



Directeur(s) :

David, Sylvain; Vadean, Mirella

Titre du cahier :

La pensée écologique et l'espace littéraire

Type de publication :

Cahiers Figura

Volume de la publication :

36

Date de parution :

2014

Résumé :

Que peut la pensée écologique? Une ressource insoupçonnée de la pensée écologique se révèle lorsqu'on lui fait quitter le domaine scientifique du constat pour l'ouvrir à la sensibilité poétique.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

David, Sylvain et Mirella Vadean (dir.). 2014. *La pensée écologique et l'espace littéraire*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/la-pensee-ecologique-et-lespace-litteraire>>. Consulté le 10 juin 2020. Publication originale : (2014. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Cahier Figura, vol. 36, 176 p.).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

La pensée
écologique et
l'espace littéraire



Sous la direction de
Mirella Vadean
et Sylvain David

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

La pensée écologique et l'espace littéraire

(Collection Figura; n° 36)

Textes présentés lors d'une journée d'étude tenue à l'Université Concordia, Montréal, le 17 mai 2013.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-34-5

1. Écocritique - Congrès. I. Vadean, Mirella, 1968- . II. David, Sylvain, 1972- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection : Figura, textes et imaginaires ; no 36.

PN98.E36P46 2013

809'.9336

C2014-941635-0

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : The County Archives in Sogn og Fjordane, 1910

Mise en page : William S. Messier

Révision / correction : William S. Messier

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2014

Bibliothèque et Archives Canada • 2014

La pensée
écologique et
l'espace littéraire

Sous la direction de
Mirella Vadean et Sylvain David

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 36 • 2014



Table des matières

Mirella Vadean et Sylvain David

« La pensée écologique et l'espace littéraire »9

Stéphanie Posthumus

« Écocritique et *ecocriticism*.

Repenser le personnage écologique »15

Anaïs Boulard

« La pensée écologique en littérature. De l'imagerie

à l'imaginaire de la crise environnementale »35

Julia Holter

« “Mon mode de résistance s'appelle poésie.”

Pensée écopoétique de Michel Deguy »51

Pierre-Alain Gouanvic

« Conscience et nature après l'Affaire Sokal ».....65

Sylvain David

« Cosmo/logos. Sorties littéraires de la modernité ».....83

Christian Guay-Poliquin

« La fin, la fin et la fin. Sociocritique de l'imaginaire

écologique chez Antoine Volodine »97

Philippe Handfield

« Le sublime chez Michel Houellebecq. De la domination

à la réconciliation dans notre rapport avec la nature »119

Gabriel Vignola

« Pierre Perrault et la parole de la nature.

Écocritique du direct ».....139

Mirella Vadean

« L'esprit comme *milieu* des idées. Une inspiration

écologique à partir des écrits de Marie Darrieussecq ».....161





Mirella Vadean

Sylvain David

Université Concordia

La pensée écologique et l'espace littéraire

Oui, il y a une méthode écologiste, qui n'est ni prophétie, ni militantisme, ni bourrage de crâne. C'est le dégel d'une pensée assommée et le réveil de sensations anesthésiées, c'est la conversion des consciences à un monde familier auquel on ne faisait plus attention, qu'on ne voyait plus à force d'habitude. [...] [Il s'agit d']un mouvement poético-politique [...] parce que ceux qui ne savent plus rêver le monde ne savent pas non plus le changer¹.

Serge Moscovici

De la nature

L'écologie est un thème clé de la pensée actuelle. Bien que la pensée en lien avec ce domaine s'éveille dès l'Antiquité, c'est Montaigne qui semble le mieux en exprimer la teneur à travers son discours sur la nature. La « *mesme nature* », principe unificateur des choses les plus disparates, entre tout ce qui est humain et non-humain, s'estompe toutefois quelques décennies après

1. Serge Moscovici, *De la nature. Pour penser l'écologie*, Paris, Métailié, 2002, p. 31, 72.

la mort de l'essayiste. En se séparant de l'homme, la nature n'offre plus un savoir tiré de l'observation des animaux et des plantes en lien direct avec les mœurs ou la morale. Les efforts de Spinoza pour s'opposer à cette séparation, sa plaidoirie pour la compréhension du comportement humain comme phénomène réglé par le déterminisme universel, sont vains. La nature s'affranchit, devient domaine ontologique autonome, objet à exploiter, champ d'enquête et d'expérience qui intéresse notamment la pensée scientifique dont nous demeurons, en ce début du XXI^e siècle, tributaires². Ainsi, elle se fait Nature et entre dans une relation particulièrement complexe avec la Culture, relation dont la pensée écologique se fait le fin psychologue.

Quelle est la signification de la pensée écologique aujourd'hui? Comme toute pensée, la pensée écologique ne peut pas s'exprimer d'elle-même, elle a besoin d'un langage et surtout d'une représentation. Pour l'entendre, nous lui prêtons l'espace littéraire, afin qu'elle s'y manifeste, qu'elle le traverse et qu'elle le dépasse. Pourquoi l'espace littéraire? Car l'intuition sensible demeure l'un des modes de connaissance les plus en mesure d'abolir la distance entre sujet et objet. Depuis l'espace littéraire, la pensée écologique *nous regarde* bien plus directement, elle nous interpelle différemment à l'aide d'outils qui lui permettent de se faire plus rapidement présence dans notre esprit. Également, dans l'espace littéraire, les contraintes, les valeurs qui semblent impossibles à partager se réunissent et se réconcilient plus facilement³, ouvrant ainsi la voie à d'autres horizons que le terrain scientifique ne saurait couvrir.

Une telle approche comporte un certain nombre de précédents. Les théories anglo-américaines de l'*ecocriticism*, des *green studies* ou de l'*environmental imagination* tentent de définir une éco-poétique.

2. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, 640 p.

3. Alain Suberchicot, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp Essentiel », 2012, 280 p.

En s'appuyant sur le concept de *l'ecological work*⁴, des chercheurs français ont analysé l'écriture littéraire comme travail écologique, notamment pour réinscrire la nature dans le texte littéraire⁵. Dans son tout dernier ouvrage, Alain Suberchicot plaide pour une écocritique comparée où des expériences littéraires américaines, françaises et chinoises se rencontreraient. Ces contributions suggèrent que l'accès à la pensée écologique demeure de moins en moins le monopole d'un savoir scientifique. À présent, des collaborations inédites se créent pour puiser dans l'art de nouvelles perspectives et de nouvelles façons d'interpréter le monde. On cherche même à alimenter une pratique de gestion créative et durable dans le milieu de l'entreprise à partir du savoir des arts⁶. Les sciences humaines se voient donc davantage investies par la compréhension de la pensée écologique.

Nous souhaitons porter notre contribution à l'élaboration de cette pensée depuis l'espace littéraire en privilégiant une interrogation clé : de quelle manière la pensée écologique restitue-t-elle l'une des caractéristiques essentielles qui la définissent, soit *la relation au milieu*? L'interaction de l'espace littéraire et de la pensée écologique ne se fait pas sous le signe de l'enfermement, de l'emprisonnement, mais de l'ouverture, de la libération. À l'ordinaire, c'est la controverse et non l'accord qui paie le prix de cette libération, de cette traversée disciplinaire, à cause de l'ébranlement causé aux catégories usuelles

4. Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londres, Routledge, 1991, 144 p.

5. Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, *Littérature & écologie : vers une écopoétique*, <http://www.projetcoal.org/coal/wp-content/uploads/2012/06/Litterature-et-ecologie.pdf> (2 avril 2014).

6. Paul Shrivastava, « The Art of Sustainable Development. Concordia-France Research Collaboration Appeals to Emotions to Heal the World », *Concordia Now*, <http://www.concordia.ca/now/what-we-do/research/20121022/the-art-of-sustainable-development.php> (22 octobre 2012).

7. Ernst Haeckel définit l'écologie comme relation des vivants et de leur milieu. « Écologie », dans *Encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/ecologie/45580> (2 avril 2014).

du savoir⁸. Dans notre cas, nous plaignons pour la *souplesse*⁹ comme modèle d'interaction entre la pensée écologique et l'espace littéraire.

Ayant pour principe la traversée disciplinaire à partir de l'espace littéraire, les travaux réunis dans ce collectif cherchent, comme le dirait Michel Serres, à repenser le « contrat naturel¹⁰ » sur de nouvelles bases. Stéphanie Posthumus s'appuie ainsi sur la notion fondamentale de « personnage écologique » pour mettre en lumière certaines divergences entre écocritique anglophone et pensée écologique française, le tout en s'appuyant sur les travaux de Félix Guattari. Anaïs Boulard s'intéresse, pour sa part, à l'imagerie qui découle de l'inquiétude écologique contemporaine et, surtout, à son appropriation par la littérature, laquelle la transforme en imaginaire. Julia Holter propose une lecture attentive de l'œuvre de Michel Deguy, articulée autour de la « préoccupation noétique » à lui être centrale, pour révéler comment poésie, philosophie et écologie s'y entrecroisent pour former une « pensée éco-poétique » originale. Pierre-Alain Gouanvic part, quant à lui, du film *Avatar*¹¹ pour rappeler en quoi la rupture contemporaine entre sujet et environnement est, notamment, le fait des orientations spécifiques conférées en toute connaissance de cause aux outils théoriques et conceptuels de la science du dernier siècle.

À la suite de ces réflexions écologiques et écocritiques, Sylvain David lance l'hypothèse comme quoi l'imaginaire de l'« après », observable dans la littérature française récente, serait peut-être un symptôme précurseur d'une sortie de la « cosmologie des modernes ». La contribution de Christian Guay-Poliquin s'inscrit dans une continuité thématique en soulignant comment, chez

8. Denis Duclos (dir.), *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes? Limites de la postmodernité et société écologique*, Paris, L'Harmattan, 2006, 282 p.

9. Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit. Tomes I et II*, Paris, Seuil, 1995, 645 p.

10. Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1992, 191 p.

11. James Cameron, *Avatar*, États-Unis, 2009, 162 min.

Antoine Volodine, la catastrophe sociale, politique et écologique fait office de « paradigme d'intelligibilité » pour comprendre l'univers contemporain. De même, Philippe Handfield observe sous quelle forme, dans les romans de Michel Houellebecq, une voie de réconciliation avec une nature dominée par la science se voit proposée au travers d'un retour à l'idée philosophique et esthétique du « sublime ».

Cette réflexion générale sur le rapport au milieu aboutit à la contribution de Gabriel Vignola, qui réfléchit, à partir des œuvres de Pierre Perrault, à la manière dont les représentations du territoire contribuent à façonner l'imaginaire et, dès lors, l'identité. Cette idée trouve un écho inversé dans la réflexion de Mirella Vadean où, par le biais d'une lecture de Marie Darrieussecq, l'« esprit » se voit pensé comme « milieu des idées », tout particulièrement en ce qui a trait à la lecture littéraire et au processus figural. À l'instar de la littérature et des modes de connaissance du monde offertes par celle-ci, l'écologie paraît, à l'issue de ces diverses interventions critiques et théoriques, un savoir qui permet de saisir non seulement l'univers et les êtres qui y évoluent, mais aussi le lien et l'interaction dynamique entre diverses catégories de la pensée.



Stéphanie Posthumus

Université McGill

Écocritique et *ecocriticism*.
Repenser le personnage
écologique

P our définir le sujet écologique, Verena Andermatt Conley décrit un nombre d'actes associés à une vie plus écologique : prendre son vélo, marcher, prendre le transport en commun, recycler du papier, réutiliser du plastique, parmi bien d'autres¹. Mais elle ajoute que de tels actes ne vont pas au cœur de ce qu'est le sujet écologique qui, selon elle, se construit autrement que les sujets précédents; ceux de l'ère classique, de l'ère romantique et de l'ère moderne. D'après Andermatt Conley, le sujet écologique est fondamentalement différent parce qu'il se construit comme un ensemble de rapports et d'interactions plutôt que comme une entité individuelle et isolée. Pour faire un portrait de ce nouveau sujet

1. Verena Andermatt Conley, « Eco-Subjects », dans Peter Conley et Verena Andermatt Conley [dir.], *Rethinking Technologies*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993, p. 77-91.

contemporain, Andermatt Conley s'appuie sur la pensée d'Hélène Cixous, de Michel de Certeau et de Félix Guattari, des figures bien connues dans le paysage intellectuel français du XX^e siècle, mais qui ne sont pas nécessairement associées à l'écologie². Dans le présent article, je me propose de suivre l'exemple d'Andermatt Conley pour monter une approche écocritique centrée sur la pensée écologique, d'une part, et sur le personnage écologique, d'autre part. Pour ce faire, je montrerai que l'écocritique inspirée de la science écologique dans le monde anglophone a quelque peu délaissé le concept de personnage écologique, choisissant plutôt un sujet dissolu dans son environnement, ou ce que j'appellerai un (non-)sujet environnemental. En mettant ainsi en dialogue l'écocritique anglophone et la pensée écologique française, j'inviterai mon lecteur à réfléchir sur les différences culturelles qui influencent nos manières de penser, d'imaginer et de discuter des problèmes écologiques.

Depuis son émergence au début des années 90, l'écocritique se donne comme objectif principal d'analyser le rapport entre la littérature et l'environnement³. Malgré sa grande diversité de méthodologies et de théories, l'écocritique se distingue d'autres approches littéraires de par son insistance sur le rôle du monde non-humain dans les textes littéraires, artistiques, cinématographiques, enfin, dans tout texte compris au sens large du terme. L'écocritique aborde le texte culturel selon une perspective politique qui décentre l'être humain pour mieux se recentrer sur l'environnement. Mais un tel objectif, celui d'écarter l'humain, a suscité une objection importante de la part des critiques littéraires : comment analyser la littérature où il est avant tout question de drames humains, de culture humaine, de comportement humain, de mœurs humaines,

2. Il est vrai que l'œuvre de Guattari et plus particulièrement son livre *Les Trois écologies* (Paris, Galilée, 1989, 72 p.) a un lien beaucoup plus clair avec la pensée écologique. J'y reviendrai.

3. Cette définition est tirée de l'introduction de Cheryl Glotfelty à la collection *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Cheryl Glotfelty et Harold Fromm [dir.], Athens/London, Georgia University Press, 1996, p. xv-xxxvii.

si l'on est avant tout intéressé par le monde non-humain? Dans son livre *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell offre une réponse possible en affirmant la valeur des textes où il est avant tout question du monde non-humain, à savoir le genre intitulé *nature writing*. Pour Buell, il est essentiel, face à la crise écologique globale, de remettre en lumière les textes qui pourraient nous orienter vers un rapport plus harmonieux avec l'environnement⁴. L'étude du *nature writing* représente d'ailleurs un moment clé dans le développement de l'écocritique, lui donnant de la validité institutionnelle. Or, ce choix de corpus a quelque peu limité l'écocritique aux textes caractéristiques d'une tradition littéraire en particulier, c'est-à-dire anglo-américaine. Par ailleurs, la nature, comme lieu très peu modifié par les êtres humains, n'existe presque plus, voire nulle part si l'on pense à l'effet global du réchauffement de la planète⁵. Dès le début des années 2000, l'écocritique commence en effet à passer de l'idée de la nature à celle de l'environnement qui comprend des lieux post-industriels tout comme des lieux champêtres⁶.

En plus d'élargir son corpus, l'écocritique revient sur la question de l'humain, non pas pour embrasser de nouveau un anthropocentrisme aveugle, mais pour insister sur le fait que l'humain et le non-humain restent intimement reliés. Des approches comme la justice environnementale, l'écologie sociale, l'écocritique postcoloniale et l'écologie *queer*, entre bien d'autres, montrent que toute étude de la nature et de l'environnement dans le texte doit nécessairement inclure l'étude de la construction identitaire comme « genre », « race » et « classe ». Sans pour autant m'aligner sur une de ces nouvelles approches, je suis d'avis que l'écocritique doit penser l'humain et

4. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Belknap Press, 1996, 600 p.

5. Bill McKibben, *The End of Nature*, New York, Anchor Books, 1989, 226 p.

6. Voir par exemple Karla Armbruster et Kathleen Wallace, *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, Virginia University Press, 2001, 372 p., et Michael Bennett et David Teague, *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, Tucson, Arizona University Press, 1999, 312 p.

le non-humain ensemble. Dans ce cas-ci, il sera question de faire appel à la pensée de Félix Guattari dont la description du processus de subjectivation sera très utile pour commencer à construire la notion de personnage écologique. Si une telle construction me semble importante, c'est que l'écocritique, en prenant appui sur les modèles de la science écologique, a réduit le rôle du sujet à celui d'observateur neutre et a écarté par là même tout un ensemble de textes littéraires où il n'est pas nécessairement question de la nature. Mon étude se situe donc dans ce cadre critique qui cherche à ouvrir l'écocritique vers d'autres perspectives culturelles, d'autres traditions intellectuelles et d'autres genres littéraires.

Alliance instable entre l'*ecocriticism* et la science écologique

Bien avant les années 90, l'écocritique anglo-américaine s'appuie sur les concepts et idées de la science écologique pour développer de nouvelles approches littéraires. En 1978, William Rueckert publie « Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism », article dans lequel il se sert de termes et de concepts tels que la symbiose, l'organisme, l'échange d'énergie et la biosphère, pour analyser le rapport entre les poèmes et le lecteur⁷. D'après Rueckert, les poèmes donnent de l'énergie au lecteur de par leur charge de créativité et d'imagination. Le lecteur partage et redistribue cette énergie par la suite, participant au réseau d'êtres vivants dans l'environnement. En plaçant le texte littéraire dans un contexte écologique, Rueckert cherche à construire le lien nécessaire entre le monde immatériel des idées, des images et des mots, et le monde matériel de l'énergie, des organismes vivants, etc. On peut certes rejeter l'idée un peu naïve que les poèmes agissent dans l'écosystème comme des plantes vertes, mais l'analyse de Rueckert met bien en évidence l'emploi métaphorique de termes scientifiques pour repenser la fonction du texte littéraire.

7. William Rueckert, « Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism », *The Iowa Review*, vol. 9, n° 1, 1978, p. 71-86.

Par ailleurs, il n'est pas question chez Rueckert d'éliminer l'être humain de son analyse même s'il est question d'adopter une certaine pensée scientifique. Certes, Rueckert s'intéresse au lecteur et non pas au personnage, mais il offre un premier modèle pour penser le sujet écologique dans le domaine littéraire. Pour Rueckert, « see[ing] even the smallest, most remote part in relation to a very large whole is the central intellectual action required by ecology and [...] an ecological vision⁸ ». Autrement dit, le principe d'interrelation est au cœur de sa vision écologique de la littérature.

Dans *Philosophy of Ecology*, David Keller et Frank Golley font une distinction importante entre l'écologie comme science et une vision écologique du monde. D'après Keller et Golley, les deux ne vont pas nécessairement ensemble : « Having an ecological outlook does not mandate embracing the lessons of scientific ecology; nor do scientific ecologists necessarily have “ecological worldview”⁹ ». Cette confusion entre les deux sens du mot « écologie » caractérise l'étude de Rueckert où il est question de faire appel à la « vérité » de l'écologie comme étant à la fois science et prise de position politique. Si l'on remonte aux origines du mot « écologie », il est clair que l'inventeur du mot, le zoologiste allemand Ernst Haeckel en 1866, se référait à « la totalité de la science des relations de l'organisme avec l'environnement comprenant au sens large toutes les conditions d'existence¹⁰ ». Née comme science, l'écologie s'est vue par la suite affiliée avec une pensée et une politique écologistes. On peut soulever l'objection que toute science contient un certain biais politique, mais dans le cas de Rueckert il était question de confondre en quelque sorte l'écologie (donc la science) et l'écologisme (donc le parti pris politique). L'alliance entre l'écocritique et la science écologique qui

8. William Rueckert, « Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism », dans Cheryl Glotfelty et Harold Fromm [dir.], *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia University Press, 1996, p. 108.

9. David Keller et Frank Golley [dir.], *The Philosophy of Ecology. From Science to Synthesis*, Athens/London, Georgia University Press, 2000, p. 3.

10. Cité par Pascal Acot, *Histoire de l'écologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 5.

a commencé sur le plan de la métaphore et de l'analogie est, tout compte fait, quelque peu instable¹¹.

On peut d'ailleurs se demander en quoi l'emploi de modèles scientifiques pour analyser les textes littéraires aurait limité la portée de l'écocritique. Pour le critique littéraire Glen Love, la science écologique offre non seulement une vision juste des rapports entre le monde humain et le monde naturel, mais également une façon plus rigoureuse d'analyser ces rapports dans le texte littéraire. D'après lui, les sciences biologiques sont « our best human means for discovering how the world works¹² ». En s'inspirant des sciences biologiques ainsi que des principes évolutionnistes, Love pose les jalons de son approche littéraire qui est certes plus contemporaine que celle de Rueckert, mais qui révèle également un certain nombre de problèmes. En se servant des sciences biologiques pour « tester » ou « mesurer » la fidélité du réel dans le texte littéraire, le critique littéraire passe à côté de la fonction principale de la littérature comme mise en cause de la réalité sociale. Il est vrai que bien des textes littéraires n'adhèrent pas strictement dans leur description du lieu à la flore et à la faune de tel ou tel écosystème. Mais ces « erreurs » ne représentent qu'une infime partie de ce que le texte littéraire peut révéler à son lecteur. En acceptant la science comme voix autoritaire dans son exploration de la littérature, l'écocritique ignore une partie bien plus importante de ce qu'elle peut contribuer à la discussion, à savoir l'analyse de ce que Jean-François Chassay appelle l'imaginaire scientifique ou la manière dont le texte littéraire construit à sa façon des personnages, des idées, des lieux, des scientifiques¹³. Plutôt que de se cantonner aux textes sur la nature pour voir en quoi les lieux sont décrits « correctement », l'écocritique pourrait se pencher sur

11. Pour une analyse approfondie de cette alliance instable, voir Dana Phillips, *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 320 p.

12. Glen Love, *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*, Charlottesville, Virginia University Press, 2003, p. 8.

13. Jean-François Chassay, « D'une fausse incompatibilité », *Québec français*, 148, 2008, p. 30-32.

un plus grand nombre de textes où il est question de mettre en scène le savoir scientifique plus généralement.

Par ailleurs, les approches écocritiques fondées sur les théories scientifiques ont tendance à écarter non seulement l'humain dans le texte littéraire, mais également le critique littéraire comme sujet humain. Il semble quelque peu étrange de vouloir construire une analyse scientifique de la littérature (voir par exemple les travaux du darwinisme littéraire de Joseph Carroll) après la fin des études formalistes et structuralistes. Pourtant, les travaux de Love, qui prennent appui sur le darwinisme littéraire de Joseph Carroll, soulignent l'importance d'une perspective scientifique dans le domaine littéraire. Ceci me ramène encore une fois à ce que l'écocritique sacrifie en s'alliant avec la science : elle tourne le dos à l'élément très humain de son objet d'étude et de sa propre approche. Sans pour autant mettre fin à tout rapport avec la science, l'écocritique ne pourrait-elle pas revenir sur la manière dont les différentes sciences conçoivent le sujet humain? L'exemple de Love serait révélateur à cet égard, car il est question de reconstruire jusqu'à un certain point le modèle universel de la nature humaine dans son appel aux principes de la théorie de l'évolution pour expliquer le comportement des personnages dans le texte littéraire. Une telle approche semble écarter les processus de différenciation et d'individuation, voire de subjectivation pour reprendre le terme de Guattari. Tout compte fait, la science écologique ne servira peut-être pas de meilleur point de départ pour imaginer et construire d'autres rapports plus écologiques avec le monde vivant¹⁴. Il est temps de se pencher sur la pensée écologique pour voir en quoi elle offre un cadre théorique pour monter une approche écocritique qui accorde une plus grande place au sens de devenir sujet humain dans

14. Dans sa critique de l'alliance entre la science écologique et l'écocritique, Dana Phillips fait une remarque très judicieuse en notant que « the success of our efforts to discover whatever we can about the ecological character of the natural world does not hinge on the right representation of nature » (Dana Philips, *op. cit.*, p. xi).

un contexte plus large du social, du mental et de l'environnemental, pour reprendre les trois écologies de Guattari.

Alliance possible entre l'écocritique et la pensée écologique

Commençons par revenir à l'étymologie du mot « écologie » et au concept de *oikos* qui veut dire « habitat ». Le discours sur le rapport entre les êtres humains et leurs multiples habitats précède de beaucoup la naissance de la science écologique, voire de la science tout court. On peut citer Aristote, Lucrèce, Héraclite entre autres, comme premiers penseurs d'une longue tradition philosophique portant sur le rapport entre les êtres vivants et les lieux. Mais pour parler de la pensée écologique comme inquiétude causée par l'état biologique, économique et social de la planète, il faudrait délimiter une période de temps plus récente. Les années 60 et 70 voient l'émergence et l'élan de mouvements écologiques dans le monde occidental. C'est en 1962 que Rachel Carson publie son livre *Silent Spring*¹⁵ aux États-Unis et attire l'attention de toute la nation sur le problème de l'emploi de pesticides. C'est en 1972, lors du voyage d'Apollo 17 vers la lune, que l'Occident voit pour la première fois la « bille bleue » dans toute sa beauté et toute sa fragilité, donnant naissance à une conscience écologique plus globale. Aux États-Unis, la pensée écologique suit deux voies importantes : d'une part, celle de la philosophie et de l'éthique de l'environnement (*environmental philosophy*, *environmental ethics*) et d'autre part, celle des mouvements, des associations, des organisations non gouvernementales environnementalistes.

Comme l'ont déjà constaté plusieurs philosophes français, la philosophie de l'environnement n'a pas eu une telle reconnaissance en France¹⁶. D'après Catherine Larrère, le livre de Luc Ferry, *Le nouvel*

15. Rachel Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin Harcourt, New York, 2002 [1962], 378 p.

16. Voir Catherine Larrère, « Éthiques de l'environnement », *Multitudes*, vol. 1, n° 24, 2006, p. 75-84 et l'introduction de Hicham-Stéphane Afeissa à son livre *L'Éthique de l'environnement — Nature, Valeur, Respect*, Paris, Vrin, 2007, 384 p.

ordre écologique, publié en 1992, joue un rôle important dans cette histoire¹⁷. En assimilant trop rapidement écologisme et fascisme, le livre de Ferry fait de l'éthique de l'environnement un domaine à éviter à tout prix pour les philosophes français qui ne veulent pas voir leur pensée marginalisée voire rejetée comme anti-humanisme. Or, ce retard dans le domaine de la philosophie de l'environnement ne veut pas dire que les questions écologiques sont restées sous silence en France. Au contraire, la pensée écologique existe bel et bien depuis plusieurs années en France, mais elle prend la forme plus souvent d'écologie politique telle que développée par André Gorz, Serge Moscovici, Edgar Morin, Michel Serres et Bruno Latour, notamment. Selon Kerry Whiteside, l'écologie politique française est fondamentalement différente de la philosophie de l'environnement anglophone : celle-là représente un écologisme non-centré qui ne sépare pas les problèmes de la planète d'autres problèmes sociaux et considère donc l'humain et le non-humain comme intimement reliés, alors que celle-ci cherche à se fonder comme biocentrisme ou écocentrisme, insistant sur les valeurs inhérentes du monde non-humain¹⁸. Si l'on accepte la conclusion de Whiteside, l'écologie politique française, et plus généralement la pensée écologique française, se prêterait mieux à une approche écocritique voulant réintroduire le sujet humain et plus précisément le personnage écologique dans ses analyses littéraires.

Pour la présente étude, je me servirai de la pensée écologique de Félix Guattari, même si ailleurs j'utilise beaucoup la philosophie de la nature de Michel Serres et son concept du contrat naturel pour développer une approche écocritique aux textes littéraires français¹⁹. Premièrement, Guattari, en tant que psychanalyste, passe

17. Catherine Larrère, « La question de l'écologie. Ou la querelle des naturalismes », *Cahiers philosophiques*, n° 127, 4^e trimestre, 2011, p. 67-68.

18. Voir Kerry Whiteside, *Divided Natures: French Contributions to Political Ecology*, Cambridge, MIT Press, 2002, 335 p.

19. Voir par exemple mes articles « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic, a journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 44, n° 2, 2011, p. 85-100, et « Translating Ecocriticism: Dialoguing

beaucoup de temps à réfléchir sur la manière dont l'être humain agit et interagit avec d'autres êtres dans un processus de subjectivation et désobjectivation continu. Deuxièmement, son œuvre commence à attirer l'attention des écocritiques de ce que Lawrence Buell appelle « la deuxième vague²⁰ », c'est-à-dire des écocritiques moins fixés sur le *nature writing* pour qui il est nécessaire d'adopter une approche poststructuraliste pour examiner les enjeux de la « nature-culture ». Par exemple, le concept du rhizome chez Deleuze et Guattari suscite de l'intérêt comme modèle anti-dualiste et anti-essentialiste pour penser les lieux naturels et urbains dans des textes littéraires²¹. Pourtant, le lien entre les processus de subjectivation, tels que décrits par Guattari, et la représentation littéraire de personnages écologiques n'a pas encore fait l'objet d'analyse approfondie bien qu'il représente un point de départ très utile²². C'est qu'il n'est pas question chez Guattari de définir l'écologiste ni l'environnementaliste, mais de décrire un ensemble de processus donnant naissance à différentes subjectivités au pluriel et non pas au singulier.

Dans *Les Trois écologies*, publié en 1989, il est question de développer une théorie de ce que Guattari appelle l'écophilosophie. Mais on trouve également ce terme dans les écrits de Arne Naess, penseur écologiste norvégien que Guattari ne mentionne nulle part dans son livre, comme le note Gary Genosko²³. Les deux écophilosophies semblent

with Michel Serres, » *Reconstruction*, vol. 7, n° 2, 2007, <http://reconstruction.eserver.org/072/posthumus.shtml> (2 avril 2014).

20. Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism*, London, Wiley-Blackwell, 2005, 206 p.

21. Voir par exemple l'article de Dianne Chisolme, « Rhizome, Ecology, Geophilosophy », *Rhizomes*, n° 15, 2007, <http://www.rhizomes.net/issue15/chisolm.html> (2 avril 2014), et l'article de Adam Dickinson, « The Weather of Weeds: Lisa Robertson's Rhizome Poetics », *Rhizomes*, n° 15, 2007, <http://www.rhizomes.net/issue15/dickinson.html> (2 avril 2014).

22. John Tinnell souligne toute l'importance de la pensée de Guattari pour une approche écocritique, mais dans son analyse des processus de subjectivation, il ne fait pas le lien avec le personnage écologique. Voir John Tinnell, « Transversalising the Ecological Turn: Four Components of Felix Guattari's Ecosophical Perspective », *The Fibreculture Journal*, n° 18, 2011, p. 35-64.

23. Gary Genosko, *Felix Guattari: A Critical Introduction*, New York, Pluto, 2009, p. 86.

d'ailleurs avoir très peu en commun : pour Naess, il s'agit d'une « philosophie d'harmonie ou d'équilibre écologique²⁴ », alors que pour Guattari, il s'agit de la « lutte émancipatrice selon les trois types de praxis écologiques²⁵ ». Naess insiste sur un modèle holiste des interactions entre organismes et environnement, tandis que Guattari insiste sur l'hétérogénéité et la différence dans sa vision des interactions sociales et écologiques. Malgré ces différences, Guattari et Naess sont tous les deux très critiques de la société capitaliste, ou de ce que Guattari appelle « le capitalisme mondial intégré », et proposent un nouveau paradigme pour répondre aux enjeux de la société contemporaine. Dans le cas de Guattari, il s'agit de développer une écosophie qui comprend trois volets : l'écologie environnementale qui anticipe les pires catastrophes ainsi que les meilleures évolutions et qui ne se limite donc pas à la défense de la nature passée, mais qui envisage plutôt la création future de nouvelles espèces vivantes²⁶; l'écologie sociale qui condamne l'idée du système capitaliste comme seul mode de valorisation et qui n'hésite pas à utiliser les moyens informatiques pour créer de nouveaux groupes-sujets²⁷; et enfin l'écologie mentale qui s'appuie sur un modèle éthico-esthétique inspiré en partie de textes littéraires où il est question de processus de subjectivation²⁸. Les trois volets sont essentiels à l'articulation de l'écosophie de Guattari non pas parce qu'ils font voir le portrait d'un tout (il n'est nulle part question d'holisme chez Guattari), mais parce qu'ils font voir les multiples vecteurs, assemblages et agencements formant et reformant les microluttes politiques contre le système capitaliste. Alors que Naess envisage un monde prémoderne où le sujet se fonde dans le Sujet plus large qu'est le monde, Guattari pose des principes d'une pensée

24. Pour la définition complète de l'écologie profonde de Naess, voir Alan Drengson et Yuichi Inoue [dir.], *The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology*, Berkeley, California University Press, 1995, p. 8.

25. Félix Guattari, *op. cit.*, p. 43.

26. *Ibid.*, p. 68-70.

27. *Ibid.*, p. 62-68.

28. *Ibid.*, p. 50-57.

écologique qui fait de la place pour les processus de subjectivation, la technologie, l'évolution et le futur. Par ailleurs, Guattari cherche de nouveaux modèles dans les littératures et les arts, signalant les limites des modèles scientifiques pour monter une nouvelle praxis et éthique écologique.

Passage du sujet environnemental au personnage écologique

L'écocritique n'a pas toujours su quoi faire des personnages humains dans les textes littéraires à part de réduire leur importance afin de mieux affirmer une perspective non-anthropocentrique. Dans ce sens, le sujet environnemental dans le texte littéraire était souvent un non-sujet, c'est-à-dire un sujet qui ne voulait pas être sujet. Dans les textes du genre nommé *nature writing*, le narrateur donne souvent l'impression de vouloir disparaître devant la beauté de la scène de la nature, de trouver les mots si justes que le texte s'autogénère, de façon spontanée, grâce à une sorte de symbiose entre les mots et les objets observés. Dans son livre, Alain Suberchicot s'attarde sur le rôle très réduit des personnages dans ce qu'il appelle la « littérature à vocation environnementale²⁹ ». Il explique : « Ces textes spécialisés, à force de diriger l'attention vers les territoires et les écosystèmes, voient un homme sans substance, effacé³⁰ ». Alors que Suberchicot ne trace pas les origines philosophiques du « déficit identitaire³¹ » d'un tel non-sujet, l'écocritique Timothy Morton s'engage à déconstruire l'illusion de ce qui appelle l'*ecomimesis* dans le *nature writing* qui tente de faire disparaître la séparation entre sujet et objet en décrivant avec autant de détails que possible les lieux, la nature, la flore et la faune³². De telles descriptions reposent, explique Morton, sur un

29. Alain Suberchicot, *Littérature et Environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, 2012, 280 p.

30. *Ibid.*, p. 46.

31. *Ibid.*, p. 49.

32. Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge/London, Oxford University Press, 2007, 264 p.

paradoxe important : plus le narrateur tente d'attirer l'attention sur les détails du monde naturel, plus il a recours au langage et donc moins il peut faire disparaître l'acte d'écrire. Morton consacre tout un chapitre au contexte culturel et historique qui a donné naissance à un tel (non-)sujet environnemental³³. Pour sa part, Morton préfère une pensée écologique sans nature qui met en avant le rôle du sujet, du langage, de la perception et de la représentation.

Le processus de subjectivation chez Guattari peut servir de modèle pour développer l'idée de « personnage écologique » en opposition avec cet autre sujet dit environnemental dans le texte littéraire. En fait, Guattari se réfère lui-même à l'œuvre de Proust, Joyce, Beckett, entre autres, pour expliquer le processus de subjectivation dans le cadre de ses réflexions sur l'écologie mentale. D'après le philosophe, c'est le paradigme éthico-esthétique et non pas scientifique qui fournira les modèles pour imaginer de nouvelles modalités de subjectivation et de singularisation. Il évite d'ailleurs les approches phénoménologiques³⁴ et parle plutôt de « refrains existentiels » qui, comme le souvenir de la madeleine chez Proust, reviennent en série pour créer les conditions d'existence comme processus partiel, répétitif et singularisé. Guattari termine son livre en insistant sur « une *hétérogenèse*, c'est-à-dire le processus continu de resingularisation », qui fait que les êtres humains deviennent « à la fois solidaires et de plus en plus différents³⁵ ». Par là même, il signale la nécessité de revenir au pouvoir de l'imagination et de la créativité dans les textes littéraires où il est question de personnages écologiques, c'est-à-dire, de nouvelles subjectivités qui gardent leur singularité tout en s'ouvrant du côté du *socius* et du côté du *cosmos*³⁶.

33. *Ibid.*, p. 79-139.

34. Or, l'approche phénoménologique a beaucoup d'adeptes parmi les écocritiques dans le monde anglophone (voir entre autres le livre du philosophe américain David Abrams, *The Spell of the Sensuous*, New York, Vintage, 1997, 352 p.; c'est un passage tiré du livre d'Abrams que Morton critique le plus sévèrement dans son analyse de l'*ecomimesis* dans *Ecology without Nature*).

35. Félix Guattari, *op. cit.*, p. 72.

36. *Ibid.*, p. 71.

Pour mieux saisir tout l'intérêt de ce passage du sujet environnemental au personnage écologique, je me servirai du roman *Le pays*³⁷ de l'auteure française contemporaine Marie Darrieussecq. Dans un premier temps, il faut signaler que *Le pays* n'est un exemple ni de *nature writing* ni de texte environnemental. Le roman de Darrieussecq ne développe pas de problématique écologique même s'il est question ici et là de mentionner la centrale nucléaire dans le pays où habite le personnage principal³⁸, car ce dernier n'adopte jamais de position politique vis-à-vis de cette centrale nucléaire. À ces égards, le roman ne présente que très peu d'intérêt pour une approche écocritique à la recherche de thèmes, images, messages soutenant la cause écologiste dans le texte littéraire. Mais si l'on revient aux trois écologies de Guattari, il devient très clair que *Le pays* met en scène un personnage écologique en prise avec les rapports sociaux, mentaux, environnementaux au cœur du processus de subjectivation.

Ce qui frappe tout de suite le lecteur du roman de Darrieussecq, c'est le doublement de voix narratives pour raconter les pensées, événements, mémoires de Marie Rivière, le personnage principal du roman. Une police de caractères est utilisée pour la narration à la troisième personne et une autre pour la narration à la première personne; pourtant, la reprise de commentaires, observations et idées fait en sorte que les deux voix se fondent, se mêlent et se

37. Marie Darrieussecq, *Le pays*, Gallimard, « Folio », 2005, 256 p. Pour une analyse plus complète de ce roman selon une perspective écocritique, voir mon article « Writing the Land/scape: Marie Darrieussecq's *Le Pays* », *French Literary Studies*, 30, 2012, p. 103-117.

38. Ce pays, qui s'appelle Yuoangui dans le roman, ressemble beaucoup à la région où est née Darrieussecq, à savoir le Pays basque. D'après Darrieussecq, *Le pays* est son seul texte d'autofiction (Marie Darrieussecq, « Je est unE autre », dans *Écrire l'histoire d'une vie*, Annie Oliver [dir.], Rome, Edizioni Spartaco, 2007, 142 p.). Le personnage principal, Marie Rivière, est également une romancière en train d'écrire un roman intitulé *Le pays*. Analyser les enjeux de la mise en abyme serait une autre façon d'aborder les processus de subjectivation, de doublement et de fragmentation dans le roman.

confondent³⁹. Lorsque Marie raconte ses propres expériences à la première personne, il n'est pas question de fonder son identité sur un centre fixe, mais d'explorer l'excentrisme de son « moi » qui ne se connaît que lors de ses interactions avec les autres, son corps et les paysages. Lorsque le narrateur reprend les idées et les expériences de Marie, il est question de faire voir les mêmes processus de subjectivation et de désobjectivation, mais sous d'autres angles, comme si le lecteur voyait le personnage à travers un prisme où les images se multiplient et se réfractent sans jamais former un tout complet et cohérent. Un texte réaliste, où il était question de décrire aussi fidèlement que possible les expériences des personnages, aurait de la difficulté à faire voir aussi clairement le personnage écologique comme (dé/re)subjectivation. Expérimentant avec les formes narratives, le roman de Darrieussecq révèle les processus et forces qui traversent et transforment les subjectivités toujours en formation et déformation.

Si l'on reprend chacune des trois écologies chez Guattari, il devient clair que le personnage de Marie s'avère écologique (non pas écologiste) dans ses interactions multiples avec le social, le mental et l'environnemental. Sur le plan de l'écologie sociale, Marie suit plutôt le processus de désobjectivation que de subjectivation. C'est qu'elle rentre « chez elle » après s'être fait une vie à Paris, sans pour autant retrouver les siens. Son rapport avec le *socius* reste tout compte fait assez restreint; son mari, son fils et le nouvel être dans sa matrice semblent prendre toute la place dans sa vision du monde social. Bien que romancière, Marie ne s'identifie pas avec les autres auteurs qui embrassent la nouvelle cause politique (à savoir l'indépendance récemment acquise de ce pays). Il n'est donc pas question d'organiser de nouvelles pratiques microsociales et

39. Comme l'explique Simon Kemp, Darrieussecq s'intéresse bien plus à reproduire les processus de la pensée qu'à construire des personnages bien développés, bien faits, à la Balzac (Simon Kemp, « Darrieussecq's Mind », *French Studies*, vol. LXII, n° 4, 2008, p. 429-441).

micropolitiques, pour reprendre la description de l'écosophie sociale chez Guattari. Il existe pourtant une voie par laquelle Marie semble s'engager vers une nouvelle subjectivation dans ce domaine. En écrivant un roman intitulé *Le pays*, elle pose la problématique des petits pays dans un monde global et globalisé⁴⁰. C'est ainsi que Marie pourrait représenter une certaine forme de resubjectivation sociale sans pour autant poser cette nouvelle identité sur la formation de nouveaux « groupes-sujets » comme les appelle Guattari. Elle reste prise en quelque sorte par son désir d'écrire sur le pays sans pour autant réduire son texte à un livre « du pays ».

Quant à l'écologie mentale, le roman met en scène plusieurs moments très marquants où Marie cherche à réinventer son rapport au corps, au temps et à l'espace, de sorte que les concepts, affects et percepts restent complémentaires et non pas exclusifs⁴¹. Il existe un rapport très instable entre sujet et objet dans les descriptions que Marie fait de ses paysages préférés. Regardant par le hublot de l'avion en route de Paris vers « le pays », Marie note : « Mon corps a pris une étrange densité : un corps léger qui flotte en halo, et un corps présent, une agitation de molécules, un petit monde dans lequel circulent des avions, des cumulus, des corpuscules... J/e suis ici⁴² ». L'emploi de ce « j/e » signale que le personnage écologique reste divisé, scindé à cause de son ouverture au cosmos, aux choses dans leur matière moléculaire. C'est une même sensation qui est décrite lorsque Marie se trouve face à la mer une fois arrivée au pays :

Ce que vous êtes à l'intérieur se retrouve à l'extérieur.
Vos molécules se mélangent au ciel et à l'eau, la solitude

40. Darrieussecq explique en partie cette problématique du petit pays dans un contexte global : « Le paradoxe du *Pays* c'est que c'est un livre universaliste quant aux petits pays. Ce n'est pas du tout la défense d'une patrie. C'est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays » (Entretien avec Thomas Pierre, « Marie Darrieussecq. Écrivain », <http://www.euskonews.com/0549zbnk/gaia54903fr.html> [2 avril 2014]).

41. Félix Guattari, *op. cit.*, p. 22-27.

42. Marie Darrieussecq, *Le pays*, *op. cit.*, p. 38-39.

se diffuse. Les mots et les choses s'écartent, la pensée ne suit plus, les signes se désamorcent ; et le moi devient une grande béance pleine d'eau salée⁴³.

Pour reprendre la description de l'écophilosophie environnementale chez Guattari, il est évident que Marie cherche à penser « transversalement » les interactions entre l'écosystème, le social et l'individu⁴⁴. Loin de retrouver les paysages de son enfance et célébrer le retour « chez elle » (et encore moins le retour « à la nature »), Marie découvre son incapacité de se resituer dans « son » pays même si elle sait que ce sont les paysages qui font en quelque sorte ce pays. Dans ce sens, le personnage écologique n'est pas un personnage « enraciné » comme le veulent certains écocritiques lorsqu'ils parlent de textes environnementaux, où le narrateur redécouvre son lien à la terre, à un lieu bien local, délimité. Si Marie trouve un sens d'orientation dans ce processus de subjectivation, c'est dans l'image de poupées gigognes où son corps serait emboîté dans un plus grand corps tout en emboîtant le corps de son enfant à naître⁴⁵. Mais cette sensation d'emboîtement ne lui vient qu'au moment de se retrouver dans la piscine. Donc il n'est guère question du corps comme réceptacle étanche, mais bien plutôt d'un flux, d'un échange entre corps poreux où molécules, matières et mouvements s'échangent et se forment. Ainsi, le roman montre que le personnage écologique reste un « foyer existentiel partiel » où se croisent des « vecteurs potentiels de subjectivation et de singularisation⁴⁶ ». Mais ce personnage ne saura servir de modèle pour fonder une praxis écologique, car il est né des variables sociales, mentales et environnementales, qui sont spécifiques à l'univers du roman de Darrieussecq. Même s'il est question de personnages écologiques dans d'autres romans de Darrieussecq (je pense en particulier au *Bref Séjour chez les vivants*⁴⁷),

43. *Ibid.*, p. 84.

44. Félix Guattari, *op. cit.*, p. 34.

45. Marie Darrieussecq, *Le pays*, *op. cit.*, p. 165-166.

46. Félix Guattari, *op. cit.*, p. 37.

47. Marie Darrieussecq, *Bref Séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L. Éditeur, 2001, 320 p.

la structure narrative change d'un texte à l'autre de sorte qu'il faudra parler ensemble d'*éco-logique* et d'*éco-poétique*.

Vers une écocritique française?

J'aimerais revenir aux termes « écologie » et « environnement » pour voir en quoi leur emploi révèle des différences sur le plan culturel et linguistique. Comme je l'ai montré ailleurs, le terme « environnement » garde des traces de son passage par le monde anglophone dans les années 60 et 70 lors de l'émergence des mouvements environnementalistes, alors que les termes « écologie » (comme écologie politique) et « écologisme » (comme activisme) reflètent mieux la réalité sociohistorique d'une telle prise de conscience en France⁴⁸. Par ailleurs, dans le monde anglophone, les termes « ecology » et « ecological science » se font remplacer par les termes « environment » et « environmental sciences », d'après les données terminologiques de l'EcoLexicon⁴⁹. Si j'ai choisi de parler de sujet environnemental en opposition avec le personnage écologique dans le présent article, c'était en partie pour insister sur ces différences : le sujet environnemental vient en partie du modèle des sciences, tandis que le personnage écologique se rapporte au modèle d'une pensée écologique. Sans pour autant aller jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'un modèle anglophone dans le premier cas et d'un modèle français dans le deuxième, il est vrai que l'écocritique qui commence à voir le jour dans le domaine des lettres en France ne cherche pas du côté des sciences écologiques pour construire son approche au texte littéraire. Pour certains littéraires, il est question de rester bien ancré dans l'approche littéraire en analysant les qualités formelles des textes en question. Par exemple, les Américanistes Thomas Pughe,

48. Voir mon article « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », *Raison publique*, n° 17, 2012, p. 15-31.

49. On peut consulter la base de données disponible en ligne gratuitement (<http://ecolexicon.ugr.es/en/index.htm>). On peut aussi utiliser le *Google Ngram Viewer* pour comparer les occurrences des termes « ecology » et « environment » en anglais dont le graphique suit une courbe bien différente de celle des termes « écologie » et « environnement » en français (<https://books.google.com/ngrams>).

Michel Granger, Yves-Charles Grandjeat, et François Specq mettent en lumière l'acte d'écrire qui est à l'origine de la représentation du monde naturel dans le *nature writing*⁵⁰. Les chercheurs dans d'autres domaines, comme les géographes Nathalie Blanc et Denis Chartier, qui s'intéressent également à une approche écocritique, parlent quant à eux d'« une voie alternative permettant la constitution d'un "imaginaire environnemental", d'une nouvelle écriture environnementale qui ne serait plus dictée par les sciences de l'environnement⁵¹ ». Ils choisissent d'ailleurs le terme « éco-poétique » au lieu d'« écocritique » afin de mieux saisir « le travail contemporain poétique d'énonciation, la performance poétique et les pratiques qui y sont associées⁵² ». Pour ma part, je préfère le terme « écocritique » (tout en reconnaissant que l'écocritique doit également être une éco-poétique) parce que les principes politiques et éthiques d'une approche écologique à la littérature ne devraient pas être éclipsés par les éléments littéraires et esthétiques. Quoiqu'il en soit, les différents exemples d'une approche écologique dans le monde français sont tous très prometteurs dans le sens où ils ne cherchent pas du côté des sciences de l'environnement pour construire leur cadre théorique; ils prennent appui plutôt sur des traditions intellectuelles des sciences humaines et sociales. Ainsi, ils montrent clairement que l'humain et le non-humain restent inséparables. En fin de compte, on ne devrait pas se plaindre du temps que l'écocritique met à prendre pied en France parce que ce retard lui permet de développer ses propres pistes de réflexion, de poser ses propres jalons théoriques, et d'adopter ses propres méthodes de recherche.

50. Voir les articles parus dans *Revue française d'études américaines* où il est question de présenter le genre *nature writing* au lectorat français (vol. 106, n° 4, 2005).

51. Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, « Littérature & écologie : Vers une éco-poétique (Introduction) » dans *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 5.

52. *Ibid.*, p. 11.



Anaïs Boulard

Université d'Angers

La pensée écologique en littérature.
De l'imagerie à l'imaginaire de la
crise environnementale¹

Le monde est-il en danger? Une imagerie de la crise écologique contemporaine

Le monde est-il en danger? Cette question semble habiter les esprits contemporains. En effet, la possibilité de la fin de notre ère est bien souvent évoquée et génère un discours public anxiogène. Cette obsession pourrait apparaître comme un héritage du XX^e siècle dont la violence a considérablement ébranlé l'optimisme et la quiétude des hommes, qui ont compris, comme

1. Cette étude est tirée d'une thèse de littérature comparée en cours intitulée « Poétiques de l'environnement et l'imaginaire de l'écologie dans la littérature contemporaine en France et en Amérique du Nord (États-Unis, Canada) » commencée en 2012 à l'Université d'Angers, sous la direction de Madame Anne-Rachel Hermetet.

Paul Valéry l'a formulé dès le début du XX^e siècle, que « nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles² ».

L'Homme, à l'issue de ce siècle sanglant, sent venir sa fin. Un sentiment eschatologique émerge alors, et entraîne avec lui une réflexion sur ce qui nous entoure : si nous connaissons notre aptitude à l'autodestruction, devons-nous aussi nous porter responsable de la destruction de notre monde? Le sentiment eschatologique s'accompagne en effet désormais d'une crainte environnementale : le théoricien littéraire Christian Chelebourg résume d'ailleurs sans demi-mesure : « La Terre est en danger, l'homme est en péril, telle est la nouvelle histoire que les sociétés industrielles se sont [...] donnée en partage³ ». Suite au désenchantement causé par un siècle traumatisant, les inquiétudes grandissent face au réchauffement climatique, à la pollution de notre air, ou encore à la fonte des glaciers. L'Homme prend progressivement conscience des conséquences de ses actes et modes de vie sur le monde. L'inquiétude qui naît est à la fois écologique (elle concerne l'*oikos*, la « maison », le cadre vital des hommes) et eschatologique (on s'imagine que l'état de déréliction du monde n'offrira plus de porte de sortie, et qu'un point de non-retour a été atteint). La philosophe Catherine Larrère, dans son ouvrage *Les philosophies de l'environnement*, revient sur la prégnance contemporaine de l'inquiétude écologique et l'explique par une prise de conscience subite de la responsabilité environnementale de l'Homme :

La crise environnementale, c'est d'abord la manifestation de choses qui, jusque-là, semblaient aller de soi [...] : l'air que nous respirons, l'eau que nous buvons, [...] tout cela semblait devoir être toujours là, ressources inépuisables, sur lesquelles nous avons peu de pouvoir. La découverte que nous avons ce pouvoir fut, en même temps, celle de leur fragilité, et de la nécessité de s'en préoccuper⁴.

2. Paul Valéry, « La crise de l'esprit », *Variété I*, Paris, Gallimard, 1924, p. 11.

3. Christian Chelebourg, *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Réflexion faites », 2012, p. 7.

4. Catherine Larrère, *Les philosophies de l'environnement*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 12.

Cette inquiétude contemporaine semble s'affirmer dans le discours public à travers une *imagerie*. En effet, nous constatons qu'elle se manifeste par la production et l'exploitation d'images visuelles marquantes donnant l'impression d'un climat de « crise » générale. Et le mot « crise », terme à la mode que nous employons à dessein, illustre bien la peur sociétale et un peu vague d'un déclin écologique en marche.

Il semble donc que notre ère contemporaine vive avec l'idée d'un monde en danger. Dans les médias, il serait difficile de recenser le nombre de couvertures de journaux sensationnalistes montrant l'ampleur des dégâts des catastrophes naturelles qui ponctuent notre histoire contemporaine. Pour n'en donner qu'un exemple, suite au séisme japonais de 2011, le journal français *Libération* a choisi d'illustrer sa une du 12 et 13 mars par une photographie du séisme au moment de sa formation, titrant simplement « "J'ai cru à la fin du monde"⁵ ». Ces unes inquiétantes et très visuelles se multiplient et enrichissent l'imagerie médiatique de la crise environnementale.

Et de nombreux artistes semblent s'être inspirés de cette imagerie afin de la transformer en art. À Angers, le musée Jean Lurçat abrite, par exemple, le magnifique « Chant du monde », tapisserie de Lurçat faisant état d'un monde dévasté par la puissance nucléaire⁶. Si cette exploitation du thème écologique est un peu datée, on peut penser plus récemment à l'artiste américain contemporain Alexis Rockman qui a notamment peint « Hollywood » (2005), tableau où l'on peut voir les célèbres lettres de la ville américaine éponyme complètement détruites, symbole d'un désastre advenu et d'une défiguration du paysage environnant. Au cinéma, nombreux sont les exemples d'œuvres relatant la préoccupation quant à l'état instable à la fois de notre environnement et de notre humanité. Chelebourg montre bien,

5. « Séisme d'une magnitude de 8,9 a frappé le Japon : "J'ai cru à la fin du monde" », *Libération*, n° 9277, samedi 12 et dimanche 13 mars 2011.

6. Jean Lurçat, « Le chant du monde », 1957. La tapisserie fait écho à « La tenture de l'Apocalypse », autre tapisserie exposée à Angers qui fut réalisée à la fin du XIV^e siècle et qui illustre « l'Apocalypse » biblique de Saint Jean.

en citant des dizaines d'œuvres cinématographiques (qui sont des fictions ou des documentaires), le grand nombre de films exploitant cette crainte écologique et eschatologique. À la télévision, outre les reportages florissants sur l'état avancé de la dégradation de notre planète, on constate que les séries télé (notamment américaines) semblent vouloir épuiser le sujet de l'inquiétude écologique. Cette « boîte à images » illustre bien un ébranlement de l'équilibre du monde et contribue autant qu'elle répond à une angoisse générale réelle. On note cependant qu'en investissant le champ des arts, l'imagerie se transforme en imaginaire, en ce qu'elle invoque des images fictives, même si le support qui les éveille est toujours visuel.

Les médias, les arts et le cinéma se sont donc appropriés cette inquiétude contemporaine. Mais qu'en est-il de la littérature? Lawrence Buell, chercheur influent du mouvement de l'écocritique (l'étude de l'environnement en littérature), affirme en 2001 que la littérature se doit « d'écrire pour un monde en danger » (*Writing for an Endangered World*⁷), soulignant la nécessité de faire entrer la littérature dans ce débat mondial et pluridisciplinaire. Or, on observe en Occident (notamment aux États-Unis) une percée littéraire dans le domaine de l'environnement et de l'écologie, tant dans la publication d'œuvres que dans la critique littéraire.

La littérature en tant qu'art des mots ne peut cependant participer à l'imagerie visuelle que nous avons décrite. Mais elle peut en revanche être créatrice d'un imaginaire littéraire qui apporterait un nouveau regard sur la crise écologique. On pourrait donc se demander comment cette inquiétude écologique intervient en littérature⁸, comment l'imagerie se transforme en imaginaire, et quelles sont les fonctions que recouvre cette transformation. Pour

7. Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the United States and Beyond*, Harvard University Press, 2001, 365 p.

8. Cette étude s'attardera sur un corpus nord-occidental et n'a pas la prétention de présenter un état des lieux mondial du traitement de la crise écologique en littérature.

cela, nous observerons d'abord le dynamisme du champ littéraire de l'écocritique, avant de nous interroger sur la prise en charge du motif écologique par la littérature, en proposant notamment un recensement de quelques tendances et thèmes littéraires de la crise écologique. Nous nous concentrerons sur un corpus à la fois nord-américain, parce que cette zone géographique est la plus prolifique en matière d'œuvres environnementales, mais également français, afin de mettre en relief des possibles différences et convergences dans l'écriture de la crise environnementale, et pour permettre de dépasser un cadre géographique qui pourrait sembler réducteur.

Des liens entre littérature et pensée écologique

Il est intéressant de constater que la littérature ne s'est pas toujours activement interrogée sur la question de l'environnement, ou du moins pas en tant que sujet problématique. Car si la nature et la description des paysages sont des *leitmotiv* littéraires importants, celui de la réaction humaine face un environnement menacé pourrait paraître moins commun et plus récent. Il paraît donc important de revenir sur les modalités de l'insertion de la littérature dans le débat écologique afin d'en asseoir la légitimité, mais également de se demander dans quelle mesure la littérature peut modifier ou enrichir le discours actuel sur l'écologie.

On peut d'abord s'interroger sur la présence de la littérature dans un domaine qui paraît réservé aux champs de recherche tels que les sciences naturelles, la géographie ou l'ethnographie. Selon le chercheur canadien Neil Evernden, il est en fait important, voire absolument nécessaire, de combiner l'approche des sciences « exactes » à une approche esthétique et créative pour répondre aux questions écologiques contemporaines. Il affirme d'ailleurs, non sans humour, la faiblesse d'une approche scientifique qui ignorerait un regard artistique et littéraire :

Il n'est pas sans ironie de constater que la société, quand enfin elle détecte une dissonance dans le monde qui

l'englobe, se tourne vers la science pour la solution. Ainsi l'écologiste continue d'avancer [...] en prétendant que la découverte imminente d'un nouveau pansement miracle et sa diffusion restaureront l'harmonie de la Biosphère. Cela ne servira à rien d'imputer la responsabilité aux écologistes — l'environnementalisme implique la perception des valeurs, et les valeurs sont la devise des arts. Sans l'esthétique, l'environnementalisme n'est rien de plus que de l'aménagement régional⁹.

La littérature, en apportant son regard esthétique, compléterait donc l'approche des autres domaines scientifiques. Chelebourg va jusqu'à observer une influence de la littérature sur les disciplines scientifiques : « la science n'a la capacité de nous préserver d'un environnement cosmique dangereux qu'à la condition de s'affranchir des tentations de la force pour se faire rêveuse, imaginative, j'aurais presque envie de dire *poétique*¹⁰ ». La littérature peut donc s'investir dans le domaine de l'écologie afin d'y apporter le pouvoir créatif et poétique nécessaire au surpassement de l'inquiétude qu'il génère.

Le champ disciplinaire de l'écocritique, ou « critique environnementale », mouvement académique particulièrement dynamique depuis les années 90, tend justement à répondre à cette nécessité de l'étude littéraire de la crise écologique. Ce champ littéraire, qui regroupe les associations ASLE (Association for the Study of Literature and Environment, États-Unis), ALECC (Association for Literature, Environment and Culture in Canada) et EASLCE (European Association for Study of Literature, Culture and Environment), crée une émulation mondialisante de chercheurs intéressés par la question de l'écologie en littérature. Et si l'écocritique ne se consacre pas spécifiquement à l'inquiétude environnementale, on constate cependant qu'elle évolue en ce sens.

9. Neil Evernden, « Beyond Ecology: Self, Place, and the Pathetic Fallacy », dans Cheryll Glotfelty et Harold Fromm [dir.], *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens/Londres, University of Georgia Press, 1996, p. 103, cité et traduit dans Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, février 2008, p. 7.

10. Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 127.

En effet, dans un article de 2011¹¹, Buell évoque les différentes « vagues » du mouvement de l'écocritique, constatant un glissement des sujets abordés : lors de la « première vague » délimitée par le chercheur américain (de 1990 au début du XXI^e siècle), il était question de l'écriture des espaces ruraux et sauvages plutôt que des espaces urbains. La « deuxième vague » (des années 2000 à aujourd'hui) intègre en revanche l'espace urbain, considérant que la main humaine s'est déjà posée sur tout territoire (c'est ce que Buell appelle « human reshaping¹² »). Or, cette considération de l'espace urbain et de l'influence humaine sur l'environnement tire vers celle de l'inquiétude écologique. Ursula Heise confirme dans « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism » que depuis l'émergence récente du champ disciplinaire de la justice environnementale (*environmental justice*, qui s'intéresse aux liens entre environnement et inégalités sociales), le mouvement de la critique environnementale a porté plus d'attention aux inégalités entre les hommes, notamment dans leur accès aux ressources naturelles et leur exposition aux risques naturels, chimiques, technologiques et écologiques¹³. L'écologie est alors à concevoir dans son aspect problématique à caractère « urgent ». Ainsi l'écocritique tend-elle à dépasser l'étude des paysages pour aborder l'inquiétude générée par une déperdition possible de l'environnement, et de ce fait, de l'homme. Nous le voyons donc, la littérature semble avoir trouvé une place au cœur de la pensée écologique. Mais comment s'approprie-t-elle spécifiquement la crise écologique contemporaine?

Elle doit pour cela opérer une « mise en littérature » de l'inquiétude écologique à travers un processus de « fictionnalisation ». Pour Chelebourg, les œuvres littéraires investissant le champ de l'écologie, qu'il appelle « écofictions », ont le mérite de transformer

11. Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *Qui parle*, vol. 19, n° 2, Spring/Summer 2011, p. 87-115.

12. *Ibid.*, p. 93.

13. Ursula K. Heise, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *PMLA*, vol. 121, n° 2, 1^{er} mars 2006, p. 503-516.

le réel en diégèse : « Les données s'organisent en scénarios et par là même elles se fictionnalisent [...]. Le point de départ reste vrai, mais l'interprétation qu'il inspire, l'image qu'il suscite, le diégétisent¹⁴ ». Selon lui, l'intérêt des œuvres dites « environnementales » est bien d'offrir au monde pragmatique « son expertise en matière d'analyse des langages, des signes et des symboles, sa capacité à débusquer le sens des imaginaires dont la circulation façonne les mentalités¹⁵ ». Il n'est donc plus question d'imagerie de la crise, mais bien d'imaginaire. Nathalie Blanc, géographe française, affirme dans son article « Littérature et écologie : vers une éco-poétique » que la représentation de la nature par le récit et le mythe consisterait à offrir « une voie alternative permettant la constitution d'un "imaginaire environnemental" » indépendante des autres sciences qui permettrait « d'éviter la menace d'un écocide¹⁶ ».

Voici donc l'intérêt et l'importance d'une littérature de la crise écologique : elle ne fait pas que l'évoquer, elle la « fictionnalise » et transforme l'imagerie populaire contemporaine en imaginaire, un réseau d'images cérébrales invoquées par une littérature proluxe, pluridisciplinaire et hybride.

Diversité des œuvres environnementales

Pour comprendre cette littérature écologique, il semble intéressant de s'intéresser aux œuvres elles-mêmes. Celles-ci, parfois appelées « œuvres environnementales », sont hybrides en ce qu'elles ne se revendiquent pas systématiquement comme telles. Elles peuvent effectivement faire explicitement référence à la crise environnementale contemporaine, ou simplement s'en inspirer, sans que cette inspiration ne soit consciente, explicite ou voulue. On devra donc admettre dans notre corpus un grand nombre d'œuvres diverses pouvant potentiellement être analysées à la lumière de l'écocritique.

14. Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 8.

15. *Ibid.*, p. 11.

16. Nathalie Blanc, *op. cit.*, p. 5.

Nous proposons de ce fait une ébauche de « classification » des types d'écritures environnementales qui aiderait à comprendre la variété et la pluridisciplinarité de celles-ci. Par ailleurs, il faut noter d'avance le déséquilibre du corpus, dans la mesure où les exemples anglophones sont plus nombreux que les exemples francophones. C'est parce qu'il apparaît que la littérature francophone, comme Stéphanie Posthumus le résume dans son article « États des lieux de la pensée écocritique française », atteste d'un certain « retard » en matière d'« écriture environnementale¹⁷ ».

La littérature occidentale contemporaine pose d'abord, nous le remarquons, un regard nostalgique sur le temps « d'avant-crise ». Il se manifeste en effet par un regard vers le passé, qui serait une forme de déni de la crise contemporaine, un retour en arrière vers une époque non problématique. Il pourrait d'abord apparaître comme la description d'une nature « encore belle ». C'est presque un retour vers la notion américaine de la *wilderness*, comme un héritage de la vision subjective des paysages dans le romantisme et le transcendentalisme. L'auteur américain Cormac McCarthy, par exemple, relate dans *All the Pretty Horses*¹⁸ les aventures fictives d'un jeune Texan, John Grady Cole, qui chevauche du Texas jusqu'au Mexique, rencontrant des paysages vierges à la beauté saisissante. L'histoire est au passé, puisque les faits ont eu lieu en 1949. On peut donc imaginer alors qu'à l'époque, la nature était en effet bien plus belle et moins menacée qu'elle ne l'est au moment de l'écriture du roman (1992), et le roman s'attarde à de nombreuses reprises sur la beauté des paysages du sud des États-Unis¹⁹. De la même

17. Stéphanie Posthumus, « États des lieux de la pensée écocritique française », *Ecozon@*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 148-154.

18. Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses*, New York, Alfred A. Knopf, 1992, 320 p.

19. Il faut cependant noter que la « Border Trilogy » dont cette œuvre constitue le premier roman glisse lentement vers l'éveil de la conscience d'une crise environnementale. En effet *The Crossing*, deuxième œuvre de la trilogie, se termine sur l'évocation subtile, mais précise de la lumière aveuglante et artificielle de l'essai nucléaire « Trinity » qui a eu lieu en 1945 au Nouveau Mexique. Dans *The Road*, l'aspect ravageur du nucléaire est cette fois-ci décrit

façon, l'auteur français Jean Loup Trassard évoque dans *Territoire*²⁰ une nature non problématique. Dans ce recueil, Trassard alterne de courts textes suivis de photographies prises dans son département natal français, la Mayenne. La simplicité des paysages atteste d'une quiétude certaine. Dans ces cas de figure, la crise écologique n'est donc pas évoquée. On y préfère la description de ce qui est « toujours beau ». L'écriture la plus accomplie du genre serait celle de l'utopie écologique, où on envisage une civilisation humaine vivant dans l'harmonie la plus totale avec la nature. C'est ce qu'imagine Ernest Callenbach dans sa fiction *Ecotopia*²¹. Il y décrit comment la région fictive de la Cascadie (située dans l'Ouest américain) a formé son propre pays, Ecotopia, qui ne fonctionnerait que sur le principe du respect de l'environnement. Nous retrouvons l'idéal d'un environnement préservé, qui a échappé à la main destructrice de l'homme. Outre cette approche apaisée, on note celle de la référence systématique au savoir ancestral. Dans ce cas de figure, on assiste à une conscientisation de la disparition des savoirs, c'est-à-dire qu'on fait référence à des coutumes et des techniques « anciennes » qui fonctionnaient en harmonie avec l'environnement. Encore une fois, il s'agit d'une problématique plus facile à identifier aux États-Unis. En effet, dans son anthologie, Bill McKibben²² remarque que les États-Unis sont fondés sur une population pour laquelle la nature est le centre du monde. Il s'agit des Indiens d'Amérique, dont la figure est récurrente dans le thème des savoirs ancestraux. Dans l'œuvre de l'auteure américaine Linda Hogan, *People of the Whale*²³, on voit par exemple se dégrader la vie communautaire d'une tribu indienne de Washington pour qui les baleines sont sacrées. Seulement, les

explicitement (voir Cormac McCarthy, *The Crossing*, New York, Alfred A. Knopf, 1994, 432 p., et *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, 287 p.).

20. Jean Loup Trassard, *Territoire*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1989, 56 p.

21. Ernest Callenbach, *Ecotopia. The Notebooks and Reports of William Weston*, Berkeley, Banyan Tree Books in association with Heyday, [1975] 2004, 176 p.

22. Bill McKibben, *American Earth, Environmental Writing Since Thoreau*, New York, Literary Classics of the United States, 2008, 900 p.

23. Linda Hogan, *People of the Whale*, New York, W.W. Norton & Company, 2008, 312 p.

pratiques ancestrales, presque magiques, de la tribu sont mises à mal à la fois par la lointaine guerre du Vietnam, qui réussit à s’immiscer jusqu’au cœur de la vie des habitants, et par l’invasion d’un capitalisme irrésistible. On voit, chez Hogan, la douloureuse transition entre un monde passé où les savoirs ancestraux tels que la chasse de la baleine (respectueuse, presque religieuse) sont en phase d’être oubliés, et le monde contemporain marqué par la folie belliqueuse ou l’obsession consumériste (le seul motif d’abatage des baleines est la vente de leur viande au Japon). En ce qui concerne les œuvres françaises, on pense à Nicolas Vanier qui, dans *Solitudes blanches*²⁴, imagine le périple de Klaus dans le Grand Nord canadien pour retrouver son ami Plug devenu fou. Il est accompagné de ses chiens de traîneau, mais aussi et surtout d’Ula, une jeune indienne. Dans ce récit, on remarque que la décadence du monde moderne n’est nullement évoquée, si ce n’est que dans le prologue. Tout le reste est une ode à la nature et à la beauté des espaces vierges du nord du Canada²⁵. Larrère note ce regard nostalgique²⁶ et rappelle Aldo Leopold imaginant dans *L’Almanach d’un comté des sables* le temps harmonieux des indiens vivant dans le Wisconsin : « Cette époque des prairies à foin fut un âge d’or pour les habitants des marais. Hommes et bêtes, plantes et sols vivaient dans une tolérance mutuelle, pour le bénéfice de tous²⁷. » Il s’agit donc d’un regard qui a tendance à admirer le passé. Il est parfois porté sur le présent, mais alors avec une impression qu’il s’agit d’un monde révolu. En tout cas, on ne présente pas un contexte de crise, et la situation environnementale semble « non problématique ».

24. Nicolas Vanier, *Solitudes blanches*, Paris, Actes Sud, 1994, 196 p.

25. Il faut en revanche signaler, à la suite directe du roman, l’insertion par l’auteur d’une véritable lettre vindicative de 1854 d’un chef indien au président des États-Unis qui souhaite leur acheter des terres. L’engagement de l’auteur est donc signifié immédiatement après la fiction.

26. Catherine Larrère, *op. cit.*, p. 65.

27. Aldo Leopold, « Élégie des marais », *Almanach d’un comté des sables*, traduit de l’américain par Anna Gibson, Paris, Aubier, 1995, p. 132.

Ce n'est pas le cas du deuxième regard porté par la littérature sur la crise écologique. Celui-ci est en effet celui de l'engagement et de la dénonciation des abus humains sur l'environnement. Il s'agit en général d'œuvres offrant un regard critique sur la situation environnementale actuelle, héritières du *nature writing* américain (on pense à *Silent Spring*²⁸ de Rachel Carson, qu'on considère parfois comme élément déclencheur d'une « littérature environnementale », et dont la réception a poussé le président Kennedy à réguler l'utilisation des pesticides DDT aux États-Unis). Edward Abbey, influence notoire de la littérature américaine, semblait déjà donner le ton dans son roman *The Monkey-Wrench Gang*²⁹, véritable célébration de « l'éco-sabotage », où les personnages s'activent pour défendre l'environnement. On constate qu'il existe dans la littérature occidentale contemporaine un certain nombre de romans mettant en scène des activistes dont le seul but est de protéger l'environnement. Dans *All Over Creation*³⁰ de Ruth Ozeki, par exemple, est abordé le problème des manipulations génétiques sur les pommes de terre de l'Idaho (le berceau de la culture des pommes de terre aux États-Unis). Dans ce roman émerge un groupe de personnages saboteurs, « Seeds of resistance », qui réalisent des performances militantes et des actions de sabotage. On retrouve un écho de cette problématique dans le roman français *Le Parfum d'Adam*³¹ de Jean Christophe Rufin, où une agence privée essaie de démanteler une association d'activistes ou d'« éco-terroristes » qui souhaitent protéger l'équilibre environnemental en injectant une nouvelle souche du choléra dans les pays du Tiers-Monde, afin d'opérer une décroissance démographique. Cette écriture est celle qui met en scène les « monkey-wrenchers », pour reprendre l'expression d'Abbey. Il s'agit d'une littérature consciente de l'état critique du monde qui écrit en réaction à celui-ci. Nous notons

28. Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 2002 [1962], 400 p.

29. Edward Abbey, *The Monkey-Wrench Gang*, New York, Harper Collins, [1975] 2006, 480 p.

30. Ruth Ozeki, *All Over Creation*, New York, Penguin Books, 2004, 432 p.

31. Jean-Christophe Rufin, *Le parfum d'Adam*, Paris, Flammarion, 2007, 538 p.

toutefois que si les auteurs évoquent un engagement politique, ils ne sont pas systématiquement eux-mêmes engagés (c'est le cas d'Ozeki, par exemple). Ici, la crise écologique est palpable et sert de support narratif.

Enfin, le dernier regard littéraire que nous évoquerons ici est un regard anticipateur, futuriste. C'est celui des romans de science-fiction, mais aussi des dystopies post-apocalyptiques. Cette fois-ci, la démarche consiste à porter l'inquiétude écologique à son paroxysme, et le plus souvent, à puiser dans ce que Christian Chelebourg nomme « le réservoir des thèmes horribles³² ». On note que ce que l'on pourrait appeler les « éco-distopies » fait apparaître un imaginaire précis et des thèmes récurrents tels que celui de l'abandon de la planète, de la destruction et du ravage, du vestige, de la modification génétique et biologique des Hommes, ou de l'extrême modernisation du monde. C'est l'écho littéraire aux films post-apocalyptiques qui sont actuellement très populaires au cinéma. En Amérique du Nord, les exemples sont multiples. Par exemple, dans *Oryx and Crake*³³, de Margaret Atwood, le narrateur, qui s'est rebaptisé Snowman, est le dernier homme sur Terre. Il est entouré de clones aussi naïfs qu'ignorants. Il se souvient du monde qui préfigurait cette fin, et dans lequel l'environnement était déjà détruit et « mis en quarantaine » (ils vivaient dans des sortes de sphères aseptisées), et où le clonage était monnaie courante. En France, bien que les exemples soient moins nombreux, on pense à Michel Houellebecq qui, dans *La Possibilité d'une île*³⁴, alterne le point de vue contemporain de Daniel1, humoriste pathétique, obsédé sexuel et véritable égoïste, et celui de Daniel25 et de Daniel26, ses clones, parlant depuis une époque future où il n'existe plus que des clones et quelques « sauvages » sortis du processus général de clonage. Le monde dans lequel les

32. Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 27.

33. Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, Toronto, McClelland and Stewart, 2003, 378 p.; *Le dernier homme*, traduit de l'américain par Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, 2005, 397 p.

34. Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, 485 p.

clones évoluent est lui aussi détruit, ravagé par des inondations, des séismes, des bombes nucléaires et autres catastrophes non nommées. On retrouve donc dans la littérature contemporaine un goût prononcé pour le récit post-apocalyptique, ou du moins pour la fiction dystopique futuriste à caractère environnemental.

Cette présentation non exhaustive des différentes approches littéraires de la crise écologique permet de remarquer la diversité générique, géographique et temporelle des œuvres qui s'intéressent à l'environnement : aussi semble-t-il possible d'évoquer l'environnement d'autant de façons qu'il existe d'auteurs ou d'œuvres. Le motif de la crise environnementale est ainsi imprévisible et divers.

Quand les mots s'en mêlent : une mise à distance de la crise écologique par son écriture?

Nous constatons donc que la littérature a réellement investi la question écologique dans les dernières décennies. Le mouvement de l'écocritique s'adapte pour mieux comprendre désormais l'écriture d'une angoisse, d'une « crise », et pas seulement d'un sentiment lié au paysage. La littérature environnementale se permet d'explorer les possibles en se faisant pluridisciplinaire : elle n'hésite pas à invoquer les sciences exactes et les sciences humaines, sans lesquelles elle ne peut efficacement explorer le thème de l'écologie contemporaine.

Aussi, la « prise en charge » d'une inquiétude contemporaine par l'écriture semble avoir plusieurs fonctions. La lecture des œuvres dites environnementales recouvre d'abord une fonction de plaisir et de divertissement qui ne doit pas être négligée. Se pose alors la question du style et de la poétique de l'écriture environnementale. Car que ce soit dans la description d'une usine qui explose, d'une terre vierge de toute influence humaine, ou d'une planète épuisée par celle-ci, il y a souvent dans l'écriture environnementale une qualité esthétique qui la rend appréciable. L'exploration des possibles a quelque chose de beau, tel que le remarque Chelebourg :

« L'écologisme est un réalisme panique, une angoisse de l'avenir qui vient opposer la "réalité" présente de la planète à l'idéal lénifiant entretenu par la contemplation de sa beauté³⁵ ».

En créant un imaginaire écologique, la littérature permet également de mieux comprendre et identifier les inquiétudes de notre ère contemporaine. Chelebourg affirme d'ailleurs que « L'écofiction [...] est une manière d'entrer en résonance avec l'imaginaire d'une époque fascinée par sa puissance et terrifiée par un avenir dans lequel elle ne sait plus lire que des promesses de déclin³⁶ ». Et le lecteur trouve précisément un confort dans la lecture en ce qu'elle met à distance une crise écologique contemporaine omniprésente et anxiogène. En effet, en mettant en scène l'angoisse écologique, la littérature offre au lecteur une porte de secours, une lecture exutoire. Elle lui permet de mettre à distance l'angoisse (ou la culpabilité) écologique qui le saisit en l'envoyant dans un contexte fictionnel rassurant, ce qui crée un effet cathartique. Chelebourg, analysant les films-catastrophe récents, comprend d'ailleurs que « le plaisir que procurent ces films tient un peu de celui de l'enfant qui renverse en riant son jeu de construction³⁷ ». Il en est de même pour le lecteur. On prend un certain plaisir, on se distrait en lisant l'histoire de notre propre déclin. C'est pour cela que le genre de la dystopie futuriste est apprécié : parce qu'il met le lecteur face à un possible qui l'intrigue, qui le terrifie autant qu'il le fascine. La lecture est le moyen de rendre palpable un possible qu'on ne peut que fantasmer.

Et c'est très exactement ce que permet la littérature : le déroulement de fantasmes que la science ne s'autorise pas toujours à développer (car ces hypothèses ne sont pas « sérieuses »). Et en offrant des nouveaux modèles de réponse, même les plus délirants, on peut penser que cette littérature environnementale un peu

35. Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 10.

36. *Ibid.*, p. 229.

37. *Ibid.*, p. 133.

hybride, et parfois un peu timide (notamment en France) s'affirme là où les sciences exactes n'oseraient s'avancer. La littérature va encore au-delà d'un compte-rendu des solutions possibles : elle invente, elle crée. Elle insuffle de la créativité au cœur d'une angoisse de mort. En ce sens, il semble que la science-fiction ait eu une longueur d'avance en intégrant très tôt les motifs écologiques. Jean-Marc Ligny évoque d'ailleurs les auteurs de science-fiction en affirmant que « c'est vers eux qu'on se tournera [...] pour apporter à l'humanité ce dont elle a désespérément besoin : un rêve, un projet, une nouvelle raison de continuer, de lutter, d'avancer³⁸ ». La littérature environnementale permet donc d'offrir à la crise écologique un apaisement par l'invention d'ailleurs poétiques.

On comprend ici comment le glissement de l'imagerie des médias à l'imaginaire, l'insufflation d'images non visuelles et d'idées, est la fonction ultime du traitement littéraire de l'inquiétude écologique : la crise, en se transformant en imaginaire, tend à devenir une résolution de la crise.

Tel que l'affirme Chelebourg, l'écriture de la crise écologique contemporaine n'est donc pas un motif de désenchantement, mais bien une réaction positive de l'homme face à son néant futur, auquel il peut envisager de résister :

Les écofictions travaillent à élever les citoyens des sociétés industrielles au rang de Surhommes capables de remédier à leurs nuisances, de nettoyer les océans, de maîtriser l'effet de serre [...], autrement dit de renverser ou du moins de ralentir le cours de l'évolution³⁹.

En ce sens, la pensée écologique en littérature devient nécessaire : d'images en idées, elle permet de mettre à distance des craintes contemporaines et de faire un pas de plus vers la résolution de celles-ci.

38. Jean-Marc Ligny, « Petits hommes verts : La science fiction, littérature du présent », <http://www.cndp.fr/savoirscdi/index.php?id=1564#contenu>, (6 janvier 2014).

39. Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 227.

Julia Holter

Université de Washington

« Mon mode de résistance s'appelle
poésie ». Pensée écopoétique
de Michel Deguy

Malgré l'engagement de Michel Deguy autour de thèmes plutôt en vogue (l'écologie et le déclin culturel), sa pensée reste assez peu connue du public nord-américain¹. Sa poésie, quant à elle, est encore peu traduite en anglais², et ceci en dépit de la place importante qu'occupe Deguy dans le paysage

1. Citons toutefois le travail d'Adélaïde Russo, notamment son projet de recherche *The Perspicacity of Michel Deguy: Poetry and Moral Paradox*, ainsi que ses articles : « Donner lieu : dialogue de circonstance : Gleize/Rimbaud/Deguy », dans *Contemporary French and Francophone Studies: Sites*, vol. 11, n° 4 (October 2007), p. 463-473; « “La Poésie limitrophe” : Michel Deguy’s Gisants », dans *Special Issue of Dalhousie French Studies « De Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy »*, Michael Bishop [dir.], n° 17 (Fall-Winter 1989), p. 117-134; « Penser l'exception selon Michel Deguy », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 3 (2010), p. 279-287.

2. Signalons la traduction de Clayton Eshleman, *Given Giving: Selected Poems of Michel Deguy*, Berkeley, University of California Press, 1984, 144 p.

poétique contemporain francophone, au milieu des plus grands, tels Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet. Parmi les critiques qui se sont intéressés à la dimension éco-poétique de l'œuvre de Michel Deguy figure Marielle Macé, dont un article dans la revue *Critique* intitulé « Écopoésie » développe une réflexion profonde, d'une grande acuité, sur cette thématique et en souligne les enjeux principaux³.

Or, pris isolément, le terme d'« éco-poésie » semble faire l'économie de la préoccupation noétique, centrale pour Deguy, autant philosophe que poète. Il nous semble important de réfléchir ici à la façon dont les trois domaines qui lui sont chers, la poésie, la philosophie et l'écologie, fonctionnent ensemble, s'entrecroisent et se complètent, au sein d'une véritable *pensée éco-poétique*. Toutefois, nous n'entendons pas figer ou fixer cette pensée, car elle se poursuit et nous attendons la parution des *Écologiques II* et de *Théorèmes*, deux ouvrages aujourd'hui en préparation, pour savoir comment elle va évoluer.

L'axe écologique (*La Fin dans le monde* (2009), *N'était le cœur* (2011) et *Écologiques* (2012)) présente le développement le plus récent, même si la réflexion écologique traverse déjà les œuvres précédentes dans lesquelles la philosophie et la poésie se trouvent déjà articulées. Ces deux approches restent fondamentales; Deguy prend soin de réitérer leur articulation dans les ouvrages écologiques récents. Ainsi, selon *La Fin dans le monde*, à l'intérieur de ce qu'il appelle « Philopoésie⁴ », la philosophie et la poésie, ces deux arts du langage, divergent à partir de leur centre commun historique et affectif, à savoir le *logos*, compris comme l'amour et le désir de nommer et de saisir ce qui existe, ce qu'il y a. Si la philosophie démontre, généralise, procède par exemples (soit en les acceptant, soit en les réfutant), la poésie, cet « empirisme perçant », montre

3. Marielle Macé, « Eco-poésie [Michel Deguy, *Écologiques*, *La Fin dans le monde*] », *Critique*, Paris, n° 68, 2012, p. 754-765.

4. Michel Deguy, *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009, p. 202. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *FM*.

(« c'est comme ça »), et montre l'exemple (*FM*, p. 202). Le poème, quant à lui, ne définit pas, mais il *fait voir*, cristallisant « sa pensée » *sur le coup*. Procédant métonymiquement, il montre le « tout » à travers le particulier, l'exemple « monte au paradigme », tout en prolongeant à l'infini son énigme⁵.

Pour le poète, cette vision « paradigmatique » est une hygiène de vie, un mode d'habitation⁶. Avec l'écologie, qui veut dire *logie* de *oikos*, une *logie* de l'habitable, l'habitation poétique reçoit chez Deguy une urgence nouvelle, son vecteur plus radical.

En effet, au fil des années, l'écologie est venue s'ajouter tout naturellement chez lui à une pensée poétique déjà combattante, illustrée par des thèmes apocalyptiques tels que la sortie du *logos* (une métamorphose du *logos* en *logiciel* et la banalisation de la langue comme un médium parmi les autres, voire au service des autres, plus puissants que lui : image publicitaire, photographie, expression corporelle), l'homonymie (l'effacement de la différence entre ces concepts homonymes où le même nom se trouve attribué à des concepts qui ne sont plus les mêmes : le mot « image », par exemple, désigne à la fois une représentation religieuse des siècles lointains, c'est-à-dire *image rare*, et la photo publicitaire, *image de marque*, multipliée en milliards d'exemplaires) et, bien sûr, le *culturel*⁷ (la conceptualisation du remplacement de la culture authentique défunte par une culture *light*, l'art que l'on cache sous l'étiquette du patrimoine national, que l'on « encage » dans les musées comme des animaux sauvages dans les parcs zoologiques). Ainsi, « dans l'écologie, on peut entendre l'étymologie, le *colere* latin, celui de

5. Michel Deguy, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012, p. 185. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention É.

6. Voir Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 279 p.

7. Voir notamment son pamphlet consacré à la question du culturel intitulé *L'État de la désunion. Que dire à l'Unesco*, Paris, Galaade Éditions, 2010, 40 p.

l'agricole, celui du culte et de la culture, que son devenir *culturel* a entièrement vampirisé dans l'homonymie » (*É*, p. 103).

Pour Deguy, c'est la poésie qui *fait voir*. Elle signale le danger de ces mutations en cours, fonctionnant par les hypallages clairvoyantes, qui sont comme les « voyants », indicateurs lumineux qui se mettent au rouge. L'écologie s'avère « affine⁸ » à la poésie par cette même qualité d'être clairvoyante. Les deux assument ensemble la responsabilité politique d'un combat contre la mondialisation et contre la croissance économique, en contre-point de l'écologisme des partis politiques.

Deguy aimerait que l'écologie cultive davantage l'attachement à sa maison, l'habitation terrestre — dont le *logos* fait partie intégrante —, mais constate qu'il est trop tard pour l'espérer; l'homme disparaîtra, comme ont déjà disparu les Inuits et les Indiens :

l'omelette de la mondialisation ne se fait pas sans casser les œufs ici et là, Grand Nord, Amazonie, tribus indiennes, quel dommage! Mais ne généralisons pas, dit la Gouvernance. Or non seulement il s'agit de généraliser, mais plus proprement encore, d'y voir ce qui est montré : la dissolution de l'humain, de ce qui fut la vie des hommes. La mort des Inuits montre ce qui se passe partout, sous une forme ou sous une autre. Nul n'est épargné. [...] Vous ne croyez pas à une mutation « sans précédent »? Tant pis; tant pis pour vous — et pour nous (*FM*, p. 27).

Le poète voit la mondialisation comme une mauvaise soupe à laquelle « la terre se refuse » en retirant ses banquises (*FM*, p. 29) et en se vengeant par des tsunamis et des éruptions : « Il est plus clair qu'un jour de mars / Que la terre tectonique, la vieille réfractaire / Se rétracte et vomit notre cuisine nucléaire » (*É*, p. 7). La terre secoue ce monde qui continue à « mondialiser », contre vents et marées (noires). La terre ravage son monde qui ravage la

8. L'adjectif « affine » désigne en science la ressemblance sans qu'il y ait nécessairement des liens de parenté (*É*, p. 103).

terre. Pour Deguy-philosophe, ce combat entre la terre et le monde est un sujet tout autant poétique que philosophique, à consonance heideggérienne. Le mot *écologie* contient la « logie », ce même *logos* partagé par la poésie et la philosophie, les deux étant les fruits de l'imagination *logique* (*FM*, p. 29). L'imagination *logique* poétique prête à l'écologie son trait intuitif, alarmant, parce que l'imagination est sensible à ce qu'elle voit (à savoir ces *voyants* passés au rouge).

Son mauvais double est une *imagerie* aveuglante (publicité, marketing) propagée par la mondialisation. Relisant Kant et Heidegger, Deguy interroge le paradigme inédit de cette mondialisation, du *géocide* en cours. Si l'on considère la phrase de Heidegger : « Il ne s'agit pas principalement de l'homme », pour Deguy, il ne s'agira plus jamais de l'être, mais de la technique et de la dévastation (*É*, p. 23). L'écologie — radicale, indispensable — est donc la « bifurcation destinale » (*É*, p. 105); l'engagement nécessite une « écologie radicale », au sens où l'ultimatum qu'elle pose dépasse largement le simple environnement (*Umwelt*) et la pensée « débile » du *care* (*É*, p. 210), s'appliquant à la mutation de la condition humaine en phase terminale. Son but est d'aller au fond, aux racines de la question, ce que lui permet sa démarche *philopoétique*⁹. Même si dans les livres *La Fin dans le monde* et *Écologiques*, la pensée ne se fait plus en poème, mais en prose, son caractère fragmentaire et empirique, qui prête également très grande attention au style (métaphores, néologismes, oxymores) nous permet de suggérer qu'il s'agit d'un espace également poétique où la prose permet d'explicitier ou de compléter les « choses de choses » de la poésie et ses intuitions.

Face à ce que j'appelle tout le dispositif d'*extraterrestration*¹⁰, par lequel l'homme tend à s'éloigner de la condition

9. Deguy n'est pas un philosophe classique. Son mode d'exposition n'est pas l'enchaînement des raisons mais la logique associative propre au *poétique* : il pratique le fragment, le jeu de mots, la néologie, renouvelant le langage dans une conscience constante des sonorités et des étymologies verbales.

10. L'écologie deguienne proteste contre « l'extraterrestration » qui veut dire le manque d'attachement à l'habitation terrestre. (On retrouvera le mot « attachement » dans la définition de l'écologie chez Bruno Latour.)

humaine — en prolongeant la vie indéfiniment ou en renonçant à la diversité des langues, je réagis, j'essaie de tenir. C'est cela que veut dire l'attachement [...] : tenir à la condition terrestre, rester attaché à la beauté, à la poésie¹¹.

Deguy *réagit*, en figures et en métaphores, à la menace de disparition de l'*habitus* commun. Il pense, en poème et en prose (car « une poétique est une pensée¹² »), des stratégies de survivance à l'époque du « capitalisme culturel ». Avec le titre de cet article, prélevé dans le livre *La Fin dans le monde*, « Mon mode de résistance s'appelle poésie » (*FM*, p. 46), nous avons voulu amorcer la réflexion sur certains moyens poétiques de résistance contre la dévastation du monde et de la culture par la technoscience. Afin de suspendre le soupçon et le pessimisme qui accompagnent inévitablement une telle réflexion, il nous a fallu nous demander si, selon Deguy, la poésie pourrait réellement « être *transformatrice*, aider à l'invention de *transcendance* moderne » (*FM*, p. 101), autrement dit changer véritablement les choses.

Poète face à la fin dans le monde

Que fait le poète face à l'inquiétante réalité et au devenir du monde? Sensible aux formes dans la poésie comme dans la vie, y compris les formes des mutations en cours, il en prend la charge. Il pense en poème, pense avec le « comme » et le « comme si » permettant à « la raison poétique » de rapprocher les choses et de les dire autrement. Il peut ainsi « sauver les phénomènes » en ralentissant leur engloutissement par le culturel, cette culture devenue spectacle et image publicitaire. Il pratique la *palinodie*, ou la sauvegarde des pépites (*reliques*) de la culture authentique, non pas en les enfermant dans le patrimoine historique, mais par un mouvement *catachronique*, c'est-à-dire par une action visant à les « tirer » jusqu'à

11. Entretien avec Julia Holter, « À propos des *Écologiques* de Michel Deguy », *French Forum*, University of Nebraska Press, vol. 38, n^{os} 1-2, 2013, p. 159-172.

12. Michel Deguy, *La Pietà Baudelaire*, Paris, Belin, 2012, p. 116.

nous, à réemployer les citations et les phénomènes anciens, en les transposant à notre temps. Il s'agit de perpétuer le bel usage de la langue, la poésie, activité qui, depuis des millénaires, faisait partie du mode de vie authentique de l'humanité. « L'œuvre baudelairien, poème et pensivité, comment le faire servir à notre usage? », demande Deguy¹³. Par la reprise de cette question aujourd'hui, par le transfert des vers baudelairiens, par l'ajout de « ses théorèmes à nos anxiétés¹⁴ » du XXI^e siècle :

- « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse¹⁵? »
- « Le monde va finir¹⁶ »; « le monde est devenu inhabitable¹⁷ ».

En faisant pénétrer, percoler dans le tissu de sa poésie des vers de Hölderlin et de Baudelaire, Deguy fait resurgir ce versant constant et non variable de l'art qui rend cet art infailible, atemporel (par exemple, ces vers de Baudelaire qui traduisent aujourd'hui notre anxiété écologique). D'autres vers lui semblent mal vieillir et perdre leur pertinence, comme certains propos romantiques de Hölderlin : « Là où croît le péril croît aussi ce qui sauve » ou « poétiquement l'homme habite le monde¹⁸ » — parce que « le monde est devenu inhabitable ».

Face à l'irréversible, le poète adopte donc plusieurs stratégies de résistance : d'une part, il peut jouir de son essence en tant qu'être

13. *Ibid.*, p. 21.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. Charles Baudelaire, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse », *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1961, p. 95.

16. Charles Baudelaire, « Fusées, XV », *Journaux intimes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1262.

17. Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique », *Sur la Belgique*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1319 (le passage se lit en fait « le monde est devenu pour moi inhabitable »).

18. Invité le 17 novembre dans l'émission de Raphaël Enthoven, Michel Serres fait usage des mêmes citations de Hölderlin pour illustrer la volonté croissante de changement qu'il croit être proportionnelle à l'augmentation du risque écologique.

parlant, parlant dans sa langue, mais aussi donnant à entendre cette langue en tant qu'elle est belle; d'autre part, il peut s'ouvrir aux choses dans le monde de telle façon que son ouverture au monde soit plus grande et plus profonde, parce qu'il a accès non seulement aux choses perceptibles, avec des contours délimités, mais aussi à ce que Deguy appelle « les choses de choses », comme les merveilleux nuages de Baudelaire, ces nuages matériels qui se transforment en « nuages de nuages », nuages littéraires, sans référent. Il s'agit d'une opération poétique qui, grâce aux tropes, au pouvoir lexical, syntaxique et métaphorique de la langue, permet de métamorphoser les choses, d'une *élévation* baudelairienne (nous y reviendrons) qui *transperce* en quelque sorte l'impossible, s'élevant pour passer de « l'autre côté », vers les solutions qui jusqu'ici restaient inconnues.

Contrat écopoétique

Stéphanie Posthumus, qui traduit depuis plusieurs années la thématique environnementale de la littérature française en termes écocritiques nord-américains, a déjà souligné l'importance capitale du style et de la métaphore dans la pensée écologique de Michel Serres. En reprenant cette question de l'importance du style, je me permets d'établir, avec toutes les précautions d'usage, un parallèle entre le *contrat social* de Jean-Jacques Rousseau, le *contrat naturel*¹⁹ de Michel Serres, autre philosophe de la nature, et l'écopoésie de Michel Deguy. Chez ces trois auteurs, on discerne, me semble-t-il, une même tradition rhétorique mitoyenne de l'éthique, celle d'accuser l'homme pour attirer son attention, pour le séduire afin de réveiller sa conscience, si on veut parler comme Jean Starobinski dans *Accuser et séduire*, livre récent où le critique présente Rousseau comme un prédicateur du changement moral qui accuse le mal pour mieux séduire avec le remède²⁰.

19. Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1992, 191 p.

20. Jean Starobinski, *Accuser et séduire : essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Gallimard, 2012, 336 p.

Il semble évident que sonner l'alarme sur la condition du monde ne se fera pas sans interpellation et ni éloquence. Dans un tel discours, la prérogative du style ne se présente pas comme une décoration esthétique superflue (obsolète), mais comme un témoignage de la poétique et de l'usage de la langue maternelle comme pratiques fondamentales de l'homme. Le style est inséparable du contenu moral et politique des discours éthiques.

Chez les trois penseurs, l'accusation, implicite et explicite, porte sur les hommes en société (Rousseau) devenus, à l'époque de la société du spectacle (Guy Debord), parasites (Serres), téléspectateurs et *extraterrestres*²¹ (Deguy). Il s'agit donc d'accuser l'Homme sempiternellement coupable de la corruption morale, mais aussi de le séduire en lui faisant croire à un changement possible de son cœur²², pour reprendre une formule de Deguy. C'est que Rousseau, Deguy, Serres, et bien d'autres, plaident au fond toujours la même cause, écrivent en réaction au même fléau, à savoir le fait qu'à un âge poétique, où régnaient l'imagination et le goût pour les lettres, a succédé un âge de la science calculatrice, du cartésianisme et du raisonnement utilitaire. Ce changement de paradigme nous conduit à la sortie hors du *logos*; hors de la condition humaine (Deguy).

21. Chez Deguy, l'Homme qui se détache de la terre devient « extraterrestre ». On trouvera le même propos chez Michel Serres : l'Homme « ne vit plus en compagnie des vivants, n'habite plus la même Terre, n'a donc plus le même rapport au monde. Il ou elle ne voit que la nature arcadienne des vacances, du loisir ou du tourisme » dit-il dans son discours du 1^{er} mars 2011 en séance solennelle de l'Académie Française sur le thème « Les nouveaux défis de l'éducation » (Michel Serres, « Petite Poucette. Les nouveaux défis de l'éducation », <http://www.academie-francaise.fr/petite-poucette-les-nouveaux-defis-de-leducation> (7 avril 2014)). Il y dit adieu aux pratiques géorgiques : « En 2010, la France, comme les pays analogues au nôtre, ne compte plus qu'un pour cent de paysans. Sans doute faut-il voir là une des plus immenses ruptures de l'histoire, depuis le néolithique. Jadis référée aux pratiques géorgiques, la culture change. » Deguy, quant à lui, dit adieu aux *Géorgiques* de Virgile : « Les *Géorgiques* et les *Bucoliques* sont encore sur notre chevet de vieux lettrés? Peut-être. Mais ce que réclame l'imminente "fin dans le monde" c'est des *Écologiques* ». (*É*, p. 208)

22. Voir dans le poème « Magnitude » cité supra : « Il faut changer [...] le cœur qui sombre/en cœur de sauveteur nippon » (*É*, p. 7).

Le poème « Magnitude » est un message de Cassandre à cette humanité qui vient de survivre à Fukushima, mais comme à l'avant-dernière syllabe de son récit terrestre :

À l'échelle des magnitudes
La pénultième a frappé
Une fois encore au Soleil levant

Non! « Là où croît le danger »...
...Ne croît pas ce qui sauve
Mais la perte (É, p. 7)

Le vers de Hölderlin (« Là où croît le danger »...) est le point divergent des deux philosophes au même prénom, nés la même année, soit en 1930. Michel Deguy, à propos de Michel Serres, évoque le « grand leibnizien » qui « hérite du Maître de la Raison suffisante le profond optimisme ». Il lui reproche son optimisme aveugle à l'irréversibilité du mal fait et sa foi dans le retour de « l'ancien paysage » revêtu « du manteau d'Arlequin paysan-écologiste », autrement dit dans un retour à l'esprit des *Géorgiques* de Virgile (ou des géorgiques originaires, ces « travailleurs de la terre »).

Toutefois, au fil des vers de « Magnitude », le pessimisme foncier de Deguy s'atténue au moment de réclamer le changement de notre *séjour* terrien et le retour de notre cœur sur terre. Dans leur esprit, ces vers rejoignent pour un instant l'espérance de Michel Serres : « Il faut changer / Éole en éolienne / Hélios en panneaux / Et le cœur qui sombre / En cœur de sauveteur nippon » (É, p. 7). Deguy semble poser cet impératif presque malgré lui, puisque les moyens suggérés du sauvetage (éoliennes, panneaux solaires) font partie de ceux « volés » aux dieux (Éole, Hélios... Hermès) et servent à l'homme pour se mettre à leur place. Le seul moyen pour ainsi dire « propre », qui ne soit pas compromis dans l'ambition d'accéder au pouvoir, reste la marginale poésie, le poétique et la métaphore.

« Pour Serres », écrit Stéphanie Posthumus, « le style est ce qui permet de créer du nouveau²³ ». De fait, pour Serres comme

23. Stéphanie Posthumus, « Vers une écocritique française : le contrat naturel

pour Deguy, la possibilité de créer « du nouveau » reste une source d'énergie inépuisable et une stratégie de combat et de résistance par excellence. Si nous ouvrons *La Pietà Baudelaire*, le dernier livre de Michel Deguy qui contient une version élargie de sa conférence sur Baudelaire donnée au Collège de France, nous y trouverons ce distique baudelairien qui ponctue en leitmotiv le livre : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe? / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*²⁴! ». Avec ces vers baudelairiens, le poète contemporain scelle son propre contrat, contrat (éco)poétique, si l'on ose le nommer ainsi, assurant un prolongement de la poétique baudelairienne fidèle à la fois à Dante et à l'apostasie²⁵, dans ce distique qui renvoie à la Divine Comédie et au thème deguien de la déposition de la foi. Deguy assume ainsi la responsabilité de « répondre à [l']âme pieuse » de ses semblables, de nous répondre à nous, donc, et à nos questions de non-croyants qui se trouvent face à la dévastation écologique et culturelle. « Plonger [...] au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau » est l'impératif : l'avenir sera poétique, répète-t-il, ou il ne sera pas.

Pour Deguy, « trouver du nouveau » veut dire, nous semble-t-il, aussi bien « renaissance en poésie » qu'« arche de Noé²⁶ » qui embarquera les figures, ces « comme » et « comme si » des poètes, capables de dire encore la différence entre l'authentique et le toc, au milieu de la confusion ubiquiste entre les deux (l'homonymie). Ces figures sont *comme* ces espèces qui doivent entrer dans l'arche pour

de Michel Serres », *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, University of Manitoba, vol. 44, n° 2, 2011, p. 89.

24. Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 127.

25. Michel Deguy, *La Pietà Baudelaire*, *op. cit.*, p. 11.

26. Pour une analyse plus ample de l'arche salvatrice, voir l'article « Écopoésie » de Marielle Macé qui juge cette image poétique « qui s'avance et s'aggrave » d'un livre à l'autre, capitale pour le programme écopoétique de Deguy. Cette arche est chargée « non des souvenirs mais des forces : des rapports, des pensées, des possibles », bref, de toutes ces figures qui possèdent l'énergie et les capacités du jugement différentiel, à la fois lucides et inédits, qui pourraient changer les choses. (Marielle Macé, *op. cit.*, p. 762.)

rétablir l'habitation terrestre mise aujourd'hui en question. Comment exactement? Quand le poème est réussi, il transcende, sa pensée voit juste dans son « empirisme perçant », trouvant, comme le dit Deguy, « les vérités prises dans les circonstances, qui se risquent sur des augures exemplaires à interpréter ce temps, notre temps²⁷ ». Or, il s'agit de pratiquer ce mouvement, penser et traduire la multiplicité de cette pensée et des langues, dans la tradition du *translatio studiorum*. « Le mouvement de pensée et la locution qui l'assume » doivent « faire passer de l'autre côté » (*FM*, p. 29), non du côté préconisé ou du côté échappatoire hors de la terre, mais du côté d'une *transcendance* paradoxale qui est « élévation » poétique permettant de rester sur terre, de s'attacher à la terre. Il s'agit pour Deguy de réinventer, de renouveler entièrement la *transcendance*, « un très vieux, très grand mot de l'Occident dans son emploi moderne », non religieux ni métaphysique (*FM*, p. 114). Dans le contexte du « capitalisme culturel » qui s'est propagé partout (*FM*, p. 26), et du *culturel* qui est un « phénomène social total », selon Marcel Mauss, lié à notre économie mondialisée (*É*, p. 104), la réparation viendra selon Deguy d'une *élévation* (titre d'un poème de Baudelaire), au-delà, vers l'emploi, dans la théorie et l'action, de l'imagination, cette « reine des facultés », vers l'engagement radical des « forces imaginantes de notre esprit » (Bachelard). Seul le *logos*, parole-pensée de l'imagination (et non du corps) est capable de transporter, comme dans une arche, d'*élever* au-delà de la cupidité (consommation, « parce que je le vaux bien »), de faire traverser la crête de l'impossible. Quel impossible précisément?

À une époque où même les socialistes continuent à défendre le « pouvoir d'achat » et la croissance, c'est-à-dire l'idée d'aller toujours plus haut dans le développement économique, dans le progrès et dans l'émancipation tout en persévérant dans la conviction « que la technoscience sera plus forte, à coups d'OGM et de nanotechnologies, que toutes les contre-finalités²⁸ qui ravagent la terre » (*É*, p. 105),

27. Michel Deguy, *N'était le cœur*, Paris, Galilée, 2011, quatrième de couverture.

28. Les contre-finalités en philosophie définissent les substances devenant leurs propres fatalités, par exemple des technologies que nous produisons et qui vont nous tuer.

l'écopoésie de Deguy préconise la sortie de la croissance économique et le retour de l'homme « sur terre ».

Une telle formalisation de la pensée écologique semble être requise aujourd'hui dans l'écocritique en quête de chemins pratiques et de désambiguïisations. L'écopoésie paraît capitale pour une pensée écologique autre qu'environnementaliste²⁹. Comprise comme praxis et action radicale du *logos*, la poétique évite à cette pensée de rester seulement théorique : « Je dis hominicide, comme on dit génocide ou géocide. Lorsque j'utilise le mot hominicide, je dis l'humanité en tant qu'elle est tueuse d'elle-même, qu'elle est suicidaire³⁰. »

La façon de Deguy d'être radical dans les mots consiste à recourir à des expressions néologisantes qui peuvent faire entendre cette radicalité. Cette dernière résiste au langage : les mots sont devenus faibles, hors d'usage. Et c'est pourquoi Deguy aime les modifier avant de les réinjecter dans le circuit. Il aime aussi extrémiser les contraires, *oxymoriser*, comme quand il parle d'« omnipotence paralysée » pour dire que les hommes se mettent dans la position de dieux tout-puissants et qu'en même temps ils sont totalement impotents, ce qui est une autre façon d'être radical par la langue.

Il existe un autre procédé, fondamental, qui est la comparaison, la métaphore poétique — cet *être-comme* qui préserve la différence dans l'être. Comme l'a souligné Stéphanie Posthumus, il est question (chez Serres, comme, je crois bien, chez Deguy) de faire exister une nouvelle réalité du monde par la métaphore : « Dans le meilleur des mondes, cette métaphore transformera notre conception de l'humanité et de la terre³¹ ». La radicalité importante de la pensée écopoétique réside dans la non séparation entre la philosophie, la poésie et l'écologie. La discursivité « matérielle » des tropes et des

29. Pour Deguy, l'environnementalisme, le « développement durable » est une sorte de « placebo », une forme « allégée » de la « croissance pérenne et maximale » (*É*, p. 67).

30. Entretien avec Julia Holter, *op.cit.*, p. 166.

31. Stéphanie Posthumus, *op. cit.*, p. 93.

figures désengage la polarisation entre la théorie et la praxis, dans ce que l'on peut appeler avec Jean-Claude Pinson une *poétique*³². *Logos/logie/poésie* pense et parle (ne prend pas de photos), c'est-à-dire témoigne d'un attachement à ces rares entités que les êtres parlants ont en commun, à savoir *oikos* et *logos*.

Il existe bel et bien en France une tradition du « J'accuse » dont la pérennité semble se manifester dans la pensée de Michel Deguy. Jean Starobinski, à la fin de son livre *Accuser et séduire*, demande à Jean-Jacques Rousseau « de continuer à nous inquiéter³³ ». Ne faut-il pas aussi écouter Michel Deguy qui continue de nous « inquiéter » en dénonçant toutes les « précautions » politiques et « environnementalistes », des hypocrites « Grenelle de ceci et cela » (*É*, p. 67), en nous rappelant que la fin du monde tel que nous l'avons connu et aimé n'est autre que le résultat de notre propre bêtise, de notre intégrisme et de notre voracité?

32. Jean-Claude Pinson, *Poétique*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, 336 p.

33. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 305.

Pierre-Alain Gouanvic

Université Concordia

Conscience et nature après l’Affaire Sokal

Parmi les plus grands succès du box-office mondial, *Avatar*¹ occupe une place particulière parce que l’expérience qu’il fait vivre aux millions de spectateurs et celle vécue par le protagoniste sont fusionnées pour produire l’expérience de l’évasion dans l’imaginaire la plus enveloppante — à grand renfort de 3D — qui soit (selon les adeptes du film). Les spectateurs accourant pour vivre cette délicieuse paraplégie², où vont-ils? Dans la nature. Ainsi, le réalisateur qui avait fait chavirer les salles de cinéma et la civilisation avec son *Titanic*³ récidive, cette fois avec un propos positif et écologique. Du côté du littéraire, les réactions sont un

1. James Cameron, *Avatar*, États-Unis, 2009, 162 min.

2. Le héros est paraplégique, comme le spectateur le temps du film, et s’engouffre dans un autre monde tout comme lui.

3. James Cameron, *Titanic*, États-Unis, 1997, 194 min.

peu plus tièdes. Écologique, *Avatar*? Bien au contraire, les plus récentes technologies du cinéma, et *Avatar* en est le porte-étendard, concourent à produire une irrésistible « technologie de l'imaginaire », qui, dans ce cas précis, comble du scandale, table sur l'écologisme pour mieux attirer les spectateurs-cyborgs et leur argent-sève, tant et si bien que le monde humain devient irréalisé, désécologisé :

Ce que le cinéma donne à voir, ce n'est pas seulement un autre monde, celui du rêve et de l'irréel, mais notre monde lui-même devant un mixte de réel et d'image-cinéma, un réel hors-cinéma passé au moule de l'imaginaire-cinéma⁴.

En bref, ce qui, dans le littéraire, peut constituer une trame théorique (ou anti-théorique, etc.), devient dans les technologies de l'imaginaire un message suffisant et univoque, une perception du monde prête à consommer.

Avatar emboutit une théorie dans un récit au potentiel expressif et onirique au-dessus de la moyenne. Tout comme la publicité vend des concepts en même temps que les produits, le cinéma « vend des perceptions du monde » en même temps que ses images⁵.

Or, « ce qui fait la force d'une œuvre de fiction, c'est la théorie qu'elle contient et à laquelle elle tente de donner une vraisemblance⁶ ». Alors, cette histoire, n'est-elle qu'une autre histoire de cowboys et d'indiens de l'ère Greenpeace à la sauce hippie?

La boîte de Pandora

Plutôt qu'un mal, *Avatar* fut un symptôme, pas le plus déplaisant, d'une crise de l'imaginaire qui trouve sa source dans une rupture théorique qui s'est produite dans le monde de la science de la nature

4. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007, p. 336, cité dans Juremir Machado da Silva, « La magie technologique d'Avatar », *Sociétés*, vol. 2, n° 112, 2011, p. 138.

5. Juremir Machado da Silva, *op. cit.*, p. 138.

6. *Ibid.*, p. 142.

et a rongé, comme un cancer, imaginaire et théorie. Si désormais la société passe par les technologies les plus immersives pour éprouver une communion avec la nature et avec elle-même⁷, c'est peut-être qu'une crise s'est produite non pas simplement dans notre rapport à la nature — avec l'industrialisation — mais dans notre rapport à ces outils qui donnent un accès d'ordre théorique, idéal, voire perceptuel à la nature.

Que nous disent les hippies et leurs alliés autochtones de Pandora et d'ailleurs? Que nous sommes tous connectés, entre nous et avec la nature. Qu'il existe un lien intime entre toutes choses. Ou encore, dans les termes du physicien Alan Sokal, dans son canular :

Third, the postmodern sciences overthrow the static ontological categories and hierarchies characteristic of modernist science. In place of atomism and reductionism, the new sciences stress the dynamic web of relationships between the whole and the part; in place of fixed individual essences (e.g. Newtonian particles), they conceptualize interactions and flows (e.g. quantum fields). Intriguingly, these homologous features arise in numerous seemingly disparate areas of science, from quantum gravity to chaos theory to the biophysics of self-organizing systems. In this way, the postmodern sciences appear to be converging on a new epistemological paradigm, one that may be termed an *ecological* perspective, broadly understood as « recogniz[ing] the fundamental interdependence of all phenomena and the embeddedness of individuals and societies in the cyclical patterns of nature » [...]⁸.

7. Dans *Avatar*, l'Arbre des Âmes de Pandora, que les habitants de cette planète utilisent pour entrer en contact avec l'ensemble de la nature (par une connexion filaire assurée par un appendice de la tête), est tout à la fois le lieu d'une grande messe panpsychiste, un réseau social, une salle de cinéma bondée et un cerveau. L'homologie avec notre monde technologique, qui n'a échappé à personne, rend le contact fantasmatique avec cette nature particulièrement troublant — ou révélsant, pour les critiques de l'écran global.

8. Alan Sokal, « Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity », *Social Text*, n° 46/47, printemps/été 1996, p. 228.

Sokal avait réussi à faire publier ce genre de prose dans la revue *Social Text*, selon les éditeurs parce qu'il avait été malhonnête et eux, trop généreux, et selon Sokal parce que la *French Theory* était si abstruse qu'il était impossible de distinguer le canular du « vrai ». Le procédé était ingénieux. Sokal part de déclarations Pandoriennees comme

When we speak of the picture of nature in the exact science of our age, we do not mean a picture of nature so much as a *picture of our relationships with nature*. [...] Science no longer confronts nature as an objective observer, but sees itself as an actor in this interplay between man [*sic*] and nature⁹.

et

Planck's discovery of the *elementary quantum of action* [...] revealed a feature of *wholeness* inherent in atomic physics, going far beyond the ancient idea of the limited divisibility of matter¹⁰.

Celles-ci sont, comme il le signale, des paroles d'Heisenberg et Bohr, respectivement (rien de plus respectable, sinon vénérable). Elles aboutissent à un bombardement de tout ce que le champ de la critique littéraire « postmoderne » a pu spéculer sur la science, la nature et leurs relations réciproques : Irigaray, Haraway, Harding, Deleuze/Guattari et Derrida, leurs émules américains et postcoloniaux, le classique de la contre-culture américaine, *The Tao of Physics*¹¹, l'incontournable Feyerabend, et plus encore. La conclusion est, on l'aura deviné, limpide :

Thus, a liberatory science cannot be complete without a profound revision of the canon of mathematics. [...] We can see hints of it in the multidimensional and nonlinear logic of fuzzy systems theory [...]; but this approach is still heavily marked by its origins in the crisis of late-capitalist

9. *Ibid.*, p. 219.

10. *Ibid.*, p. 220.

11. Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between*

production relations. Catastrophe theory [...], with its dialectical emphases on smoothness/discontinuity and metamorphosis/unfolding, will indubitably play a major role in the future mathematics; but much theoretical work remains to be done before this approach can become a concrete tool of progressive political praxis [...]. Finally, chaos theory — which provides our deepest insights into the ubiquitous yet mysterious phenomenon of nonlinearity — will be central to all future mathematics¹².

Dans la préface de *Pseudosciences et postmodernisme : adversaires ou compagnons de route?*, Jean Bricmont expliquera en termes percutants : les non-scientifiques qui rêvent d'une science libérée (et ne savent pas faire la différence entre ce texte de Sokal et de la théorie) feraient mieux de se préoccuper de l'usage réel, technologique, de la science dans l'oppression des peuples. Ce sont les bombes, les missiles et les détecteurs¹³ qui sont des menaces à la liberté, pas un manque de travail théorique mathématique émancipé de la crise des relations de production typique des stades tardifs du capitalisme.

Quant à la présumée redéfinition du couple nature-conscience amenée par la physique, Bricmont et Sokal concluent par un « Plaidoyer pour un réalisme scientifique modeste¹⁴ » qui articule deux notions, celle d'échelle et celle d'émergence. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, des quarks aux galaxies, chaque échelle requiert un modèle théorique, modèle qui émerge de l'échelle plus fine, plus fondamentale. Pour reprendre les termes du faussaire : les « frontières » n'ont pas à être « transgressées » — y compris les frontières professionnelles.

Modern Physics and Eastern Mysticism, Boston, Shambhala, [1975] 2010, 368 p.

12. Alain Sokal, *op. cit.*, p. 231.

13. Jean Bricmont et Alan Sokal, *Pseudosciences et postmodernisme : adversaires ou compagnons de route?*, traduit par Barbara Hochstedt, préface de Jean Bricmont, Paris, Odile Jacob, 2005, 224 p.

14. Jean Bricmont et Alan Sokal, *op. cit.*, p. 163-200.

Origines inavouables de l'écophobie

Mais une question demeure : que penser de ces primitifs à la pensée floue et holiste, contemplant passivement les oppositions... d'un Max Born, par exemple, grand apologue de la première physique quantique :

The thesis « light consists of particles » and the antithesis « light consists of waves » fought with one another until they were united in the synthesis of quantum mechanics. [...] Only why not apply it to the thesis Liberalism (or Capitalism), the antithesis Communism, and expect a synthesis, instead of a complete and permanent victory for the antithesis? [...] In fact, this thesis and antithesis represent two psychological motives and economic forces, both justified in themselves, but, in their extremes, mutually exclusive. [T]here must exist a relation between the latitudes of freedom df and of regulation dr , of the type $df \cdot dr = p$. [...] But what is the « political constant » p ? I must leave this to a future quantum theory of human affairs¹⁵.

Un certain nombre de frontières sont transgressées ici. Lacan ou Born? Qui pourrait le deviner? Et que dire de cette déclaration de Wolfgang Pauli, l'enfant terrible, sur la très redoutable « conscience de la physique quantique »?

I would like to make an attempt to give a name to that which the new idea of reality brings to my mind: the idea of reality of the symbol. [...] It contains something of the old concept of God as well as the old concept of matter (an example from physics: the atom. The primary qualities of filling space have been lost. If it were not a symbol how could it be « both wave and particle »?). The symbol is symmetrical with respect to « this side » and « beyond »... the symbol is like a god that exerts an influence on man¹⁶.

15. Cité dans Mara Beller, « The Sokal Hoax: At Whom Are We Laughing? », *Physics Today*, 1998, vol. 51, n° 9, p. 29.

16. Cité dans Mara Beller, *op. cit.*, p. 29.

Cette déclaration davantage New Age et d'autres, non moins surprenantes, ont été colligées dans « The Sokal Hoax: At Whom Are We Laughing? ». De qui se moque-t-on exactement?

À l'époque où Sokal concoctait son mélange (publié en 1996 dans *Social Text*), Bricmont, dans un colloque sur les échanges entre philosophie et science, dissipait les nuées entourant la physique fondamentale. Montrant que les plus grands « paradoxes » de la physique (est-ce une onde ou une particule? Est-ce? Qu'y a-t-il si je ne regarde pas? etc.) étaient levés à condition de se renseigner sur une théorie concurrente mais peu connue, la théorie de de Broglie-Bohm, il tendait la main : « Pourquoi cette théorie [...] est pratiquement universellement ignorée est une énigme que les historiens des sciences des siècles futurs auront à résoudre¹⁷ ». Attardons-nous à cette énigme — racontons une histoire. Sans d'autres prétentions que littéraires.

À ce « vaste spectacle philosophique mû par le désespoir¹⁸ »; cette excroissance kierkegaardienne¹⁹ qui s'insérait si bien, *volens nolens*, dans le décadentisme de l'époque; cette anti-théorie qui allait

17. Jean Bricmont, « Contre la philosophie de la mécanique quantique », texte d'une communication faite au colloque « Faut-il promouvoir les échanges entre les sciences et la philosophie? », Louvain-la-Neuve, 24 et 25 mars 1994, http://cortecs.web.gresille.org/wp-content/uploads/2010/12/CorteX_Bricmont_contre_philo_quantique.pdf (24 janvier 2014).

18. « Philosophical extravaganza dictated by despair » : paroles de Shrödinger, père du fameux chat paradoxal, cité dans Mike Towler, « An introduction to pilot-wave theory », diaporama du cours « De Broglie-Bohm pilot-wave theory and the foundations of quantum mechanics », University of Cambridge, 2009, <http://www.tcm.phy.cam.ac.uk/~mdt26/PWT/lectures/bohm1.pdf> (22 janvier 2014).

19. « De fait, grâce à Hoffding, Bohr a été pénétré de l'œuvre de Kierkegaard. Et il est certain qu'elle présente un type de pensée souvent analogue à celui de Bohr. Kierkegaard n'insistait-il pas sur les discontinuités, l'incompatibilité et les "sauts" nécessaires pour passer du registre de l'esthétique à celui de la science puis de la morale? Il dénonçait aussi l'objectivité du savoir et affirmait qu'on ne pouvait parvenir à la vérité qu'en incorporant le subjectif. » Bernadette Bensaude Vincent, « L'évolution de la Complémentarité dans les textes de Bohr (1927-1939) », *Revue d'Histoire des Sciences*, 1985, vol. 38, n° 3, p. 248.

précipiter le suicide de Paul Ehrenfest²⁰; cette orthodoxie qui allait déclencher la crise dépressive de son bagarreur Wolfgang Pauli, qui cherchera les soins de Carl Jung (avec les résultats qu'on a vus ci-dessus : « the symbol is like a god that exerts an influence on man »); cet instrumentalisme forcené qui allait créer un Oppenheimer brahmanique²¹, il existait donc une solution de rechange.

Ce n'est qu'en 2009 que le Conseil Solvay de 1927, moment présumé du couronnement de l'interprétation de Copenhague, s'est révélé être une rencontre animée durant laquelle l'hermétisme postmoderne n'avait nullement triomphé — sur un plan strictement argumentatif, pas publicitaire — et où l'ébauche de la théorie défendue par Bricmont (et d'autres), dite de l'onde-pilote (de de Broglie), avait longuement fait débat, bien plus que la légende le disait²². Bohm, qui a poursuivi le travail de de Broglie après-guerre, a dû quitter les États-Unis en raison de ses sympathies communistes (son distingué collaborateur, Einstein, put rester), ce qui permit à l'hégémonie de l'ignorer sciemment (Oppenheimer, décidément très doué pour faire disparaître des choses : « Si nous ne pouvons pas réfuter Bohm, nous devons nous entendre pour faire comme s'il n'existait pas²³. ») et, comble de l'ironie, s'est vu bloquer l'accès à

20. « In recent years it has become ever more difficult for me to follow developments [in physics] with understanding. After trying, ever more enervated and torn, I have finally given up in DESPERATION. », cité dans Louisa Gilder, *The Age of Entanglement: When Quantum Physics Was Reborn*, New York, Vintage Books, 2009, p. 147. J'ai expliqué tout le contexte du drame, qui comporte des éléments personnels tragiques, sur la page biographique Wikipédia du physicien.

21. Dans le documentaire *The Decision to Drop the Bomb* (Fred Freed et Len Giovannitti, NBC, 1965, 82 minutes), Oppenheimer déclare, s'inspirant de la *Bhagavad Gita*, « Now I am become death, the destroyer of worlds ».

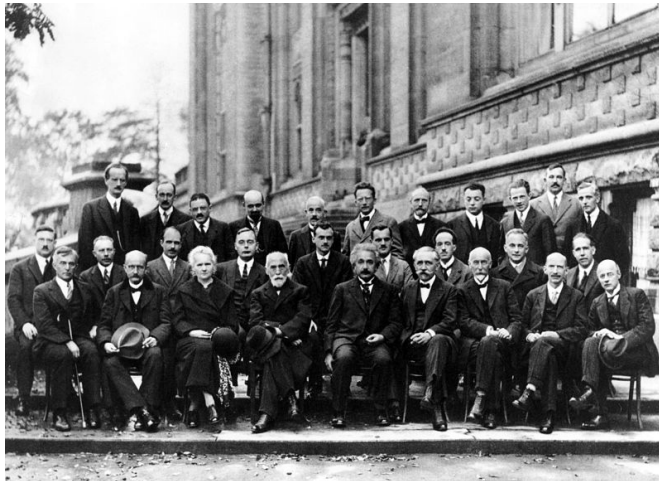
22. Guido Bacciagaluppi et Antony Valentini, *Quantum Theory at the Crossroads: Reconsidering the 1927 Solvay Conference*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 553.

23. Oppenheimer, cité dans Mike Towler, « Not even wrong. Why does nobody like pilot-wave theory? », diaporama du cours « De Broglie-Bohm pilot-wave theory and the foundations of quantum mechanics », University of Cambridge, 2009, <http://www.tcm.phy.cam.ac.uk/~mdt26/PWT/lectures/bohm7.pdf> (22 janvier 2014).

la revue *Nature* en raison des intrigues d'un militant marxiste²⁴ et proche allié de Bohr qui voyait dans ces polarités stériles une preuve de la dialectique²⁵.

Peut-être bien que Sokal (celui du canular) avait raison après tout, au sujet de la crise des relations de production typiques des stades tardifs du capitalisme (et de tout ce qui en découle).

Plus clairement, Sokal est la farce après la tragédie de Solvay. Entre la montée de l'irrationnel prouvé scientifiquement en 1927, et la montée de l'irrationnel réfuté scientifiquement en 1996, c'est une pensée originale qui tente de se former dans les marges, et qui ne le peut car elle est en effet transgressive, surtout en tant que pensée radicalement écologique.



Conseil de Solvay. Wolfgang Pauli, rangée du haut à droite, trop préoccupé par de Broglie pour regarder le photographe²⁶.

24. « Interview with Dr. Basil J. Hiley by Olival Freire at Birkbeck College, London, England, January 11, 2008 », Niels Bohr Library & Archives, <http://www.aip.org/history/ohilist/33822.html> (22 janvier 2014).

25. Anja Skaar Jacobsen, « Léon Rosenfeld's Marxist defense of complementarity », *Historical Studies in the Physical and Biological Sciences*, 2007, vol. 37, supplément, p. 3-34.

26. « Congrès Solvay », http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solvay_conference_1927.jpg (25 avril 2014).

La théorie de deBroglie-Bohm accorde aux particules une forme de conscience. Elle rend pensable que les molécules à haute énergie produites par la photosynthèse, dans les végétaux, cheminent dans une harmonie pandorienne, chacune étant consciente de son environnement, des obstacles à éviter pour arriver, ensemble, au site de leur conversion en nutriments²⁷. Ce phénomène est relativement transgressif dans le schéma néo-aristotélicien des sphères d'interprétation emboîtées de Bricmont et Sokal. Ces capacités sont censées appartenir à la sphère inviolable du laboratoire du physicien (et aux durées infiniment courtes), la nature étant bien trop « désordonnée ».

Des particules du cerveau — puisqu'il est question de protoconscience — pourraient bien, elles aussi, arborer un comportement coordonné, selon le physicien Roger Penrose et l'anesthésiste Stuart Hameroff. Dans ce domaine, la notion d'émergence, articulée par Sokal et Bricmont, ferait consensus actuellement : la conscience est une fonction émergente de la complexité à l'échelle des cellules du cerveau, que l'humain a en grandes quantités. Or, l'anesthésiste a indiqué qu'à une échelle plus fine encore (dans le squelette des cellules, le cytosquelette) se produisent des phénomènes d'organisation analogues à ceux qui organisent la photosynthèse — ce qui transgresse bien entendu la frontière entre humains et les autres êtres vivants, mais rend aussi les pseudo-mystères quantiques pertinents à l'échelle du cerveau et de son épiphénomène (nous, les êtres conscients qui en résultons). Il s'agit des régions affectées par les produits utilisés par les spécialistes dont le métier est d'abolir la conscience, c'est-à-dire les anesthésistes²⁸.

27. Pour une illustration saisissante de cette sorte de protoconscience, voir cette démonstration (à 23:30) : Antoine Suarez, « Nonlocality at Detection, Quantum Life, and Consciousness », conférence donnée au *14th International Interdisciplinary Seminar*, IESE Business School, Barcelone, 5 Janvier 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=I35HWhFif68> (22 janvier 2014).

28. Nikola Danaylov, « Stuart Hameroff on Singularity : Consciousness is More than Computation! », entretien réalisé par Nikola Danaylov pour le weblog *Singularity 1 on 1*, <https://www.youtube.com/watch?v=YpUVot-4GPM> (22 janvier 2014).

En somme, l'imaginaire noble, celui qui, armé de sa seule introspection, résiste à l'envahisseur Hollywoodien surmilitarisé d'images et en extrospection totale, est un imaginaire qui condamne la recherche du sens hors de l'humain. Il respecte l'interdit édicté par Copenhague. C'est également un imaginaire dont le récit fondateur est la perte des illusions à l'égard du savoir, capable de produire la Bombe, la destruction du globe. Tout est à construire. Tout est construit.

L'imaginaire populaire cherche l'unité, on le sent tenté par le simplisme, voire le fascisme. À mesure que le temps passe, il avance davantage dans un passé mystique et surnaturel, peuplé de symboles. Et comme si ce n'était pas assez grave, certains scientifiques, dont des physiciens, viennent alimenter l'infantilisme général.

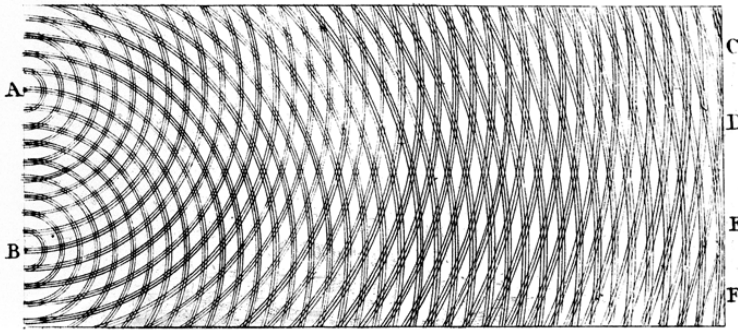
Le *logos* de l'*oikos*, par-delà le « Tu ne sauras point »

Comment en sommes-nous arrivés là? Ce survol historique a voulu évoquer certaines tendances avec quelques licences poétiques. S'il existe une conscience écologique de l'émancipé, elle est avant tout consciencieuse à l'égard du grand domicile à habiter et entretenir, l'*oikos*. C'est une tâche domestique. L'autre conscience écologique, celle des masses aliénées, est moins préoccupée par l'*oikos* que par le *logos*, elle cherche le sens dans le monde. Entre ces deux classes sociales, l'interdit *tu ne sauras point* (ou alors *ça n'aura pas d'importance*) est une forme d'imaginaire unique, corrosif, que nous pouvons désormais approcher courageusement, sans crainte démesurée de crise dépressive, de suicide ou de délire d'interprétation orientaliste.

Notre physique dite quantique a ceci de particulier qu'elle peut se résumer à une expérience conçue par le physicien Thomas Young en 1802 et qui a été plusieurs fois adaptée aux questions du moment. Feynmann la décrivait comme suit : « A phenomenon which is

impossible [...] to explain in any classical way, and which has in it the heart of quantum mechanics. In reality, it contains the *only* mystery [of quantum mechanics]²⁹. (Ce à quoi on imagine Prince de Broglie répondre : « Impossible n'est pas français. ») L'expérience des fentes de Young présente, littéralement, les deux voies devant lesquelles tout physicien, toute personne souhaitant y comprendre quelque chose, se trouvera, comme le héros qui dans sa quête aboutit devant deux portes et une énigme.

L'expérience, comme celle d'Archimède, peut commencer dans le bain. Si deux mains tapent sur l'eau en même temps et avec la même force, les ondes, quand elles se rencontreront, pourront s'additionner, mais aussi s'annuler. Là où les crêtes de vagues rencontrent les creux de vagues, les deux ondulations s'annulent. Sur les bords du bain, nous verrons des zones anormalement calmes (en C, D, E, F, sur l'image).



Croquis de Thomas Young inspiré de l'observation de vagues sur l'eau³⁰.

Partant de cette constatation, Young montre que la lumière est une onde car elle se comporte de la même manière. Évidemment, il est impossible de faire « clapoter » deux sources de lumière analogues

29. Richard P. Feynman, Robert B. Leighton et Matthew L. Sands, *The Feynman Lectures on Physics*, Reading, Mass., Addison-Wesley Pub. Co., 1963, p. 37.1.

30. Thomas Young, « Croquis », http://en.wikipedia.org/wiki/File:Young_Diffraction.png (25 avril 2014).

en synchronie (pas avec les moyens du moment en tous cas). Young se sert donc de la même source de lumière qu'il fait passer par deux voies, deux « fentes » (*slits* — plus précisément, des trous). La merveille se produit : sur le mur (les bords du bain de lumière, si on veut) apparaissent des zones anormalement calmes — sombres.

Un siècle plus tard, avec Planck et Einstein, la lumière est décrite comme des paquets (quanta), et non comme une onde (explication de l'effet photoélectrique par la notion de photon, qui valut à Einstein le Nobel de physique de 1921)³¹. C'est devant cette contradiction en apparence insoluble que les tenants de Copenhague ont décidé de s'adonner à la philosophie orientaliste dite de la complémentarité, qui est encore enseignée dans les universités³² et qu'une revue comme *Science et Vie*³³ présente à grand renfort de points d'exclamation devant cette « réalité quantique » qui « mélange » corpuscules et ondes. L'imaginaire de la nature à l'échelle des particules est d'une absurdité assumée. Selon le physicien Mike Towler, de l'Université de Cambridge, il s'agit désormais d'une industrie de l'étrange (« weirdness industry³⁴ »).

Pour revenir au bain de lumière, ce qui était une prédiction a maintenant été observé : si la lumière est envoyée par paquets de plus en plus petits, voire un photon à la fois, les impacts sur les parois

31. L'article Wikipédia sur cet effet n'est pas trop hermétique : http://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_photo%C3%A9lectrique (22 janvier 2014).

32. Un exemple parmi d'autres : le professeur d'un cours de premier cycle de physique affirme « I do not believe that Quantum Mechanics is understandable, at least for the usual meaning of the word understand » et enchaîne sur une collection de dualités (masculin/féminin, actif/passif, particule/onde, yang/yin), pour terminer sur le son d'une main qui applaudit. (David M. Harrison, « Complementarity and the Copenhagen Interpretation of Quantum Mechanics », <http://www.upscale.utoronto.ca/GeneralInterest/Harrison/Complementarity/CompOpen.html> (22 janvier 2014).)

33. « Temps, matière & Espace », *Science et Vie*, « Hors Série », n° 260, 7 septembre 2012.

34. Mike Towler, « Bohmian metaphysics: the implicate order and other arcana », diaporama du cours « De Broglie-Bohm pilot-wave theory and the foundations of quantum mechanics », University of Cambridge, 2009, <http://www.tcm.phy.cam.ac.uk/~mdt26/PWT/lectures/bohm8.pdf> (22 janvier 2014).

seront ponctuels, certes, mais ces points accumulés, telles les pièces d'un casse-tête, finiront par dessiner la figure d'interférence décrite ci-dessus lorsque la lumière semblait être une onde³⁵. C'est parce que le monde quantique est étrange et incompréhensible par nature, pour l'initié qui a compris. Personne n'a compris les explications de Bohr et personne ne sait s'il se comprenait lui-même.

Ou alors notre monde semble étrange parce qu'il existe d'autres mondes. Selon la théorie des univers multiples de Hugh Everett, si nous observons des figures d'interférence avec des particules uniques, c'est tout simplement que « la même expérience » se produit dans de multiples univers et que ces univers interfèrent les uns avec les autres. Expulsez la compréhension du monde, et il en naît des myriades! Tout s'explique, et, avantage non-négligeable, l'industrie de l'étrange peut se recycler en industrie de l'imaginaire : tous les univers imaginables existent. Il en existe un où nous avons des super-pouvoirs, un autre où la vie n'est pas apparue, un où l'humanité n'est pas menacée d'annihilation, un où Wonder Woman est blonde et l'autre où elle est brune. La culture geek a suivi avec grand sérieux l'épique saga de DC Comics, *Crisis on Infinite Earths* (et ses suites)³⁶, une apothéose de multivers qui a eu l'effet d'harmoniser les différentes histoires discordantes de superhéros, le tout dans un cadre démontré scientifiquement. En effet,

we do not need deep theories to tell us that parallel universes exist — single-particle interference phenomena tell us that. What we need deep theories for is to explain and predict such phenomena: to tell us what the other universes are like, what laws they obey, how they affect one another [...]³⁷.

35. Voir la collection d'animations sur la page Wikipédia « Dualité onde-corpuscule », http://fr.wikipedia.org/wiki/Dualit%C3%A9_onde-corpuscule (22 janvier 2014).

36. « Crisis on Infinite Earths », http://en.wikipedia.org/wiki/Crisis_on_Infinite_Earths (25 janvier 2014).

37. David Deutsch, *The Fabric of Reality*, London; New York, the Penguin Press, 1997, p. 51.

De plus, la grande littérature avait prophétisé cette réalité — ou ces réalités : Borgès, en 1944, n'avait-il pas écrit l'histoire de multivers *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* et ainsi relancé le genre de la « philosophie-fiction³⁸ »? Ne confirme-t-il pas que les littéraires, armés de leur seule capacité spéculative, peuvent découvrir le monde dans toute son étrangeté avant les scientifiques?

Peut-être aussi véhiculent-ils sous forme fantasmée les erreurs de ceux qui s'occupent de la réalité. Actuellement, les scientifiques repeuplent leur propre imaginaire, décimé par Copenhague, éreinté par Everett. « La vie secrète des photons a été révélée³⁹ », sans qu'on les dérange, en violation de l'interdit de Copenhague voulant qu'observateur et observé forment une polarité indépassable. À en juger par l'étonnante similitude entre les trajectoires observées et celles prédites par Bohm et collègues, c'est cette « vie » que Bohm décrivait. Dans l'expérience de Young, si les particules ont un comportement ondulatoire, c'est qu'elles disposent d'informations sur leur environnement. Un champ de forme (l'in-form-ation, sur l'environnement) « pilote » les particules et peut à l'occasion interférer avec lui-même. Cette information dite « active » ne perd pas sa force avec la distance et peut guider des phénomènes partout dans l'univers. Elle a les attributs de l'idée, du symbole⁴⁰.

Retours technologiques du refoulé

Le citoyen de la société du savoir instantané peut faire apparaître tout et n'importe quoi à sa conscience à volonté, est connecté avec d'innombrables « amis » en continu, voit disparaître toute notion de pensée originale à mesure que se pressent les idées des autres, dans une crise démographique des consciences pas si désagréable,

38. Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « folio » 1983, 185 p.

39. Tushna Commissariat, « The Secret Lives of Photons Revealed », *New Scientist*, 3 juin 2011.

40. F. David Peat, « Active Information, Meaning and Form », <http://www.f davidpeat.com/bibliography/essays/fzmean.htm> (24 janvier 2014). Peat, physicien et vulgarisateur prolifique, est le biographe de Bohm.

car fusionnelle, et va, enfin, vivre rituellement cette existence dans une fausse nature. Mais, il n'est pas une simple annexe posthume à l'œuvre de Guy Debord.

Une société qui a prohibé la philosophie de la nature pour s'engager dans l'instrumentalisme radical produit des machines à communion et des dieux platoniciens de synthèse, faute de pouvoir les faire parvenir à la conscience en tant que faits de nature. L'Internet rêve l'« information active » de Bohm, les symboles et archétypes vivants de Pauli et Jung, les champs morphiques de l'infréquentable Sheldrake⁴¹, les idées platoniciennes d'Hameroff et Penrose, tous ces contenus théoriques homologues censurés et ridiculisés par les Sokal de ce monde. Pourtant, ils s'inscrivent dans la lignée de Spinoza, Leibniz, Bergson. Le panpsychisme demeure une posture philosophique viable et nécessaire, dans une culture philosophique largement dominée par un émergentisme qui ne donne pas ses arguments⁴².

Cette culture qui a érigé les niveaux de complexité imbriqués d'où émanent ou émergent toutes sortes de choses, dont la conscience, construit l'ordinateur ultime qui se nourrira à même toutes les idées du monde — sans le consentement des principaux intéressés —

41. Le consortium TED a récemment décidé de censurer Rupert Sheldrake peu de temps après avoir reçu des plaintes de défenseurs autoproclamés de la science. À la suite de cette décision, la conférence du biologiste a été consultée sur d'autres plates-formes de visionnement plus d'un demi-million de fois et le débat sur la censure scientifique a atteint d'importantes proportions. La justification donnée par TED, barrée d'un long trait typographique, et la réponse de Sheldrake (qui porte notamment sur le dogme d'une nature dépourvue de conscience) sont sur le blogue de TED. TED conclut que Sheldrake « semble » avoir franchi la frontière qui sépare la science de la pseudoscience et que c'est une raison suffisante de l'écartier. (Équipe de TED, « Open for discussion: Graham Hancock and Rupert Sheldrake from TEDxWhitechapel », <http://blog.ted.com/2013/03/14/open-for-discussion-graham-hancock-and-rupert-sheldrake/> (24 janvier 2014).)

42. William Seager et Sean Allen-Hermanson, « Panpsychism », Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/panpsychism/> (24 janvier 2014).

espérant faire surgir quelque chose comme un dieu de synthèse⁴³, un dieu jaloux à n'en point douter⁴⁴. C'est la nouvelle nature vierge à exploiter.

Lorsque le héros d'*Avatar*, au terme de l'aventure, se sert d'une technologie immersive de pointe pour accomplir sa migration définitive dans le monde panpsychique de Pandora — où une semence avait prophétisé sa venue, où les âmes voyagent d'un corps à l'autre et communiquent d'une espèce à l'autre — il n'abandonne pas l'univers technologique. Il en choisit un autre, pas éloigné de celui que nos romantiques ont entrevu furtivement, avant que les craintes de Victor Hugo se concrétisent :

Il n'y a pas de surnaturalisme. Il n'y a que la nature. La nature existe seule et contient tout. Tout Est. Il y a la partie de la nature que nous percevons, et il y a la partie de la nature que nous ne percevons pas. Pan a un côté visible et un côté invisible. Parce que sur ce côté invisible, vous jetterez dédaigneusement ce mot *surnaturalisme*, cet invisible existera-t-il moins? X reste X. L'Inconnu est à l'épreuve de votre vocabulaire. Nier n'est pas détruire. Le surnaturalisme est immanent. Ce que nous apercevons de la nature est infinitésimal. Le prodigieux être multiple se dérobe presque tout de suite au court regard terrestre; mais pourquoi ne pas le poursuivre un peu? Toutes ces choses, spiritisme, somnambulisme, catalepsie, biologie, convulsionnaires, médiums, seconde vue, tables tournantes ou parlantes, invisibles frappeurs, enterrés de l'Inde, mangeurs de feu, charmeurs de serpents, etc., si faciles à railler, veulent être examinées au point de vue de la réalité. Il y a là peut-être une certaine quantité de phénomènes entrevus. Si vous abandonnez ces faits, prenez garde, les charlatans s'y logeront, et les imbéciles aussi. Pas de milieu : la science, ou l'ignorance. Si la science ne veut pas de ces faits, l'ignorance les prendra. Vous

43. Le programme de surveillance de la NSA ne peut pas s'appuyer sur l'intelligence humaine pour traiter une telle masse de données.

44. C'est évidemment un programme ayant pour objectifs l'omniscience et l'omnipotence.

avez refusé d'agrandir l'esprit humain, vous augmentez la bêtise humaine. Où Laplace se récuse, Cagliostro paraît. De quel droit, d'ailleurs, dites-vous à un fait : Va-t'en. De quel droit chassez-vous un phénomène? De quel droit dites-vous à l'inattendu : je ne t'examinerai pas? De quel droit raturez-vous une des données du problème? De quel droit mettez-vous la nature à la porte? *Huc usque recurret*⁴⁵. La science peut commettre des iniquités. Fermer les yeux, c'est une mauvaise action. Le télescope a une fonction; le microscope a des devoirs. La cornue doit être impartiale, l'alambic doit être intègre, le creuset chauffe pour tout le monde. Il faut que le chiffre soit honnête homme. Un déni d'expérimentation est un déni de justice. Et savez-vous ce qui arrive? L'absurde se greffe sur le vrai; c'est votre faute; vous avez manqué à vos deux lois, bienveillance et surveillance; vous créez l'empirisme⁴⁶.

45. Il s'agit probablement d'une référence à Horace : « *naturam expellas furca, tamen usque recurret* » (« chassez le naturel, il revient au galop »).

46. Victor Hugo, « Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie », *Œuvres complètes*, tome « Critique », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 703.

Sylvain David
Université Concordia

Cosmo/logos. Sorties littéraires de la modernité

La cosmologie des modernes serait, selon l'anthropologue Philippe Descola, en train de montrer des signes d'usure, si ce n'est de carrément « vaciller¹ ». Une cosmologie est, je le rappelle, une manière de connaître un monde, ou, plus précisément, de répartir et ordonner les éléments qui le constituent. Dans le cas des modernes, ce partage et cette catégorisation reposent sur une distinction tranchée entre une nature, universelle et partagée, et la culture (ou civilisation), strict apanage de l'humain. Cette vision du monde, qui se veut fondamentale et absolue, demeure pourtant circonscrite dans le temps et l'espace : elle accompagne la pensée des Lumières et se cristallise dans la seconde moitié du XIX^e siècle; production à l'origine occidentale, elle se distingue radicalement des autres conceptions de l'univers défendues jusque-là, lesquelles

1. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 253.

reposent toutes sur l'idée d'un continuum dynamique liant être et environnement (et ce, y compris lors du Moyen-Âge européen, qui suppose un monde rempli d'analogies significatives, où tout demeure imbriqué). De ce découpage du monde en catégories stables et hétérogènes naît l'ontologie des modernes :

Le dualisme de l'individu et du monde devient dès lors irréversible, clé de voûte d'une cosmologie où se retrouvent en vis-à-vis les choses soumises à des lois et la pensée qui les organise en ensembles signifiants, le corps devenu mécanisme et l'âme qui le régit [...], la nature dépouillée de ses prodiges offerte à [l'humain] qui, en démontant ses ressorts, s'en émancipe et l'asservit à ses fins².

Or, selon Descola, l'époque contemporaine, où l'environnement dit « naturel » porte irrémédiablement l'empreinte humaine — que l'on pense au réchauffement climatique, au clonage ou aux organismes génétiquement modifiés — porte à mal de telles catégories tranchées et invite à penser, comme le suggère le titre de son ouvrage, « par-delà nature et culture ».

Le sociologue des réseaux et anthropologue des sciences et techniques Bruno Latour va encore plus loin en avançant, par le biais d'un autre intitulé efficace, que « nous n'[aurions] jamais été modernes ». Plus précisément, à l'instar de ce que l'on observe dans les sociétés traditionnelles ou archaïques, des hybrides entre nature et culture — ou, selon son lexique, entre humain et non-humain — auraient toujours existé en Occident. La singularité de ce qu'il nomme la « constitution des modernes » aurait toutefois été de distinguer ou « purifier », en théorie, ce qui demeure lié dans la pratique. En effet, « “La” nature [...] n'était justement jamais stable, mais toujours en train de servir de pendant à l'irrémissible éclatement du monde social et humain³. » D'où la nécessité, à laquelle répondent ses travaux, de repenser les « modes d'existence » et d'interaction

2. *Ibid.*, p. 98.

3. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La découverte, [1999] 2004, p. 94.

des êtres et des choses, pour en arriver à une meilleure conception et distribution des éléments multiples et hétérogènes à peupler l'univers, démarche qu'il nomme, à la suite d'Isabelle Stengers, « cosmopolitique ».

Que l'on n'ait jamais été moderne où qu'on ne le soit, tout simplement, plus, le constat final demeure le même : la cosmologie en place, et ses dualismes structurants, s'avère insuffisante pour rendre compte de la complexité contemporaine. Comme le souligne Latour : « La nature et la société ne sont pas deux pôles distincts, mais une seule et même production de sociétés-natures, de collectifs⁴. » Le dépassement de la distinction rigide entre nature et culture appelle ainsi à la remise en question d'une série d'autres oppositions : entre loi naturelle et relativisme culturel; entre sujet agissant et objet (ou environnement) passif; entre substance (ou matière) et essence (ou esprit); et, de manière plus générale, entre humain et le reste du vivant. On passe ainsi d'un univers connu, ordonné, rigide, à un monde de la multiplicité et de la reconfiguration, où tout — à en croire Latour ou Descola — reste à faire, à repenser.

D'une fin à l'autre

Pareille table rase intellectuelle ne va pas sans rappeler les autres manifestations de l'« après » à émailler l'univers occidental contemporain : « fin de l'histoire », ou prise de distance par rapport au mythe du progrès (soit du sujet qui transforme l'objet par sa force productive); « fin des grands récits », ou remise en question des idéologies structurantes (et valorisation, par le fait même, de la perspective singulière); « fin du politique », ou contestation des procédés de représentation en place (et volonté conséquente d'inclusion sur de nouvelles bases); « fin de l'homme », ou dépassement des caractéristiques traditionnellement associées à une telle créature (et de la somme d'idées, de valeurs et de représentations

4. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, [1991] 1997, p. 191.

— l’humanisme — à lui être associée); et j’en passe. On a beaucoup pensé la littérature actuelle à l’aune de ces multiples ruptures propres à ce qu’on a pu nommer « l’ère du post » : est-il possible — et pertinent — de faire de même à partir du constat, posé par Latour et Descola, d’une fragilisation, si ce n’est d’une décomposition, de la cosmologie des modernes?

Aborder la question de la cosmologie par l’entremise de la littérature a ceci de potentiellement intéressant que la culture, dans son acception moderne, se définit en opposition à la nature. Cette dernière constitue en effet, selon Descola, « cette partie d’eux-mêmes et du monde que les humains actualisent et au moyen de laquelle ils s’objectivent⁵ ». Dans une telle perspective, un déplacement de la conception de la nature — comme celui auquel convient les travaux de Latour ou Descola, qui mettent l’accent sur l’hybridité — appelle en principe à une modification, ou évolution, de la définition de la culture. En même temps, comme la nouvelle conceptualisation de la nature cherche précisément à éviter la polarisation de celle-ci face à une hypothétique culture, cette dernière ne se reconfigure pas forcément en fonction des changements apportés dans la saisie de son référent négatif. Débuterait plutôt, comme l’envisage Descola, « une phase de recomposition ontologique [...] dont nul ne saurait prédire le résultat⁶ ». De ce fait, si l’on accepte ce postulat d’une sortie de la cosmologie des modernes, nature et culture ne se délimitent plus réciproquement, mais s’entrecroisent dans une dynamique des flux.

Une ultime précision s’impose par ailleurs : associer culture et littérature, dans une perspective anthropologique, joue sur la polysémie du premier terme, lequel renvoie autant à la civilisation en général qu’à certaines manifestations pointues de l’imaginaire au sein de celle-ci. De ce point de vue, penser la cosmologie au travers de la fiction implique moins de saisir les rapports entre nature et culture en eux-mêmes que d’explorer leur représentation

5. Philippe Descola, *op. cit.*, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 277.

problématique dans une part restreinte et singulière de la culture. On serait donc en présence d'une culture qui se thématise elle-même dans son rapport dynamique (et conflictuel) à la nature, soit une culture au second degré (définition qui correspond, cela dit, plutôt bien à la fonction généralement reconnue à la littérature).

Une perspective littéraire

Ces multiples précisions théoriques et contextuelles posées — inévitables pour une réflexion de ce type —, entrons dans le vif du sujet : que peut — ou qu'apporte — la perspective cosmologique pour l'étude de la littérature contemporaine? Pour ne pas trop éparpiller mon propos, je m'en tiendrai ici à des exemples tirés de la production hexagonale : les deux anthropologues cités — soit Latour et Descola — étant eux-mêmes français, on demeurera ainsi dans un imaginaire homogène. De même, là encore par souci de cohérence et de clarté, je m'en tiendrai à la fiction romanesque. Une fois ces balises posées, reste néanmoins suffisamment de matière pour discourir à l'infini. Comme l'espace m'est ici restreint, je me limiterai à deux aperçus ponctuels : un rapide retour sur l'évolution du genre au cours des deux derniers siècles; et un tout aussi bref commentaire d'un exemple appliqué : soit l'œuvre d'Éric Chevillard.

En un premier temps, donc, un bref survol de l'invention de la littérature moderne — laquelle demeure indissociable de l'avènement de la cosmologie du même nom — permettra de mieux situer les enjeux de la réflexion. Il est bien connu que l'essor du genre romanesque, au XIX^e siècle, est conséquent à la révolution politique et scientifique des Lumières : le héros est un sujet autonome, agissant, qui use de la technique pour dominer la nature (mais aussi ses semblables), le tout selon les préceptes de la pensée du progrès; l'intrigue est présentée de manière (qui se veut) objective, « réaliste », en accord avec les principes de l'observation scientifique. Il n'est, à ce sujet, qu'à rappeler que le réalisme de Balzac, et le découpage de la réalité qu'il implique, s'inspire directement des naturalistes Cuvier et Buffon (« il existera [...] de tout temps des Espèces Sociales comme

il y a des Espèces Zoologiques⁷ »), pour se faire, de manière encore plus explicite, « histoire naturelle et sociale », ou « naturalisme », chez Zola. On est donc ici, par cette saisie (supposément) objective du réel empruntée aux sciences de la nature alors en plein essor, aux fondements de la cosmologie des modernes, comme le diraient Latour ou Descola.

L'évolution subséquente du roman, marquée, entre autres, par un investissement de l'intériorité et un retrait conséquent du monde, paraît toutefois se détourner d'une telle *weltanschauung*. Je poserai ici au contraire l'hypothèse comme quoi il s'agit plutôt de sa manifestation la plus exacerbée, au point où celle-ci s'avère rapidement intenable. En effet, si la psychologie proustienne — qui ne dédaigne pas, comme on le sait, les références à l'entomologie ou à la botanique — trouve parfois refuge dans une nature rassurante, quasi enchantée, qui doit beaucoup aux fantasmes d'évasion romantiques, une telle posture littéraire n'en cède pas moins rapidement le pas à ce qu'on a pu nommer l'« absurde ». Or, il convient de ne pas perdre de vue que la production romanesque associée à cette tendance, tout particulièrement *La nausée* et *L'étranger*, ne met pas en scène une raison en roue libre (ce que fera par ailleurs le théâtre de Beckett ou Ionesco), mais bien des esprits rationnels face à un monde qui leur échappe. Qui plus est, le constat de cette scission intellectuelle se fait — de manière fort révélatrice — par le biais d'un contact direct avec la nature : la racine de marronnier (« au-dessous de toute explication⁸ »), pour Roquentin; et le soleil (« inhumain et déprimant⁹ »), pour Meursault. À force de distinguer à tout prix entre nature et culture, celles-ci — telles que représentées dans les textes — sont désormais pleinement autonomes, et ce, jusqu'à laisser le sujet entièrement isolé, coupé de toute possibilité d'objet.

7. Honoré de Balzac, « Avant-Propos », *La comédie humaine, Tome 1*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, p. 8.

8. Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938, p. 185.

9. Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, p. 27.

Cette survalorisation de la vision du monde moderne sera, par la suite, érigée en dogme par Alain Robbe-Grillet, lequel renversera toutefois la perspective pour ne s'intéresser plus qu'au monde froid et désincarné — de son point de vue — des objets. L'essai « Nature, humanisme, tragédie » vante d'ailleurs la pure extériorité du monde et reproche à Sartre et Camus d'avoir cédé — peut-être inconsciemment — à des métaphores anthropomorphistes dans leurs écrits, ce qui aurait pour effet de réinscrire le sujet dans son environnement immédiat. D'où un vaste programme de purification (comme le dirait Latour) des textes et des esprits : « Refuser notre prétendue "nature" et le vocabulaire qui en perpétue le mythe, poser les objets comme purement extérieurs et superficiels [...]. [R]ien ne doit [...] être négligé dans l'entreprise de nettoyage¹⁰. » Il me paraît toutefois symptomatique, dans l'optique qui nous intéresse ici, que cet ultime avatar du récit moderne plombera le genre romanesque en France — du moins aux yeux du public — pour une bonne vingtaine d'années... Il est par ailleurs tout aussi révélateur de rappeler que, dans le vide ainsi créé, se sont imposées massivement les sciences humaines nouvelle mouture, dont l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, qui redonne leur noblesse aux autres manières de concevoir le monde (soit une apologie raisonnée de la « pensée sauvage »), et le poststructuralisme de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui s'applique à retisser patiemment les liens du monde, systématiquement défaits au cours des deux derniers siècles.

L'œuvre d'Éric Chevillard

Ceci nous ramène à la question de la littérature contemporaine, laquelle fera l'objet de mon second exemple appliqué. La sortie de la cosmologie des modernes peut donner lieu à deux grandes réactions possibles : soit la fuite en avant, qui consiste à assumer pleinement l'hybridité du monde contemporain (les narrateurs posthumains de Michel Houellebecq en sont le parfait exemple); soit le pas de côté

10. Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 52.

— si ce n'est le retour en arrière — qui consiste à emprunter à des savoirs archaïques ou traditionnels des moyens de réinventer un monde désormais vidé de sa substance (les envolées « chamaniques » d'Antoine Volodine s'avèrent, à cet égard, emblématiques). Mais, comme il est question de ces deux auteurs ailleurs dans les pages de ce collectif, je m'intéresserai ici plutôt à un autre cas significatif de la littérature française actuelle : l'œuvre d'Éric Chevillard.

Celle-ci présente le grand intérêt, dans le contexte qui nous intéresse, de reposer sur les mêmes dynamiques d'hybridité et de reconfiguration que les récits d'un Houellebecq ou d'un Volodine, mais sans verser dans les registres fantastique ou science-fictionnel qui caractérisent ces auteurs. Au contraire, toute la force de l'œuvre de Chevillard réside dans le fait d'introduire une stimulante étrangeté dans le plus plat des quotidiens, sans pour autant que la routine de celui-ci ne paraisse pour le moins remise en cause ou troublée. Ainsi, les romans *La nébuleuse du crabe* et *Un fantôme* rapportent, par fragments juxtaposés, diverses séquences du parcours existentiel d'un dénommé Crab. Or, non seulement ces multiples tranches de vie ne s'avèrent-elles pas compatibles entre elles — le personnage peut, par exemple, mourir ou être gravement blessé dans l'une, et réapparaître intact dans la suivante — mais encore, les attributs physiques et moraux de Crab demeurent en constante mutation (il est ainsi tour à tour question de « sa dangereuse instabilité, sa laideur effrayante, sa nostalgie rancunière, sa bêtise impénétrable, sa lucidité tranchante, son intégrité morale et physique, la beauté régulière de ses traits¹¹ »); le tout sur un ton comique — si ce n'est clownesque — qui invite à une lecture ludique des apparentes contradictions recensées. De ce fait, comme le précise l'incipit de la *Nébuleuse*, « Crab est insaisissable, ni fuyant ni dérobé, plutôt flou, comme si sa myopie native avait peu à peu rongé tous ses tissus¹². »

11. Éric Chevillard, *Un fantôme*, Paris, Minuit, 1995, p. 11.

12. Éric Chevillard, *La nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit, 1993, p. 7.

Dans un même ordre d'idées, *Palafox* suit les mésaventures d'une étrange créature, laquelle paraît en constante métamorphose ou mutation, revêtant ainsi aléatoirement des attributs aussi divers que contradictoires. Son cri, déjà, s'avère indéfinissable :

comment dire, une espèce de piaillage, ou plutôt de miaulement, ou plutôt d'aboïement, ou plutôt de mugissement, nous y sommes presque, de rugissement, ou plus exactement de barrissement, oui, c'est le mot, une espèce de piaillage¹³.

Il en va de même pour son apparence, dont l'incongruité provoque de vifs débats classificatoires au sein de la communauté scientifique :

Les quatre hommes font cercle autour de la cage de verre où l'animal exposé se tient enfin tranquille. Zeiger examine ses yeux, ses naseaux, son aigrette, Camberlin son flanc droit, Baruglio sa croupe, Pierpont sa main gauche, on tourne, Pierpont examine ses yeux, son groin, sa barbiche, Zeiger son bras droit, Camberlin son dard, Baruglio son aile gauche, on tourne, Baruglio examine ses yeux, son bec, ses antennes, Pierpont sa nageoire droite, Zeiger sa queue aplatie en truelle, Cambrelin son flanc gauche, on tourne, Camberlin examine ses yeux, ses barbillons, ses cornes, Baruglio son ouïe droite, Pierpont ses rectrices, Zeiger son bras gauche, on se regarde, certes, il faudrait pour bien faire disséquer Palafox¹⁴.

On est dès lors loin du roman réaliste moderne : alors que celui-ci explorait un possible parmi des options existantes, la prose de Chevillard — qui s'inscrit manifestement à l'encontre de ce que la narration de la *Nébuleuse* nomme « la loi qui oppose à chaque chose son contraire et permet de la définir par antithèse¹⁵ » — épuise son sujet en cumulant les incarnations hétérogènes, voire incompatibles, de celui-ci. Les récits de l'auteur mettent ainsi en application, à leur

13. Éric Chevillard, *Palafox*, Paris, Minuit, 1990, p. 15.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. Éric Chevillard, *La nébuleuse du crabe*, op. cit., p. 111.

manière, ce qu'on a pu nommer la logique du « tiers inclus » ou de la disjonction inclusive, dans laquelle « la réciproque est toujours vraie¹⁶ ».

Pareille approche de l'écriture est hautement significative ici dans la mesure où le travail de Chevillard — représentatif en cela d'une tendance forte du roman français contemporain, lequel serait, selon Dominique Viart, hautement informé par les sciences humaines — témoigne d'un intérêt certain pour l'anthropologie et ses thématiques dérivées. *Préhistoire* évoque, par exemple, la question de la représentation, des grottes du paléolithique jusqu'à aujourd'hui. *Du hérisson* se heurte à l'altérité absolue que constitue cet animal « naïf et globuleux ». *Oreille rouge*¹⁷ traite de la question du choc des cultures au travers de la suffisance, étonnamment imperméable aux événements, d'un écrivain européen invité en Afrique. *Sans l'orang-outang*¹⁸ spéculé sur la reconfiguration dynamique des espèces à la suite de la disparition de ce grand singe. *Choir*, plus parabolique, retrace le mythe de fondation d'une curieuse île autarcique; ce dernier texte contient d'ailleurs la sentence tranchée : « La nature a tout prévu, hormis toutefois la culture¹⁹ ».

Il ne paraît dès lors pas déplacé de prendre en compte un tel corpus dans le cadre d'une réflexion sur la cosmologie actuelle. L'auteur semble lui-même y inviter, à l'occasion de multiples remarques à portée métatextuelle, dont un passage révélateur de *Préhistoire* :

la logique déchaînée est une forme supérieure du lyrisme, un feu de vertèbres, une folie sauvage et déductive qui ordonne tout sur son passage et ne s'apaise qu'une fois parvenue au terme de son implacable démonstration²⁰.

16. Éric Chevillard, *Choir*, Paris, Minuit, 2010, p. 69.

17. Éric Chevillard, *Oreille rouge*, Paris, Minuit, 2005, 158 p.

18. Éric Chevillard, *Sans l'orang-outang*, Paris, Minuit, 2007, 187 p.

19. Éric Chevillard, *Choir*, *op. cit.*, p. 253.

20. Éric Chevillard, *Préhistoire*, Paris, Minuit, 1994, p. 41.

Le jeu constant de Chevillard avec les possibles — et ce, par-delà les catégories reconnues, autorisées par la culture occidentale — entre ainsi en résonance avec l'appel au décloisonnement et à l'ouverture de l'anthropologie contemporaine. L'auteur s'applique en effet à « court-circuiter les hiérarchies, les généalogies, [...] [à] créer du réel ainsi en modifiant le rapport convenu entre les choses ou les êtres, [à] élargir le champ de la conscience, en somme²¹ ». « Et alors », comme le souligne, non sans jubilation la quatrième de couverture de *Palafox* (signée E.C.), « nos certitudes vacillent ».

Cosmologie et virtualité

Mais la littérature est-elle véritablement significative, dans un tel contexte? La position de Philippe Descola, à cet égard, est ambiguë. D'une part, à la toute fin de *Par-delà nature et culture*, il déclare péremptoirement que les fantaisies narratives contemporaines n'auraient d'autre fonction que de « secouer un moment le fardeau d'un réel trop prévisible²² »; d'autre part, toutefois, dans une note de bas de page de l'article « La fabrique des images », paru peu après, il avance que les toiles cubistes — avec les perspectives multiples qu'elles permettent sur un même objet — permettent de « discerner avec le plus d'anticipation les signes d'un effritement de l'ontologie naturaliste, lequel n'est devenu perceptible que bien après dans d'autres domaines²³ ». Bruno Latour, quant à lui, se montre en faveur d'une approche narrative pour suivre adéquatement la constitution de liens et de relations entre êtres et choses — invitant, par le fait même, à « faire passer au premier plan la médiation même du texte²⁴ » — mais n'évoque pas (à ma connaissance) le cas de la pure

21. Éric Chevillard, *Du hérisson*, Paris, Minuit, 2002, p. 80.

22. Philippe Descola, *op. cit.*, p. 535.

23. Philippe Descola, « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 175.

24. Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot et révisé par l'auteur, Paris, La Découverte, [2005] 2007, p. 181.

fiction, telle que pratiquée par Chevillard. Je considère, pour ma part, la littérature comme un révélateur — si ce n'est un catalyseur — de l'imaginaire social. Alors qu'il demeure peu évident de saisir et d'analyser son propre système de valeurs, la fiction narrative présente l'avantage d'en offrir — parfois — un aperçu étrange, décalé, qui permet ainsi une ténue mise en perspective. La littérature se ferait ainsi la chambre d'écho, voire la caisse de résonance, des mutations diverses qui agitent la pensée et la représentation : elle leur donnerait amplitude et diffusion sans forcément les comprendre ou les situer pleinement.

Suivant cette idée, je conclurai en posant une ultime hypothèse, plus hardie celle-là : les écrits d'Éric Chevillard auraient le grand mérite de donner à voir un glissement, dans l'imaginaire contemporain, du réalisme à la virtualité. Non pas du point de vue d'une « société de l'écran », comme c'est souvent le cas par ailleurs, mais plutôt dans un nouveau rapport à l'environnement, ou, si l'on veut, à la nature. En effet, l'un des grands défis de l'art et de la pensée du moment est de « réenchanter » le monde, ou, à tout le moins, de lui réinsuffler cohérence et substance. Or, cette quête d'existence — et non de simple présence — ne peut faire fi des avancées critiques de l'ère moderne : la pensée analogique du Moyen-Âge (ou « grande chaîne de l'être²⁵ »), même si elle demeure souvent en filigrane de nos réflexes associatifs, nous est désormais impossible, voire interdite, par la somme de savoirs depuis accumulée. Une possible solution à ce dilemme réside dans la volonté d'assumer jusqu'au bout les nouvelles perspectives ainsi ouvertes sur le monde. Dans cette optique, tant le développement des sciences (comme la physique quantique ou la biologie moléculaire) que celui des communications (dont, bien évidemment, Internet) ouvrent à l'idée d'une permutation et d'une reconfiguration constante d'éléments de base, eux-mêmes modulables et interchangeables. Les figures polymorphes de Chevillard (« forme de génération spontanée, délibérée²⁶ ») constitueraient ainsi

25. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 282.

26. Éric Chevillard, *La nébuleuse du crabe*, op. cit., p. 111.

une incarnation — ou une modalité de visualisation — d'une telle dynamique.

La pensée contemporaine a recours au concept de « virtuel » pour qualifier un tel jeu d'actualisation des forces latentes d'un champ ou d'un univers. Comme le précise Pierre Lévy :

Le virtuel n'est pas du tout l'opposé du réel. C'est au contraire un mode d'être fécond et puissant, qui donne du jeu aux processus de création, ouvre des avenir, creuse des puits de sens sous la platitude de la présence physique immédiate²⁷.

Dans cette optique : « L'actualisation est création, invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités²⁸. » Vu ce qui a été exposé précédemment, il ne me paraît pas innocent que cette idée, telle que développée notamment par Gilles Deleuze, trouve sa source dans la scolastique médiévale. Si l'on pousse un tel rapprochement jusqu'au bout — et qu'on accepte, j'en conviens, de délirer un peu — il serait éventuellement possible d'avancer que, alors que la pensée du Moyen-Âge voit un univers mystérieux mais cohérent, qui appelle au déchiffrement et à l'interprétation, la cosmologie postmoderne, telle qu'elle semble se reconfigurer aujourd'hui, conçoit plutôt un monde de flux et de champs de forces, à actualiser diversement selon sa position et sa perspective du moment. Si un tel univers nous est déjà courant et familier, par la fréquentation répétée du cyberspace, il semble qu'une certaine part de la littérature actuelle — dont les œuvres de Chevillard — nous invite à transposer, si ce n'est à projeter, cette démarche, désormais apprivoisée, sur l'environnement réel, concret. D'où les figures protéiformes de Crab ou de Palafox, avatars apparemment infinis d'une même substance inépuisable (« [Crab] sera théière s'il le décide, il n'a qu'à le vouloir pour être ours. Il est un nid plein d'œufs. Il est une étoile, un arbre, une vieille pierre, un

27. Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel*, Paris, La Découverte, 1998, p. 10.

28. *Ibid.*, p. 15.

étang, rien ne l'en empêche²⁹ »). Le monde se fait ainsi, de manière éminemment ludique, un vaste champ de dynamiques hétérogènes à agencer momentanément, créant ainsi, au passage, une multitude de formes aussi éphémères que contradictoires, aux frontières et limites instables, mouvantes.

Pareille hypothèse, fort rapidement formulée, j'en suis bien conscient, trouve écho dans la conclusion du livre de Pierre Lévy sur le virtuel, laquelle constate l'émergence d'une sensibilité inédite :

Nombre de recherches esthétiques contemporaines font retour à des pratiques archaïques consistant à donner une consistance, à prêter une voix à la créativité cosmique. Il s'agit alors moins pour l'artiste d'interpréter le monde que de permettre à des processus biologiques actuels ou hypothétiques [...] de prendre directement la parole. L'art ne consiste plus ici à composer un « message » mais à machiner un dispositif permettant à la part encore muette de la créativité cosmique de faire entendre son propre chant. Un nouveau type d'artiste apparaît, qui ne raconte plus d'histoire. C'est un architecte de l'espace des événements, un ingénieur de mondes pour des milliards d'histoires à venir. Il sculpte à même le virtuel³⁰.

Dans une telle perspective, le virtuel — tel que nous y convient les œuvres de Chevillard — aurait pour avantage de réenchanter le monde, vidé de sa substance par deux siècles de modernité, en en dévoilant, non pas les aspects merveilleux, irrémédiablement sapés par la pensée rationaliste, mais les puissances latentes, à la fois présentes et invisibles; tout en faisant — et c'est là l'essentiel — l'économie de la croyance, option qui demeure, si séduisante soit-elle pour une ère postmoderne saturée de savoir critique, éternellement taboue, hors de portée.

29. Éric Chevillard, *Un fantôme*, *op. cit.*, p. 148.

30. Pierre Lévy, *op. cit.*, p. 145.

Christian Guay-Poliquin

Université du Québec à Montréal

La fin, la fin et la fin.
Sociocritique de l'imaginaire
écologique chez Antoine Volodine

Quelque chose a changé en moi autant qu'ailleurs. Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts. Le ciel s'est éclairci, mais il reste terne. [...] En été, il arrive que l'obscurité du dehors soit transparente. On reconnaît les étendues de débris où, pendant un temps, des gens ont essayé de cultiver des plantes. Les seigles ont dégénéré. Les pommiers fleurissent tous les trois ans. Ils donnent des pommes grises¹.

Antoine Volodine
Des anges mineurs

Cette citation, tirée du premier texte que l'on retrouve dans *Des anges mineurs*, résume très bien l'univers crépusculaire dans lequel évoluent les personnages d'Antoine Volodine.

1. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999, p. 7-8.

D'emblée, ce *narrat*² met en scène un personnage énigmatique faisant simultanément le constat des dérèglements de son organisme et de l'état navrant du monde. Ainsi, bien qu'il se désole du spectacle de sa survie cartonneuse dans ce décor stérile, ce dernier ne parvient pas à pleurer. Certaines morts l'attristent encore, mais plus rien ne l'afflige réellement. Étrangement insensible à l'égard de l'avenir collectif tout comme à l'endroit de son propre sort, il décide de se rendre chez le « régleur de larmes³ ». Devinant fort bien que celui-ci lui dira qu'il est désormais trop tard pour espérer la possibilité d'une guérison, le protagoniste de Volodine apporte dans son sac quelques trésors bien de chez lui qui pourraient convaincre le régleur de larmes à conjurer son sort : un éclat de verre et quelques « pommes grises ».

Si l'œuvre d'Antoine Volodine s'avère pertinente pour illustrer une filiation entre l'espace littéraire et l'imaginaire écologique c'est qu'elle est concurrentiellement déconcertante et révélatrice. Déconcertante parce que l'univers post-exotique mystifie tous les repères historiques, géographiques et temporels de façon à plonger le lecteur dans un monde fictif qui lui est néanmoins étrangement familier. Révélatrice parce que cette mystification permet de mettre de l'avant, à partir de ce monde parallèle marqué non seulement par la déroute des idéaux du passé, mais surtout par les lendemains de leur péremption, de nouveaux paradigmes d'intelligibilité de notre histoire passée, présente et à venir. Autrement dit, c'est à partir de la catastrophe, conçue dans ses balises politiques, sociales et écologiques, que se donne à penser l'édifice littéraire d'Antoine Volodine. Alors que le désastre forme le cadre énonciatif de ses œuvres, et que le présent y est historicisé par l'anticipation, tout

2. « J'appelle narrats des textes post-exotiques à cent pour cent, j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs. » (Antoine Volodine, « Prière d'insérer » dans *Des anges mineurs*, *op. cit.*, p. 7.)

3. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, *op. cit.*, p. 7-8.

porte à croire que l'histoire, les paysages et les habitants de l'univers post-exotique décrivent un imaginaire de la fin qui nous permet de mettre en relief la physionomie de notre présent.

Réfractions du post-exotisme

Rappelons d'emblée qu'Antoine Volodine est le pseudonyme d'un prolifique auteur français ayant également publié, entre autres, sous les noms d'Elli Kronauer, de Manuela Draeger et de Lutz Bassmann. Opérant un constant brouillage des repères et des référents traditionnels, Antoine Volodine forme à lui seul tout un corpus d'auteurs réunis sous la bannière du post-exotisme. Décrivant les affres d'une société sous l'emprise d'une économie capitaliste à la fois chaotique et triomphante, l'univers post-exotique est habité par des personnages se revendiquant d'un héritage égalitariste déchu dont ils sont les derniers dépositaires. Néanmoins, bien qu'ils soient indéniablement vaincus, emprisonnés ou mourants, les protagonistes volodiniens demeurent toujours désirants. Ils incarnent ainsi une résistance qui s'exprime davantage par l'espérance et la remémoration que par des coups d'éclat ou des revendications musclées. Ils ruminent, ils marmonnent, ils se souviennent, ils déforment aussi parfois, les promesses d'un passé suranné afin d'en réactiver les possibilités. Malgré une indubitable défection de l'avenir, les rapports ambivalents que les personnages du corpus post-exotique entretiennent avec le temps et l'histoire démontrent le besoin irréprensible de sauver quelque chose du passé assignant à un avenir qui fait défaut au présent. En somme, dans cet univers, on retrouve une pluralité de personnages qui, bien qu'ils vivent dans l'ombre, n'arrivent jamais à taire leurs espérances. Dans *Dondog*, on retrouve d'ailleurs Bartok, ce vieillard qui, dans la péniche sur laquelle Dondog s'était réfugié lors de la deuxième extermination des Ybürs, « avec des sifflements de centenaire, près du poêle éteint, ruminait [d]es anathèmes gauchistes, mais il ne les énonçait pas⁴ ».

4. Antoine Voldine, *Dondog*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 90.

En fait, tel que l'indique l'auteur dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la tâche que s'assignent ses personnages consiste précisément à faire fleurir l'utopie égalitariste « bien au-delà de son naufrage⁵ », c'est-à-dire à en assurer la pérennité au-delà des déceptions anticipées de l'avenir.

Bien que l'appellation « post-exotique » puisse sembler prégnante autant dans sa dimension littéraire que dans son appréhension conceptuelle, mentionnons toutefois que cette dernière, lors de ces premières occurrences, n'était pas pourvue d'un *a priori* théorique. En effet, avec ce terme, Volodine ne souhaitait pas tant établir les jalons d'un projet à la fois esthétique et idéologique, mais essentiellement inscrire ses œuvres en décalage avec les catégories littéraires existantes. Nonobstant, l'expression s'est étoffée avec le temps. Plusieurs théoriciens ont d'ailleurs relevé avec enthousiasme le large spectre de sa portée significative. Ainsi, selon Sylvie Servoise, le terme post-exotique, en marge des taxinomies génériques traditionnelles, ferait référence à un monde dans lequel la mondialisation aurait accompli son œuvre, c'est-à-dire un monde où la notion d'exotisme serait devenue obsolète, un monde dès lors sans ailleurs, homogène⁶. Dans ce monde sans alternative, subsistent néanmoins quelques rares virtualités structurantes issues de la pensée égalitariste déchu. Ainsi, les murmures des protagonistes volodiniens explorent et maintiennent la mémoire dysfonctionnelle d'une pensée du commun qui a également marqué notre histoire. C'est en ce sens que l'on peut dire avec Lionel Ruffel, qui a d'ailleurs signé la première monographie consacrée au travail d'Antoine Volodine, que

[d]ans cette œuvre, c'est le vingtième siècle comme substance, comme matière temporelle et spatiale des

5. Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 70.

6. Sylvie Servoise, *Le roman face à l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 205.

constructions imaginaires; le vingtième siècle, comme affolement de l'histoire, et notamment de l'histoire politique; le vingtième siècle des guerres, des révolutions, des camps, dont le post-exotisme décrit l'histoire fantasmée et l'histoire de tous les fantasmes. Un siècle, parce qu'il nous précède exactement, qui se situe au cœur de tous les enjeux intellectuels et politiques actuels. Un siècle enfin, dont l'héritage nous constitue et nous apparaît en miroir, déformé bien sûr, dans l'univers post-exotique⁷.

En prenant appui de la sorte sur nos propres référents historiques, le corpus post-exotique se donne donc à lire comme un monde qui est à la fois *autre* et *nôtre*. Cette technique de brouillage des pistes, de défamiliarisation, constituerait le tour de force opéré par Volodine. Qu'il s'agisse de *Dondog*, où, dans un décor fait de ruines et de décombres, un protagoniste éponyme, tout juste sorti des camps, se remémore avec difficulté les événements précédant son emprisonnement afin de donner consistance à un puissant désir de vengeance, de *Lisbonne dernière marge*⁸, où Ingrid Vogel, une résistante condamnée à l'exil pour échapper au triste sort que lui réservent les autorités, anticipe le roman qu'elle écrira afin de survivre moralement à ce qui l'attend, ou encore de *Des anges mineurs* évoqué plus tôt, ensemble de *narrats* racontant la destinée de personnages hallucinés dont la voix s'élève au-delà de la dégénérescence de l'humanité, les œuvres de Volodine semblent construites à partir de ce que Lionel Ruffel nomme la dérive référentielle. Ce procédé consisterait ainsi à déréférentialiser tous les points d'ancrage de l'univers fictionnel de leur contexte initial, c'est-à-dire de notre histoire, sans que cela écarte pour autant leur potentiel réflexif.

Alors que l'ancrage référentiel fait signe vers une attestation historique, la dérive référentielle fait signe vers une souveraineté de la fabulation comme mode d'accès privilégié à une réalité. Pratique qui vise au final

7. Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 12.

8. Antoine Volodine, *Lisbonne dernière marge*, Paris, Minuit, 1990, 244 p.

l'autonomie absolue de l'univers créé, parallèle à notre histoire, à notre monde⁹.

De cette façon, la dérive référentielle permettrait de mettre en place un dispositif fictionnel autonome dont l'historicité prendrait toutefois toute sa consistance lorsqu'elle serait mise en relation avec les modes d'appréhension du passé et du futur de notre propre présent historique. Enfin, dans ce monde où « les idéaux et les luttes d'autrefois sont pervertis par une société qui érige la défaite du passé en valeur¹⁰ », tel que le propose Sylvie Servoise, la résistance des protagonistes volodiniens prend la forme d'une insubordination désespérée qui n'est pas étrangère à la survivance des idéaux modernes d'émancipation. En fait, c'est à partir de cette position *inactuelle* que les personnages post-exotiques sont invariablement à la recherche de consignes pour l'avenir, aussi incertain soit-il. C'est pourquoi, si les œuvres post-exotiques « sont des livres construits sur ce qui reste quand il ne reste rien¹¹ », tel qu'il est dit dans *Des anges mineurs*, c'est donc qu'il reste et restera toujours quelque chose. L'apparente désaffection de l'avenir, constamment mise en scène dans l'univers post-exotique, tendrait ainsi à restituer une certaine conscience historique à partir d'un espoir s'acharnant à redonner un sens aux idéaux communautaires. C'est ainsi qu'un pommier qui fleurit une fois tous les trois ans au milieu d'un champ de débris peut symboliser le gage de survivance de l'humanité *espérante*.

Le temps, la mémoire et l'histoire forment en ce sens les matériaux privilégiés d'Antoine Volodine. Ils sont articulés, dans l'ensemble de son œuvre, de manière à submerger le lecteur dans un univers où les opposés se recourent sans cesse, tel que les notions d'*avant* et d'*après*, d'*ici* et d'*ailleurs* ou encore d'*humanité* et d'*animalité*, afin d'instituer une historicité singulière qui, en prenant des détours inattendus, nous parle principalement de notre propre rapport à la

9. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 48.

10. Sylvie Servoise, *op. cit.*, p. 113.

11. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, *op. cit.*, p. 215.

mort, au temps, à l'histoire. Autrement dit, cette œuvre nous renvoie invariablement une image déformée, déformante, de notre manière d'habiter l'espace, d'observer le décor et, enfin, de vivre avec les autres. À partir de ce renversement, par lequel Volodine nous fait voir le monde à travers la *camera obscura* de l'esthétique crépusculaire et de l'attente de la « fin », la suite de cette réflexion se scinde en trois thématiques concernant respectivement l'historicité, l'habitat et l'humanité post-exotiques. Trois points de mire où se mesurent les traces fraîches d'une poétique de la fin à la fois singulière et contemporaine.

Historicité de la fin

Dans le premier volet de son triptyque *Temps et récit*, Ricoeur avance que « [l]e temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹² ». Autrement dit, en proposant une herméneutique fondée sur la correspondance entre récit et expérience de temps, Ricoeur insiste sur l'importance du langage narratif pour rendre intelligible, donc transmissible, le temps humain. Dans *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel avance d'emblée qu'à cette réciprocité « il paraît légitime d'indexer l'historicité des pratiques narratives, c'est-à-dire leur variabilité dans le temps et l'espace, à l'historicité des formes de l'expérience temporelle¹³ ». Plus précisément, poursuit-il, « [l]'invention de nouvelles configurations narratives constituerait la conséquence vraisemblable, sinon nécessaire, d'une transformation de l'expérience temporelle¹⁴ ». Ainsi, les textes littéraires révèlent parfois, aux yeux du chercheur qui télescope les dispositions

12. Paul Ricoeur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991 [1983], p. 11.

13. Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 26.

14. *Ibid.*, p. 27.

temporelles d'une fiction vers celles qui semblent caractériser une époque, certains symptômes de *l'ère du temps*. C'est pourquoi, afin de décrypter les rapports au temps et à l'histoire générés par les pratiques narratives, il faut forcément mettre en regard l'historicité narrative des textes et l'historicité sociale des différentes expériences temporelles de l'histoire. Toutefois, rappelons que les textes littéraires entretiennent des rapports complexes, voire ambivalents, avec l'histoire et l'expérience du temps de leur époque. Comme l'indique Hamel, l'art du récit participe à l'élaboration de temps nouveaux, inédits, qui « bousculent non seulement le passé et sa mémoire, mais l'avenir¹⁵ ». Pour cette raison, on ne peut réduire à de simples analogies l'évolution des pratiques narratives et le renouvellement des paradigmes temporels dans l'histoire; mais on peut par contre observer leur interdépendance. Dans l'optique où tout récit peut se donner à lire comme une médiatisation de l'expérience humaine du temps, les œuvres du corpus post-exotique, parce qu'elles sont construites à partir des thématiques coextensives de la mémoire, du temps et de l'histoire, présentent des dispositions particulièrement intéressantes pour se prêter à une telle lecture.

L'esthétique crépusculaire de l'univers post-exotique met en scène un monde de la « fin ». Fin de l'histoire, fin des idéologies, fin de la modernité, nombreux furent les lecteurs qui ont démontré que ces dernières, chez Volodine, se chevauchent et s'entremêlent de manière à affirmer l'avènement d'une fin qui les embrasse toutes : celle du politique. En racontant les histoires de personnages qui, aux prises avec les mécanismes d'une société futuriste aux accents totalitaires, luttent pour leur survie, les textes de Volodine mettent en place une poétique de l'histoire qui dénonce avec énergie les égarements du passé et qui anticipe avec lassitude les écueils de l'avenir. Comme si la fin du monde avait déjà eu lieu, comme si elle faisait depuis longtemps partie du décor, les personnages post-exotiques ne cèdent ni à la fascination ni à la panique. En fait, chez Volodine, la « fin »

15. *Ibid.*, p. 7.

ne semble pas soulever les passions. Les personnages ont déjà tourné leur regard vers « ce qui adviendra après », attribuant du coup une suite, une continuité à une situation qui pourtant semble terminale. À ce sujet, on retrouve, dans *Onze rêves de suite*, un passage particulièrement révélateur.

- Qu'est-ce que c'est ? s'inquiéta la femme.
- C'est à moi que tu parles ? demanda l'éléphante.
- Oui, murmura la femme avec effort.
- C'est la fin, dit Marta Ashkarot.
- Quelle fin ? murmura encore la femme.
- Je ne sais pas, dit l'éléphante. La fin du monde. Il y aura plus rien ensuite. Plus rien. Ni souvenirs à dire, ni souvenirs à entendre.

Ils se turent tous les trois. S'ils essayaient de se représenter quelque chose, ce n'était pas la fin du monde, qui leur était déjà très familière. C'était ce qu'il y aurait après¹⁶.

Le temps de la fin, chez Volodine, semble principalement vécu comme un temps de l'après, c'est-à-dire un « au-delà de » qui confère à la fin une qualité insoupçonnée : la transparence. C'est pourquoi, la « fin » est aussi une « non-fin », elle ouvre sur la suite des choses plutôt qu'elle ne marque un terme. Soulignons ici que les éléments antithétiques, dans le corpus post-exotique, sont abordés de manière à confondre toute catégorisation cartésienne. Tel que l'écrivain l'indique lui-même dans, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*,

[le post-exotisme] repose entièrement sur une conception des contraires où les contraires se confondent les antagonismes sont clairement définis, mais à l'intérieur d'un système intellectuel en oscillation ou en boucle, qui modifie la nature des oppositions et en résumé, ne leur attribue aucune importance¹⁷.

16. Manuela Draegger, *Onze rêves de suite*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, p. 168.

17. Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 39-40.

De cette façon, l'avenir dans cet univers semble dépourvu des attributs avec lesquels on le qualifie habituellement. Certes, il fait partie du futur, mais il n'attise ni crainte ni réelle espérance. Il est informe. La seule chose qu'il semble susciter, c'est un sentiment d'épuisement, de fatigue. Néanmoins, les protagonistes volodiniens ne cessent de vouloir assigner un passé à celui-ci, aussi improbable soit-il. Ainsi, c'est de façon paradoxale que l'avenir léthargique chez Volodine est investi par la conscience historique des personnages. C'est donc par opposition, voire négativement, que le post-exotisme affirme la survivance des idéaux du passé au-delà de la consécration de leur défaite. C'est en se remémorant ces derniers que les protagonistes de Volodine historicisent et politisent la fin en assurant un avenir au passé dont elle sonne le glas.

Dans ce sillon, il est possible de considérer la pensée du désastre, dont la sourde présence se fait sentir à travers l'ensemble du corpus post-exotique dans sa dimension agonistique, c'est-à-dire, selon l'étymologie de *agón* (ἀγων), comme l'objet d'une lutte, d'un péril ou encore par extension, d'un « moment critique¹⁸ ». Dans cette optique, on peut remarquer que, dans l'ensemble du corpus post-exotique, la catastrophe est protéiforme et omniprésente. Elle a marqué le passé du sceau de l'oubli, elle a réduit le présent à la survivance et, surtout, elle condamne tous lendemains. Ainsi, ce n'est qu'à partir de cette catastrophe, qu'il est question de l'échec de la Révolution mondiale dans *Dondog*, de la lente agonie du monde dans *Onze rêves de suie*, du bombardement dans *Les aigles puent*¹⁹ ou encore de l'envahissante tropicalité mondiale dans *Un navire de nulle part*²⁰, qu'il est désormais possible d'envisager l'avenir. À cet égard, il semble que l'historicité des œuvres de Volodine s'appréhenderait à partir d'une conscience pointue de la catastrophe et de ses conséquences. En outre, on pourrait dire que la « fin », dans ce contexte, est à la fois le problème

18. Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Librairie Hachette, 1901, p. 9-10.

19. Lutz Bassmann, *Les aigles puent*, Lagrasse, Verdier, 2010, 150 p.

20. Antoine Volodine, *Un navire de nulle part*, Paris, Éditions Denoël, 1986, 182 p.

et l'antidote. Du moins, serait-ce là l'essence du catastrophisme en puissance dans l'œuvre de Volodine.

Rappelons ici que les catastrophes de tout acabit ont toujours occupé une place importante dans l'imaginaire occidental. Cette prégnance relève non seulement du paradigme terminal, mais surtout de l'idée de rupture avec un ordre existant. Dans cette mesure, la catastrophe semble pourvue d'une force de changement qui confère à la fin tous les attributs d'un début autre. De l'Apocalypse de Jean aux frayeurs nucléaires de la Guerre froide, en passant par le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 qui, selon Adorno, aurait guéri Voltaire de la théodicée leibnizienne²¹ et par les horreurs de la première moitié du XX^e siècle sous lesquelles semble avoir succombé l'enthousiasme historique suscité par le projet des Lumières, la catastrophe, qu'elle soit réelle ou fictive, se présente comme une posture interprétative. Toutefois, contrairement aux modèles eschatologiques et historicistes qui se saisissaient de l'imaginaire de la fin de manière à octroyer un sens à l'aventure humaine, le catastrophisme s'impose comme un véritable module de résignation basé sur la conviction de l'arrivée prochaine de cataclysmes et de jours obscurs auxquels aucune initiative ne peut nous soustraire. De cette manière, le catastrophisme du post-exotisme concorderait avec une certaine crise de l'avenir qui ne consisterait pas tant en « l'effacement de la notion de futur qu[en] l'émergence d'un futur vide désarticulé de l'idée de progrès, [et qui] n'est plus promesse ou principe d'espérance, mais incertitude et plus encore, menace²² ». Si, par le passé, le genre dystopique s'est acharné à démontrer radicalement la dislocation entre rationalité collective et émancipation des individus, la catastrophe qui fonde le drame du post-exotisme est plus diffuse, plus imprécise et plus généralisée. Non pas que les frayeurs liées aux dérives systémiques des régimes politiques soient évacuées, au contraire, mais on retrouve dans

21. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Éditions Payot, 1979, p. 20.

22. À ce sujet, voir Krzysztof Pomian, « La crise de l'avenir » dans *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 233-262.

le corpus volodinien une historicité qui subsiste à la « fin ». Cette étonnante survivance se donne ainsi à lire à la fois comme agonie et comme résistance. Dans cette perspective, deux paradigmes semblent se détacher particulièrement du lot. D'un côté, il y a le monde compris comme un habitat, un décor et une flore. De l'autre, il y a l'être, c'est-à-dire l'humain et l'animal, bref la faune qui peuple les contrées inquiétantes de l'univers post-exotique.

Paysages de la fin

Les paysages post-exotiques se poursuivent en nous, bien après la lecture, comme des images oniriques ou de lointains souvenirs de voyage. À la fois incongrus et inquiétants, parfois chargés, parfois déserts, ils forment un décor fascinant qui nous est, encore une fois, étrangement familier. Villes abandonnées ou reconstruites à la hâte, déserts jonchés de déchets, forêts inhabitées, camps de concentration en ruines, édifices envahis par la jungle, océans corrosifs, étang de bitume, les lieux chez Volodine sont marqués par le dérèglement, le changement et le déséquilibre. Les murs s'effondrent, la nature s'étiole. Tout subsiste, mais, à l'image du pommier cité en exergue, rien n'est ce qu'il était.

De tous les paysages désolés et équivoques que parcourent ou habitent les personnages post-exotiques, une image semble spécialement tentaculaire. Celle du désert. L'appauvrissement de la vie organique est, chez Volodine, un thème récurrent. Dans *Onze rêves de suie*, par exemple, « [l]a forêt s'était appauvrie en bêtes, sans parler des hominidés et des singes qu'elle n'y rencontrait plus jamais. Dans le monde semi-aquatique comme ailleurs, la vie maintenant se faisait rare²³. » Dans le corpus post-exotique, l'imaginaire écologique ou, en d'autres termes, les représentations de la nature, se donne à lire comme un vaste espace marqué par la désolation.

Pour se rendre d'une ville à l'autre il était nécessaire souvent de marcher au milieu de la désolation pendant

23. Manuela Draegger, *op. cit.*, p. 130.

des années entières. Comme au début de l'humanité, les distances n'étaient pas à échelle humaine. [...] Je sentais sous moi la steppe vide, jonchée d'absence, sans insecte ni bétail, ni fourrage, une terre morte qui ne communiquait plus avec rien²⁴.

La désolation aurait ainsi comme effet d'uniformiser les différents espaces, c'est-à-dire d'en faire des lieux, des décors, proprement post-exotiques où même les régions lointaines sont dépourvues de toute caractéristique inédite. C'est pourquoi on retrouve souvent, dans les œuvres de Volodine, des expressions faisant allusion à des mondes disparus. Par exemple dans *Dondog*, « c'était avant ou après l'année où les tempêtes ont réduit l'Amérique du Nord à l'âge de pierre²⁵ », ou encore « comme sur les marchés de Pékin, au temps où Pékin existait encore²⁶ » ou alors, dans *Des anges mineurs* « comme autrefois les hippopotames, dans le temps où il y avait l'Afrique²⁷ ». Ce genre d'affirmations abondent dans le corpus post-exotique. Cependant, les disparitions qu'elles indiquent ne semblent pas tant signifier la disparition physique ou encore géographique de ces « lieux-mondes », mais bien la disparition des singularités fondant leurs identités et, par conséquent, la désintégration de la mémoire et de l'imaginaire qui leur correspondent.

Bien qu'il ne fasse aucun doute que le processus irréversible de la désertification soit à l'œuvre chez Volodine, il faut noter que ses représentations ne sont pas toujours univoques. On retrouve d'ailleurs, dans cette caractéristique, l'originalité déroutante de notre écrivain. Car l'environnement post-exotique n'est pas toujours désert et la nature n'y est pas nécessairement moribonde. Par exemple, dans *Onze rêves de suie*,

[d]epuis le siècle précédent, la végétation avait renoncé à des couleurs franches et elle évoluait plutôt entre des

24. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, op. cit., p. 199.

25. Antoine Volodine, *Dondog*, op. cit., p. 271.

26. *Ibid.*, p. 277.

27. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, op. cit., p. 59

jaunes fades et des gris douteux, mais cela mis à part, elle ne paraissait pas malade. Au contraire des organismes vivants plus évolués et des animaux, elle avait trouvé en elle les ressources pour s'adapter aux modifications moléculaires de l'atmosphère et de la terre. Le paysage, dans ce coin de campagne, continuait à jouer son rôle, à produire de la tranquillité et de la beauté²⁸.

Précisons que, dans ce passage, si la nature n'est pas mourante, elle n'est pas non plus luxuriante. Survivante, elle croit alors que les mammifères les plus évolués ont déjà été victimes des dérives sociétales. Néanmoins, quelque chose en elle n'est plus, car elle porte aussi les stigmates du dérèglement du monde. Dans l'écosystème post-exotique, aucun élément ne reste indemne.

L'image du désert ne s'arrête point là, devant cette végétation incertaine, vivotante. Il existe dans le corpus post-exotique des formes de désert qui nous propulsent encore plus loin dans le territoire du paradoxe. Dans certains des premiers textes parus sous le nom d'Antoine Volodine, notamment dans *Un navire de nulle part*, on retrouve une nature dense, une nature débordante, une nature reine qui, étonnement, possède toutes les qualités des grandes étendues désertiques.

[Partout], le spectacle était le même : des constructions effondrées dont on voyait mal à quoi elles avaient ressemblé du temps de leur splendeur, et des maisons aux fenêtres éclatées, remplies de terre, par lesquelles sortaient des touffes méchantes, exubérantes, des buissons et des lianes²⁹.

Bien que l'agent opérant la désertification ait changé, le résultat est toujours le même, car, dans un cas comme dans l'autre, plus rien de l'ancien monde ne perdure réellement dans celui-ci. Si, dans *Un navire pour nulle part*, la jungle et la mangrove ont proliféré partout, si les villes sont enfouies sous la tropicalité mondiale et si, à cause

28. Manuela Draegger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p. 165.

29. Antoine Volodine, *Un navire de nulle part*, op. cit., p. 65.

de cela, la vie sociale n'est plus qu'un simulacre d'elle-même, c'est que la végétation est venue recouvrir, tel un désert, le désastre de l'entreprise l'humaine et sa déréliction morale. Autrement dit, les paysages du post-exotisme, qu'ils soient dévastés, déserts ou dangereusement luxuriants ne font pas qu'indiquer les conditions de vie des habitants de ces contrées, sinon le rappel symptomatique que le dysfonctionnement du monde est d'origines historiques et politiques.

Enfin, si ce sont les diverses représentations de la fin qui forment l'étonnant point de départ des œuvres post-exotiques, c'est que les situations crépusculaires qu'on y retrouve initient, chez les protagonistes, davantage un mouvement de résistance qu'elles ne signalent un achèvement. La nature dans l'univers post-exotique se donne à lire dans la même optique, c'est-à-dire comme un indicateur de l'histoire passée, présente et à venir, et non pas comme un simple décor post-apocalyptique servant de théâtre à une refondation du monde tel que nous le connaissons. En d'autres termes, ces paysages désolés, qu'ils soient composés de sable, de cendres ou de lianes, instituent néanmoins un nouveau rapport au monde. Ainsi, cette « terre des pauvres, décrite dans *Des anges mineurs*, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches, [cette] planète de terre écorchée, de forêt saignée à cendre, [ce] champ d'ordures³⁰ » représente l'un des principaux moteurs de la persistance du rêve égalitaire. En fait, ce n'est pas la désolation de l'écosystème qui est le plus dramatique pour les personnages de Volodine, ces derniers semblent au contraire bien s'accommoder des grands espaces exsangues, des déchets, des villes en ruines, de la solitude désertique et des forêts impénétrables. Plus encore, le désert en tant que tel n'est pas réellement problématique aux yeux des protagonistes post-exotiques. Par contre, le désert en tant que lieu saccagé au profit du capital, en tant que preuve des injustices du passé, lui, ravive invariablement les vieilles pulsions révolutionnaires, les idéaux égalitaristes et la mémoire de leurs défenseurs disparus.

30. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, op. cit., p. 45.

Habitants de la fin

En mettant en scène des personnages évoluant entre des ossatures décharnées de l'époque industrielle, des décombres, des cités désertées et des rivages goudronneux, Volodine nous parle davantage de l'agonie de la société que de l'état détraqué du monde naturel. Pourtant, l'un et l'autre se répondent, se complètent. Alors que les représentations de la nature évoquent les multiples dérèglements du monde, les protagonistes post-exotiques luttent, survivent et surtout s'adaptent à ces conditions de vie particulières. Ainsi, dans *Les songes de Mevlido*, Volodine décrit une humanité en pleine transformation qui touche simultanément à sa fin et, au-delà, à sa métamorphose.

Au niveau zoologique, le monde a changé de base [...] le statut de l'humanité n'a cessé de se détériorer. On peut toujours, aujourd'hui, dénicher ici ou là des individus qui possèdent encore assez de langage pour expliquer qu'ils descendent d'une lignée d'hominidés, mais, en réalité, le règne humain est terminé³¹.

Le post-exotisme se donnerait donc à lire comme une fabulation de l'histoire où la parole, bien que mutilée, représenterait le dernier élément gage de l'existence d'une communauté. De la même manière, dans *Des anges mineurs*, Volodine avance qu'on « touchait déjà à une époque de l'histoire humaine où non seulement l'espèce s'éteignait, mais où même la signification des mots était en passe de disparaître³². »

L'étiollement progressif du langage et la dégénérescence des champs lexicaux ne seraient donc pas étrangers à cette nouvelle configuration du monde. Le renouveau ontologique des êtres, la perte des référents traditionnels et l'appauvrissement généralisé de l'expérience humaine entraîneraient des effets contraignants. Plusieurs personnages post-exotiques entretiennent ainsi des relations alambiquées avec le langage allant de la mystification de l'identité narrative jusqu'aux morcellements des conversations en passant par la déclamation de

31. Antoine Volodine, *Les songes de Mevlido*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 445.

32. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, op. cit., p. 173.

discours-fleuves hétéroclites. Cependant, si d'un côté leur élocution est souvent laborieuse, voire labyrinthique, certains d'entre eux se lancent parfois dans de longues énumérations où ils déclinent sans fin des noms d'arbres, de plantes, de champignons ou d'insectes. Par contraste, ces longs inventaires mettent inévitablement en perspective une désolation dont aucun de ces acteurs n'ignore les causes et les conséquences.

En aval de ces considérations, il n'est point besoin d'insister pour avancer que le peuple post-exotique est largement associé au règne animal. Dans *Des anges mineurs*, dans *Dondog* ou encore dans *Lisbonne dernière marge*, pour ne nommer que ceux-là, les masses sont constamment comparées à des populations d'insectes affolés ou à des meutes indistinctes qui errent ou se cachent pour subsister. Derrière ces représentations, on retrouve surtout une humanité rampante, bestiale et démunie qui, à défaut de pouvoir persister avec ses qualités originelles, est contrainte de régresser pour survivre. En fait, comme le suggère Lionel Ruffel : il y a dans l'univers post-exotique « une sorte de fascination pour l'animalité, comme contre-modèle positif de l'humanité. Là où les humains échouent, les animaux, eux, réussissent³³ ». À maintes reprises, l'univers post-exotique nous renvoie à l'indétermination, à l'indifférenciation entre l'être humain et la bête. D'un côté, cette accointance pour le moins déstabilisante élargit les possibilités des populations post-exotiques : l'être hybride étant mieux disposé à survivre. D'un autre côté toutefois, ce rapprochement incessant entre le règne animal et l'être humain tend à reléguer le peuple post-exotique du bord des vaincus, des indésirables, des parias. Ainsi, l'animalité chez Volodine est simultanément une catégorie de l'exclusion et de la résistance. Par exemple, dans *Dondog*, Volodine tisse de nombreux rapprochements entre le personnage éponyme et une blatte. Suggérant la perte radicale de l'historicité de son protagoniste, l'auteur renvoie dans un même élan l'humanité à ses origines animales, primitives. Mais

33. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 256.

on peut également retourner cette proposition, car les animaux et les insectes possèdent cet avantage : ils ne distinguent nullement les ruines et les déchets du reste. Pour eux, le désastre n'a aucune signification, il constitue simplement leur habitat. Contrairement à l'être humain, l'histoire ne représente aucunement, pour eux, une déception ou une contrainte; ils sont naturellement dispensés de cet embarras.

Animaux pourvus d'attributs humains ou hominidés hybrides, encore une fois chez Volodine, deux catégories opposées se fondent l'une dans l'autre de manière à exclure non seulement les formes de vie et les modes d'être préexistants, mais aussi toutes possibilités de classification. Cette obsession systémique pour l'ordre et les méthodes de classement représente d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle on pressent, dans le monde post-exotique, une sorte d'aversion envers l'humanité accomplie. Conséquemment, dans *Le nom des singes*, Volodine accorde à un type d'araignées « une intelligence supérieure et des aptitudes à la vie collective [car] elles mettent en place des utopies plus révolutionnaires et plus réussies encore que celle de nous autres³⁴ ». Enfin, la présence des animaux et des insectes, dans l'univers post-exotique, met en relief les faiblesses, les insuffisances et les dépendances de l'humanité. Par exemple, l'éléphante Marta Ashkarot que l'on retrouve dans *Onze rêves de suie* sait très bien « qu'avec les hominidés il fallait toujours entretenir un espoir, même sous une forme banale et artificielle, surtout quand l'absence de tout espoir était criante³⁵ ». Animalité et sous-humanité, classe à part, peuple exclu, les protagonistes post-exotiques sont sans cesse dépeints en décalage avec l'humanité. Ils en représentent souvent un avatar quelconque, dont l'hybridation mentale ou physique leur permet de s'adapter et de survivre. C'est ainsi que Wong, l'éléphant de *Nos animaux préférés*,

[m]ême s'il devait affronter le désagrégement d'une mauvaise rencontre, [...] était curieux de découvrir quel

34. Antoine Volodine, *Le nom des singes*, Paris, Minuit, 1994, p. 136.

35. Manuela Draegger, *Onze rêves de suie*, op. cit., p. 165.

genre de personnes, après tout ce temps, avaient survécu dans la forêt. Quelle catégorie coriace de personnes humaines³⁶.

La raison fondamentale de l'ensemble des hybridations insolites et nombreuses, que l'on retrouve non pas dans chaque livre, mais bien, tel que l'avance Lionel Ruffel, à chaque page écrite par Volodine³⁷, relève, entre autres, de l'origine identitaire des narrateurs post-exotiques, de leur ontologie particulière. Un extrait du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze s'avère ainsi très pertinent pour expliquer cette distanciation progressive entre les protagonistes de cet univers fictif et l'humanité.

Parce que nous avons parcouru un très long chemin d'isolement, de rumination, nous avons de plus en plus de mal à nous persuader que notre groupe de gens de l'extérieur appartenait à la même communauté. Sur le plan génétique, il nous semblait qu'un décalage s'était produit. Nous nous sentions étrangers aux populations humaines³⁸.

Chez Volodine, non seulement les notions « d'espèce » et de « communauté », faisant respectivement référence au règne animal et aux sociétés humaines, ne comportent plus beaucoup de subdivisions, mais, plus largement, elles deviennent coextensives. Ainsi, on retrouve dans l'univers post-exotique des communautés d'êtres hybridés avec des oiseaux, des poissons, des insectes ou encore des crustacés. Invariablement, ces dernières s'acharnent à vivre et, en refusant de se résoudre à la fin ou à l'échec, elles nous rappellent que le « monde est un enfer pour les humains aussi bien que pour les animaux³⁹ ». En somme, si les écrivains post-exotiques racontent « un monde de la fin », ces derniers ne consacrent aucunement « la fin de ce monde ». Hybrides, mutilés, mourants, ils continuent de dire leur monde, de lui inventer une histoire, de lui fabuler une

36. Antoine Volodine, *Nos animaux préférés*, op. cit., p. 9.

37. Voir Lionel Ruffel, op. cit., p. 257.

38. Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, op. cit., p. 71.

39. *Ibid.*, p. 52.

communauté, tant il est vrai de dire, avec Gilles Deleuze, que « la fabulation a pour fonction d'inventer le peuple qui manque⁴⁰ ». En refusant d'abandonner les espérances du passé et la possibilité d'un avenir « autre », ils représentent la survivance d'un monde qui les précède et les dépasse. Désemparés, mais résistants, déchus, mais convaincus, les personnages de Volodine semblent tout mettre en œuvre, c'est-à-dire leur parole, pour nommer cette carence d'avenir qui caractérise l'ensemble de l'univers post-exotique.

En prenant à revers l'expression de Lawrence Buell, on pourrait ainsi dire que Volodine « n'écrit pas pour un monde en danger⁴¹ ». Son entreprise, au contraire, n'apporte ni certitude ni confirmation. Les œuvres post-exotiques se donnent plutôt à lire comme des témoignages où l'ampleur du drame dépasse largement l'exigence de crédibilité de la parole racontante. Ainsi, alors que la pensée écologique contemporaine vise étrangement à « réenchanter la nature⁴² » en ravivant un imaginaire exotique à mi-chemin entre la nostalgie de l'ère préindustrielle et la fascination naïve pour le monde rural et les contrées sauvages, les textes de Volodine, définitivement plus ambigus et plus déstabilisants, concourent autant au déploiement qu'au renversement de ce qu'on pourrait nommer « l'exotisme écologique ». En réalité, l'univers post-exotique ne nous permet pas de penser directement les bouleversements climatiques pressentis pour les temps à venir, il met plutôt en lumière l'irréductible dialectique qui existe entre nature et culture, c'est-à-dire entre le devenir de l'écosystème et le devenir humain. Ainsi, il existe chez Volodine, un lien fondamental reliant catastrophe écologique et catastrophe sociale ou, en inversant la proposition, un rapport irréductible entre possibilité de la communauté et qualité de

40. Cité dans Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 247.

41. Voir à ce sujet Lawrence Buell, *Writing for An Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 384 p.

42. Voir à ce sujet Serge Moscovici, *Réenchanter la nature : entretiens avec Pascal Dibie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002, 65 p.

l'environnement. Et cette relation capitale est mise en perspective, voire même déterminée, chez Volodine, par une poétique de la fin proprement post-exotique. Alors que les référents traditionnels se disloquent et s'emboîtent à nouveau pour affirmer simultanément et paradoxalement l'autonomie et l'engagement de cet édifice littéraire, Volodine déploie un imaginaire de la fin bien particulier. Ce dernier prend corps à travers des rumeurs, des voix et des mémoires qui, bien que multiples, tordues et contradictoires parfois, restent néanmoins sans équivoque sur le constat du désastre de l'aventure humaine. Il s'agit d'ailleurs là d'une grande prouesse dans le registre des imaginaires de la fin contemporains : évoquer la fin du monde afin de mieux assurer sa continuité, sa transformation, sa poursuite, enfin tout, sauf la répétition de son histoire. Si cette politisation de la fin prend forme dans un décor inédit, elle ne va pas sans rappeler un vieux trait d'esprit de Fredric Jameson selon lequel il semble généralement « plus facile d'imaginer une catastrophe totale qui mettra fin à toute la vie sur terre que d'imaginer un réel changement dans les rapports capitalistes⁴³ ». Enfin, tout porte à croire que « les pommes grises » de Volodine ne sonnent pas le glas du monde, au contraire, elles sont le précieux gage de sa survivance au-delà de sa fin annoncée et le rappel, dans le présent, que la crise écologique est avant tout la résultante d'une longue catastrophe politique et historique.

43. Fredric Jameson cité dans Slavoj Žižek, *Vivre la fin des temps*, traduit par Daniel Bismuth, Paris, Éditions Flammarion, 2010, p. 450.



Philippe Handfield
Université Concordia

Le sublime chez
Michel Houellebecq.
De la domination à la réconciliation
dans notre rapport avec la nature

Le paradigme cybernétique modélise aujourd'hui notre vision du monde, de l'homme, de notre corps et de notre existence. La cybernétique réduit l'Être à la transmission d'informations, elle se caractérise par la volonté de communiquer sans cesse, de devenir transparent et ouvert, avec une efficacité et une rapidité toujours plus accrues. Devant la seconde loi de la thermodynamique, qui détermine l'accroissement constant de l'entropie dans l'univers, Norbert Wiener, mathématicien et père de la cybernétique, conçoit l'information comme une résistance au désordre. Dès 1957, le mathématicien américain soumet l'idée d'une cartographie informationnelle de la vie, d'une maîtrise et d'une manipulation du « code » que serait l'humain. Les intuitions de Norbert Wiener se concrétisent en quelque sorte par le projet Génome humain, complété en 2003, qui alimente cette vision réductrice et unilatérale d'un monde « mécaniste » constitué d'une unité primaire : l'information.

Et cela n'est pas sans conséquence sur l'art romanesque. Pour Michel Houellebecq, la construction de personnage consiste aujourd'hui en un « exercice un peu formel et vain », car là où l'explication cybernétique règne, la profondeur psychologique qu'implique la notion même de personnage devient obsolète : la personnalité et les émotions deviennent le produit d'échanges hormonaux, simples paramètres de calibration, interprétables et manipulables comme le serait une base de données et d'informations.

Sans nul doute, le XX^e siècle restera comme l'âge du triomphe dans l'esprit du grand public d'une explication scientifique du monde, associée par lui à une ontologie matérielle et au principe de déterminisme local. C'est ainsi que l'explication des comportements humains par une liste de *paramètres numériques* (pour l'essentiel, des concentrations d'hormones et de neuromédiateurs) gagne chaque jour du terrain¹.

Or, dans *Les Particules élémentaires*² et *La Possibilité d'une île*³, les narrateurs houellebecquiens, historiens posthumains ou humoristes néo-balzaciens cernant l'humain à travers des catégories sociologiques, attestent toutefois que les « artistes authentiques » leur demeurent insaisissables : ils sont uniques, incommensurables. Daniel, dans *La Possibilité d'une île*, « observateur acerbe des faits de société, [...] balzacien *medium light* » (*LPI*, p. 151) ne sait comment entrevoir Vincent. Cet « immense artiste » (*LPI*, p. 412) le mystifie, n'entre dans aucune classe assimilable avec laquelle il pourrait calibrer sa vision du monde. Jed Martin, protagoniste peintre de *La carte et le territoire*, constate lui-même son état solitaire, jusqu'à « se demander s'il appartenait au genre humain⁴ ». Artiste encyclopédiste

1. Michel Houellebecq, *Interventions*, dans Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Sheer, p. 67.

2. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, 393 p.

3. Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, 485 p. Désormais, les références de ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LPI*.

4. Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 64.

des « types » humains qui existent, il échoue lui aussi dans sa tentative de capter la figure de l'artiste.

Ces dix dernières années, j'ai essayé de représenter des gens appartenant à toutes les couches de la société, du boucher chevalin au PDG d'une multinationale. Mon seul échec, ça a été quand j'ai tenté de représenter un artiste [...]. Enfin j'ai aussi échoué dans le cas d'un prêtre, je n'ai pas su comment aborder le sujet, mais dans le cas de Jeff Koons c'est pire, j'avais commencé le tableau, j'ai été obligé de le détruire⁵.

Selon François Filleul, l'utopie dans *Les Particules élémentaires* est beaucoup plus audacieuse qu'une simple anticipation d'une société eugéniste dominée par la technoscience et la « génétique-quantique » : ce dernier considère l'épilogue du roman comme la « mise en place d'une vision poétique du monde⁶ ». Filleul postule que le texte de Houellebecq est un roman à thèse esthétique, où le personnage de Michel incarne cette vision.

[I] est plausible que l'auteur, s'avouant incapable d'intégrer la poésie en tant que forme dans son écriture prosaïque, ait choisi d'en faire un personnage, de conceptualiser, de métaphoriser son apport au roman. Puisque le clonage et l'immortalité instaurés dans « Illimité émotionnel » [l'épilogue des *Particules élémentaires*] prétendent rétablir un idéal d'indistinction où se fondent objet, sujet et monde, la poésie, créatrice d'illimitation, s'impose comme son mode d'expression privilégié⁷.

Michel, poète-scientifique, est lui aussi en marge du genre humain. « Tu n'es pas humain⁸ » affirme Bruno à propos de son frère. De fait, l'artiste chez Houellebecq, à l'instar du prophète scientifique Michel

5. *Ibid.*, p. 173.

6. François Filleul, « L'« Illimité émotionnel » dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Anticipation nostalgique et utopie poétique » dans Montserrat Serrano Manes, *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, vol. 1, 2000, p. 88.

7. *Ibid.*, p. 90.

8. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 225.

Djerjinski, est constamment solitaire, il se positionne en décalage avec le genre humain : en périphérie, il n'éprouve aucun sentiment d'appartenance ou de solidarité avec les gens de son espèce.

Plateforme aussi évoque la particularité existentielle de l'artiste. Son narrateur Michel, à la suite de sa lecture d'un roman d'Agatha Christie, cerne l'autoreprésentation de l'auteure britannique, qui a selon lui soulevé toute l'ambiguïté tragique de la condition d'un créateur.

L'intérêt du *Vallon* [d'Agatha Christie] [...] se situait [...] dans la souffrance spécifique qui s'attache au fait d'être artiste : cette incapacité à être vraiment *heureu[x]* ou *malheureu[x]*; à ressentir *vraiment* la haine, le désespoir, l'exultation ou l'amour; cette espèce de filtre esthétique qui s'interposait, sans rémission possible, entre l'artiste et le monde. [...] [L]l'artiste, mis en quelque sorte à part du monde, n'éprouvant les choses que de manière double, ambiguë, et par conséquent moins violente, en devenait par là même un personnage moins intéressant⁹.

En raison de leur singularité, parce qu'ils ne peuvent entrer dans une définition prédéterminée selon des paramètres « biocybernétiques », ni subir la fatalité cybernétique, nous croyons, à l'inverse de ce qu'invoque le narrateur de *Plateforme*, que les personnages d'« artistes authentiques » des romans de Michel Houellebecq sont les êtres les plus incommensurables de la diégèse. Ceux-ci semblent s'inscrire en marge, voire à l'encontre de l'uniformisation sociétale logocentriste dont l'œuvre houellebecquienne devient le miroir. Nous les considérons comme les points de fuite de la vision poétique de l'écrivain français. Car pour ce dernier,

le roman est le lieu naturel pour l'expression de débats ou de déchirements philosophiques. C'est un euphémisme de dire que le triomphe du scientisme restreint dangereusement l'espace de ces débats; l'ampleur de ces déchirements. [...] Le roman, prisonnier d'un comportementalisme étouffant,

9. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 103-104.

finit par se tourner vers sa seule, son ultime planche de salut : « l'écriture »¹⁰.

Pour Michel Houellebecq, l'art poétique permet de s'extirper du scientisme prégnant, il permet même de participer à la quête philosophique de la vérité. « L'émotion abolit la chaîne causale; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie¹¹. » Selon l'auteur, l'art et la poésie, au détriment du *logos*, manifestent le *pathos* : la contemplation pure n'active aucunement l'entendement.

Dans *En présence de Schopenhauer*, court traité esthétique que Michel Houellebecq a publié sur Internet quelques mois avant la parution de *La carte et le territoire*, le romancier émet certaines considérations sur le philosophe de la volonté, avec lequel il avoue avoir une filiation littéraire. Selon Houellebecq, l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* a transcendé les limites imposées par la philosophie rationaliste. À l'assertion wittgensteinienne « sur ce dont je ne peux parler, j'ai l'obligation de me taire », Schopenhauer choisit d'écrire justement sur « ce dont on ne peut parler », passant dans le champ du romancier en interrogeant l'amour, la mort, la tragédie et la douleur. « Il va tenter d'étendre la parole à l'univers du chant [à savoir de la poésie] [...] [S]a première décision, au moment d'entrer dans ce nouveau domaine, sera d'utiliser l'approche, très inhabituelle pour un philosophe, de la *contemplation esthétique*¹² ». Ce « chant » naît d'une « contemplation limpide — à l'origine de tout art [...], faculté de perception pure qu'on ne rencontre habituellement que dans l'enfance, la folie, ou dans la matière des rêves¹³ ». Tranchant entre discours littéraire et discours de vérité, Houellebecq considère la poésie comme une contemplation paisible « détachée de toute

10. Michel Houellebecq, *Interventions*, op. cit., p. 67.

11. Michel Houellebecq, *Rester vivant*, Paris, Liber, p. 25.

12. Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/280810/en-presence-de-schopenhauer-55> (9 juillet 2012).

13. *Ibid.*

réflexion comme de tout désir, de l'ensemble des objets du monde¹⁴ ». C'est dans la pensée de Schopenhauer que l'écrivain français retient les concepts esthétiques hérités de Kant.

Le sentiment du sublime provient de ce qu'une chose directement défavorable à la volonté devient l'objet d'une contemplation pure, qui ne peut être maintenue qu'en se détournant avec constance de la volonté et en s'élevant au-dessus de ses intérêts¹⁵.

Dans cette réflexion esthétique, Houellebecq privilégie le sublime, état de contemplation, dissonance entre perception et entendement. Inspiré de la philosophie de Schopenhauer, il croit que l'art véritable ne l'est que lorsqu'il est le produit d'une contemplation n'invoquant pas l'entendement. En ce sens, il est intéressant de porter un regard sur le motif du sublime dans l'œuvre romanesque de l'auteur. Mais d'abord, il importe de consolider théoriquement cette notion esthétique.

Considérations sur la notion esthétique de sublime

Selon l'étymologie, le terme *sublime*, du latin classique *sublimis*, est la conjonction problématique de *sub*, signifiant un mouvement d'élévation et de *limis*, qui renvoie soit à « oblique, de travers », soit à « limite ». Le sens de cette notion esthétique a considérablement évolué à travers l'histoire de la philosophie. Le premier traité esthétique sur le sublime remonte au XIV^e siècle. *Du Sublime*, attribué à Pseudo-Longin et traduit par Nicolas Boileau au XVII^e siècle, fournit les prémisses à la définition de ce concept. En effet, ce traité en est plus un de rhétorique que d'esthétique, où le sublime désigne un discours *très* éloquent provoquant le pathos, un discours tant pléthorique que pathétique : d'un côté, la *grandeur* d'une élocution, le *plethos*, « la multitude des paroles »; de l'autre, le sentiment tragique, le « grand

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

frisson », le *pathos*. Associé à l'expérience esthétique, le sublime, l'immensité engendrant la passion, désigne alors rapidement un sentiment provoqué par la contemplation de la Nature. La Nature, selon Pseudo-Longin, « a engendré dans nos âmes une passion invincible pour tout ce qui nous paraît de plus grand et de plus divin que nous-mêmes¹⁶ ».

Edmund Burke, le premier philosophe à avoir traité des différences entre beau et sublime, s'est interrogé sur les causes et origines de ce dernier sentiment : il désigne chez lui un plaisir négatif devant le terrible et le douloureux, notamment la mort.

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; [...] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but *at certain distances*, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience¹⁷.
[nous soulignons]

Souffrance et satisfaction sont paradoxalement conjointes dans le sublime, mais l'extase ne peut être provoquée que par une contemplation à *bonne distance* de la puissance qui l'engendre. Tout comme Burke, Emmanuel Kant a établi les distinctions entre beau et sublime dans sa *Critique de la faculté de juger*. Les choses belles selon lui nous procurent un sentiment agréable, nous donnant un espoir de vivre dans un monde harmonieux. Le sublime, à l'inverse, rompt cet espoir : il s'inscrit devant des phénomènes transcendant notre entendement et notre imagination à cause de leur nature démesurée. L'harmonie entre raison et perception est alors troublée. Submergé par le sublime, le sujet ressent son insignifiance et sa finitude, il

16. Longin, *Le traité du sublime*, <http://www.remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm> (1^{er} mai 2014).

17. Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful*, vol. XXIV, partie 2, The Harvard Classics, New York, P.F. Collier & Son, 1909-14; Bartleby.com, 2001. <http://www.bartleby.com/24/2/> (12 juillet 2012).

réalise que ces éléments naturels à la puissance grandiose peuvent le dévaster, provoquant autant d'admiration que d'effroi, un « plaisir négatif ». Issu de la puissance naturelle, le sublime kantien insuffle paradoxalement chez le sujet de nouvelles ambitions de résistance face à cette puissance.

Des rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est plus propre à susciter la peur; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature¹⁸.

Le sublime de Kant se caractérise donc par la posture dominatrice du sujet sur la nature. Car, le sublime délie les limites sensibles de l'imagination, il est un passage du sensible au suprasensible, il est « une activité sérieuse de l'imagination¹⁹ ». Le sentiment sublime ne réside donc pas en l'objet contemplé, mais dans l'esprit du sujet contemplant, il est mouvement tumultueux de sa pensée.

D'un point de vue esthétique, soit le discours philosophique sur les questions du Beau, le sublime est une catégorie de jugement relativement récente. Certes, nous avons identifié sa source étymologique chez Longin, mais sa théorisation est inhérente au développement de la discipline philosophique de l'esthétique durant le XVIII^e siècle. La dialectique entre « beau » et « sublime », qui

18. Emmanuel Kant cité dans Theodor Adorno, *Autour de la Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 112.

19. *Ibid.*, p. 112.

assure son autonomisation en tant que catégorie esthétique à part entière, ne s'effectue qu'avec les Lumières. Rappelons brièvement que les Lumières renvoient à ce processus historique durant lequel la « Raison » s'illumine, se saisit elle-même, et fait reculer le mythique et l'irrationnel sur la nature. « Le sublime, comme l'*Aufklärung*, sont compris comme des victoires sur la peur ou la terreur suscitées par la nature en tant que pouvoir²⁰ ». L'*Aufklärung*, comme processus de rationalisation de la nature, a transformé notre perception de la nature, désormais « monstrueuse, fruste, plébéienne » selon Theodor Adorno, entité que nous devons démystifier, voire contrôler. Cette perception influence alors le jugement esthétique : au « Beau », comme forme de contemplation ordonnée de la nature, comme catégorie esthétique a priori essentialiste, statique, transcendantale, répond le sublime qui instaure une résistance chez le sujet contemplant.

L'homme est de plus en plus dominé par l'idée de Descartes d'être « maître et possesseur de la Nature », et son influence sur cette dernière est désormais indéniable, ne serait-ce que par la grandeur de ses traces. Le sublime s'est ainsi associé à l'expérience technologique au cours du XX^e siècle. Les technologies permettent une expérience sublime inédite, le « sublime technologique²¹ ». De l'électricité à la métropole en passant par la base de données, la vastitude des réseaux de notre monde contemporain engendre un sentiment d'impuissance ou de surpuissance, car l'être humain ne peut plus les cerner à l'aide de son entendement seul. Pour revenir au paradigme cybernétique, la technologie est plus à même que la nature de moduler notre vision du monde, plus à même de nous faire prendre conscience de notre finitude et de notre insignifiance, mais, à l'inverse, est aussi susceptible d'alimenter cette sensation de pouvoir et de domination que décrivait Kant. En ce sens, elle devient un objet sublime.

20. Daniel Dumouchel, « La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno », *Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 38.

21. Jos de Mul et France Grenaudier-Klijn, « Le sublime (bio)technologique », *Diogène*, 2011, vol. 1, n° 233, p. 47.

Dans un monde où l'ordinateur est devenu la technologie dominante, tout — gènes, livres, organisations — devient une base de données relationnelle. Les bases de données transforment tout un ensemble d'éléments (re)combinatoires. Elles sont ainsi devenues la forme culturelle dominante de notre époque. Les ordinateurs sont des « machines ontologiques » qui influencent et déterminent autant notre univers que notre vision du monde. À ce titre, la base de données, [voire la cybernétique,] transforme le sublime autant que notre expérience du sublime²².

Combinée au traitement de l'information, la génétique libère aussi des pouvoirs terrifiants : les potentialités de modification du vivant, fascinantes et effrayantes à la fois, encourent elles aussi une transformation du sentiment sublime, cette fois « biotechnologique²³ ». Ainsi, à l'instar de la Nature, immensité incontrôlable inquiétante et fascinante, chez Pseudo-Longin, Burke ou Kant, la technologie est de plus en plus appréhendée soit comme une force qui nous contrôle et nous menace, soit comme une nouvelle projection de notre domination. Le posthumain, en tant que potentielle maîtrise consciente de notre évolution biologique, provoque donc le sentiment sublime entre fascination et effroi. Il est sans doute l'une des manifestations les plus radicales du sublime technologique. Nous avons donc pu mettre en lumière que le sublime est une catégorie du jugement esthétique apparue en même temps que l'*Aufklärung*, que l'illumination de la Raison, qu'il provoque un sentiment de domination de la nature, sentiment qui s'est perpétué et s'est radicalisé dans l'horizon de la fin de l'espèce humaine par les voies technologiques. Or, certains théoriciens, notamment ceux de l'École de Francfort, ont adopté une perspective critique face aux effets des Lumières et à cette posture de domination sur la nature.

Selon Max Horkheimer et Theodor Adorno, le projet de l'*Aufklärung*, qui se voulait émancipateur et promoteur de bonheur

22. *Ibid.*, p. 52.

23. *Ibid.*, p. 52.

par le progrès de la raison, a été trahi, voire « oublié », en se renversant dans son contraire, l'asservissement. La Raison s'est retournée en « raison instrumentale » à travers des processus socio-économiques réifiant l'individu.

L'individu est réduit à zéro par rapport aux puissances économiques. En même temps, celles-ci portent la domination de la société sur la nature à un niveau jamais connu. Tandis que l'individu disparaît devant l'appareil qu'il sert, il est pris en charge mieux que jamais par cet appareil même. L'élévation du niveau de vie des classes inférieures, considérables sur le plan matériel et insignifiantes sur le plan social, se reflète dans ce qu'on appelle hypocritement la diffusion de l'esprit. Son véritable intérêt serait la négation de la réification elle-même. Mais l'esprit ne peut survivre lorsqu'il est défini comme un bien culturel et distribué à des fins de consommation. La marée de l'information précise et d'amusements domestiqués, rend les hommes plus ingénieux en même temps qu'elle les abêtit²⁴.

Horkheimer et Adorno croient que la domination sur la nature initiée par la prise de conscience de la Raison, les Lumières, s'applique désormais sur la nature même des humains, à travers notamment des moyens socio-économiques et politiques de contrôle, par la répression de ce qui est « naturel » dans l'homme. Les biotechnologies et l'informatique, au sein la société de l'information, se sont greffées aux dynamiques sociales et ont le potentiel d'asservir les individus (ce que Houellebecq a représenté avec *La Possibilité d'une île*). Déjà, dans leur étude critique du capitalisme, Horkheimer et Adorno ont prétendu que la logique de la raison instrumentale est l'unification, ce qui n'est pas sans rappeler la monadologie cybernétique du « tout est information ».

A priori, la Raison ne reconnaît comme existence et occurrence que ce qui peut être réduit à une unité; son idéal, c'est le système dont tout peut être déduit. [...]

24. Max Horkheimer, Théodor Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 17.

[Sa] logique formelle fut la grande école de l'unification. Elle offrait aux partisans de la Raison le schéma suivant lequel le monde pouvait être l'objet d'un calcul. [...] [L]e nombre est devenu le canon de l'*Aufklärung*. [...] La société bourgeoise est dominée par l'équivalence. Elle rend comparable ce qui est hétérogène en le réduisant à des quantités abstraites. Pour la Raison, ce qui n'est pas divisible par un nombre, et finalement par un, n'est qu'illusion²⁵.

Or, Adorno et Horkheimer projettent une voie de dépassement de la raison instrumentale, celle de l'anamnèse, pour produire « le souvenir de ce qui est nature dans le sujet », qui déroge de la Raison totalisante. Ils nomment « mimétique » cette dimension humaine aux aspirations non-rationnelles, lui permettant de s'extirper de la réification, conséquence de la raison instrumentale et de retrouver son origine naturelle. « La "mimèsis", ici, assure l'identification avec le non-identique, avec ce qui est irréductible à la rationalité pure et simple. C'est dans cette mesure qu'elle est le lieu de ce "souvenir de la nature dans le sujet"²⁶ ». Pour les penseurs de l'École de Francfort, c'est dans l'art que réside la *mimèsis*, cette résistance à la Raison par la voie de la réconciliation avec notre état de nature.

Adorno a exprimé ses inquiétudes sur la dégénérescence esthétique, notamment causée par l'évolution sociale et technique, qui « vise cette position aporétique du sujet artistique entre la nécessité imposée par l'évolution technique et la liberté créatrice qui diminue au fur et à mesure que la technique progresse de manière autonome²⁷ ». L'hermétisme des avant-gardes est perçu, chez Adorno, comme une résistance langagière et esthétique : ces artistes manifestent par l'ambiguïté et la singularité de leur création, une subjectivité que refuse en quelque sorte l'ordre social. Adorno insiste sur la *négativité* du langage poétique, qui, opposé au

25. *Ibid.*, p. 25.

26. *Ibid.*, p. 41.

27. Pierre V. Zima, *La négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 137.

langage commun, nie les stéréotypes, les ragots, les lieux communs et les idéologèmes (unité fonctionnelle du discours). L'art est pour Adorno « une énigme », et se refuse à la circonscription rationnelle du monde, se refuse à la définition, c'est-à-dire qu'il ne comporte aucune réflexivité raisonnable. Car l'art ouvrirait à la dialectique que les systèmes logocentristes, mathématiques, voire cybernétiques tendent à inhiber.

L'esthétique d'Adorno en est donc une de réconciliation entre l'homme et la nature, par delà le rapport de domination qu'avait décrit Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*. Toutefois, l'art ne peut offrir qu'une apparence de cette *originelle conciliation*, ce qu'Adorno appelle « la dialectique de l'apparence esthétique²⁸ ». L'art ne donne accès à la vérité que dans l'apparence : la représentation d'un originel état réconcilié est alors impossible. Or, « l'art possède la vérité en tant qu'apparence de la non-apparence. [...] Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation²⁹ » entre l'esprit et la nature. Les effets du sublime kantien se caractérisent par la posture dominatrice sur la nature que le sujet contemple, celui-ci s'en inspirant pour représenter la transcendance et entrer dans les sphères conceptuelles pour se faire une idée de l'infini. À l'inverse, le sujet adornien réagit au sublime naturel par une adaptation réconciliatrice, inhérente à la *mimésis* que chérit Adorno. « La puissance de la nature n'est pas considérée comme une provocation de la puissance subjective. Le sujet reconnaît plutôt à quel point il fait lui-même partie de la nature³⁰. » Le sublime pour Adorno, devient alors une sorte de *remède esthétique contre la domination du sujet sur la nature*.

28. Daniel Dumouchel, *op. cit.*, p. 38.

29. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 178, 179 et 224.

30. Pierre V. Zima, *op. cit.*, p. 144.

Le sublime chez Michel Houellebecq

Dans *La Possibilité d'une île*, Michel Houellebecq a lui-même avoué sa fierté d'avoir incorporé et insubordonné la poésie au genre romanesque. Au contact de l'art et de la poésie, le néohumain Daniel²⁵ choisit de s'extirper de sa condition posthumaine et de se lancer dans l'exploration des espaces naturels, hors de son cloître et de sa société numérisée. Conscient que son départ annonce son suicide, Daniel²⁵ fuit « la communauté abstraite, virtuelle des néo-humains » (*LPI*, p. 466). Cette décision est l'issue de sa correspondance avec Marie²³, néohumaine sensible, au tempérament artistique, qui l'initie à la fois à l'art et à la poésie. Rappelons que c'est à cause d'elle que Daniel²⁴ accède aux ultimes écrits poétiques de Daniel¹, sorte d'apologie de l'amour, « possibilité d'une île » paisible au sein d'une existence où règne la violence du désir et la souffrance qui lui est conséquente. Le néohumain refuse « cette routine solitaire, uniquement entrecoupée d'échanges intellectuels » (*LPI*, p. 439), une vie vouée à l'entendement et la raison, qui lui apparaît désormais insoutenable. La lecture du récit de vie de son prédécesseur humain, et ultimement de sa poésie, l'entraîne à véritablement regretter l'ambivalence de la condition humaine, « à envier la destinée de Daniel¹, son parcours contradictoire et violent, les passions amoureuses qui l'avaient agité » (*LPI*, p. 440). Progressivement, son retour à l'état de nature, hors des enclaves sécurisées de la néohumanité, lui fait découvrir, sommairement, l'émotion. « L'aube se leva, humide, sur le paysage des forêts, et vinrent avec elle des rêves d'une douceur, que je ne parvins pas à comprendre » (*LPI*, p. 441). Il prend conscience de la volonté schopenhauerienne de la vie, alors que son compagnon postcanin, Fox, retrouve ses instincts de chasseur et dévore les entrailles d'un petit animal. « Ainsi était constitué le monde naturel » (*LPI*, p. 441) reconnaît alors Daniel²⁵. De fait, le personnage prend conscience de la dualité du monde, ne subissant plus l'endoctrinement et l'isolement logocentriste de la néohumanité : la souffrance lui apparaît comme inéluctable, tout autant que son corollaire, le désir et le plaisir. Les tentatives

technoscientifiques et spirituelles pour l'inhiber n'ont pour résultat qu'une stase indéfinie et morose, la réplication constante du Même. Le néohumain réalise que « c'est au contraire la tristesse, la mélancolie, l'apathie languide et finalement mortelle qui avaient submergé nos générations désincarnées » (*LPI*, p. 440). À l'extérieur de la communauté néohumaine, où ne se véhiculent que des préceptes d'alanguissement du sensible et le mythe technoprophétiste de l'avènement des Futurs, Daniel²⁴ apprend l'amour. « À l'issue [...] de ces quelques semaines de voyage [dans la nature], jamais je ne m'étais senti aussi près d'aimer, *dans le sens le plus élevé du terme*; jamais je n'avais été aussi près de ressentir personnellement "ce que la vie a de meilleur", pour reprendre les mots utilisés par Daniel¹ dans son poème terminal » (*LPI*, p. 449). Se révèle alors la portée sublime du poème *La Possibilité d'une île* dans le récit, qui semble incarner la représentation de l'imprésentable, réduisant l'écart entre l'idée de cette sensation d'apothéose et sa sensation même. Pour Houellebecq,

le sentiment du sublime provient de ce qu'une chose directement défavorable à la volonté devient l'objet d'une contemplation pure, qui ne peut être maintenue qu'en se détournant avec constance de la volonté et en s'élevant au-dessus de ses intérêts³¹.

Durant ses pérégrinations dans la nature, le néohumain erre en contemplant, laissant sa perception le submerger au détriment de son entendement. Car Daniel²⁵ refuse la volonté de la survivance et choisit lui-même sa mort, tout en se détournant de celle-ci pour porter son regard, de façon limpide, sur les choses du monde. « J'étais parvenu à l'innocence, à un état non conflictuel et non relatif, je n'avais plus de plan ni d'objectif, et mon individualité se dissolvait dans la série indéfinie des jours; j'étais heureux » (*LPI*, p. 450). Cette dernière scène rappelle d'ailleurs la condition lumineuse et sereine des posthumains des *Particules élémentaires*, qui adoptent une posture existentielle contemplative.

31. Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, op. cit.

L'épilogue de *La Possibilité d'une île* semble ainsi révéler que, pour Houellebecq, la faculté de jugement esthétique persiste dans le néohumain. Malgré la dégénérescence des institutions culturelles et civilisationnelles, voire de l'humanité, le sentiment esthétique subsiste, et permet à ces êtres de résister à leur état d'existant, décrit comme misérable. Devant un phénomène naturel sublime, même les néohumains, malgré leur froideur et leur rationalité conséquente à quelques siècles de conditionnement sociétal et de rectification génétique, délaissent l'entendement et se laissent porter par cette incarnation de l'infini dans le fini. « [M]es premiers prédécesseurs néo-humains, tels Daniel³ et Daniel⁴, soulignent cette sensation d'ironie légère qu'ils éprouvent à voir des forêts denses, peuplées de loups et d'ours, gagner rapidement du terrain sur les anciens complexes industriels » (*LPI*, p. 454). Daniel²⁵, quant à lui, ressent qu'il fait partie intégrante de la nature tout en prenant conscience de sa finitude. « [R]etrouvant le monde originel, j'avais la sensation d'être une présence incongrue, facultative, au milieu d'un univers où tout était orienté vers la survie, et la perpétuation de l'espèce » (*LPI*, p. 457). Nous reconnaissons encore dans ce dernier passage l'influence de la philosophie d'Arthur Schopenhauer, fondée sur le concept de « vouloir-vivre », conçu comme le fondement non seulement de l'humain, mais de toute l'existence. Daniel²⁵ remarque de manière flegmatique qu'il n'existe que pour la « reproduction indéfinie de [ses] gènes » (*LPI*, p. 477), Houellebecq traduisant la philosophie de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* à l'aide des récents savoirs génétiques. Mais, Daniel²⁵ ne se délivre pas aussi facilement de la philosophie matérialiste et logocentriste de la néohumanité :

Notre existence dépourvue de passion était celle des vieillards; nous portions sur le monde un regard empreint d'une lucidité sans bienveillance. Le monde animal était connu, les sociétés humaines étaient connues; tout cela ne recelait aucun mystère, et rien ne pouvait en être attendu, hormis la répétition du carnage. (*LPI*, p. 466)

Pourtant, Schopenhauer croyait que l'homme pouvait s'échapper de cette volonté par la contemplation esthétique, ce que traduit la diégèse de Houellebecq.

Certes influencé par le Romantisme, l'écrivain français ne réactive toutefois pas le mythe du salut artistique, car le néohumain ne crée pas : il propose plutôt les conditions, chez le posthumain, d'une « contemplation limpide », hors de la volonté schopenhauerienne de la perpétuation de l'existence, qui apaise l'être en le délivrant momentanément de la souffrance et de la violence du monde. Durant ses jours de contemplation paisible, lorsqu'il se laisse bercer par de longues observations du ciel, Daniel²⁵ avoue d'ailleurs percevoir que « l'univers était enclos dans une espèce de cocon ou de stase, assez proche de l'image archétypale de l'éternité » (*LPI*, p. 481). Ce personnage néohumain, à la toute fin du roman, est littéralement saisi par la splendeur de l'océan : ce paysage le subjugue, l'empreint du sentiment sublime, qui lui permet de se résoudre sur l'insuffisance de sa condition. Sa froide cartographie rationnelle du monde est alors rompue.

Un matin, juste après mon réveil, je me sentis sans raison perceptible moins oppressé. Après quelques minutes de marche, j'arrivai en vue d'un lac largement plus grand que les autres, dont, pour la première fois, je ne parvenais pas à distinguer l'autre rive. Son eau, aussi, était légèrement plus salée. C'était donc cela que les hommes appelaient la mer, et qu'ils considéraient comme la grande consolatrice, comme la grande destructrice aussi, celle qui érode, qui met fin avec douceur. J'étais impressionné, et les derniers éléments qui manquaient à ma compréhension de l'espèce se mirent d'un seul coup en place. Je comprenais mieux, à présent, comment l'idée de l'infini avait pu germer dans le cerveau de ces primates; l'idée d'un infini accessible, par transitions lentes ayant leur origine dans le fini. Je comprenais, aussi, comment une première conception de l'amour avait pu se former dans le cerveau de Platon. Je repensai à Daniel, à sa résidence d'Almeria qui avait été la mienne, aux jeunes femmes sur la plage, à sa destruction par Esther, et pour la première fois je fus tenté de le plaindre, sans l'estimer pourtant. Je compris, alors, pourquoi la Sœur suprême insistait sur l'étude du récit de vie de nos prédécesseurs humains; je compris le but qu'elle cherchait à atteindre. Je compris, aussi, pourquoi ce but ne serait jamais atteint. J'étais indélévéré. [...] Je

me baignais longtemps, sous le soleil comme la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. [...] Le futur était vide; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle. (*LPI*, 485)

Sous l'effet de l'immensité naturelle, Daniel25 est empreint de l'émotion sublime. Toute raison, toutes connaissances s'estompent, au profit d'une perception nue et limpide. Le devenir s'inscrit dans la montagne, l'ambivalence de la subjectivité entre être et non-être se révèle. Le paysage devient révélation. Daniel25 subit les effets du sublime, ce sentiment contradictoire provoquant une tension entre la conscience et un phénomène insaisissable. Le sublime lui permet de rompre avec le paradigme logocentriste de la néohumanité et de devenir pure conscience individuelle. Il semble dévoiler à Daniel25 qu'il est partie intégrante de la nature, au-delà même de toutes les injonctions civilisationnelles et technoscientifiques qui l'en ont abstrait. Sa lecture du récit de vie de Daniel1, ultimement du poème de ce dernier — possible mise en abîme de l'acte de lecture pour Houellebecq — l'extirpe du paradigme logocentriste de sa société. Daniel25 choisit de sortir du cycle de réincarnation infini. Le suicide volontaire de ses gènes s'explique par l'éveil d'un certain désir de retrouver une vie plus humaine, plus « naturelle », d'accepter qu'il fait partie prenante de la nature, ce à quoi le roman et la poésie ont d'abord su l'amener.

Se réconcilier avec la nature

L'épilogue de *La Possibilité d'une île* contraste ainsi avec l'ensemble du roman en décrivant les pérégrinations et le retour à la nature de Daniel25. D'inspiration romantique, cette section réactive la part « naturelle » chez le posthumain, laisse place à « la contemplation limpide » du monde de ce personnage. À l'inverse des *Particules élémentaires*, où Michel Houellebecq use du même procédé narratif, soit l'insertion d'un épilogue renversant la diégèse, *La Possibilité d'une*

île ne résout pas les problèmes dépeints tout au long du récit de ses personnages. Les posthumains du premier roman sont, rappelons-le, le produit technoscientifique de la résolution des inégalités des sociétés libérales occidentales. L'épilogue consiste en un passage bénéfique vers une posthumanité utopique : celle de *La Possibilité d'une île* emploie le chemin inverse. Le posthumain, à la suite d'une révélation artistique, souhaite retrouver un état naturel, retourner à un état plus « humain » : les frontières entre l'homme et un possible successeur se brouillent, ce qui est soulevé par la mise en scène d'une sensibilité esthétique sublime, atavique.

Le sublime chez Houellebecq nous semble donc être une tonalité esthétique, que ce soit sous forme conceptuelle, comme détermination narrative structurelle ou comme figure romanesque : ce critère esthétique semble matriciel à la mise en place de son œuvre. Le sublime acquiert une originalité propre pour devenir le catalyseur d'une vision personnelle de l'homme et de l'art, et devient espace de résistance contre le devenir logocentriste culminant en la posthumanité, contre ce désir de l'homme d'être « maître et possesseur » de la nature. Au sein de la diégèse, le sublime vient renverser les rapports de pouvoir entre l'homme et la nature : c'est par le sentiment sublime que le néohumain de *La Possibilité d'une île* ressent les échos de la nature, qu'il comprend qu'il en est une partie inhérente, malgré le fait qu'il soit le produit d'une création technoscientifique voulant la surpasser.



Gabriel Vignola
Université du Québec à Montréal

Pierre Perrault et la parole
de la nature. Écocritique du direct

Dans *La Politique des États et leur géographie*, Jean Gottmann pose la problématique des relations internationales à partir de cette hypothèse : « On peut se demander si l'humanité habitant une "boule de billard" aurait été divisée en autant de groupements différents que les États de notre planète¹. » L'auteur suppose ici l'influence sur le développement des sociétés humaines de la diversité climatique et biologique de la planète. En effet, un des enjeux fondamentaux des relations internationales est l'accès aux ressources. Or, les différents États à la base du système mondial actuel ne sont pas toujours délimités en fonction de frontières naturellement inscrites sur le territoire, pas plus que les limites ainsi imposées ne peuvent prétendre à séparer deux peuples de façon

1. Jean Gottmann, *La Politique des États et leur géographie*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2005 [1952], p. 1.

efficace. Si Gottmann établit un lien entre « la variété de l'espace qui sert d'habitat à l'humanité² », la géographie et la politique, confronté à la question de l'arbitraire et de la porosité des divisions entre États, il considère qu'il « faut en effet qu'un ciment solide lie les membres de la communauté qui acceptent la cohabitation sous la même autorité politique. [...] C'est ainsi que les cloisons les plus importantes sont dans les esprits³. »

En d'autres mots, les cloisons entre États seraient avant tout le fruit de différenciations culturelles, linguistiques et ethniques. Ces éléments sont de nos jours au fondement du nationalisme, conception de la communauté politique qui a émergé en Occident avec la modernité et qui s'est ensuite diffusée de par le monde. Comme le souligne Silviu Brucan, dans « les études internationales, le concept d'État ne se concrétise et ne prend vie que si l'on incorpore sa composante nationale⁴. » Il ne suffit donc pas d'explorer les formes institutionnelles qui caractérisent un pays pour comprendre son attitude à l'égard du monde extérieur. Il est également nécessaire de prendre en considération la nationalité et la culture que celle-ci sous-tend. Depuis le début des années 80, plusieurs analyses, notamment celles de Benedict Anderson et Eric J. Hobsbawm, ont révélé que le nationalisme repose en réalité sur un imaginaire⁵. Or, et c'est ce dont il sera question dans les lignes qui suivent, un tel imaginaire véhicule des représentations du territoire, représentations qui ont une influence sur la façon dont une communauté conçoit son identité et sa relation à l'environnement.

2. *Ibid.*, p. 2.

3. *Ibid.*, p. 226.

4. Silviu Brucan, « L'État et le système mondial », *Revue internationale des sciences sociales*, Paris, vol. XXXI, n° 4, 1980, p. 811.

5. Dans *Imagined Communities*, Benedict Anderson définit la nation ainsi : « it is an imagined community — and imagined as both inherently limited and sovereign [...] It is imagined because the members or even the smallest nation will never know most of their fellow-members, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion [...] The nation is imagined as *limited* because even the largest of them, encompassing perhaps a billion

La littérature me semble être un objet culturel clé dans l'étude de cette dimension de l'imaginaire national, puisqu'elle en est non seulement un vecteur important⁶, mais aussi parce qu'elle ouvre un espace critique permettant de faire entrer l'analyse dans un rapport dynamique à la subjectivité. Dans cet ordre d'idées, le texte « Discours sur la parole » de Pierre Perrault — publié à l'origine dans la revue *Culture vivante* en 1966, et repris en 1985 dans le recueil d'essais *De la parole aux actes*⁷ — est d'un vif intérêt. L'auteur y retrace en effet comment il en est venu au cinéma. Ce faisant, il élabore les bases formelles de la poétique qu'il a développée par la suite dans son œuvre littéraire. Son approche de l'écriture pose d'emblée la question de l'autonomie culturelle et du nationalisme. En confrontant cet imaginaire à la parole populaire mise en valeur dans son cinéma, Perrault fait toutefois émerger dans « Discours sur la parole » une conception plus dynamique de l'identité, capable de rendre compte du caractère complexe des relations entre nature et culture.

Fleuve, symbole de la nation

Les voies de communication sont au centre de l'analyse des rapports entre géographie et institutions politiques de Jean Gottmann,

living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations [...]. It is imagined as *sovereign* because the concept was born in an age which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm [...]. Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. » (Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londres, Brooklyn, Verso, 2006 [1983], p. 6-7.)

6. « Il semble en effet que le discours romanesque et poétique soit ordinairement en avance sur celui des idéologies et des sciences sociales, ce qui en fait un témoin précieux de l'évolution culturelle du Nouveau Monde, un confident de ses ambiguïtés, de ses angoisses et de ses réorientations. » (Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2001, p. 27.)

7. Pierre Perrault, *De la parole aux actes*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, coll. « Essais », 1985, 431 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *DPA*.

déjà cité en introduction. L'auteur identifie deux forces à l'œuvre dans la genèse du cloisonnement territorial de l'État moderne, soit une opposition entre des *systèmes de mouvement* et des *systèmes de résistance au mouvement*. Les « systèmes de mouvement forment tout ce que l'on appelle circulation dans l'espace; les systèmes de résistance au mouvement sont plus abstraits que matériels⁸ » et résident dans l'iconographie, système symbolique à la base du nationalisme. « La circulation permet [...] d'organiser l'espace et c'est au cours de ce processus que l'espace se différencie⁹. » Au centre de la structuration de l'espace par la circulation, l'auteur place le carrefour dont la fonction est « de centraliser. Autour de lui se dessinent des orbites, une circonscription¹⁰ », une aire d'influence. Or, pour Jean Gottmann, si la circulation était seule à l'œuvre dans l'organisation politique du monde, l'autorité se serait multipliée à l'infini, s'installant à chaque carrefour. C'est là qu'intervient le système de résistance au mouvement, l'iconographie, ce ciment de la communauté sur lequel l'autorité vient s'asseoir, permettant dès lors l'organisation et le cloisonnement du territoire en une série de carrefours hiérarchisés constituant l'État.

En un sens, on peut considérer que l'opposition entre système de circulation et système de résistance est au cœur de « Discours sur la parole », opposition reposant sur un fleuve à la fois voie de circulation et représentation symbolique.

Pourquoi, je n'en sais rien, mais je me souciais outre mesure d'un fleuve dont j'étais privé faute de mots. Fleuve exclu des écritures. Et tout ce discours, chargé de mer, goûtant le varech, m'introduisait par la porte d'une ancienne cérémonie sur le point de disparaître avec les derniers officiants, en plein fleuve enfin braconné par le discours : ce jour-là, j'ai pris la parole en la donnant, me

8. Jean Gottmann, *op. cit.*, p. 214.

9. *Ibid.* p. 215.

10. *Ibid.*, p. 218.

libérant du risque de l'universalité, la grande obsession des écrivains qui pensent que le tirage justifie l'écriture. (DPA, p. 30)

Le fleuve dont il est question ici est bien entendu le Saint-Laurent, cours d'eau qui traverse de part en part la partie habitée de la province de Québec et qui a donc agi en tant que vecteur de développement économique et culturel depuis les premiers temps de la colonisation française. En effet, Jacques Cartier espérait trouver un passage vers les Indes en le remontant, espoir qui s'est buté sur les rapides de Lachine. Ce sont sur ses berges que s'établirent plusieurs des premières colonies de peuplement françaises en Amérique. Dans cette foulée, Montréal s'est vite imposé comme un carrefour central liant l'intérieur du territoire canadien à la France, puis, suite à la conquête de 1763, à la Grande-Bretagne¹¹.

Le fleuve Saint-Laurent en est ainsi venu à occuper une place essentielle dans l'imaginaire national canadien-français, comme en témoigne la *Déclaration de souveraineté du Québec*, document rédigé par Gilles Vigneault, Marie Laberge, Fernand Dumont et Jean-François Lisée à l'approche du Référendum sur l'indépendance du Québec de 1995. Ce texte évoque des pionniers implantés en terre québécoise,

une terre défrichée, labourée, arpentée, creusée, protégée et aimée, une terre traversée et abreuvée par le fleuve St-Laurent. Ici, on retrouve l'idée de la terre et de l'eau comme ingrédients primaires de structuration de la nation inaliénable¹².

11. Dans le même ordre d'idées, Donald Creighton considère que le Canada s'est développé grâce à l'existence « of a vast trading network, based on the St. Lawrence River and the Great Lakes, which linked the interior of British North America to the markets of Europe. » (Charles Taylor, *Radical Tories*, Toronto, House of Anansi Press, 1982, p. 29.) L'auteur sous-estime toutefois l'appartenance des communautés francophones dans ce développement.

12. Jocelyn Létourneau et Anne Trépanier, « Le lieu (dit) de la nation : essai d'argumentation à partir d'exemples puisés au cas québécois », *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de Science politique*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 71. Pour consulter l'intégrale du document, voir : *Déclaration de souveraineté du Québec*, Bibliothèque et archives nationales, <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/actionnationale/src/1995/05/05/1995-05-05.pdf>, (9 janvier 2014).

Ce document, bien que publié trente ans après « Discours sur la parole », montre bien l'importance attribuée au fleuve dans la culture québécoise puisqu'en tant qu'affirmation forte du nationalisme, il repose sur des figures ayant une valeur symbolique centrale dans l'imaginaire national de cette communauté. Or, ce texte tend à réduire « the land to a highly selective ideological construct¹³ », c'est-à-dire qu'il gomme quelque peu les réalités diverses vécues par les habitants de la vallée du Saint-Laurent, répondant en quelque sorte à la tendance centralisatrice du carrefour, celle-ci s'affirmant ici non seulement au niveau économique et politique, mais aussi au niveau de l'imaginaire en une forme d'homogénéisation forcée ou, pour reprendre les mots de Daniel Laforest, en un idéal synthétique. D'une entité géographique partie prenante d'un système de circulation, le fleuve Saint-Laurent semble avoir été récupéré en tant qu'élément symbolique participant à un système de résistance.

On constate qu'une telle représentation du territoire implique une certaine conception de la généalogie typique de la nation. Comme l'affirme Benedict Anderson à propos des nationalismes européens et américains, « [for] different reasons and with different consequences, the two groups thus began the process of reading nationalism *genealogically* — as the expression of an historical tradition of serial continuity¹⁴. » Ainsi, la *Déclaration de souveraineté du Québec* fait du Saint-Laurent le symbole de la terre où s'est historiquement développée la tradition québécoise, construisant encore une fois une image unitaire de cette tradition reposant sur un lien essentiel entre un peuple et le territoire que celui-ci occupe.

De telles représentations ont non seulement un impact sur la conception de l'identité d'une communauté politique, mais aussi sur la façon dont ses membres perçoivent le monde physique. Comme

13. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 32.

14. Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 195.

Lawrence Buell l'affirme dans *Writing for an Endangered World*, citant en cela les propos de l'architecte de paysage Alexander Wilson :

Today, if not always, « our experience of the natural world, [...] is always mediated. It is always shaped by rhetorical constructions like photography, industry, advertising, and aesthetics, as well as by institutions like religion, tourism, and education »¹⁵.

Entre rupture et continuité

Lorsque Perrault affirme se soucier d'un fleuve exclu des écritures, il s'inscrit donc dans un rapport virtuel aux lieux, le poète cherchant avant tout à saisir le territoire par la médiation de l'écrit. Or, justement, ce que Perrault affirme, c'est l'impossibilité d'une telle médiation et, par extension, la dimension problématique de la relation au territoire développé par l'imaginaire national québécois. On pourrait d'emblée voir cette impossibilité comme le résultat de l'incomplétude de ce que certains considèrent comme le destin manifeste du Québec, c'est-à-dire l'indépendance de la province face au Canada. Toutefois, le fait que le fleuve soit, pour l'auteur, repoussé hors des écritures ne peut être compris à l'intérieur du simple spectre des tensions entre francophones et anglophones. En effet, une problématique beaucoup plus vaste est ici à l'œuvre, problématique qui se joue dans ce rapport particulier à l'héritage français qui caractérise la culture québécoise, surenchère d'un passé qui couperait la littérature québécoise du territoire habité. À propos d'un poème de Félix-Antoine Savard, Perrault écrit : « Savard a introduit Alexis le trotteur dans le poème grec. Il restait à donner au poème la couleur d'Alexis pour reconquérir l'imagerie. Comment faire porter la toge romaine ou la jupette athénienne à un peuple de bûcherons? » (*DPA*, p. 13) Cette citation laisse entendre que le

15. Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2001, p. 72. Contient une citation de Alexander Wilson, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the « Exxon Valdez »*, Cambridge, Blackwell, 1992, p. 12.

fleuve innommable de Perrault serait avant tout le résultat d'une inadéquation entre les référents culturels des auteurs canadiens-français et ceux de la population à laquelle ces textes sont censés s'adresser.

D'où provient cette inadéquation? Si le nationalisme québécois affiche certaines constantes, il n'en reste pas moins qu'il s'est développé selon différentes phases de continuités et de ruptures.

Le premier modèle est celui de la reproduction à l'identique [...]. Dans ce cas, la collectivité neuve entend se constituer comme une réplique de la mère patrie [...]. L'autre position limite est celle de la reproduction dans la différence [...]. Ici, la collectivité neuve affirme son autonomie et tourne le dos à la mère patrie dont elle rejette la tradition¹⁶.

Pour Gérard Bouchard, ces concepts agissent comme des idéaux types autour desquels se construit le discours du nationalisme au Nouveau Monde. Celui-ci porte toujours une part d'équivoque dans la mesure où chaque culture, à chaque moment de son histoire, comporte des traits de continuités et de ruptures qui se développent en parallèle.

Si l'invasion de la Nouvelle-France par les Britanniques fut suivie par une phase de rupture culminant avec la Rébellion des Patriotes en 1837-1838¹⁷, l'échec de cette révolte, suivi du rapport Durham, a entraîné un retournement. Dès lors, le

discours, mobilisé principalement par l'avenir culturel de la nation, a fait une place prédominante à ce que nous appellerons la matrice de la survivance. Mais surtout, la référence (en forme de dépendance) française s'y est accentuée, imposant sa norme dans tous les domaines de la production intellectuelle¹⁸.

C'est dans la lignée des écrits de l'historien François-Xavier Garneau qu'une telle vision du Canada français s'est développée. Au

16. Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 24.

17. *Ibid.*, p. 93-98.

18. *Ibid.*, p. 99.

niveau littéraire, la référence aux modèles français s'avérait alors hégémonique, et ce autant dans les textes à caractère conservateur des régionalistes et du roman du terroir — qui faisaient l'apologie de la vie rurale et des valeurs catholiques — que dans ceux qui affichaient une apparente rupture, les exotiques en tête, mais qui, en se réclamant d'un universalisme, ne faisaient que se rapprocher de l'exemple de la mère patrie¹⁹.

De nombreux intellectuels sont toutefois restés en marge de la matrice de la survivance, celle-ci étant de plus en plus contestée à partir des années 30. La figure de rupture la plus éclatante de l'époque est sans doute le botaniste Marie-Victorin qui « se plaisait à observer que la différence canadienne-française s'inscrivait même dans la géographie, comme l'attestait l'existence d'une *Flore laurentienne* (1935)²⁰ », tout en faisant la promotion d'une autonomisation du discours scientifique et littéraire. Dans un texte intitulé « L'étude des sciences naturelles », publié en 1917 dans la *Revue canadienne*, Marie-Victorin écrit : « On croira peut-être que, placés à un point de vue trop technique, nous exagérons les torts de nos hommes de lettres envers l'histoire naturelle, et donc envers la vérité et la couleur locale²¹. » Cette critique s'adresse à plusieurs poètes nationalistes canadiens-français, entre autres à Louis-Honoré Fréchette, et souligne leur incapacité à parler de la faune et de la flore québécoise sans se référer sans cesse à un vocabulaire issu de la vieille France, faisant ainsi cohabiter les platanes avec les Iroquois, la bruyère ou la luzerne avec le désert québécois, représentation absurde d'une terre peuplée par une végétation étrangère.

Marie-Victorin voyait là le signe d'une population elle-même étrangère au territoire occupé. Le botaniste a exprimé encore plus radicalement de tels soucis dans un autre texte, publié dans *Le Devoir* en 1925 :

19. *Ibid.*, p. 130.

20. *Ibid.*, p. 134.

21. Frère Marie-Victorin, *Science, culture et nation. Textes choisis et présentés par Yves Gingras*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1996, p. 43.

Nous ne serons une véritable nation que lorsque nous cesserons d'être à la merci des capitaux étrangers, des experts étrangers, des intellectuels étrangers : qu'à l'heure où nous serons maîtres par la connaissance d'abord, par la possession physique ensuite des ressources de notre sol, de sa faune et de sa flore²².

Cette méconnaissance du territoire, de la faune et de la flore par le peuple québécois, loin d'avoir un effet que sur la culture, serait ainsi un enjeu important de par son impact négatif sur le développement économique et national des Canadiens français. On constate que, malgré l'amour réel du botaniste pour la nature, celui-ci tend à considérer le rapport politique au milieu physique dans une perspective instrumentale où développement économique et science fonctionnent de pair en tant que levier favorisant l'autonomie nationale.

Si, pour Perrault, l'indicibilité du fleuve sous-tend la question de l'autonomie de la culture québécoise, un tel discours instrumental lui est totalement étranger. La représentation tronquée de la terre québécoise historiquement endossée par beaucoup de poètes québécois est, pour lui, avant tout le résultat d'une

mythologie. Une mise en marché de l'image pour raffinés. Le courage serait de fracasser le moule inventé ailleurs pour donner libre cours à la vie. À ce qui reste de vie, car nous somme sur le point d'occulter toutes les différences, de porter tous le même triste costume pour l'amour de Love Story, de penser le même Pepsi, puisque la mythologie de notre époque appartient au marchand et à la mise en marché (*DPA*, p. 13).

Il apparaît ici que la question de l'autonomie culturelle se pose de façon beaucoup plus complexe pour Perrault. S'il rejette lui aussi la nécessaire référence européenne imposée par l'élite littéraire, il ne voit rien de plus constructif à simplement la remplacer par un autre modèle, américain celui-là, soit celui des multinationales et de la culture de masse. Il s'agit, pour l'auteur, d'arriver à se dégager

22. *Ibid.*, p. 67-68.

des références étrangères pour construire de nouveaux moules — locaux — capables de résister à l’homogénéisation conséquente au capitalisme, capables de mettre de l’avant les particularismes de la culture québécoise.

Il importe pour Perrault de résister : « ou alors me noyer dans l’océan de papier journal qui m’inocule désespérément une image pour qu’un jour j’en arrive à ressembler à toutlmonde et à personne » (*DPA*, p. 13) ou encore « d’abandonner pour ainsi dire l’écriture aux romanciers, ces notaires de l’âme. » (*DPA*, p. 28) Par ces affirmations, Perrault exprime bien plus qu’une volonté d’autonomie radicale de la culture québécoise, il écorche du coup un autre moule qui, comme nous l’avons vu précédemment, manifeste aussi des tendances à l’homogénéisation : celui du nationalisme.

Dire le fleuve en direct

Pour bien mettre en perspective la radicalité de la pensée de Pierre Perrault, il importe d’abord de revenir sur la question de l’autonomie nationale. En effet, si Marie-Victorin écrit depuis une époque dominée par une vision continuiste du fait français en Amérique, ce n’est absolument pas le cas pour Pierre Perrault. Ainsi, avec la Seconde Guerre mondiale, le discours nationaliste québécois prend un nouveau tournant. Il en vient à se dégager de la matrice de la survivance, affirmant une volonté de rupture qui a culminé avec la Révolution tranquille. L’élite canadienne-française, devenue québécoise, redécouvre alors la culture populaire de la province. Moins

mobilisée par les impératifs du continuisme, et aussi parce qu’elle vivait à sa façon les urgences de la nationalité et de la survivance, la culture populaire entretenait un rapport plus direct et plus spontané avec l’environnement nord-américain. On le voit à la grande capacité d’adaptation et de métissage qu’elle a su démontrer en assimilant les modes du continent sans rompre vraiment avec des assises importantes de la tradition francophone²³.

23. Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 152.

Dans l'ensemble, Gérard Bouchard évoque une forme de réconciliation entre l'élite et son américanité²⁴, réconciliation qui se traduisait, dans l'art et la littérature, par une modernité nouvelle reposant entre autres sur l'usage de la langue populaire.

Perrault s'inscrit indéniablement dans cette dynamique : « Et si toute réflexion sur l'homme devait débiter par une mise en question de l'écriture, ce monarque un peu trop absolu de l'intelligence, par une remise en liberté de la parole analphabète comme source de tout langage? » (*DPA*, p. 13) Rejetant la culture intellectuelle, Perrault se tourne donc vers la langue populaire, vers le discours de ces gens « oubliés par les images, négligés par les littératures » (*DPA*, p. 10) et découvre ainsi une expression « chargée de mer » et « goûtant le varech », capable de donner des mots au fleuve.

Or, l'auteur fait cela avec une telle radicalité qu'il en vient à questionner les mécanismes du nationalisme. En effet, comme je l'ai évoqué plus tôt, en rejetant les forces homogénéisatrices à l'œuvre dans les journaux et dans le roman, c'est la dynamique même de l'imaginaire national qu'il conteste. Pour Benedict Anderson, l'émergence du nationalisme au XVIII^e siècle est intimement liée au développement de ces formes d'écrits. « For these forms provided the technical means for 're-presenting' the kind of imagined community that is the nation²⁵. » Le capitalisme naissant s'affirmant dans le développement de l'imprimé en Europe à partir de la Renaissance a fait en sorte de jeter les bases de la nation moderne en entraînant, d'une part, une homogénéisation linguistique permise par la production et la diffusion de textes écrits en langue vernaculaire. Les États européens étaient alors caractérisés par une grande hétérogénéité linguistique. L'expansion du marché de l'imprimé obligeait donc à écrire de façon à rendre les textes compréhensibles par le plus grand nombre, imposant en cela certaines normes qui,

24. *Ibid.*, p. 161.

25. Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 25.

à terme, vinrent régulariser les différentes langues présentes sur le Vieux Continent.

D'autre part, la montée en popularité du roman et des journaux, permise par le développement de marchés de l'écrit en langue vernaculaire, a considérablement transformé la façon dont la population européenne concevait la communauté politique. En effet, la capacité du roman à tisser des liens fictifs entre des personnages sans que ceux-ci ne soient à priori interconnectés, ainsi que la façon dont la presse construit l'information comme un récit en juxtaposant arbitrairement certaines nouvelles déployées dans le temps selon la date de publication du journal et s'adressant à une masse de lecteurs liés par le fil de l'actualité, firent en sorte de jeter les bases d'un nouvel imaginaire politique où les consommateurs de ces imprimés se concevaient liés par un devenir commun. Comme le souligne Benedict Anderson, « [the] idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history²⁶. »

Perrault, en refusant de se noyer « dans l'océan de papier journal », en considérant le romancier comme « un notaire de l'âme », rejette en quelque sorte les moyens mêmes permettant l'émergence d'un imaginaire capable de rassembler de grands groupes d'individus autour de récits communs. Or, cette prise de position n'est pas le fruit du hasard, mais bien le résultat de la rencontre entre la pensée politique et la pensée esthétique perraultienne. Cette rencontre, Daniel Laforest l'articule autour du concept de direct : « Le direct n'est pas un art de la représentation. Même s'il est constitué en premier lieu par une parole collective, il n'a jamais montré la réalité d'un peuple, ni de quelque autre entité unifiée dans un idéal synthétique²⁷. » C'est bien entendu du cinéma direct dont il est question ici, cette

26. *Ibid.*, p. 26.

27. Daniel Laforest, *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire*, Montréal, les Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 51.

forme d'art que Perrault à lui-même contribué à développer et qui cherche fondamentalement à rendre compte de l'expérience, ou plutôt à reconstituer l'expérience par le biais du montage. Dans sa version nord-américaine, cette forme cinématographique

a eu tendance à se replier vers les frontières internes de la nation, mettant en exergue des manifestations collectives en des endroits souvent excentrés par rapport aux pôles urbains, au sein desquelles se brouillaient les catégories usuelles d'appartenance, ou alors étaient déconstruits les mécanismes constitutifs du pouvoir politique. Le direct, en ce sens, pouvait être révélateur de la discontinuité interne de la nation²⁸.

Or, pour Perrault, le matériau de base du cinéma-direct n'est pas l'image, mais bien le son, le langage, la parole : « J'avais à me dépouiller d'une écriture trop lourde à porter. [...] Les livres ne pouvaient rien pour moi. [...] Les gens de l'île m'ont remis dans le droit chemin, grâce au magnétophone. » (*DPA*, p. 30) On comprend qu'entre le magnétophone et la caméra légère, deux technologies apparues dans les années 50 et qui ont ouvert la voie au cinéma-direct, Perrault a vite fait son choix. Recherchant un rapport plus direct à la parole populaire, l'auteur-cinéaste a découvert avec l'enregistrement un moyen permettant ce renouveau, une technique capable d'ouvrir une place aux laissés pour compte de la littérature et de la politique. Pour lui, « l'écriture a tout simplifié à outrance. Elle a surtout été le privilège de quelques-uns. Une sorte d'impérialisme. [...] L'analphabète pouvait parler dans sa chaumière, personne n'entendait sa voix. Pourtant il parlait pays et il parlait humanité. » (*DPA*, p. 30) C'est toute la question du centre et des périphéries, du carrefour et du réseau de communication, du mouvement et de la résistance, selon le modèle de Gottmann, qui réémerge ici. En effet, ce qui est mis en perspective par le travail de Perrault est la possibilité qu'en cherchant à se doter d'une forte cohérence interne

28. *Ibid.*, p. 53.

capable de rompre le lien de subordination culturel au nom de l'autonomie politique, le récit postcolonial québécois « implique à son tour de fermer l'œil sur la possibilité [...] [d']une nouvelle dynamique de centralité et de périphérie, mais s'illustrant cette fois-ci à l'interne²⁹ ».

Évitant de la sorte la simplification outrancière de l'écrit, c'est-à-dire les idéaux synthétiques tels que promus par l'imaginaire national, Perrault est poussé vers les limites, les périphéries de la nation et y découvre la parole, la poésie orale de ceux qui ont « appris à vivre / en vivant » (*DPA* p. 10). Cette attention particulière pour le langage est non seulement à la base de son approche cinématographique, mais l'a aussi amené à aborder l'écriture de façon à y inclure un rapport direct à cette même parole.

C'est le dispositif poétique de Perrault qui s'élabore ainsi, à l'instar du cinéma. [...] Ses éléments constitutifs sont la citation comme principe de composition, l'interdiscursivité, et la structure oppositionnelle des discours qui à partir de *En désespoir de cause* créent à eux trois l'ossature définitive de la poétique perraultienne³⁰.

« Discours sur la parole » est en ce sens un texte avant-coureur de cette esthétique présente autant dans l'œuvre essayistique que poétique de l'auteur.

On y voit déjà apparaître une citation clé de son œuvre, citation tirée de *Pour la suite du monde*, film où Léopold Tremblay prononce ces mots : « nous autres / icite à l'île aux Coudres / on est des insulaires. » (*DPA*, p. 16) Ce pléonasme circonscrit une relation au fleuve bien différente de celle évoquée plus tôt. Dans la bouche de Léopold Tremblay, cette étendue d'eau n'est soudainement plus une immensité symbolique emblème de la nation. Elle est au contraire l'immédiat d'une île. Elle est porteuse d'un mode de vie particulier,

29. *Ibid.*, p. 54.

30. *Ibid.*, p. 85.

se jouant dans une relation intime au territoire. C'est ainsi un autre rapport à l'identité qui apparaît ici, un rapport étranger au nationalisme puisque Léopold Tremblay définit les habitants de l'île non pas en fonction des institutions politiques, de la nationalité, mais plutôt en fonction d'un habitat. C'est en ce sens que Perrault découvre un fleuve « enfin braconné par le discours », puisque le dispositif du direct lui permet de rendre compte de propos s'érigeant en marge du discours nationaliste dominant. Ce n'est donc pas du cœur battant de la nation dont il est question ici, mais d'une marge qui n'est pas un refoulé, mais une communauté excentrée qui possède une parole elle-même porteuse d'une manière de vivre intimement liée au territoire habité³¹.

Cette marge, Alexis Tremblay, le père de Léopold, la décrit de la sorte :

nous autres
icitte
à l'île...
tous les gens de l'île...
i nous appellent les marsouins
à première vue
on peut penser que c'est par rapport
à la pêche à marsouins
pas pour moé...
[...]
nous sommes isolés...
nous sommes sur une île
nous sommes tout le temps sur l'eau (DPA, p. 20-21)

Ces paroles du patriarche explicitent ce qui est latent dans la citation de Léopold Tremblay précédemment commentée, c'est-à-dire la

31. À propos des questions d'identité politique, de la marge et du refoulé du nationalisme, voir : Homi K. Bhabha, « DissemiNation: time narrative, and the margins of the modern nation », dans Homi K. Bhabha [dir.], *Nation and Narration*, New York, Routledge, 1990, p. 291-322.

relation intime qui peut se tisser entre identité, mode de vie et habitat. Une telle relation est pour certains écologistes, dont Pierre Dansereau, l'une des caractéristiques fondamentales de la culture. En effet, pour le scientifique québécois, la culture est avant tout un trait comportemental humain qui permet l'adaptation à l'environnement. Cela passe avant tout par la perception, l'appréhension sensorielle permettant « l'identification d'objets naturels individuellement perçus³² », puis, dans un deuxième temps, l'utilisation de ceux-ci en tant que ressource favorisant la survie. Ainsi, l'adaptation des communautés humaines à leurs habitats reposerait fondamentalement sur certains savoirs spécifiques, construits au fil des générations, et transmis par la culture : « Chaque culture a de la sorte quelque foyer privilégié qui lui permet d'ajuster sa vision à son environnement matériel³³. »

Or, comme le souligne René Audet :

L'adaptation à l'environnement, admet Dansereau, se fait souvent grâce à des réponses symboliques plutôt que techniques ou matérielles. Ces données, il est impossible de les illustrer sur [...] [un schéma]. D'où l'importance d'analyser les perceptions, les valeurs et les croyances sur l'environnement, c'est-à-dire les « représentations sociales » de l'environnement — le paysage intérieur [(inscape)]³⁴.

Ce dernier concept s'inscrit dans un rapport de continuité avec le paysage extérieur (landscape).

En fait, je considère la relation intérieure/extérieure comme un processus dans un cycle. L'homme, depuis les temps magdaléniens jusqu'à nos jours, a eu une perception sélective du monde qui l'entourait et, à son tour, une façon très sélective de modeler le paysage à l'image de sa vision intérieure³⁵.

32. Pierre Dansereau, *La Terre des hommes et le paysage intérieur*, Ottawa, Éditions Leméac, 1973, p. 20.

33. *Ibid.*, p. 11.

34. René Audet, « L'écologie humaine de Pierre Dansereau et la métaphore du paysage intérieur », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 20, n° 1, 2012, p. 37.

35. Pierre Dansereau, *op. cit.*, p. 9.

La relation identitaire entre nature et culture que tissent Léopold Tremblay et son père peut être considérée comme une manifestation de ce paysage intérieur, de la valeur symbolique que les habitants de L'Isle-aux-Coudres accordent à certains traits caractéristiques de leur mode de vie.

Le paysage intérieur est ainsi constitué par certaines représentations sociales qui sont elles-mêmes transmises par la culture. Cette filiation du savoir accumulé au fil des générations, Alexis Tremblay la décrit de la sorte :

[...] mon grand-père!
surtout mon arrière-grand-père
moé
je les dis plus intelligents que nous autres
parce qu'ils avaient rien
ils avaient pas de science comme aujourd'hui
rien pour se diriger
pis i s'dirigeaient quand même
rien que par c'qu'i voyaient
[...]
i s'amusaient pas
à jouer avec une machine
[...]
i s'amusaient
à regarder les choses de la nature
pour s'approfondir sur ce qui était
[...]
i voyaient / l'accouplement du marsouin
durant c'que nous on r'garde pas ça!
[...]
i suivaient ça eux autres
[...]
je dirais même mieux que...

la grande science du jour
 ensuite
 ces vieux là ont eu
 les sauvages avant eux autres (*DPA*, p. 34-35).

On constate que pour le patriarche, le savoir des anciennes générations était avant tout le fruit d'un travail de la perception. Ce gros bon sens de la parole analphabète n'est pas sans rappeler Claude Lévi-Strauss qui considère « que l'homme s'est d'abord attaqué au plus difficile : la systématisation au niveau des données sensibles, auxquelles la science a longtemps tourné le dos et qu'elle commence seulement à réintégrer dans sa perspective³⁶. » Dans cet ordre d'idées, on pourrait voir à l'œuvre ici une forme de « pensée sauvage », une pensée reposant sur une observation et une interprétation précise et rationnelle des faits laissés à la disposition des sens par la nature.

On constate qu'encore une fois l'identité collective exprimée par les paroles d'Alexis Tremblay s'érige en marge des institutions officielles, de la « science du jour », du développement technique, du discours nationaliste. Le savoir qu'elle porte repose ici sur une filiation qui a son origine non dans la vieille France, mais chez les Amérindiens, témoignant en cela du rapport spontané, de la capacité d'adaptation et de métissage que la culture populaire a su développer au contact de l'Amérique, d'une autonomie depuis longtemps acquise, mais aussi du peu de place qui lui a été historiquement accordée. C'est sans doute pour cela que Perrault écrit avoir « un peu compris, ce jour-là, que la mémoire importe plus que le sang et que l'esprit est plus héréditaire que la couleur des cheveux. » (*DPA*, p. 35) Mais ce qu'Alexis Tremblay exprime, avec peut-être plus de fureur, c'est sa peur de voir, dans l'avenir, s'éteindre cet héritage, de voir disparaître tout le savoir contenu dans cette culture orale, Perrault le rejoignant en cela en considérant le patriarche comme le « dernier officiant d'une cérémonie sur le point de disparaître ».

36. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Éditions Pocket, coll. « Agora », 1990 [1962], p. 24.

Une po-éthique de l'habitabilité

En avouant se soucier « outre mesure d'un fleuve » dont il est « privé faute de mots ». En considérant que ce fleuve est « exclu des écritures », Perrault soulève de profondes interrogations quant à la notion d'identité et au type de relation que celle-ci peut nouer avec le territoire et avec la nature. On constate ainsi que le nationalisme, cette forme d'identité politique centrale à la modernité, tend à s'appuyer sur une idéalisation du territoire, idéalisation s'incarnant dans certains lieux, certaines entités géographiques ayant une valeur symbolique. L'imaginaire qui se dégage de ces représentations constitue ce que Jean Gottmann appelle un système de résistance, par opposition au système de circulation. Un tel imaginaire sert en quelque sorte d'appui, confère une certaine légitimité au pouvoir en place au sein d'un État, permettant ainsi la cohésion interne du pays.

Or, comme en témoigne « Discours sur la parole », cette idéalisation entraîne une certaine forme d'homogénéisation, ou plutôt, tend à gommer la variété des modes de vie, l'hétérogénéité des communautés et les particularités culturelles se déployant au sein du territoire national. En fait, selon Daniel Laforest, cette critique du nationalisme constitue un souci constant dans l'œuvre de Perrault, poussant celui-ci à explorer le système de circulation, jusqu'à se rendre au bout du chemin, jusqu'à y découvrir l'altérité. Le rapport au territoire de l'auteur-cinéaste, par le truchement d'une poétique du direct, est alors souvent médiatisé par le discours de l'autre, un peu comme si l'énonciation de Perrault devenait une parole collective, une parole sans cesse habitée par autrui. La poésie ainsi constituée devient en quelque sorte porteuse de l'expérience sociale de l'auteur, expérience qui est elle-même porteuse d'un rapport collectif et identitaire au territoire qui s'érige en marge du discours officiel de la nation, en marge des institutions étatiques. Ce procédé fait en sorte que la poétique perraultienne développe une tout autre relation au territoire et à la nature, une relation qui dessine un « paysage intérieur » fondé sur l'expérience directe du réel, soulignant en cela le caractère adaptatif et pluriel de la culture.

Mais, ce faisant, la poétique de Perrault soulève une autre question, que Pierre Dansereau pose de bien belle façon :

Quelle est la vision intérieure? En quoi l'inscape correspond-il au landscape? Cette dimension est évidemment très importante parce que, pour répéter une phrase qui me vient souvent à la bouche : « toutes nos faillites sont des faillites de l'imagination »³⁷.

On constate qu'entre l'idéal synthétique de l'imaginaire national et la sagesse populaire portée par un mode de vie séculaire, un grand nombre de positionnements sont possibles, soulevant en cela un questionnement éthique sur la qualité de notre relation à l'environnement, sur l'acuité de notre perception ainsi que sur la hiérarchisation du savoir et de la culture.

37. Pierre Dansereau, « Les forces de la nature : les réponses de la culture », *Vie des Arts*, vol. 35, n° 141, 1990, p. 19.



Mirella Vadean

Université Concordia

L'esprit comme *milieu* des idées.
Une inspiration écologique à partir
des écrits de Marie Darrieussecq

Peut-on comprendre, à la lumière du savoir écologique, l'esprit comme milieu des idées? Quel serait, depuis cette perspective, le rapport entre l'esprit et l'entendement, ces deux grandes catégories de la pensée? Il a été montré que « l'entendement ne connaît rien par ses seules forces ». Les opérations logiques sont conduites par lui, « mais à la condition que la sensibilité lui fournisse les éléments sur lesquels [l'entendement] travaille¹ ». Cette sensibilité s'installe dans notre cas, grâce à la littérature. Aujourd'hui, la pensée littéraire ne rivalise plus avec la pensée scientifique, cela en dépit du fait que la pensée littéraire soit la pensée qui favorise le plus l'abstraction mentale, ce que toute forme de savoir exige, en fait. La figuration comme activité de l'imaginaire et de la créativité, le symbole, dont

1. Jean-François Mattéi, *L'énigme de la pensée*, Nice, Les éditions Ovadia, coll. « Chemins de pensée », 2006, p. 21.

le rôle est d'établir le lien entre des présences et des absences, entre ce qui se montre et ce qui se cache, sont des outils par lesquels la littérature exprime ce qu'autrefois on appelait « l'esprit ».

Mon étude se propose d'explorer des voies possibles, d'indiquer des chemins qui devront être approfondis selon une approche renouvelée de l'analyse du processus figural lié à la lecture littéraire, compris à l'aide de la philosophie de l'esprit ou *philosophy of mind*. Le mot *mind* (plus intellectuel que spirituel) explique l'esprit comme activité mentale. En dépit de cela, mon objectif ne sera pas d'analyser la lecture comme acte cognitif (les endroits du cerveau stimulés par la lecture, etc.), mais de saisir l'esprit comme interaction, relation entre les *idées* occasionnées par la lecture littéraire. Saisir cette interaction idéique tient de l'écologie, en ce qu'elle repose, avant tout et surtout, sur le concept de lien, de relation au milieu et de survie dans ce milieu². Deux univers imaginaires engendrés à la manière d'une fractale, par le même élément naturel, la mer et son *relief*, me serviront de dispositifs pour la mise en place d'une expérience de pensée, à la fois littéraire et écologique. Le premier, l'univers marin, s'édifiera comme suite à la lecture du récit *Le Mal de mer*³ de Marie Darrieussecq, alors que le deuxième, l'univers spectral se construira grâce à la lecture du récit *White*⁴, de la même auteure.

Les idées et leur espèce

Jusqu'à la fin du Moyen-âge, le latin *idea*, issu et utilisé de manière indifférente avec *eidos* qui signifie « forme », se conserve en ancien

2. Bateson montre que l'écologie n'est autre chose que l'interaction et la survie des idées. (Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit. Tomes I et II*, Paris, Seuil, 1995, 645 p.)

3. Marie Darrieussecq, *Le Mal de mer*, Paris, POL Éditeur, 1999, 128 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LMDM*.

4. Marie Darrieussecq, *White*, Paris, POL Éditeur, 2003, 224 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *W*.

français pour donner le mot idée et pour préserver « cette référence à la forme d'un objet intelligible ou sensible qui permet de l'identifier dans sa singularité ou de le rapprocher de ce qui lui est semblable, jusqu'à constituer une espèce⁵ ». Puisque les idées sont en mesure de former des espèces, il est légitime de se demander dans quelle mesure elles entrent dans un processus d'interaction, voire de sélection qui pointe celles qui vivent plus longtemps que d'autres. Car, cela tient de l'évidence, l'esprit ne manie pas de la même manière les idées émergentes et celles qui ont survécu à un usage répété. Comme le montre Bateson, la formation d'habitudes opère un tri, sélectionne les idées et forme des catégories. Il y a des idées qui ont fait leur preuve, des idées dont la fréquence de l'utilisation assure leur survie, raison pour laquelle elles sont constamment disponibles pour un usage immédiat et quasi inconditionnel. Elles se voient même exemptes d'un réexamen conscient. De nombreuses études ont fait voir que les idées qui survivent le plus facilement sont les idées abstraites, celles qui tendent à devenir prémisses, qui tendent à devenir rigides. Ce type d'idées appartient au champ théorique. Il faut donc savoir manier la théorie avant qu'elle ne raidisse trop la pensée littéraire, avant qu'elle ne nous transforme en un simple réceptacle d'idées peu nombreuses et fixes, fixées d'avance. Comment évoluent de nouvelles idées dans l'environnement théorique? Sont-elles en mesure d'entrer dans un processus de sélection qui fonctionne sur le principe de la souplesse et non plus sur celui de la violence, soit le mécanisme propre à toute sélection? Je crois qu'il est plus qu'approprié de se poser ces questions. La souplesse est importante, car elle change quelque part le paradigme de notre pensée. Depuis toujours, nous préférons les interdictions aux exigences positives. Par conséquent, c'est par la loi (la théorie, la discipline) que nous luttons contre les idées variables et conquérantes qui tentent de s'imposer. Néanmoins, redisons-le, un vrai travail littéraire ne se contente pas de la reconnaissance d'une théorie et de son application. Il a été amplement montré que le fait d'appliquer des

5. Michel Nancy, « Idée », *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, CNRS Éditions, Michel Blay (dir), 2007, p. 388 [je souligne].

théories ne mène pas nécessairement à la production de bons textes de critique en littérature. Autrement dit, aujourd'hui cela ne suffit plus. Dans cette étude, j'aimerais saisir la manière dont de nouvelles idées, celles qui gravitent autour des prémisses déjà bien assises, envahissent ces dernières, agissent pour les modifier, à la lumière du savoir écologique. Car interdire tout envahissement est bien, mais ce serait encore mieux « d'encourager la pensée de prendre conscience de sa propre liberté et souplesse de façon à ce qu'elle en use plus souvent⁶ ».

Le mental marin. Un abyme de type fractal

Dans *Le Mal de mer*, Marie Darrieussecq imagine la fugue d'une femme qui quitte son quotidien parisien devenu insupportable. Elle va « nulle part », vers le sud, vers le soleil, vers la mer, en emmenant sa petite fille. Elle s'affranchit d'un cadre urbain et institutionnel : la ville, son travail, son mariage, pour se livrer à la nature et à sa propre nature, dans l'espoir de comprendre ce qu'elle doit faire. Si cette femme semble s'imposer comme personnage principal de ce récit, elle n'est dissociable, en fait, de toute une parenté au féminin : sa fille et sa propre mère à elle, deux autres femmes avec lesquelles elle se confond parfois, qu'elle englobe. Ainsi, grand-mère, mère, jeune fille, délibérément exprimées par un « elle » à caractère généralisant, dessinent trois perspectives temporelles agglutinées dans un présent qui se constitue face à la mer, une mer dominatrice, une mer salvatrice aussi. Le passé et le futur ne sont pas disponibles par rapport à l'histoire, seul le présent l'est, offrant ainsi une temporalisation au personnage central de la femme qui réunit les autres temps en elle. C'est un présent qui flotte, qui ondoie, qui offre un relief à ses affects, comme des vagues qui font ondoyer la mer. En face de ces trois femmes, un seul homme à trois visages : mari, père, gendre. Inquiet, il engage un détective pour localiser sa femme et sa fille. Il les trouve, se déplace au bord de la mer, récupère la petite et

6. Gregory Bateson, *op.cit.*, p. 262.

laisse derrière lui sa femme qui puisera dans ses dernières économies et s'embarquera pour l'Australie, en quête d'une vie nouvelle.

Je ne m'attarderai pas ici sur le fonctionnement du récit comme territoire en mutation dont le relief change au fur et à mesure que les personnages se dirigent du Nord vers le Sud. Je ne m'attarderai pas non plus sur les catastrophes naturelles — qui peuvent apparaître notamment par un glissement de la côte cédant au pouvoir de l'océan, à son flux et reflux — qui figurent la crise humaine en train de se profiler. Certes, l'écriture exceptionnelle de Darrieussecq soutient des effets contrastants d'attraction et d'abandon pour répondre à cette dynamique marine, par des parties qui refluent, qui semblent vouloir se retirer et tout gommer du sable du récit, suivies par des parties qui, telle une « mer cannibale » mordant la falaise, envahissent l'espace textuel pour le creuser et dire que le monde s'articule par des jointures très fragiles. Non seulement l'auteure arrive ainsi à mettre les vagues en mots, mais elle dessine aussi des croquis de la mer dans les êtres, à partir des mots⁷. Mon propos vise à comprendre, depuis la perspective de la lecture, la manière dont les idées indissociables des éléments de la nature prennent forme dans notre esprit de lecteurs en suivant cette fugue au féminin.

La mer s'ouvre, dès le début du récit, telle « une bouche plus grande que toutes les bouches imaginables, et qui fend l'espace en deux » (*LMDM*, p. 9). C'est une bouche mythique qui avale tout, un ventre immense qui ne cesse de gonfler. Elle nous introduit, à travers un univers marin, dans un univers amniotique qui offre, certes, une polysémie évidente *au mal de mer* et *au mal de cette mère* qui fuit, centre et périphérie dans le récit. Essentiellement féminine, l'eau de la mer symbolise l'immensité de l'Inconscient, tout comme elle symbolise la mère nourricière. Élément de l'origine, l'eau de la

7. À lire aussi l'ouvrage de Marie Darrieussecq, *Précision sur les vagues*, Paris, POL Éditeur, 2008, 48 p. Cet ouvrage a pris naissance suite à l'écriture du roman *Le Mal de mer* où l'économie du récit n'a pas permis à l'auteure de décrire à volonté la façon dont les vagues se forment, leur sens.

mer, semblable au liquide amniotique grave dans notre mémoire première les souvenirs de la vie. La psychanalyse montre que la mer est l'eau dans laquelle nous nageons librement, aisément, lorsque nous sommes en accord avec notre Inconscient. Mais la mer est aussi l'endroit où l'on se noie, si notre personnalité est victime des comportements inconscients qui échappent à notre contrôle. Sirène, Darrieussecq séduit progressivement ses lecteurs et les entraîne dans une lecture de la métamorphose des profondeurs pour qu'ils plongent dans leurs propres abysses. Elle-même psychanalyste, l'auteure parie sur un phénomène mental qui s'installe dans l'esprit de ses lecteurs. Je l'appelle le *mental marin*. Comme le récit nous situe sur une côte, je vois ce mental se déployer sous la forme d'une mise en abyme dont le dispositif est celui d'une fractale⁸. Celle-ci *tisse* l'espace-temps qui spatialise la narration partant d'un motif (*pattern*) : l'idée de la mer. La fractale se développe, à la fois, sur le plan horizontal (l'espace linéaire du récit) et sur le plan vertical (du récit vers l'imaginaire du lecteur). Sous cette forme multidimensionnelle, elle assure une profondeur, une mise en abyme et en abysse qui n'est pas une occurrence, un instant ou un lieu ponctuel dans le récit, mais qui s'étend tout au long du récit, du début à la fin.

C'est par la lecture que tout commence, la lecture que la mère fait de l'expression de l'étendue de la mer sur le visage de la petite. Lecteurs, nous lisons exactement ce que la narratrice nous raconte au sujet de ce que la femme voit. Ainsi, nous décrivons un niveau supplémentaire de profondeur de cette fractale dont l'échelle forme quatre niveaux : la fille, la femme, la narratrice et le lecteur. Le *mental marin* émerge dans l'esprit de la petite et se réitère de manière identique tout au long de cette échelle pour décrire l'esprit de la mère, de la narratrice et finalement le nôtre, celui des lecteurs.

8. La fractale est un objet, une surface qui se forme par la réitération à des échelles variables d'un motif de base (*pattern*), selon des lois déterministes. Bien que le phénomène soit connu depuis longtemps, la notion de fractale a été introduite par le mathématicien Benoît Mandelbrot dans les années 70, suite à l'observation du relief de la côte maritime de Bretagne. Voir Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1975, 190 p.

Son visage [de la petite] en est comme lavé, détendu, élargi, et cela [...] on le voit sur le visage des gens [...] qui ont vu la mer et ceux qui ne l'ont pas vue : ceux qui ont dû accueillir l'étendue de la mer dans leurs yeux [cognant jusqu'au fond de leur crâne et d'une certaine façon les vidant]; et ceux qui ont pu la rêver seulement, à partir d'images ou des mots, ceux qui ont essayé, confondant la mer et l'infini, de rajouter toujours un peu plus à l'image... (LMDM, p. 11)

Dans l'espace d'un jour, la mer traverse la petite (et implicitement les autres instances narratives décrites par la fractale), pour faire place à un silence liquide qui envahit son cerveau (celui de la mère, de la narratrice et du lecteur) :

Le bruit de la mer monte, comble ses trous de l'espace où ne sonnent plus ni oiseaux ni insectes. Pourtant ce qu'elle entend est comme une exagération du silence, un silence liquide, matériel; sous la minuterie du sang dans son crâne (LMDM, p. 25).

La fractale est l'outil par excellence pour nous permettre de voir la synthèse du temps en un seul instant, le présent, le seul qui est repérable. Le passé s'efface complètement, se dilue, l'avenir est imperceptible. Aussi, la fractale nous permet de voir le changement de phase de la matière associé à cette évasion, tout ce qui avant était du solide devient liquide. Le présent s'empare de tout, et le présent, c'est la mer et la mère.

La mer a tout envahi : l'eau noire a coulé dans les cratères de sable, les nids d'insectes, les sillons des racines [... elle a] inondé la nuit. L'air se retire à chaque inspiration de la mer, puis revient, avant que l'eau ne gonfle à nouveau, prenant toute la place; si bien que respirer n'est possible qu'à petites goulées, entre deux mouvements énormes de la mer, entre deux secousses du ciel : en hoquetant, joues ruisselantes, un goût d'huître et d'algue dans la bouche (LMDM, p. 29).

La mer se fait idée qui s'étale au long de la narration. Au fur et à mesure que la narration avance, l'idée de la mer envahit également

l'esprit de la grand-mère. Le modèle fractal se confirme une fois de plus comme synthèse du temps. Dans le « elle » englobant de ce récit, la grand-mère figure le passé qui est ramené au présent, celui de la femme et de la fille. C'est une mise à jour. Partie à leur recherche, la grand-mère opère un lien avec sa fille et sa petite fille grâce à la mer qui coule dans sa tête et métamorphose ses pensées sous la forme d'un rêve. C'est un rêve qui devient matrice de la filiation, une sorte de filiation liquide qui déverse devant nous les Inconscients de ces femmes incarnées toutes par la mer.

Elle [la grand-mère] s'endort dans le bain, les algues se défont dans l'eau de mer chauffée, cuisent, épaississent, elle ne sent plus ses jambes sous les longs fils gluants; ses mains sont des coraux, ses bras des anguilles mortes, et ses seins des poissons lune, qui flottent lâches, sous le filet errant de sa peau [...]. Ses pensées tourbillonnent [...] devant son gendre elle a été capable de reconstituer toute la dernière après-midi passée avec la petite jusqu'à l'arrivée de sa fille [...]. Les souvenirs la démembrant [...] f[ont] une tumeur de temps... (LMDM, p. 103, 104, 106)

Le mental marin en abyme fractal illustre le fait que nous nous trouvons dans une situation où les phénomènes mentaux dépendent des phénomènes physiques, décrivant une *survenance* dans la théorie de l'imaginaire, une véritable « théorie de la survenance⁹ ».

Survenir. Avoir l'intentionnalité de la mer

Causé par un ensemble des phénomènes naturels, par l'écosystème océanique et celui de l'Inconscient, *le mental marin*

9. Selon l'héritage cartésien, le dualisme des substances montre que le corps est une chose (matérielle) et l'esprit une autre (immatérielle et infinie). La philosophie de l'esprit rejette ce dualisme et prend la part du monisme (qui s'efforce de réunir le corps et l'esprit), sans qu'elle définisse néanmoins avec clarté quelle forme prend ce monisme. Une forme reconnue du monisme est par exemple le physicalisme (qui admet que tout ce qui existe dans le monde est de nature physique, tient de la matière). Grâce à ce physicalisme se développe ce qu'on appelle la « théorie de la survenance » : les phénomènes mentaux dépendent des phénomènes physiques. Jérôme Dokic, « La Philosophie de l'esprit », http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/docs/00/05/33/96/PDF/ijn_00000278_00.pdf (9 janvier 2014).

est notre *survenance*, une *survenance* globale. Du point de vue de la mécanique de l'imaginaire, la *survenance* nous permet « d'avoir l'intentionnalité ». L'intentionnalité est la « propriété des états mentaux de présenter ou représenter des objets et des états de choses — de les viser ou d'être dirigé vers elles¹⁰ ». Au début du XX^e siècle, le philosophe autrichien Franz Brentano, dont l'œuvre a donné naissance à deux grandes traditions philosophiques : la tradition phénoménologique et la tradition analytique, fait de l'intentionnalité la marque du mental. Dans son ouvrage *L'intentionnalité. Problèmes de philosophie de l'esprit*, Pierre Jacob retrace le parcours étymologique et sémiotique du terme, ce qui nous permet de comprendre l'association faite par Brentano entre intentionnalité et représentation. En effet, selon Brentano « avoir l'intentionnalité » signifie représenter, d'où notre intérêt pour l'imaginaire issu de la lecture littéraire. Avant de poursuivre, une précision d'ordre terminologique s'impose. Ordinairement, les termes « intentionnel », « intentionnalité », « intentionnellement », dérivent du mot « intention ». C'est un terme qui, dans son sens premier, relève d'une charge juridique¹¹. Mais, dans le sens de la philosophie de l'esprit, l'intentionnalité est la caractéristique de l'esprit humain qui lui permet de former des représentations. L'étymologie même du mot appuie ce dernier sens. Le mot « intentionnalité » est dérivé du latin *intentio* (tension), ou du verbe *intendere* (tendre). Donc, avoir de l'intentionnalité signifie être tendu vers quelque chose, ou viser quelque chose. Force est de reconnaître la distinction qui s'impose entre intentionnalité et intention (en dépit de leur famille linguistique commune). Une intention est un état mental particulier, une disposition mentale distincte de celle produite lorsque nous percevons quelque chose, nous formons un jugement ou une croyance, nous redoutons ou nous nous souvenons de quelque

10. *Ibid.*

11. Au tribunal les juges s'interrogent si un acte est intentionnel ou commis non intentionnellement pour calibrer la peine, pour décider si le coupable est responsable ou non de ses actes. Pour plus de détails voir Pierre Jacob, *L'intentionnalité. Problème de la philosophie de l'esprit*, Paris, Odile Jacob, 2004, 299 p.

chose¹². L'idée de l'intentionnalité ne peut se définir qu'en fonction d'un objet intentionnel. Selon Brentano, les objets intentionnels sont intérieurs, « immanents à l'esprit ». Autrement dit, ces objets existent *dans* l'esprit¹³.

La mer est l'objet intentionnel du récit de Darrieussecq, nous avons vu qu'elle est intériorisée à tous les niveaux de la fractale, y compris au niveau du lecteur. Elle nous emporte pour nous faire vivre sur ses vagues, en équilibre précaire, prêts à tomber à tout moment, pour nous bercer continuellement jusqu'à ce que l'angoisse du vide s'empare de nous. Car, comme le dit Darrieussecq, « c'est exactement cela le mal de mer, la peur du vide et de l'abandon, l'inquiétude diffuse des uns, l'inquiétude imaginative des autres¹⁴ ». Avoir l'intentionnalité de la mer à partir de ce récit, c'est renouveler de manière écologique l'espace littéraire et donner une issue au mental marin qui est « survenu » dans nos esprits. Puis, avoir l'intentionnalité de la mer, c'est faire l'expérience de la liberté, être un instant en fuite, avec cette femme qui quitte son quotidien accablant, s'évader avec elle et suivre jusqu'à la fin du récit un véritable changement de phase de la matière (physiquement parlant). Car le mouvement imaginaire amorcé descendant vers l'abyme du récit et l'abysse de l'Inconscient change brusquement de direction, devient ascendant et s'élève à la fin de l'histoire. La mer se fait air, l'introspection se fait décision, la crainte se fait espoir. Les éléments de la nature évoluent, le mental marin s'écume, s'aère, le liquide devient gaz, la matière se fait idée, l'abysse se fait voûte, l'obscurité se fait clarté pour ce personnage cumulatif au féminin et pour nous, lecteurs. La femme laisse derrière elle la falaise escarpée qui a modelé sa fuite, cette falaise qui était perpétuellement sur le point de s'effondrer pour la noyer à jamais. Elle décide de s'élever au-dessus du danger de la côte et de sa fractale :

12. Pierre Jacob, *op cit.*, p. 50.

13. *Ibid.*, p. 52.

14. Voir « Marie Darrieussecq », <http://darrieussecqweb.arizona.edu/fr/propos-de>, (9 janvier 2014).

La ville semble un réseau de pistes d'atterrissage, de centaines de pistes intriquées, droites, clignotantes, un jeu de jonchets lumineux [...]. L'embarquement a commencé (LMDM, p. 123, 126).

Le mental spectral. Un précipice de type fractal

Les mêmes thèmes de la fuite, de l'abandon d'une vie, puis de l'élévation de l'esprit causé par la mer, se lisent dans le roman *White* de la même auteure. « Avoir l'intentionnalité » de la mer dans ce cas signifie « intérioriser » la mer sous sa forme solide, de banquise, à l'aide d'un autre motif fractal, le fantôme, qui relie le récit à l'abyme de l'imaginaire du lecteur.

White est l'histoire de deux scientifiques ratés : la Française Edmée Blanco et l'Islandais Peter Tomson, qui décident de fuir leur quotidien après que leur a été refusée une mission d'exploration de la planète Mars. Ainsi, sans se connaître, ils acceptent chacun de leur côté une mission de quelques mois au Pôle Sud, où elle sera standardiste et lui chauffagiste dans une base d'exploration scientifique. L'action se passe dans un futur proche. Certes, pour les deux personnages, l'intérêt de leur mission n'est pas scientifique, mais plutôt intime. Ils fuient le monde pour se débarrasser de leur propre passé qui ne passe pas, pour se libérer de leurs névroses, de leurs souvenirs, de leurs propres fantômes. Il est peut-être intéressant de noter que la mythologie aborigène (patagonne) situe les esprits au Pôle Sud, le dernier continent découvert. On dit que les fantômes s'y rendent pour se reposer, avant de réenvahir le monde. On dit également que les gens qui vont au Pôle Sud sont des gens qui fuient¹⁵. Or, ce sera exactement le cas de ces deux personnages. *White* nous permet de suivre leurs traces sur la banquise, une terre vierge au bout du monde où tout peut recommencer, où tout peut glisser, s'effondrer à tout moment.

15. Comme l'avait affirmé l'auteure dans une entrevue, il y a plusieurs années.

Comme dans le premier récit, *Le Mal de mer*, le mouvement de la pensée littéraire suit le même mouvement de descente vers les profondeurs de l'être. La mer, devenue ici calotte glaciaire, se fait idée et terre des fantômes.

Nous nous attardons, nous aimons à prendre et à distendre notre temps [...]. Nous sommes peu mobiles, il en faut pour nous mouvoir. Contrairement aux idées reçues, il en faut pour nous mouvoir. Nous ne nous déplaçons pas pour rien. Nous qui cadastrons les continents. Qui arpentons à plat des éternités de neige. Des pans d'espace sans emploi. La neige en cristaux, le ciel, en suspension — nous, à absorber le temps. Le temps absorbé là, sur place. Ça nous convient. (W, p. 81)

Nous, lecteurs, nous nous laissons envahir par ces fantômes, nous comprenons l'histoire grâce à eux. « Ils [nous] ouvrent les bras. Ils [nous] attendaient. Ce que [nous voulions] savoir, ils vont [nous] l'apprendre » (W, p. 155). En édifiant un espace-temps qui dépasse le moi, ils décrivent la fractale en *traçant* à travers et à partir du récit l'esprit d'Edmée :

Nous avons toutes les peines du monde à [...] ramener Edmée ici, où nous prenons naissance. C'est d'où elle pose ses pieds que nous pouvons, peut-être, la faire glisser ailleurs, car la dérive des continents mentaux est notre affaire. (W, p. 63-64)

Ou celui de Peter :

Une forme blanche, seule, se tient debout. Peter avance vers elle. Voilà ce qu'on risque à laisser ses traces dans la neige [...]. Des formes l'entourent, chuchotent. Elles se dissipent si Peter bat des mains, s'effilochent, se reforment plus loin [...]. Une attaque de fantômes — comme il y a des attaques cardiaques, des crises de nerfs, des dérèglements climatiques et des tempêtes solaires, loi des séries et prix à payer. (W, p. 154-155)

La fractale déploie son motif spectral du blanc de la banquise au blanc de notre propre imaginaire, en permettant aux fantômes d'inscrire dans le récit notre propre esprit de lecteur. À l'instar d'Edmée et

de Peter, nous n'échappons jamais aux traces, car « dès qu'il y a du vivant, il y a trace¹⁶ ». Avoir l'intentionnalité des fantômes, c'est avoir l'intentionnalité de l'esprit. Non seulement l'intentionnalité nous engage dans une relation verticale entre le sujet et l'objet visé, mais elle nous place aussi sur une ligne franche de séparation qui apparaît entre ce qui est extérieur et intérieur. Car, à leur tour, les fantômes, êtres de l'intérieur, montrent que les phénomènes mentaux « surviennent », étant une fois de plus dépendants des objets extérieurs. Les idées ne se dissocient plus du continent blanc et nous invitent à accepter « l'effacement, la disparition irrémédiable, non par accident, mais comme l'horizon qui rend l'inconscient possible¹⁷ ». Les fantômes espacent un lieu qui est l'Inconscient d'Edmée ou celui de Peter tout comme ils procèdent à un remplacement de ces Inconscients dans l'espace de la Vie. *La lecture est ici expérience de vie, avec tout ce que celle-ci présuppose, surtout avec l'interdit qui apparaît dans la Vie.*

Envoûtants, séducteurs, les fantômes confrontent Edmée et Peter à l'interdit. Ils les obligent à le regarder, à l'assumer, à le dépasser. Les fantômes se veulent le pont entre ces personnages et leur monde laissé derrière, leur monde « ordonné, régulé avec des lois, des cycles... des saisons... des inconnus, des anonymes, des rues... » (*W*, p. 220). En dépit de leur état éthéré, les fantômes semblent être des ponts solides. Sauf que, tout pont est soumis au danger du collapse, de l'effondrement sur lui-même, aussi solide soit-il. Dans *White*, les fantômes ne peuvent plus se soutenir au Pôle Sud, ils ne peuvent plus compenser leur gravité par une force contraire. Ils s'écroulent. Peter et Edmée cèdent à l'amour naissant qui sera destructeur et édifiant à la fois. D'un côté, en faisant l'amour, ils oublient leurs tâches et la centrale thermique explose en forçant l'abandon

16. « Le concept de trace est coextensif à l'expérience du vivant en général : dès qu'il y a renvoi à l'autre ou à autre chose, il y a trace ». (Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, Éditions INA, 2002, p. 127.)

17. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 339.

immédiat de la base scientifique. De l'autre, en faisant l'amour, une nouvelle vie prendra forme dans le ventre d'Edmée, une vie qui fera basculer toute leur existence d'avant la mission, qui confirmera le recommencement mentionné en lien avec le Pôle Sud. Si on revient du Pôle Sud, on ne revient jamais le même. Le retour au Même est impossible. Les responsables de cette régénération sont les fantômes, associés encore une fois au présent, seulement. Les fantômes rendent possible *un autre présent* qui efface tout passé, qui ne se soucie guère de l'avenir, un présent qui concentre en lui toute l'essence du temps et de l'amour.

Indispensables à Edmée et Peter, les fantômes le sont aussi pour nous. Car notre pensée littéraire dépend beaucoup des fantômes. Associés aux traces, responsables des traces, comme on l'a vu, les fantômes nous inscrivent, nous lecteurs, dans *White* et nous placent devant notre propre différence : « La trace, différence ou écriture en général, est la racine commune de la parole et de l'écriture¹⁸ ». La logique du spectre est de se dérober sans cesse, tout comme notre pensée le fait. Lecteurs nous faisons l'expérience d'une *hantologie*, car, comme on le sait, la pensée est impossible sans la hantise. Il faut qu'une idée se fasse fantôme, nous agace, nous exaspère, nous hante, pour que notre esprit s'incline devant elle, sinon la pensée ne s'enclenche pas. Avec *White*, nous, lecteurs, nous construisons dans les fuites, les fantômes de notre propre pensée, à travers un nouveau mental, le *mental spectral*. Nous acceptons et assumons le risque à prendre que le spectre puisse nous abandonner à tout moment au seuil du voir.

Les fantômes, qui dessinent toujours à la manière d'une fractale ce mental spectral, relèvent de l'écologique, car ils nous forcent à nous interroger sur notre propre seuil d'acceptabilité, d'adaptabilité. Jusqu'où laissons-nous ces fantômes nous habiter?

18. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 109.

Quel est notre degré d'hospitalité pour les accueillir? Finalement, qu'est-ce qu'ils changent en nous? Comment produisent-ils une diversité? Car, comme l'affirme Bateson, l'écologie prouve que l'esprit est un ensemble des parties en interaction, une interaction déclenchée par la diversité¹⁹. Cet attribut écologique des traces s'éclaircit si on fait intervenir la symbolique, la métaphysique. Du point de vue métaphysique, le topos *noetos* est le monde des idées, l'intelligible, le spirituel, et le topos *horatos* le monde matériel, le sensible, le mondain, le périssable. Depuis un certain temps, nous avons bien appris à séparer, à créer une division, *jorismos*, entre ces deux *topoi*. C'est ainsi que l'ontologie dualiste sépare depuis de nombreux siècles, la réalité et la conscience humaine. Nous nous attachons encore avec conviction à des oppositions qui engagent notre tradition occidentale de la pensée en général et ses catégories (esprit/matière, intelligible/sensible, âme/corps, ciel/terre)²⁰. La philosophie de l'esprit se situerait à première vue du côté pragmatique, du côté de la matière, mais en réalité sa position n'est pas aussi déterminée. En la faisant travailler à travers l'espace littéraire et à la lumière du savoir écologique, cette philosophie montre, à l'aide de l'intentionnalité, qu'elle est apte à supprimer le *jorismos*, la division entre le sensible et l'intelligible, qu'elle peut concilier les contraires. Ainsi, elle ne perd pas la richesse ontologique de ce rève ancien d'une existence unificatrice.

Pour conclure, les mentaux marin et spectral ont supprimé le *jorismos*, devenu symbole de la division entre la narration et l'imaginaire dans l'espace littéraire, en reliant les idées (notamment l'idée de la mer) à un milieu théorique dont elles dépendent et qui les engendre, en restituant les idées à leur propre espèce. Ces deux mentaux, qui ont façonné de manière fractale notre imaginaire de

19. « La différence est un phénomène non matériel auquel on ne peut assigner de place dans l'espace ou le temps ». Gregory Bateson, *Nature et pensée*, Paris, Seuil, 1984, p. 98.

20. Pour plus de détails, voir José Antonio Antón « Symbolique et métaphysique », un article traduit et adapté par Jean-Luc Spinosi pour la revue *Symbolos*, n° 1, http://symbolos-fg.com/vanton_cret.htm (9 janvier 2014).

lecteurs, nous ont permis de vivre une expérience moins prévisible qu'évènementielle. Ils ont confirmé une fois de plus que la pensée littéraire est toujours à la limite. D'un côté, nous avons vu que la *survenance* de ces deux états mentaux a été tributaire de la nature, de ses éléments, principalement de l'eau, saisie dans plusieurs états physiques : liquide, vapeur ou solide. D'un autre côté, nous avons montré que l'intentionnalité a été le fondement d'une expérience de pensée sur la pensée littéraire, une sorte de métapensée. Bien qu'élargie, déplacée au croisement de la philosophie de l'esprit et de l'écologie, cette nouvelle pensée nous a convoqués en tant que littéraires toujours. L'idée de la mer a survécu sous la forme d'une fractale pour se frayer chemin vers nos esprits en tant que perception du rêve, de l'Inconscient, ou du fantôme. Néanmoins, cette fractale n'a pas opéré un véritable *frayage*²¹. En effet, elle n'était pas condition de violence, de rupture, d'un combat permanent entre résistance et permissivité. Bien au contraire, la fractale a modelé notre imaginaire en souplesse, en permettant aux idées nouvelles de graviter autour des prémisses bien assises dans l'orbite de la théorie.

21. La notion freudienne se voit reprise par Derrida dans *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 317 et suiv.





Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2001.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascal Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier [dir.], *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, n° 33, 2013.

Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières [dir.], *L'idée du lieu*, n° 34, 2013.

Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel [dir.], *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, n° 35, 2014.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *La pensée écologique et l'espace littéraire*, n° 36, 2014.

N.B. : Les cahiers n°s 1 à 30 sont maintenant disponibles en ligne sur l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC), à l'adresse suivante : <http://oic.uqam.ca>.



Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8

