aussi féconde que l'ancienne, se dressa parmi les fleurs et les fruits de l'Éden, et une seconde humanité reprit sa marche incessante vers l'inconnu. » (*Ibid.*, p. 158) Cet *excipit* clôt une réflexion qui, par de constants détours dans l'univers de la mythologie, a façonné une façon de voir originale dans la littérature québécoise. Tel Éros conduisant ceux qui s'aiment au sommet de l'Olympe (*ibid.*, p. 92), Harvey incite son lectorat à considérer son rapport au réel sous un jour inhabituel, empreint de passions secrètes concrétisées par voie d'imagination. Voilà où conduit le recours au *mythos* dans un univers littéraire marqué jusque-là par un *logos* rigide.

- 20 Jean-Charles Harvey constitue un cas exceptionnel dans le paysage littéraire québécois des quelques premières décennies du ^{xx}e siècle. Rares sont celles et ceux qui ont osé défier le pouvoir en place, que ce soit ouvertement ou plus discrètement — par exemple dans des textes distribués en catimini. Harvey était un penseur accompli, qui dès cette époque produisait des pamphlets où il appelait le peuple canadien-français à un examen de conscience et où il disait souhaiter voir advenir une société plus libre. Dans *L'homme qui va...*, la mythologie semble avoir été une arme toute désignée dans ce combat. Par l'utilisation de récits insolites et de figures souvent marquées par l'exclusion, Harvey a pu disséminer dans son recueil des idées inédites, qui allaient recevoir dans la suite de son œuvre un traitement plus radical. L'amour, surtout, adopte ici un faciès emblématique des nouvelles tendances que Harvey entend promouvoir dans son œuvre. Parions que l'effet escompté, malgré qu'il ait mis du temps à prendre racine, s'est avéré manifeste.

BIBLIOGRAPHIE

BIRON Michel, DUMONT François & NARDOUT-LAFARGE Élisabeth, 2007, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal.

BRUNEL Pierre, 1974, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.

CAMPBELL Joseph, 1991, *The Masks of God*, vol. I : *Primitive Mythology*, New York, Arkana.

DURAND Gilbert, 1992, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod.

DURAND Gilbert, 1996, « L'imaginaire et le fonctionnement social de marginalisation », dans *Champs de l'imaginaire*, éd. D. Chauvin, Grenoble, ELLUG.

ELIADE Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

ELIADE Mircea, 1971, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

GAGNON Marcel-Aimé, 1970, *Jean-Charles Harvey, précurseur de la Révolution tranquille*, [s. l.], Librairie Beauchemin Limitée.

HARVEY Jean-Charles, [s. d.], *Art et combat*, Montréal, Éditions de l'A. C.-F.

HARVEY Jean-Charles, 1926, *Pages de critique. Sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, Québec, Compagnie d'Imprimerie Le Soleil (limitée).

HARVEY Jean-Charles, 1967, *L'homme qui va... Contes et nouvelles*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

HARVEY Jean-Charles, 1996, *Les demi-civilisés [1934]*, Montréal, Éditions Typo et Jean-Charles Harvey.

HISTOIRE CANADA, 2017, « Isabeau s'y promène et Mitaine et chausson », <www.histoirecanada.ca/consulter/arts-culture-et-societe/isabeau-s-y-promene-mitaine-et-chausson> [consulté le 30/10/2025].

MÉNARD Guy, 1999, *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber.

ROUSSEAU Guildo, 1980, « *L'homme qui va...*, recueil de contes de Jean-Charles Harvey », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, La Corporation des Éditions Fides.

ROUSSEAU Guildo, 1988, « Introduction », dans J.-C. Harvey, *Les demi-civilisés*, éd. G. Rousseau, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

TOURNIER Michel, 1981, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, [s. l.], Mercure de France (édition du Kindle).

WIESEL Elie, 1982, *Paroles d'étranger. Textes, contes et dialogues*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

XIBERRAS Martine, 1993, *Les théories de l'exclusion. Pour une construction de l'imaginaire de la déviance*, Paris, Méridiens Klincksieck.

NOTES

- 1 Titre de l'ouvrage de Marcel-Aimé Gagnon : *Jean-Charles Harvey, précurseur de la Révolution tranquille*.
- 2 Marcel-Aimé Gagnon dit encore de Jean-Charles Harvey qu'« il [a] introduit l'amour physique dans les lettres canadiennes-françaises, se rendant ainsi coupable d'un crime grave » (1970, p. 39).
- 3 Le cas de Jean-Charles Harvey n'est pas unique au Québec à cette époque. Pensons à Albert Laberge, dont le roman *La Scouine*, paru quelques années plus tôt (1918), a été censuré par l'Église catholique, ou encore à Jovette Bernier qui, dans son roman *La chair décevante* (1931), évoque un sensualisme choquant aux yeux de la critique bien-pensante, ainsi que des thèmes (la parole féminine, la révolte contre la société, la folie) peu en accord avec la morale en vogue.
- 4 Il y aurait certes lieu de jeter un œil attentif sur les critiques (positives et négatives) produites à la suite de la parution initiale de l'œuvre. Ce n'est pas mon but ici. Ce projet pourra être entrepris ultérieurement.
- 5 Je me contenterai dans un premier temps de poser un certain nombre de constats, dont j'explorerai les résonances dans la partie suivante de cet article.
- 6 Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle HV, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 7 Jean-Charles Harvey reprendra cette idée quelques années plus tard, dans *Les demi-civilisés*, lorsqu'il fait dire à la mère de son personnage principal, Max Hubert : « Il faut toujours se défier de ces étrangers qu'on ne connaît pas. Je ne veux pas que tu fréquentes les malhonnêtes gens. » (1996, p. 26)
- 8 Il y aurait lieu d'examiner la portée subversive d'une telle idée dans le contexte de la doctrine chrétienne ; je m'en abstiendrai ici, faute d'espace.

9 Cette représentation a été popularisée au bas Moyen Âge (probablement inspirée de Saturne, dieu romain associé au temps, ou du Titan grec Cronos, souvent dépeint avec un globe surmonté d'une faux). Apulée la fait remonter loin dans l'Antiquité (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 909).

10 À ce propos, voir Joseph Campbell (1991, p. 323-328).

11 Il s'agit probablement de la chanson « Isabeau s'y promène », d'auteur et de provenance inconnus. Certaines sources indiquent la Champagne et la Normandie comme étant son lieu d'origine. Voir le site web <www.histoirecanada.ca/consulter/arts-culture-et-societe/isabeau-s-y-promene-mitaine-et-chausson> [consulté le 30/10/2025].

RÉSUMÉS

Français

La pensée et le discours mythiques sont généralement perçus, dans une optique ethnoreligieuse, comme vecteurs d'ordre et d'identité. Le mythe imagine la cause de phénomènes mystérieux et apporte des réponses aux questions que se posent les êtres humains sur leur condition. Cela dit, certains mythes présentent un faciès singulier, allant à l'encontre de la portée habituelle, un peu contraignante, que l'on reconnaît au discours mythique. Il semble que, dans certaines circonstances, le discours mythique soit porteur de dissension et qu'il entraîne la dérive des comportements plutôt que la mise en place de socles autour desquels les membres du groupe communautaire se reconnaissent. Il s'agit ici, en se servant d'un exemple précis (un recueil de nouvelles et de contes, publié en 1929 par le journaliste et romancier québécois Jean-Charles Harvey, intitulé *L'homme qui va...*), de montrer que la mythologie comporte une portée subversive et sert dans certains cas d'outil afin de créer des remous au sein d'une communauté.

English

Mythical thought and discourse are generally perceived, from an ethnoreligious perspective, as vectors of order and identity. Myth imagines the cause of mysterious phenomena and provides answers to the questions that human beings ask about their condition. That being said, some myths present a singular character, running counter to the usual, somewhat restrictive, scope attributed to mythical discourse. It seems that, in certain circumstances, mythical discourse fosters dissension and leads to behavioral drift rather than the establishment of foundations around which members of the community recognize themselves. Using a specific example (a collection of short stories and tales, published in 1929 by the Quebec journalist and novelist Jean-Charles Harvey, entitled *L'homme qui va...*), the

aim here is to show that mythology has a subversive potential and, in some cases, serves as a tool to create unrest within a community.

INDEX

Mots-clés

littérature, mythologie, subversion, Québec, identité, étranger, métamorphose, déesse

Keywords

literature, mythology, subversion, Quebec, identity, stranger, metamorphosis, goddess

AUTEUR

Jean-Pierre Thomas

Université York (campus Glendon), Toronto

jpthomas@glendon.yorku.ca

IDREF : <https://www.idref.fr/29413171X>

Comptes rendus

Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*

Revised and Supplemented Edition, Helsinki, The Kalevala Society Foundation, coll. « Folklore Fellows Communications », 2024, 3 vol. Part I : *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales and Realistic Tales*, with an Introduction, 651 p. Part II : *Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*, 547 p. Part III : *Appendices*, 340 p.

Philippe Walter

DOI : 10.35562/iris.4421

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Revised and Supplemented Edition, Helsinki, The Kalevala Society Foundation, coll. « Folklore Fellows Communications », 2024, 3 vol. Part I : *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales and Realistic Tales*, with an Introduction, 651 p. Part II : *Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*, 547 p. Part III : *Appendices*, 340 p.

TEXTE

- 1 Comme ce long titre l'indique, il ne s'agit pas d'un essai critique mais bel et bien d'un catalogue, et le plus universel qui soit, puisqu'il fournit l'inventaire analytique de toutes les formes de contes recueillis sur la surface de la Terre. Au total, 2 300 matrices principales de ces contes sont répertoriées, ce qui n'est finalement pas beaucoup pour une planète de plusieurs milliards d'individus parlant environ 7 000 langues différentes sans compter les dialectes

et les langues disparues depuis l'invention de l'écriture. Comme l'avait remarqué jadis Claude Lévi-Strauss (en analysant les structures de la parenté) l'esprit humain, malgré toutes ses capacités virtuelles d'invention, ne retient qu'un nombre restreint de possibilités pour ses choix de vie sociale et mentale. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour les contes qui participent, eux aussi à leur manière, de la vie des sociétés et des cultures ?

- 2 Ce catalogue ATU (acronyme des premières lettres du nom de ses auteurs et remanieurs Aarne-Thompson-Uther) fut et reste une œuvre de longue haleine. Il a déjà connu plusieurs rééditions et mises à jour depuis sa première ébauche en 1910 (A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*) ; il en connaîtra certainement d'autres dans l'avenir. La raison est simple : il est dans la nature même d'un tel travail d'être inachevé et nul ne pourra en faire le reproche à ses auteurs successifs car la tâche exigée est incommensurable. Des révisions régulières doivent tenir compte des plus récentes avancées en matière d'analyse et d'enrichissement des corpus : l'exacte perception de la matrice d'un seul conte-type exige de connaître le plus grand nombre de ses versions internationales ; elle mobilise beaucoup d'investigations et surtout de fines capacités d'induction logique pour détecter la structure profonde d'une matrice précise malgré les nombreuses variations de surface des contes. Sans compter l'effort linguistique lui-même, puisque dans l'idéal, il faudrait pouvoir parler toutes les langues de la Terre pour réunir toutes les variantes d'un même conte et fournir un panorama rétrospectif de ses transformations au fil des siècles. Seule une intelligence artificielle gérant la traduction automatique et l'indexation des motifs basiques pourrait tenter de répondre rapidement au défi d'une exhaustivité au moins linguistique (sans être assuré toutefois qu'elle puisse gérer finement la complexité de l'analyse sémantique des variantes et celle des invariants de chaque conte-type).
- 3 La classification ATU ici proposée s'organise en 2 300 rubriques, toutes conçues sur le même modèle. Les deux premiers volumes attribuent à chaque matrice de conte-type un numéro de série éventuellement complété d'une lettre A, B, etc. (pour distinguer des sous-types). Plusieurs catégories générales de contes sont distinguées : les contes d'animaux, merveilleux, religieux, les contes-nouvelles, de l'ogre (géant ou diable) stupide, les contes facétieux et

anecdotes, les contes formulaires. Ces numéros de contes sont restés pour la plupart inchangés par rapport aux éditions antérieures du catalogue. Ils n'ont d'autre fonction que de fournir aux spécialistes un repère commode en vue d'un classement international unifié. La neutralisation de doublons ou bien la réalisation d'enquêtes plus ciblées (monographies) sur certains contes-types ont néanmoins pu entraîner quelques changements de numérotation (ils sont signalés aux pages 13 et 14 du tome 3). De nouveaux contes-types ont été également identifiés (p. 15 du t. 3) par rapport à la dernière édition du catalogue (2004).

- 4 Dans chaque notice, le numéro du conte est accompagné d'un titre (en anglais) pour mieux l'identifier. Celui-ci a parfois été révisé : pour le conte 910B, par exemple, *The Observance of the Master's Precepts* précise l'ancien titre *The Servants's Good Counsels*. La notice se poursuit avec un résumé de l'intrigue du conte ; ce dernier s'en tient aux motifs pertinents qui rendent le conte reconnaissable parmi toutes ses récurrences internationales. Exemple : pour Cinderella (ATU 510A), « *a young woman is mistreated by her stepmother and stepsister [S31, L55]* » avec renvoi par un sigle (lettres et chiffres) à la classification dudit motif dans le *Motif-Index* de Stith Thompson. En effet, les deux catalogues (celui des contes et celui des motifs) se complètent parce qu'un conte apparaît d'abord comme un conglomerat de motifs premiers relativement fixes et en succession nécessaire ; cela permet de distinguer le conte de *Cendrillon* (510A) de celui de *Peau d'asne* (510B), y compris quand l'héroïne porte un nom différent dans les versions internationales. À leur manière, les motifs basiques sont un peu l'équivalent pour les contes d'une table périodique des éléments chimiques. Après ce résumé du conte, une rubrique *Combinations* appelle à observer les interférences du conte décrit avec d'autres contes du catalogue. La rubrique *Remarks* signale des sources littéraires anciennes (lorsqu'elles sont connues). Enfin, la section la plus conséquente de la notice intitulée *Literature/Catalogs/Variants* énumère d'abord les monographies consacrées au conte en question et ensuite les sources originales et internationales de celui-ci (classées par pays) avec renvoi (auteur et date) à l'ouvrage qui en donne au moins une version. Cette section permet d'observer les zones préférentielles de sa diffusion internationale.

- 5 Le troisième volume facilite la consultation du catalogue. Un registre des motifs typiques (*Register of motifs*) établi selon le *Motif-Index* de Stith Thompson amène à repérer les contes-types qui les attestent (p. 19-34). Une bibliographie générale alphabétique (p. 35-156) explicite les références (auteur/date) données dans les notices. Enfin un index alphabétique et thématique des sujets (*Subject index*), des personnages-types ou des matières des contes (p. 159-340), de « *abandoned* » à « *zodiac* », permet de retrouver rapidement les contes de référence.

- 6 On soulignera les difficultés méthodologiques qu'ont dû affronter les auteurs et remanieurs successifs de ce catalogue. Il faut pouvoir remonter très haut dans le temps et explorer tout l'espace géographique possible pour établir le plus large corpus de diffusion d'un seul et même conte. Or, la datation et la localisation des contes sont deux variables difficiles à maîtriser. La nature du « contage » étant essentiellement orale, on n'a aucune prise sur sa « performance » orale dans la longue durée, sauf lorsque les contes ont pu faire l'objet d'une transcription littéraire (la période médiévale est cruciale à cet égard). Toutefois, la version transcrite d'un conte n'est jamais une garantie de fixité de sa performance (orale), précisément du fait de la nature même de l'écriture qui élimine tout le contexte événementiel du « contage » (intonations, rythme, gestualité, etc.). Il existe de rares exemples d'enregistrements de conteurs et conteuses (voir notre recension dans *Iris* 45, 2025, des contes corses réunis par G. G. Franchi). L'instabilité est encore plus flagrante dans la version « littéraire » d'un conte où la stylisation grammaticale et rhétorique imposée par l'écrivain supplante la nature brute de l'oralité. Historiquement, sauf exception (comme un Gervais de Tilbury au début du XIII^e siècle), un écrivain du Moyen Âge ne reproduit jamais le témoignage brut des traditions orales qu'il a entendues. Il l'adapte toujours à un projet particulier (didactique, moral, idéologique, religieux). C'est ce qui est arrivé à ces témoins mémoriels (de contes) appelés *exempla* qui fournissent pourtant des indices précieux sur l'ancienneté de certains contes-types.

- 7 Peut-on oublier enfin que le « contage » reste œuvre humaine donc fragile ? Il est soumis aux capacités mémorielles voire inventives du conteur : la perte de mémoire, le mélange de plusieurs contes entre eux ou l'interprétation volontaire d'un conte par un autre sont des

aléas de toute tradition orale. Il peut en résulter des mixages inextricables de matrices : la *Cinderella* (1893) de M. R. Cox donna de beaux exemples de ces versions mixtes parfois inclassables. Enfin, rien ne dit que les matrices originales des contes étaient aussi nettes et tranchées que veulent bien le laisser penser nos classements modernes. Il se peut fort bien que des contes a, b ou c que nous avons appris à distinguer aujourd'hui faisaient jadis partie d'une matrice unique et qui aurait ensuite éclaté en plusieurs matrices indépendantes.

- 8 On soulignera donc combien l'ouvrage du professeur Uther est pour le médiéviste (et le chercheur en général) une source irremplaçable d'information et de réflexion. La grande majorité des récits médiévaux sont en effet des contes au sens de la classification ATU. En outre, ce que l'on croit qualifier de spécifiquement « celtique » dans la littérature arthurienne (par exemple) existe aussi dans d'autres aires linguistiques, y compris non spécifiquement « indo-européennes ». Le repérage et l'identification des matrices de contes dans les littératures médiévales (récits romanesques, chansons de geste, fabliaux, contes pieux, *exempla*, etc.) reste le préalable indispensable à leur étude. S'agissant des *exempla*, l'ouvrage collectif de Jacques Berlioz, Claude Brémont et Catherine Velay-Vallantin (*Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989) signale les premières attestations de plusieurs contes-types, en particulier l'ATU 706 (*La fille aux mains coupées*), ATU 314 (*Jean de fer*, *Der Eisenhans*, *Robert le diable*), ATU 613 (*Les deux voyageurs*), ATU 654 (*Les trois frères adroits*), ATU 671 (*Le garçon qui comprend le langage des oiseaux*), ATU 333 (*Le petit chaperon rouge*). Disposer d'une bonne base d'attestations (y compris post-médiévales) d'un récit connu au Moyen Âge fait notablement progresser l'interprétation de ce dernier. Reconnaître, par exemple dans le *Conte du graal*, la matrice du conte-type 910B et disposer d'environ 300 versions internationales de ce conte à titre de comparaison (voir la monographie de 1991 du professeur Jean-Pierre Pichette signalée dans *Iris* 42, 2022) permet d'observer de l'intérieur du texte le travail de l'écrivain médiéval et ses apports originaux par rapport à la tradition dudit conte. Cela donne une capacité à penser organiquement l'économie des motifs d'un conte en vue de leur interprétation globale au lieu de privilégier arbitrairement un motif

isolé (le graal) pour le soumettre à des comparaisons isolées et biaisées. La reconnaissance de la structure en motifs des contes (bien différente de la « morphologie » algébrique d'un Vladimir Propp) peut encore être complétée par une narratologie plus formelle (inspirée d'une rhétorique générale). Par exemple, il est frappant de constater que le conte 910B (modèle narratif du *Conte du graal*) est construit sur le procédé narratif de l'analepse et de la prolepse (décrits par Gérard Genette dans *Figures III*) au point d'en constituer le moule formel constant.

- 9 Pour conclure, ce catalogue ATU est un ouvrage indispensable pour toute analyse d'un conte qui voudrait sortir du brouillard des « sources » approximatives et de la naïveté des interprétations trop subjectives. Il est capital de connaître le plus grand nombre d'attestations d'un même conte pour en connaître la vraie structure, au-delà des embellissements littéraires. Ce catalogue ATU fournit ainsi un précieux don d'ubiquité critique. Si un conte bien défini est attesté au Moyen Âge, il devient possible d'utiliser toutes les versions ultérieures de ce conte pour éclairer des détails incompris ou étranges de la version médiévale. En effet, chaque version (y compris moderne) d'un conte remonte à des modèles plus anciens qui participent d'une même mémoire narrative relativement stable malgré les inévitables empreintes des siècles suivants. Durant sa longue vie orale, il a subi des modifications de surface mais sa structure a maintenu un noyau formel de motifs étrangement stables. Chaque version d'un conte possède finalement sa propre histoire qui est celle de sa transmission mais témoigne aussi d'une réelle stabilité de ses substrats cognitifs fixés par ses siècles de vie orale. Les récents travaux des neurologues (ceux de A. Damasio) ont montré à quel point le cortex humain se construit narrativement et émotionnellement. Si l'intérêt proprement cognitif du conte n'est plus à démontrer pour les enfants, il ne disparaît pas pour autant chez l'adulte qui, sous les formes les plus variées (littéraires hier mais également cinématographiques de nos jours), continue d'entretenir et d'interroger ses matrices au point d'y reconnaître des formes d'algorithmes de l'imaginaire narratif, toutes civilisations confondues. Ces matrices ne seraient-elles pas en définitive les véritables structures de l'imaginaire humain ? En bref, étudier désormais les contes sans connaître et mettre en pratique le catalogue raisonné,

supervisé et enrichi par le professeur Hans-Jörg Uther, c'est se condamner à l'errance et à l'impuissance méthodologiques. Cet ouvrage essentiel doit faire absolument partie de toute bibliothèque de recherche qui se respecte.

AUTEUR

Philippe Walter

CRI2i

IDREF : <https://www.idref.fr/028302893>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121476911>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12016640>

Davide Ermacora et Simon Young, *The Exeter Companion to Changeling Lore. The West Eurasian and Mediterranean Tradition*

Exeter, University of Exeter Press, 2026, 290 p.

Jean-Charles Berthet

DOI : 10.35562/iris.4431

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Davide Ermacora et Simon Young, *The Exeter Companion to Changeling Lore. The West Eurasian and Mediterranean Tradition*, Exeter, University of Exeter Press, 2026, 290 p.

PLAN

Un projet scientifique ambitieux et structurant
Organisation de l'ouvrage et diversité des corpus
Axes thématiques et apports conceptuels
Mise en perspective critique et positionnement historiographique
Évaluation critique et portée scientifique

TEXTE

- 1 L'ouvrage collectif dirigé par Davide Ermacora et Simon Young constitue une contribution majeure à l'étude des croyances et récits relatifs aux *changelings*, entendus comme des enfants supposément enlevés par des entités surnaturelles et remplacés par des substituts non humains. En proposant une synthèse ample et rigoureusement documentée des traditions ouest-eurasiennes et méditerranéennes, ce volume s'impose d'emblée comme une référence incontournable pour les chercheurs en folklore, en histoire culturelle, en anthropologie et études religieuses.

Un projet scientifique ambitieux et structurant

- 2 L'objectif central de l'ouvrage, intégralement en anglais, est double. Il s'agit, d'une part, de dépasser les études monographiques ou strictement nationales qui ont longtemps dominé le champ, et, d'autre part, de remettre en question l'idée largement répandue d'une universalité des croyances relatives aux *changelings*. Les directeurs de la publication défendent au contraire la thèse selon laquelle ces récits s'inscrivent principalement dans une aire culturelle cohérente – en gros l'Eurasie occidentale et le bassin méditerranéen – dont certaines strates remontent à l'Antiquité gréco-romaine.
- 3 L'introduction programmatique, intitulée « Changeling Whats, Wheres, and Whens », pose avec clarté les jalons conceptuels et méthodologiques de l'ensemble. Les auteurs y interrogent les problèmes de définition, de terminologie et de périodisation, tout en soulignant la nécessité d'une approche comparative attentive aux contextes sociaux et historiques de production des récits.

Organisation de l'ouvrage et diversité des corpus

- 4 Le volume réunit seize contributions, organisées selon une logique à la fois géographique et thématique. Une première série de chapitres est consacrée à l'Europe du Nord et aux îles Britanniques, avec des études portant notamment sur l'Irlande (Audrey Robitaille, p. 43-63), l'Angleterre (Rose A. Sawyer, p. 64-71), l'Islande médiévale (Andrea Maraschi, p. 78-91), la Scandinavie (Tommy Kuusela, p. 92-106) et dans les régions germanophones (Janin Pisarek et Florian Schäfer, p. 107-123). Ces analyses mettent en évidence la richesse et la variabilité des motifs narratifs associés aux *changelings*, tout en soulignant leur inscription dans des systèmes de croyances spécifiques, souvent articulés autour des figures féeriques et démonologiques locales.
- 5 Une seconde série de chapitres explore les traditions de l'Europe méridionale et orientale, ainsi que du bassin méditerranéen. Les

contributions consacrées à la péninsule Ibérique (Óscar Abenójar, p. 124-143), à l'Italie (Riccardo Castellana et Davide Ermacora, p. 144-167), aux Balkans (Éva Pócs, p. 168-183), à la Grèce post-classique (Tommaso Braccini, p. 200-205), à l'Arménie (Davide Ermacora, p. 219-233), ou encore aux espaces slaves orientaux (Dorian Jurić, p. 184-199 ; Natalie Kononenko et Alevtina Tsvetkova, p. 206-218) montrent que les récits de *changelings* ne se limitent nullement au monde nord-européen. Elles révèlent au contraire des configurations régionales originales, parfois intégrées à des cadres chrétiens, parfois héritières de traditions plus anciennes, où le surnaturel sert de médiation explicative face à l'altérité infantile.

- 6 Plusieurs chapitres, dont celui rédigé par Stephen Miller (p. 72-76), se distinguent par leur attention portée aux sources judiciaires et aux faits historiques, notamment lorsqu'il est question de violences exercées sur des enfants perçus comme des *changelings*. Ces analyses rappellent avec force que les croyances étudiées ne relèvent pas uniquement de l'imaginaire narratif, mais ont pu produire des effets sociaux concrets, parfois tragiques.

Axes thématiques et apports conceptuels

- 7 Au-delà de la diversité géographique, l'ouvrage se caractérise par la cohérence de ses axes analytiques. Les récits de *changelings* y sont systématiquement envisagés comme des dispositifs culturels d'interprétation du malheur, de l'anomalie et de l'altérité. Ils permettent de donner sens à des réalités telles que la mortalité infantile, les maladies congénitales, les handicaps, les troubles du développement ou encore les écarts perçus par rapport aux normes sociales de l'enfance.
- 8 Loin de se limiter à une approche purement descriptive, les contributions mettent en lumière la dimension sociale, historique et symbolique de ces récits, en montrant leur plasticité et leur capacité d'adaptation à des contextes changeants. Les chapitres consacrés aux périodes moderne et contemporaine — notamment ceux portant sur le « long ^{xix}e siècle » (Simon Young, p. 247-259) ou sur les parallèles établis avec les récits d'enlèvements extraterrestres (Erik A. W.

Östling, p. 260-273) — illustrent la persistance de schémas interprétatifs anciens, réinvestis dans de nouveaux cadres culturels.

Mise en perspective critique et positionnement historiographique

- 9 Dans le paysage des études consacrées aux *changelings*, cet ouvrage collectif se distingue par son ambition systématique et son envergure comparatiste. Là où des travaux antérieurs, tels que *The Medieval Changeling: Health, Childcare and the Family Unit* (D. S. Brewer, Boydell & Brewer, 2023) de Rose A. Sawyer — par ailleurs contributrice au présent ouvrage —, ont proposé des analyses monographiques approfondies centrées sur des corpus médiévaux précis et sur les discours relatifs à la santé infantile et à la famille, l'ouvrage dirigé par Ermacora et Young adopte une perspective résolument transrégionale et diachronique. Les études de Sawyer, par leur approche philologique et leur ancrage dans l'histoire sociale du Moyen Âge, offrent des lectures serrées et indispensables de sources médicales, hagiographiques et littéraires, mais demeurent volontairement circonscrites à un cadre chronologique et géographique restreint. À l'inverse, *The Exeter Companion* élargit considérablement le champ d'analyse en articulant des traditions issues de l'Europe du Nord, de la Méditerranée, des Balkans et du Caucase, tout en interrogeant les continuités et transformations des motifs du *changeling* sur la longue durée. Ce faisant, le volume déconstruit l'hypothèse d'une diffusion universelle et indistincte de ces récits, pour les replacer dans une tradition historiquement et géographiquement située. Là où les monographies spécialisées approfondissent des configurations culturelles spécifiques, l'ouvrage collectif d'Ermacora et Young fournit une base comparative structurante, susceptible de servir de point d'appui méthodologique et théorique pour de futures recherches.

Évaluation critique et portée scientifique

- 10 L'un des mérites majeurs de cet ouvrage réside dans sa capacité à articuler érudition philologique, analyse historique et réflexion anthropologique. La qualité des contributions est globalement élevée, tant du point de vue méthodologique que de la richesse des corpus mobilisés. L'épilogue (p. 274-279) confié à Jean-Claude Schmitt, professeur émérite à l'École pratique des hautes études en sciences sociales offre une mise en perspective stimulante, car ce dernier inscrit les récits de *changelings* dans une histoire longue des croyances européennes relatives à l'enfance, au surnaturel et aux frontières de l'humain.
- 11 On pourra peut-être regretter l'absence de développements détaillés sur certaines régions périphériques ou de comparaisons systématiques avec des traditions extra-eurasiennes. En effet, l'introduction de l'ouvrage reconnaît explicitement l'existence de motifs analogues dans d'autres cultures (Moyen-Orient, Asie, Afrique subsaharienne, Océanie comme on le constate sur l'« International Map of Changeling Traditions ») et envisage les *changelings* au-delà de l'Europe et de la Méditerranée, tout en précisant que le corpus étudié se concentre sur la tradition ouest-eurasienne et méditerranéenne, historiquement la mieux attestée. Ces limites relèvent donc davantage de choix éditoriaux assumés que de véritables lacunes : le projet scientifique du volume est clairement circonscrit, et sa cohérence interne, tant géographique que méthodologique, est pleinement respectée.
- 12 Par son ampleur, sa cohérence et la solidité de ses analyses, *The Exeter Companion to Changeling Lore* s'impose comme une synthèse de référence sur les traditions de *changelings* dans l'espace ouest-eurasien et méditerranéen. Il renouvelle en profondeur un champ longtemps fragmenté, tout en offrant des outils conceptuels précieux pour penser les rapports entre folklore, histoire sociale et représentations de l'enfance. Cet ouvrage constitue ainsi un jalon essentiel pour les recherches futures sur les imaginaires du surnaturel et leurs implications culturelles et sociales.

- 13 En fin d'ouvrage, on trouve une annexe (p. 280-284) des motifs F321 relatifs aux *changelings*, inspiré des classifications folkloriques existantes (notamment Stith Thompson et Dorian Jurić) et adapté au corpus eurasiatique et méditerranéen étudié. Un autre index (p. 285-290) recense les autres motifs folkloriques cités dans l'ouvrage, avec renvoi aux pages des articles. Ces outils systématisent les motifs narratifs récurrents, permettent la comparaison entre traditions régionales et offrent aux chercheurs une référence méthodologique solide pour l'analyse et l'étude comparative des récits de *changelings*.
- 14 Il n'y a pas de bibliographie générale : les références bibliographiques sont soit mentionnées dans les notes de bas de page, soit rassemblées à la fin des chapitres.

AUTEUR

Jean-Charles Berthet

Chercheur associé, Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

jean-charles.berthet@ac-grenoble.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/076004554>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000385686859>

Myriam Watthee-Delmotte, *La Littérature, une réponse au désastre*

Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », 2025, 135 p.

Metka Zupančič

DOI : 10.35562/iris.4433

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Myriam Watthee-Delmotte, *La Littérature, une réponse au désastre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », 2025, 135 p.

TEXTE

- 1 Dans *La littérature, une réponse au désastre*, Myriam Watthee-Delmotte, directrice de recherches du FNRS et professeure émérite à l'UCLouvain, s'inscrit dans la dynamique de l'Académie royale de Belgique dont elle est membre et au sein de laquelle elle était directrice de la Classe des Lettres en 2021 et en 2022. Dans l'espace restreint de la collection « L'Académie en poche », Watthee-Delmotte synthétise ainsi ses convictions profondes quant au rôle de la parole écrite, basées sur des recherches pénétrantes de toute une vie en littérature. Elle conçoit cette parole « comme un levier de transformation », « qu'il s'agisse de dénoncer le désastre ou de lui résister », pour « créer des possibles et de l'innovation, ce qui augmente sa puissance d'agir » (p. 11 ; voir aussi *Dépasser la mort. L'agir de la littérature* publié par l'autrice en 2019). C'est la littérature imprimée, qu'on lit principalement en silence, qui l'occupe dans ce volume (p. 16), dès lors que le langage littéraire est capable de « produire une reconfiguration de notre perception du monde » et, partant, de « rendre vivables » les épreuves (p. 17) « par trois biais : ses contenus [...], ses formes [...] et son dispositif médiologique », le livre (p. 19).

- 2 Après l'introduction qui établit les paramètres théoriques et philosophiques de ce regard sur le pouvoir de l'expression littéraire, le livre se divise en deux grandes parties. La première (p. 21-64) est dédiée au « rôle de témoin » que peuvent endosser les instances narratives. Le premier chapitre insiste sur l'importance du chœur dans le théâtre classique (p. 23-27). Même s'il « n'intervient pas dans l'action » (p. 25), le chœur attribue « une portée large, voire universelle, aux événements » ainsi qu'« une place importante aux affects », permettant « à chacun de se purifier de ce qui est malsain » (p. 26). Le rôle du témoin est donc un ressort important de l'écriture littéraire ; depuis la modernité, il est même directement impliqué dans l'action. Le deuxième chapitre (p. 29-38) présente ces « témoins de l'intérieur » (p. 29) que sont « le rescapé », dans ce cas Ismaël dans *Moby Dick* (1851) de Melville (p. 30-34), et « le coupable », avec Blaise Cendrars dont les aveux dans *J'ai tué* (1919) sont perçus comme la seule chance pour sa future vie d'écrivain (p. 34-38). Le troisième chapitre se penche sur les « témoins de l'extérieur » (p. 39). La figure du « reporter devenu écrivain » est observée principalement chez Sorj Chalandon (*Le quatrième mur*, 2013), avec une place déterminante réservée à l'*Antigone* d'Anouilh (p. 40-44). Vient ensuite la figure de l'« écrivain, porte-parole du reporter » (p. 44-48), à savoir Jérôme Ferrari, avec le roman *À son image* (2018). Le quatrième chapitre de cette première partie se penche sur les « témoins imaginaires » (p. 49-64), en évoquant « [l]e témoin du témoin » (p. 49-58) avec le roman *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel, et ensuite « [l']intime conviction » (p. 58-64) dans *Le Boulevard périphérique* (2008) d'Henry Bauchau.
- 3 La deuxième partie, « Les moyens d'action littéraires » (p. 65-123), étudie en quatre chapitres les modalités et les processus qui assurent une efficacité possible de la littérature face aux défis de la réalité quotidienne. Il s'agit d'abord du pouvoir de « symboliser » (p. 67-78) mis en scène dans *Le Lambeau* (2019) de Philippe Lançon, un des survivants de l'attentat de *Charlie Hebdo*. Le deuxième chapitre propose d'« [é]largir le champ de vision » (p. 79-89) à l'exemple de Laurent Gaudé dans son roman *Écoutez nos défaites* (2016). Dans le troisième chapitre, il s'agit de « [r]éenchanter par le jeu » (p. 91-110), par l'attrait de la fiction et l'expressivité de la forme, ce dont *Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll offre l'exemple par

excellence. Pour « [o]ffrir un dispositif de liberté » (p. 111-123) dans le quatrième chapitre, l'autrice propose de s'adonner à « l'interaction » (p. 113) avec les textes littéraires qui n'exercent leur pouvoir qu'en contact direct avec les lecteurs. La « Conclusion » (p. 125-130) reprend cette déclaration de foi en la littérature qui traverse l'œuvre présentée ici, ainsi que toute la vaste production scientifique de Watthee-Delmotte, à savoir que « [d]e tout temps, la littérature a été chargée de l'espérance des hommes dans un monde plus conforme à leurs désirs ou qui les aide à se tenir debout dans les bourrasques de la vie » (p. 125).

- 4 C'est cette structuration méticuleuse et systématique qui, dans ce livre, signale le plus clairement l'esprit hautement synthétique ainsi que les connaissances approfondies de Watthee-Delmotte, capable d'extirper l'essentiel des ouvrages analysés à l'appui de ses positions théoriques. Comparatiste possédant une rare vision d'ensemble, elle s'appuie ici sur une trentaine de textes littéraires qui ont marqué le ^{xix}^e, le ^{xx}^e et aussi le ^{xxi}^e siècle, les périodes qui l'ont occupée tout particulièrement durant ses recherches universitaires. S'y ajoute Sophocle, pour le rôle déjà signalé du chœur dans la tragédie classique mais aussi pour la figure d'Antigone qui a inspiré Henry Bauchau, un des auteurs marquants de notre modernité et dont l'œuvre a été mise en valeur par Watthee-Delmotte à travers de nombreux essais, ainsi que par le Fonds Henry Bauchau qu'elle a créé à l'UCLouvain. Par ailleurs, l'intérêt avéré de Watthee-Delmotte pour Herman Melville et son roman *Moby Dick* ou, *la Baleine* de 1851 (p. 30) marque un tournant majeur dans la production scripturale de l'autrice qui, après des décennies consacrées aux ouvrages théoriques, a opté pour l'écriture romanesque avec un ample « "livre-bibliothèque" sur les effets de la littérature via le parcours imaginaire [...] de l'exemplaire original de *Moby Dick* ». Ismaël, ce témoin rescapé de tous les naufrages, devient ainsi le narrateur dans son roman *Indemne. Où va Moby-Dick ?* (2025).
- 5 La croyance en la littérature que nous observons dans *La Littérature, une réponse au désastre* peut se résumer par ce constat : « Tout n'est pas destructible en ce monde ; quelque chose résiste à l'emprise du mal, que la littérature peut prendre en charge. » (p. 33) Espérons que les livres pourront continuer « à insuffler une énergie régénératrice »

(p. 34) et ainsi accompagner l'humanité, même « face à l'effroyable ressassement ensanglanté de l'Histoire » (p. 46).

BIBLIOGRAPHIE

Autres titres de Myriam Watthee-Delmotte

Indemne. Où va Moby-Dick ?, Arles, Actes Sud, 2025.

Dépasser la mort. L'agir de la littérature, Arles, Actes Sud, 2019.

Henry Bauchau. *Sous l'éclat de la Sybille*, Arles, Actes Sud, 2013.

AUTEUR

Metka Zupančič

Professeure émérite de français/langues modernes, université d'Alabama à Tuscaloosa, États-Unis

mzupanci833@gmail.com

IDREF : <https://www.idref.fr/034867848>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-8653-8447>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000116417984>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12557496>

Patrice Guillamaud, *La Renonciation ou la Gloire de l'Europe. Essai d'ousiologie historique*

Paris, Éditions Kimé, 2025, tome I, 386 p.

Véronique Costa

DOI : 10.35562/iris.4436

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Patrice Guillamaud, *La Renonciation ou la Gloire de l'Europe. Essai d'ousiologie historique*, Paris, Éditions Kimé, 2025, tome I, 386 p.

TEXTE

- 1 Patrice Guillamaud ose ce que peu de penseurs contemporains tentent encore : une philosophie de l'histoire à prétention universelle. À rebours du relativisme culturel, du post-modernisme ou de la micro-histoire descriptive, l'auteur de *La Renonciation*, agrégé de philosophie et docteur, réaffirme que l'histoire a un sens intelligible, non pas moral ou téléologique, mais ontologique. Cette ambition redonne à la philosophie de l'histoire une dignité spéculative aujourd'hui marginalisée. L'essayiste ne cherche ni à écrire une histoire de l'Europe au sens classique, ni à défendre un projet politique contingent. Son objectif est méta-historique. Il s'agit de mettre au jour l'essence (*ousia*) du devenir historique des civilisations. L'histoire n'y est pas conçue comme une succession d'événements mais comme la manifestation concrète de structures profondes de pensée et d'actions humaines, comme l'actualisation progressive d'essences, intelligibles philosophiquement. Guillamaud s'inscrit dans une tradition qui va d'Aristote à Hegel, tout en s'en distinguant radicalement. Il utilise une méthode qu'il appelle « ousiologie » (la science des essences) pour dégager les structures essentielles qui sous-tendent les civilisations. Il défend la thèse que toute civilisation

se déploie selon une même loi d'« essence » historique et que l'histoire européenne en offre le modèle universel.

- 2 L'argument principal repose sur les trois grands moments que traverse toute civilisation et qui sont présents, de manière exemplaire, dans l'histoire de l'Europe. Ces moments ne sont ni chronologiques (au sens strict), ni mécaniquement nécessaires, mais structurels. La première de ces trois phases, qui correspond au stade de « l'indétermination historique », se caractérise par l'aspiration religieuse à un empire universel. Toute civilisation commence par une visée de l'Un : unité du monde, unité du sens, unité de l'humanité. Cette aspiration prend historiquement une forme sacrale (Empire romain chrétien, Califat, mandat céleste). Dans le cas européen, le christianisme médiéval incarne cette tension vers l'universel absolu ; l'idée d'un empire chrétien unifié structure la conscience historique. Dynamique transfiguratrice et enthousiaste des actions collectives, la ferveur religieuse impulse l'énergie historique. Mu par une foi intense (croisade, *reconquista* et évangélisation de l'Europe du Nord), le Moyen Âge incarne ce temps de l'aspiration, que Guillaumaud qualifie de « première essence dans l'ordre de la structure processuelle renonciatrice ». Vient ensuite le moment de la fragmentation politique, celui des États-nations. L'échec de l'unité religieuse universelle conduit à une désacralisation du pouvoir. Apparaît alors l'État moderne, souverain, rationnel, territorial. La nation devient le lieu du sens, de la loyauté et de la puissance. En Europe, ce moment est particulièrement intense : guerres, rivalités, absolutisme, affirmation des souverainetés. Chaque entité nationale étatique tente d'affirmer sa prépondérance militaire et hégémonique sur les autres. Conquête de rationalité, mais aussi limitation, l'État-nation qui absolutise le particulier et remplace l'universel par la puissance, se caractérise par la constitution d'une centralisation administrative efficace, ou l'ambition hégémonique des empereurs (Charles Quint, Napoléon l'illustre). C'est le temps de la deuxième essence, celui de la détermination historique et de l'action, où priment le politique et le militaire. La transformation de l'enthousiasme religieux en enthousiasme national est le nerf de la ferveur collective. Relativisation de l'aspiration première, ce stade de l'action politique et militaire créatrice de l'État-nation n'est pas, pour l'ousiologue, une fin en soi, mais un moment dialectique

intermédiaire. Lui succède le moment ultime de l'accomplissement par la renonciation (troisième essence, qu'il qualifie de « relation historique », conjonction contradictoire entre satisfaction et renoncement). La civilisation parvenue à maturité comprend que ni l'empire religieux, ni l'État souverain ne peuvent réaliser l'universel. L'accomplissement ne passe plus par la domination, mais par la renonciation volontaire. Dans le cas de l'Europe, ni accident historique, ni construction technocratique, l'Union européenne serait pour le philosophe la forme historique adéquate de cet accomplissement transnational dans une union d'englobement volontaire relativisant les ambitions nationales. Il voit dans cette forme le dépassement des souverainetés sans leur destruction, l'abandon de la volonté de puissance, une unité non impériale et une universalité sans domination. Dans cette logique processuelle et démonstrative, la « Gloire de l'Europe » est précisément sa capacité à renoncer. L'ensemble de ces abdications (abandon de la souveraineté absolue, de la puissance impériale, de la centralité nationale), loin d'être ici perçu comme un déclin, devient la forme la plus haute de la réalisation historique. Indépendamment de toute conception juridique et idéologique relevant de la fédération ou de la coopération, cette union est présentée comme l'accomplissement d'un bonheur collectif. Guillaumaud renverse ici les lectures déclinistes de l'Europe, les critiques souverainistes, les analyses purement économiques ou institutionnelles. Ce que beaucoup perçoivent comme faiblesse est, selon lui, l'aboutissement ontologique de l'histoire européenne. Accomplissement, en un sens, de l'aspiration à la Grande Europe qui était déjà celle du Moyen Âge, cette réalisation concertée et diplomatique d'un ensemble politique supra, post ou trans-national a sublimé l'aspiration première au Saint-Empire romain germanique. Dans cette phase d'accomplissement, prime le culturel, à savoir l'économique, le juridique et le philosophique. Et c'est précisément à la philosophie, selon Guillaumaud, qu'il revient, par-delà la représentation littéraire et artistique, par-delà l'organisation économique et juridique, de penser et même d'incarner cette union transnationale des États. La constitution de l'Europe lui semble bien plus une affaire de délibération culturelle et de pensée philosophique que de diplomatie et de politique. Cette « trinité essentielle » n'est pas d'essence chronologique.

- 3 L'essayiste soutient que l'histoire européenne, du Moyen Âge à l'État-nation puis à l'Union européenne, obéit à cette logique historique trinitaire, essentielle et dynamique qui enchaîne aspiration-relativisation-accomplissement. En cela, elle servirait d'archétype pour comprendre toutes les civilisations possibles. Il perçoit dans l'histoire de l'Europe l'incarnation par excellence de la renonciation historique. Elle en serait la manifestation la plus claire, ayant pour le philosophe l'insigne « privilège » (mais ce privilège est inouï, d'où la gloire qui l'accompagne) de coïncider, dans sa structure ontique avec l'essence ousiologique, c'est-à-dire de participer avec le plus d'exemplarité archétypique à cette même essence. L'auteur a montré, à travers la succession des faits européens, la participation de chaque action ou ambition (militaire, politique, diplomatique, économique et religieuse) à chacune des trois essences renonciatrices. Ce qui, dit-il, distingue l'histoire de l'Europe des autres histoires, c'est qu'elle « s'essentialise en harmonisant dans l'équilibre l'ordre d'antériorité et de postérité chronologique avec son propre ordre d'antériorité et d'extériorité ousiologiques » (2025, p. 348).
- 4 L'ouvrage ne se contente pas de proposer une « théorie historique » illustrée à travers une lecture érudite de la diachronie, qui dresse un vaste panorama de l'histoire de l'Europe, qui, au-delà d'une compilation précise et foisonnante de faits et de batailles, de formes politiques, traite de culture, d'économie, de technologie, de dynamiques démographiques, et qui, au-delà de l'eurocentrisme, envisage l'histoire du monde arabe (ses conquêtes islamiques, la désintégration de son empire, ses indépendances nationales comme l'union des nations arabes), celle de la Chine impériale, moderne avec l'unification communiste comme imitation de l'accomplissement. Il met aussi en perspective, de manière critique, d'autres grandes philosophies de l'histoire, et notamment les thèses de Giambattista Vico qui fait partie des premiers philosophes du XVIII^e siècle à rédiger une théorie systématique de l'Histoire. Dans les *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, publiés en 1725, puis remaniés en 1744, le fondateur de cette *scienza nuova* y exposait une théorie cyclique de l'histoire (les trois âges), cherchant à déterminer les lois générales qui régissent le cours des événements. Guillaumaud y revient sur l'idée kantienne d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique, dont le fil directeur est l'inscription

progressive de la raison dans les institutions. En 1820, Hegel pose les fondements d'une nouvelle doctrine : l'étatisme. Dans ses leçons sur la philosophie de l'histoire, il explique que, pour retirer un sens de la masse hétérogène des faits, il ne sert à rien de s'attacher aux événements mais qu'il convient en revanche de sentir et comprendre les idées profondes qui les sous-tendent et les orientent. Il affirme que le sens de l'histoire est la réalisation de l'Esprit absolu et que le rôle du philosophe est de faire émerger dans la réalité une structure qui soit l'incarnation de l'idée absolue. Bien plus qu'un simple organe institutionnel, l'État est pour Hegel le produit final de l'évolution de l'humanité, la réalité en acte de la liberté concrète, le rationnel en soi et pour soi. Après la critique de l'histoire dialectique de l'esprit, Guillaumaud discute l'approche marxiste de l'histoire matérielle et sociale de l'humanité, l'économie devenant un instrument de connaissance et d'explication de la réalité historique. Il revient entre autres sur le découpage de l'histoire par Karl Marx en cinq phases. Les historiens Spengler, Toynbee, Braudel, le philosophe de la vie Wilhem Dilthey sont aussi l'objet d'analyses. La vaste synthèse historique d'Oswald Spengler qui, dans *Le Déclin de l'Occident* (1918, 1922), dessine « les contours d'une histoire universelle », applique aux phénomènes culturels la méthode morphologique élaborée par Goethe et pense l'histoire par analogie avec l'organisme vivant qui naît, croît, décline et meurt. Pour lui, l'humanité est dominée par les trois grandes cultures des « peuples blancs » : celle des Grecs antiques caractérisée par une âme apollinienne et l'exaltation du corps, celle des Arabes avec son « âme magique » qui veut saisir le monde par l'algèbre et l'ésotérisme, et celle de l'homme faustien qui naît vers l'an mille avec le Saint-Empire germanique, où l'homme occidental cherche à dominer le monde par la technique et la volonté. Spengler a su montrer ce qui fait l'habitus idiosyncrasique fondamental d'une culture, tout en l'intégrant dans un processus universel. Opérant au plan de l'historiographie une révolution copernicienne, Spengler rompt avec le préjugé européocentriste et téléologique, présente une histoire mondiale fondée sur la pluralité et la relativité de cultures qui ne se relaient plus sur la ligne continue du progrès. Pas plus que l'espèce des papillons ou des orchidées, l'humanité n'a de but, d'idée ou de plan.

- 5 Cette mise en perspective critique, état de l'art préalable à toute assise scientifique, est utile au philosophe pour montrer en quoi sa propre méthode ousiologique révèle mieux l'essence structurelle du développement civilisateur.
- 6 Guillaumaud partage avec Hegel l'idée d'une intelligibilité de l'histoire et de sa dimension universelle. Comme le philosophe allemand, Guillaumaud refuse une histoire purement contingente. Tous deux affirment que l'histoire suit une logique rationnelle accessible à la pensée. L'histoire n'est pas un chaos, mais un processus structuré. L'ousiologue hérite clairement de l'idée hégélienne selon laquelle le réel est rationnel. Si Hegel voit l'histoire comme le progrès de la conscience de la liberté, Guillaumaud la perçoit comme la réalisation progressive de l'universel humain. Dans les deux cas, l'Europe occupe une place centrale comme lieu d'explicitation maximale de l'universel. C'est au sujet du rôle de l'État, de la finalité de l'histoire et de la place accordée à la domination que leurs visions divergent et qu'interviennent des ruptures fondamentales. Pour Hegel, l'État est l'aboutissement suprême de l'histoire, la réalisation concrète de la liberté rationnelle. L'État moderne incarne la synthèse ultime. Pour Guillaumaud, l'État-nation reste un moment nécessaire mais dépassable. Il n'est pas l'accomplissement. L'absolutisation de l'État lui semble une erreur ontologique. Là où Hegel sacralisait l'État, Guillaumaud le relativise. Alors que pour Hegel, l'histoire a une fin identifiable (l'État rationnel) et que le processus dialectique se clôt, pour Guillaumaud, il n'existe pas de clôture dialectique stricte. L'histoire atteint une forme de maturité, non une fin absolue. L'accomplissement est fragile, réversible, non définitif. L'auteur de *La Renonciation* remplace la fin de l'histoire par une forme d'équilibre ontologique. Tandis que chez Hegel, la domination (guerres, conflits) demeure un moteur de l'histoire, l'accomplissement véritable suppose, chez Guillaumaud, la sortie de la logique de puissance.
- 7 Guillaumaud et Spengler se rejoignent autour de deux thèses : le rejet d'un progressisme naïf d'une part et une vision morphologique voisine d'autre part. Tous deux critiquent l'idée d'un progrès linéaire infini. Tous deux prennent au sérieux la finitude des civilisations. Quand Spengler parle de « morphologie des cultures », Guillaumaud évoque l'existence de structures essentielles du devenir historique. Les deux penseurs cherchent des formes derrière les faits.

En revanche ils divergent sur plusieurs points d'importance. Pour Spengler, chaque civilisation est un organisme fermé ; il n'existe aucun universel historique et les cultures demeurent incomparables entre elles. Pour notre philosophe au contraire qui défend l'idée d'une structure universelle du devenir civilisationnel, les civilisations sont comparables dans leur essence et l'Europe, loin d'être une culture parmi d'autres, est un modèle intelligible. Guillaud rejette radicalement le relativisme spenglérien. Au déterminisme biologique du professeur de Hambourg s'oppose la logique ontologique du professeur de khâgne au lycée Descartes de Tours. Oswald Spengler, pour lequel toute civilisation est vouée au déclin, affirme, conformément à sa vision pessimiste de l'histoire, que le devenir est biologique, fatal, irréversible et que l'Occident est entré dans sa phase terminale. La vie des cultures est périssable au même titre que celle de l'individu. L'essayiste de 2025, pour qui le devenir n'est pas biologique mais ontologique, soutient au contraire que le déclin n'est pas inéluctable et que l'Europe peut avoir atteint son accomplissement, et non sa mort. La maturité supplante la fin. Les deux penseurs s'opposent à propos du sens de la technique et de la modernité. Spengler voit la technologie comme un symptôme du déclin. Il porte un regard inquiet sur la mécanisation du monde, entrée — selon lui — dans une phase de tension périlleuse, substituant l'artificiel au naturel et l'empoisonnant. La civilisation devient machine. Guillaud y voit au contraire un moment neutralisé, dépassé par la renonciation politique.

- 8 On terminera ces comparaisons philosophiques sur les points de convergence et de ruptures qui s'établissent entre Guillaud et Toynbee. Entre notre philosophe et l'auteur des douze volumes sur l'essor et la chute des civilisations parus entre 1934 et 1961, il y a d'abord des similitudes. Tous deux refusent le déterminisme simple et prônent une vision comparative des civilisations. Tous deux rejettent le matérialisme et le biologisme. Toynbee étudie de nombreuses cultures et Guillaud accepte la comparaison historique globale. Mais à la thèse du « défi-réponse », défendue par l'historien britannique, l'ousiologue oppose les structures essentielles. Pour Toynbee, les civilisations progressent en répondant à des défis. L'histoire est contingente et circonstancielle. Le succès dépend de la créativité des élites. Pour Guillaud, les défis ne sont que des

conditions extérieures. Le moteur réel est l'essence du devenir historique. L'histoire est intelligible indépendamment des circonstances. Toynbee reste empirique là où Guillaud est ontologique. Leur conclusion diffère quant au rôle du religieux. Si Toynbee voit la dévotion comme un refuge face au déclin, Guillaud analyse la religion comme le premier moment nécessaire du devenir universel. Enfin, tandis que chez Toynbee, aucune civilisation n'atteint un accomplissement stable, chez Guillaud, l'Europe réalise une forme historique inédite. À l'empirisme comparatif, répond l'ousiologie historique. À la contingence dominante s'oppose la nécessité ontologique.

- 9 En guise de synthèse, contre Hegel, Guillaud refuse l'absolutisation de l'État. Contre Spengler, il conteste le relativisme et le déclinisme. Contre Toynbee, il récuse l'empirisme sans essence. L'essayiste propose une philosophie de l'histoire sans empire, sans fatalité et sans chaos où l'Europe n'est ni dominante ni finissante, mais ontologiquement accomplie par la renonciation.
- 10 Guillaud a l'ambition de faire de l'ousiologie, inspirée de la phénoménologie de Michel Henry, une nouvelle science authentiquement philosophique, et de faire de cette science des essences et des absolus une nouvelle manière de penser le réel. L'ousiologie vise à rendre compte des essences (définition ou nature de chaque chose) qui, au lieu de transcender la réalité à l'instar des idées platoniciennes, se présentent, « immanentes », comme des « nœuds fondamentaux et vectoriels » à partir desquels la pluralité des sphères du réel s'organise et s'oriente. Si, pour les métaphysiciens, les essences sont des substances cachées derrière les apparences, elles sont au contraire, pour les phénoménologues, des manifestations pures. Ce tout dernier essai sur l'ousiologie historique de 2025 (Qu'est-ce qui fait que l'histoire est histoire ? Quelle en est l'essence ?) s'inscrit dans un vaste projet à dimension encyclopédique qui, au travers des arts, du cinéma, de l'égologie, traite déjà de la question essentielle de l'accomplissement dans la renonciation. « Il y a, pour l'auteur, un paradoxe de la vie profonde, selon lequel celle-ci n'atteint l'accomplissement, dans l'énergie et la profusion mêmes de soi, que dans une certaine limitation pleinement assumée. » (2008, p. 15) C'est ce paradoxe éminemment philosophique et ousiologique que montre et démontre

phénoménologiquement, à propos de domaines d'investigation spécifiques, chacun de ses ouvrages depuis 2008. La pensée aspire à l'absolu et relativise cette aspiration tout en s'accomplissant dans ce renoncement. La renonciation (concept central de sa quête philosophique) est l'histoire interne, essentielle et universelle du moi qui passe par les trois essences de l'aspiration, de l'action et de l'accomplissement. Guillaud met en évidence une identité de structure processuelle entre la pensée, l'affectivité et l'histoire. Particulièrement prolifique depuis 2014, l'auteur a publié autour de ce thème dix-huit monographies au travers d'une fidèle collaboration avec l'éditeur parisien Kimé et au moyen d'une parution annuelle. La deuxième partie de cette nouvelle philosophie de l'histoire se veut une encyclopédie des essences historiques.

- 11 Cette thèse d'ousiologie historique, qui fait de l'histoire « la chair de la pensée » et l'incarnation des idées, est controversée sur le plan philosophique. On peut lui reprocher tout à la fois une prétention à l'universalité dans un contexte anti-universaliste, une ontologie de l'histoire jugée dogmatique et un Eurocentrisme ontologique déguisé. À ces querelles s'ajoutent des critiques possibles sur une confusion entre description et normativité. Guillaud masquerait une téléologie sous une structure, sous-estimerait la place de la violence et de la conflictualité réelle, réduirait le pluralisme historique. La première controverse serait donc structurelle. Depuis la fin du ^{xx}^e siècle, la philosophie dominante qui se méfie des grands récits (Jean-François Lyotard) rejette les téléologies globales, privilégiant la pluralité, la contingence et la discontinuité. À travers le retour d'une philosophie forte de l'histoire, Guillaud adopte une posture inverse, soutenant — là où domine le relativisme — une intelligibilité universelle, postulant une essence, hiérarchisant les formes historiques. Cela paraît suffire à rendre sa thèse suspecte. L'ousiologie historique est un point de rupture. Si, conformément au postulat du philosophe, l'histoire possède bien une *ousia* que les civilisations progressivement réalisent, si cette essence est connaissable, sur quoi repose sa légitimité ? Majeure est ici la controverse. Cette essence n'est ni empirique, ni démontrée par la logique, ni falsifiable. Pour ses critiques, l'ousiologie repose sur une intuition métaphysique forte relevant davantage de la vision du monde que de l'argumentation. Pour le philosophe Jean-Luc Marion

notamment, qui rejette l'ousiologie en tant que science authentiquement philosophique, l'essence est une pseudo-réalité occulte construite par l'intelligence. Elle demeure, selon lui, une catégorie métaphysique abstraite ne pouvant rendre compte de la manifestation concrète du réel et ne relevant pas de la phénoménologie. Outre l'absence de preuve consensuelle autour de l'essence historique, le statut d'une Europe érigée en norme ontologique et lieu privilégié de l'accomplissement civilisationnel suscite le débat. Même si Guillaumaud se défend de faire de l'histoire européenne un idéal, une norme théorique, voire idéologique abstraite, et s'il refuse tout chauvinisme, l'Europe est présentée dans son œuvre comme modèle universel du devenir historique, les autres civilisations apparaissant implicitement incomplètes, inachevées ou bloquées, telles d'imparfaites imitations. La position centrale accordée à l'Europe, que d'aucuns jugeront postulée plus que démontrée, sera perçue par certains comme un eurocentrisme renoué, plus subtil que l'eurocentrisme colonial, et philosophiquement problématique. Les précautions oratoires et les tentatives d'éclairage sur cette thèse qui pourtant abondent suffiront-elles à désamorcer la critique ? Par-delà toute la déclinologie dominante de notre époque, l'essayiste croit en une gloire de l'Europe, qui n'est rien d'autre (dit-il) que « sa parousie renonciatrice » (2025, p. 26). Cette gloire européenne, d'essence culturelle, n'est en aucune manière (nouvelle affirmation de sa part) « un avatar affadi d'un passé glorieux », mais la manifestation privilégiée de « l'essence historiciste de l'histoire ». L'histoire de l'Europe s'annonce par excellence comme l'incarnation de la renonciation historique. Mais quel est véritablement le statut de cette renonciation ? Structure ou valeur ? Guillaumaud affirme décrire une structure ontologique, non prescrire un idéal politique. Et pourtant le renoncement est présenté comme supérieur, la puissance comme dépassée et l'Union européenne comme accomplie. La thèse oscille — pierre d'achoppement — entre ontologie et éthique politique, entre ontologie et idéologie. Il devient dès lors difficile de savoir si l'Europe renonce parce que l'histoire l'exige, ou si l'histoire est interprétée pour justifier cette renonciation. Description ou normativité politique pro-européenne ? La théorie de Guillaumaud n'est pas axiologiquement neutre. Alors que Guillaumaud récuse par ailleurs toute « fin de l'histoire » au sens hégélien ou fukuyamien, la question

de la persistance d'une vision téléologique implicite se pose. Les étapes du processus civilisationnel sont ordonnées, l'ultime moment est qualitativement supérieur, la trajectoire semble orientée. Les civilisations semblent appelées à converger. S'agirait-il d'une fin de l'histoire déguisée sous un vocable structurel ? Peut-on hiérarchiser sans téléologiser ? Si une civilisation ne « renonce » pas, est-elle immature ? Si elle refuse ce modèle, est-elle historiquement fautive ? La thèse de la renonciation repose en outre sur un dépassement effectif de la logique de domination. Et pourtant les conflits persistent, la violence n'a pas disparu, la géopolitique mondiale reste centrale, la puissance militaire et économique demeure structurante. Une objection réaliste, dénonçant une minoration des conflits, serait en droit de douter de la réalité ontologique de la renonciation et d'y voir une fiction normative. La sortie hors de la puissance ne serait-elle qu'illusoire ? On pourrait reprocher à l'analyste une idéalisation de l'état présent. En posant une structure universelle, l'auteur réduit la variété des trajectoires, marginalise les exceptions, intègre la diversité culturelle dans un schéma unique. Pour les philosophes pluralistes, cette unification de l'histoire est appauvrissante, voire autoritaire sur le plan conceptuel. L'accomplissement demeure enfin un pari risqué. Si l'Europe est accomplie, comment expliquer ses crises récurrentes, son déficit démocratique, ses tensions internes ?

- 12 « Ce qui manque d'ordinaire à ceux qui compilent l'histoire, c'est l'esprit philosophique. » Cette déploration de Voltaire dans ses *Remarques sur l'histoire*, lui qui accordait dans son œuvre une place centrale au passé et aux enjeux contemporains du monde, est un reproche qui ne saurait s'appliquer à l'auteur de la *Gloire de l'Europe*. Philosophe de formation et de profession, Guillaumaud ne manque pas d'esprit philosophique. Il en a même trop parfois, lorsque l'écriture abuse d'un style conceptuel et sentencieux, résolument abstrait et saturé de néologismes inutilement pompeux qui, loin de servir le propos, contribuent à l'alourdir. L'auteur semble quelquefois confondre complexité syntaxique et profondeur intellectuelle au détriment de la clarté. Son essai ambitieux souffre rapidement d'un ton dogmatique et pesant, davantage tourné vers la démonstration que vers le plaisir de lire. Si l'ouvrage séduit par la solidité de son argumentation, le manque de fluidité stylistique peut décourager le

lecteur prisonnier des circonvolutions labyrinthiques de ses phrases. On reconnaîtra volontiers avec Alain Panero, commentateur d'un autre essai d'ousiologie égologique du même auteur intitulé *L'Essence de la renonciation* que le style de Guillamaud ne laissera pas son destinataire indifférent, que ses performances syntaxiques ont quelque chose de déroutant (« livre de philosophie ou objet d'art contemporain » ?) et que, « en ce point, la vraie rigueur spéculative serait tout de même, sinon de se moquer un tant soit peu du langage technique des philosophes, du moins d'en pointer les limites ». Notre auteur « ne parle qu'avec les mots de la tribu ». Un souci excessif du didactisme conduit par ailleurs à la redondance et cette propension à la redite fait tomber parfois le texte dans un écueil tautologique. Il est à noter toutefois que l'écrit redevient alerte dans les phases illustratives où la démonstration conceptuelle renoue avec la narration des faits. Cette oscillation bienvenue est une respiration éclairante.

- 13 Dans un contexte intellectuel marqué par la culpabilisation historique, le déclinisme et la réduction de l'Europe à un acteur géopolitique affaibli, l'essayiste propose une interprétation radicalement alternative. Pensée comme processus, non comme entité figée, l'Europe ne décline pas, elle accomplit sa vocation historique. La notion de renonciation comme accomplissement reste conceptuellement forte et originale. Exigeante, forçant le débat sur le sens de l'histoire, la légitimité de l'universel et le statut philosophique de l'Europe, la lecture de cet ouvrage stimulant et contestable, dont la valeur dépendra de l'acceptation ou non de ses présupposés, s'impose à qui s'intéresse à la philosophie de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

GUILLAMAUD Patrice, 2008, *Qu'est-ce que vivre ? Renonciation et accomplissement*, Paris, L'Harmattan.

GUILLAMAUD Patrice, 2013, *L'Essence de la renonciation. Essai d'ousiologie égologique sur la trinité de l'immanence*, Paris, Éditions Kimé.

GUILLAMAUD Patrice, 2015, *Le Cinéma et la Renonciation. Essai d'ousiologie esthétique-cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf.

GUILLAMAUD Patrice, 2016, *L'Art et la Renonciation. Essai d'ousiologie esthétique*, Paris, Les éditions du Cerf.

GUILLAMAUD Patrice, 2019, *Les Essences de la pensée. Essai d'ousiologie herméneutique*, Paris, Éditions Kimé.

GUILLAMAUD Patrice, 2022, *Le Divin et l'État. Essai d'ousiologie théologico-politique sur la co-existence*, Paris, Éditions Kimé.

MARION Jean-Luc, 2010, *De surcroît. Des phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France.

PANERO Alain, 2015, *Compte rendu de L'Essence de la renonciation. Essai d'ousiologie égologique sur la trinité de l'immanence* par P. Guillaud, dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 205, n° 1 (Cogito esthétique politique), janvier-mars 2015, p. 113-114.

AUTEUR

Véronique Costa

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

renaud.costa34@gmail.com

IDREF : <https://www.idref.fr/13274659X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000439672138>