

---

**Écrire la nature au XXI<sup>e</sup> siècle. Essai d'écopoétique sur la question de l'écriture, de la temporalité et de l'action, à travers les oeuvres d'André Bucher, Xabi Molia, Pierre Senges et Philippe Vasset**

**Auteur :** Casteels, Florence

**Promoteur(s) :** Huppe, Justine

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

**Année académique :** 2020-2021

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/13138>

---

*Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



**Faculté de Philosophie et Lettres**

Département de Langues et Littératures françaises et romanes

# **ÉCRIRE LA NATURE AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE**

**ESSAI D'ÉCOPOÉTIQUE SUR LA QUESTION DE  
L'ÉCRITURE, DE LA TEMPORALITÉ ET DE L'ACTION**

**À TRAVERS LES ŒUVRES D'ANDRÉ BUCHER, XABI MOLIA,  
PIERRE SENGES ET PHILIPPE VASSET**

Mémoire présenté par Florence CASTEELS

en vue de l'obtention du grade de Master en Langues et lettres françaises et romanes,  
orientation générale, à finalité spécialisée en Édition et métiers du livre

sous la direction de Justine HUPPE

ANNÉE ACADÉMIQUE 2020–2021



Université de Liège

**Faculté de Philosophie et Lettres**

Département de Langues et Littératures françaises et romanes

# **ÉCRIRE LA NATURE AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE**

**ESSAI D'ÉCOPOÉTIQUE SUR LA QUESTION DE  
L'ÉCRITURE, DE LA TEMPORALITÉ ET DE L'ACTION**

**À TRAVERS LES ŒUVRES D'ANDRÉ BUCHER, XABI MOLIA,  
PIERRE SENEGES ET PHILIPPE VASSET**

Mémoire présenté par Florence CASTEELS

en vue de l'obtention du grade de Master en Langues et lettres françaises et romanes,  
orientation générale, à finalité spécialisée en Édition et métiers du livre

sous la direction de Justine HUPPE

Composition du jury : J. HUPPE, L. CURRERI et B. DENIS

ANNÉE ACADÉMIQUE 2020–2021



## **REMERCIEMENTS**

Je tiens d'abord à remercier ma promotrice, Mme Justine Huppe, pour son aide et ses précieux conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sa disponibilité et la bienveillance de ses remarques m'ont permis d'ajuster mes propos sans jamais les dénaturer. Je remercie également M. Jean-Pierre Bertrand qui a su m'orienter vers l'approche écopoétique lors de mes recherches de sujet de TFE.

Je remercie aussi ma meilleure amie Thalia qui a relu l'ensemble de ce travail avec une grande attention. Merci de m'avoir toujours soutenue et tirée vers le haut. Ma gratitude va également à Vatslav et Aubane qui ont toujours cru en moi.

Je remercie enfin toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont permis la réalisation de ce mémoire par leur présence et leurs encouragements : mes parents et mes frères, ainsi que mes amies Sarah, Adriana et Ysaline.



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>9</b>
<b>CHAPITRE PREMIER</b>	
<b>LA QUESTION DE L'ÉCRITURE</b> .....	<b>13</b>
1. Écrire l'environnement .....	13
2. Narrations et figurations de la nature .....	18
2.1. Les lieux des récits .....	18
2.2. Quel retour à la nature ? .....	19
2.3. L'ambivalence de la nature .....	20
2.4. La nature en mouvement .....	21
2.5. La magie du paysage .....	22
2.6. L'importance de l'analogie .....	23
2.7. La distanciation ironique .....	25
3. Réflexivité sur l'écriture, l'imaginaire et la littérature .....	27
3.1. L'importance de l'imaginaire .....	27
3.2. Le rapport au langage .....	30
3.3. Les références littéraires .....	34
3.4. L'ancienne dichotomie nature et culture .....	39
4. Conclusion .....	44
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>LA QUESTION DE LA TEMPORALITÉ</b> .....	<b>47</b>
1. La temporalité des romans environnementaux .....	47
2. Les temporalités dans le corpus .....	51
2.1. Le temps suspendu .....	53
2.1.1. Le brouillage temporel .....	54
2.1.2. Un rythme temporel plus traditionnel .....	55
2.1.3. La thématique de l'attente .....	56
2.2. Le rapport au passé .....	58
2.2.1. Les souvenirs .....	59
2.2.2. La réflexion sur la mémoire .....	62
2.2.3. La thématique des ruines .....	64

2. 3. Le temps cyclique ou en spirale.....	65
2. 4. Le rapport au futur .....	69
3. Conclusion .....	71
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>LA QUESTION DE L’ACTION .....</b>	<b>73</b>
1. Les formes de révolte dans la littérature environnementale .....	73
2. L’action dans le corpus .....	80
2. 1. Les raisons et les acteurs des luttes.....	80
2. 2. Passer à l’action .....	82
2. 2. 1. Les types de révolte .....	82
2. 2. 2. Résister.....	84
2. 2. 3. Se révolter .....	87
2. 3. Réfléchir sur l’environnement .....	92
2. 3. 1. Les convictions écologiques .....	93
2. 3. 2. La critique de la société .....	96
2. 3. 3. Se poser des questions .....	98
3. Conclusion .....	101
<b>CONCLUSIONS GÉNÉRALES .....</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>105</b>

## INTRODUCTION

Les problématiques environnementales s’immiscent dans de nombreux aspects de la société depuis les années 2010. Les médias et les discours politiques présentent fréquemment les menaces actuelles qui pèsent sur la planète et poussent à une prise de conscience des enjeux climatiques dans le monde. En littérature, peu d’auteurs francophones ne se dédient clairement à la cause écologique dès cette période, néanmoins ils laissent percevoir fréquemment en filigrane un intérêt grandissant pour l’univers naturel.

L’écriture de l’environnement se développe seulement à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Avant cela, les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles représentaient la nature en tant que ressource exploitable et possibilité d’évolution. Les premiers romans sensibles à sa préservation sont ainsi publiés après 1950 avec *Les racines du ciel*<sup>2</sup> (1956) de Romain Gary et plus tard avec *Le présage*<sup>3</sup> (1972) de Pierre Gascar. Les paysages sont principalement ruraux, mais manifestent une expérience concrète du monde naturel. Autour des années quatre-vingt toutefois, l’univers paysan français disparaît petit à petit à cause de l’industrialisation et de l’exode de la population<sup>4</sup>. La ville attire et soustrait les hommes à la terre à laquelle ils étaient liés.

Depuis une dizaine d’années, l’intérêt sociétal pour l’environnement se répercute de plus en plus sur la littérature. Le changement climatique, la disparition des espèces ou la pollution se retrouvent ainsi dans les romans français une trentaine d’années après leur arrivée dans le monde littéraire anglo-saxon. En 1990, en effet, l’*ecocriticism* est déjà bien installé dans les études de lettres anglaises. Cette discipline, fondée sur la tradition de la *nature writing*, se focalise sur les relations entre la littérature et la nature. La critique interroge alors souvent les thématiques environnementales et les enjeux écologiques sans craindre un ton politique ou militant<sup>5</sup>. En France, au contraire, les auteurs préfèrent s’éloigner de tout engagement explicite. La littérature française se soucie davantage de nature que d’écologie probablement parce que le paysage vierge et sauvage

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu, Essai d’écopoétique*, Paris, Wildproject, 2015, p. 47.

<sup>2</sup> GARY (Romain), *Les racines du ciel*, Paris, Galimard, 1956.

<sup>3</sup> GASCAR (Pierre), *Le présage*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>4</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu, Op. cit.*, p. 77-78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

caractéristique des États-Unis n'existe pas dans le pays longtemps rural qu'a été la France<sup>1</sup>. Plutôt que de centrer leurs récits sur la préservation d'un environnement dépourvu de toute trace humaine, les écrivains français s'intéressent davantage à des paysages, certes maniés par l'homme, mais riches de liens concrets et d'interconnexions avec lui.

La discipline écopoétique naît dans le monde académique francophone pour étudier la spécificité des fictions environnementales en français. Cette critique est avant tout littéraire et questionne les formes et le travail d'écriture qui représentent les rapports de l'homme à la nature<sup>2</sup>. À travers cet intérêt pour l'esthétique, l'écopoétique relève aussi des réflexions sur l'anthropocène<sup>3</sup>, sur les lieux comme ressource utile avant toute autre fonction, ou sur la dégradation du monde naturel. Bien qu'éloignée du militantisme, l'approche écopoéticienne peut rendre compte d'enjeux écologiques. La littérature soucieuse d'environnement prend de plus en plus de place et, depuis 2018, est reconnue par le décernement annuel d'un prix du « roman d'écologie »<sup>4</sup>.

Ce mémoire s'empare de la discipline écopoétique pour analyser les formes poétiques à l'œuvre dans les romans environnementaux français de l'extrême contemporain. Il nous a fallu délimiter la portée de notre analyse tant ces ouvrages se diffusent de plus en plus largement au sein du champ littéraire actuel. Notre intérêt porte principalement sur les œuvres dans lesquelles la nature occupe une place centrale au point d'être un personnage du récit à part entière. Ce travail s'appuyant sur la méthode écopoétique, l'esthétique littéraire qui donne voix aux paysages nous paraît également importante. Au cours de nos recherches et de nos lectures, nous avons remarqué la récurrence d'une thématique de la révolte. Nous questionnons alors la relation qu'entretient ce type de littérature avec ce thème. Écrire sur la nature et ses enjeux s'accompagne-t-il toujours d'une lutte contre l'ordre établi ?

---

<sup>1</sup> BUEKENS (Sara), « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *ELFe XX-XXI*, n°8, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/elife/1299>, p. 3.

<sup>2</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 25-28.

<sup>3</sup> L'anthropocène désigne la « période actuelle des temps géologiques, où les activités humaines ont de fortes répercussions sur les écosystèmes de la planète (biosphère) et les transforment à tous les niveaux. », *Dictionnaire Larousse* [en ligne], s.d., URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropoc%C3%A8ne/10911042>.

<sup>4</sup> Prix du Roman d'Écologie, URL : <https://prixduromandecologie.fr/>. En 2020, celui-ci récompense l'ouvrage de Vincent Villeminot, *Nous sommes l'étincelle*, Paris, Univers Poche, 2019.

Notre attention s'est portée sur quatre romans : *Un court instant de grâce*<sup>1</sup> (2018) d'André Bucher, *Des jours sauvages*<sup>2</sup> (2020) de Xabi Molia, *Ruines-de-Rome*<sup>3</sup> (2002) de Pierre Senges et *Une vie en l'air*<sup>4</sup> (2018) de Philippe Vasset. Ces ouvrages établissent un rapport fort avec un lieu particulier et relèvent d'un certain soulèvement contre la vision traditionnelle anthropocentrée de la nature. Pour rester fidèle à l'approche écopoétique, nous avons choisi ces récits parce qu'ils ne se prétendent aucunement engagés et ne donnent pas un discours militant explicite. Si une forme d'engagement se retrouve parfois chez ces auteurs, ce n'est qu'indirectement et en continuation d'une réflexion sur la relation entre l'homme et son environnement.

Nous avons délimité notre étude à des ouvrages publiés entre 2000 et 2020. Les fictions préoccupées par les problématiques écologiques foisonnent en effet désormais de plus en plus dans le champ littéraire. Étant donné la proximité temporelle de nos objets de recherche, le domaine n'a encore été que peu investigué, bien que Pierre Senges s'élève en expert sur le sujet dans le monde francophone. Ce travail découle ainsi principalement d'analyses et d'expériences personnelles de lecture.

Notre corpus présente divers types de paysages : rural, urbain, mais aussi exotique ou complètement issu de la vie réelle. Ces romans, bien que ne présentant pas un discours ouvertement persuasif, reflètent les enjeux environnementaux de l'actualité et remettent en question la vision utilitaire et anthropocentrée de la nature. Ces ouvrages ne tendent ni à moraliser les lecteurs sur les bonnes manières d'agir, ni à dramatiser les catastrophes futures, ni à idéaliser un avenir meilleur.

André Bucher, influencé par la *nature writing* américaine, est l'un des seuls à être reconnu pour la transposition de ce style d'écriture en France<sup>5</sup>. Écrivain, mais aussi bûcheron dans la vallée du Jabron, Bucher donne vie aux paysages de sa région<sup>6</sup>. Son roman *Un court instant de grâce* en est un exemple récent et prouve que raconter la beauté de la nature peut sous-entendre le besoin de la préserver.

---

<sup>1</sup> BUCHER (André), *Un court instant de grâce*, Marseille, éditions Le mot et le reste, 2018. Ci-après dénommé *CIG*.

<sup>2</sup> MOLIA (Xabi), *Des jours sauvages*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020. Ci-après dénommé *DJS*.

<sup>3</sup> SENGES (Pierre), *Ruines-de-Rome*, Paris, Verticales, 2002. Ci-après dénommé *RR*.

<sup>4</sup> VASSET (Phillipe), *Une vie en l'air*, Paris, Fayard, 2018. Ci-après dénommé *VEA*.

<sup>5</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>6</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, éditions José Corti, coll. « Les essais », 2020, p. 129.

*Ruines-de-Rome* de Pierre Senges raconte la réalisation d'une apocalypse par les végétaux et les plantes et s'inscrit parfaitement dans une dynamique de révolte tout en accordant une place centrale à la nature. Cette dernière tente en effet de reprendre ses droits dans un lieu qui l'a bannie : la ville. L'autre roman apocalyptique de notre corpus est *Des jours sauvages* de Xabi Molia. Après une épidémie qui ravage le continent, des survivants échouent sur une île où, forcés à un retour à la nature, ils essaient de refonder une civilisation à partir de rien.

Le dernier ouvrage, *Une vie en l'air* de Philippe Vasset, raconte le lien étroit établi entre le narrateur et une travée horizontale dans le paysage de la Beauce. Le monorail de l'aérotrain qui devait traverser cette région n'a jamais été mis en service mais appartient désormais entièrement au cadre ambiant. Depuis ce parapet, le personnage observe le monde naturel et se questionne sur le besoin humain d'habiter les lieux.

Par l'analyse de ces textes, notre volonté n'est pas d'attester d'un engagement dont la littérature pourrait être porteuse, mais de démontrer que l'écriture de la nature, aujourd'hui, s'accompagne d'un certain renouvellement des formes littéraires ainsi que des manières de penser et d'envisager l'environnement. Nous relevons trois axes principaux sur lesquels les romans environnementaux agissent : l'esthétique, la temporalité et l'action. D'abord, nous voyons comment l'étude de notre corpus révèle les particularités des figurations de la nature ainsi que le rapport établi avec l'écriture et plus généralement l'imaginaire. Nous nous interrogeons ensuite sur les relations des romans avec le passé et le futur, mais aussi sur les temporalités dans lesquelles ils évoluent. Enfin, nous questionnons le corpus sur les formes de révolte qu'il manifeste, qu'elles relèvent de l'action ou de la réflexion. Le but de ce travail consiste à rendre compte du pouvoir de la littérature à s'emparer de l'actualité, la représenter et la questionner, tout en mettant en lumière des mondes alternatifs qui pourraient prendre place dans la vie réelle. Nous cherchons à démontrer que, plus que de fournir des solutions concrètes aux problématiques environnementales, les romans soucieux de la nature ouvrent la voie à de nouvelles façons de considérer les lieux et leur avenir, à de nouveaux rapports entre l'humain et le non-humain, à de nouvelles manières d'habiter le monde.

# CHAPITRE PREMIER

## LA QUESTION DE L'ÉCRITURE

Ce chapitre analyse la façon dont un auteur peut écrire et raconter la nature. Nous présentons d'abord un rapide parcours théorique sur les possibilités d'une telle écriture, puis, nous nous attardons sur les réels moyens mis en place dans les ouvrages de notre corpus. Par la suite, le rapport à la langue, à la littérature, à l'écriture et à la culture en général est questionné à travers nos récits. Nous essayons de démontrer en quoi l'écopoétique ne peut se ranger du côté de l'ancienne dichotomie entre nature et culture.

### *1. Écrire l'environnement*

La nature, comme écosystème biologique dans lequel évoluent des communautés entières d'êtres vivants, peut paraître marqué par un aspect fortement scientifique. Écrire la réalité concrète du monde naturel ne semble, à première vue, pas grandement compatible avec l'écriture fictionnelle. La littérature soucieuse de cet aspect du réel s'est pourtant développée en puisant aux sources non seulement d'un certain patrimoine littéraire, mais aussi de l'histoire, de l'ethnologie ou des sciences dites « dures »<sup>1</sup>.

Ce genre environnemental, en pleine expansion, ne s'arrête pas à une manière unique de rendre compte de la nature. Selon les auteurs et les ouvrages, les styles mais également les thèmes peuvent différer. Le Clézio adoptait par exemple une écriture plutôt lyrique pour dire la relation harmonieuse de l'homme avec son environnement, tandis que Pierre Gascar a présenté la nature de manière plus réaliste. Gascar s'est tourné vers le monde concret et a intégré de plus en plus de connaissances provenant des sciences naturelles<sup>2</sup>. Les préoccupations écologiques se répandent ainsi dans les récits environnementaux contemporains depuis les années quatre-vingt<sup>3</sup>.

Selon Pierre Schoentjes, il n'est pas étonnant d'observer un nombre grandissant de références aux sciences « dures » dans une société qui accorde désormais une grande importance aux discours scientifiques, chiffrés et objectifs. En outre, les sciences

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 188.

<sup>2</sup> BUEKENS (Sara), *Op. cit.*

<sup>3</sup> SCHOENTJES (Pierre), « L'écopoétique : quand Terre résonne dans Littérature », *L'analisi linguistica e letteraria*, vol. XXIV, n°2, 2016, URL : <https://www.analisinguisticaeletteraria.eu/index.php/ojs/issue/view/51/89>.

humaines ne parviennent plus tant à se faire entendre en dehors de la sphère académique dans les débats de société qu'au temps du structuralisme, dans les années septante. Avec la valorisation des disciplines STEM (*science, technology, engineering and mathematics*) au détriment des sciences humaines, « les passerelles entre la recherche scientifique, le monde de la pensée et celui de l'art sont moins nombreuses que naguère »<sup>1</sup>.

Dans ses conclusions sur *Littérature et écologie* (2020), Schoentjes en vient à trouver un rôle important au roman par sa puissance imaginative. Grâce à l'entrelacement de la fiction et des informations venant des sciences et de l'écologie, la littérature soucieuse d'environnement serait un des meilleurs moyens de donner du sens à ces données et aux enjeux qu'elles impliquent. Bien que l'époque soit à la connaissance immédiate grâce au web et aux technologies, force est de constater, selon Schoentjes, que seul le récit permet de donner forme (et vie) à ces éléments abstraits et invisibles pour les yeux.

L'information reste trop souvent isolée parce qu'aucune histoire, aucun récit, ne vient rapprocher les différentes données. [...] Or, une des forces principales des ouvrages d'imagination découle de leur capacité narrative : l'intrigue s'émancipe des strictes conditions de vérité, elle privilégie certains rapprochements au détriment d'autres, elle s'ouvre sur le monde des possibles. Avec le recul des sciences humaines, la littérature environnementale est en train de retrouver une fonction que le roman avait abandonnée : relayer des données factuelles, mais en suggérant des pistes afin de mettre ces connaissances en rapport avec un ensemble d'autres savoirs... et de sensibilités. La fiction organise et donne aux différents éléments rassemblés leur valeur respective : elle en vient ainsi à argumenter en faveur d'un monde où la conscience écologique serait plus largement partagée. [...] Faire voir le monde différemment, voilà ce que peut la littérature.<sup>2</sup>

Les bouleversements en cours et ceux à opérer à tous les niveaux de la société sont difficiles à imaginer. Les fictions peuvent toutefois remettre en question le monde actuel et projeter des futurs possibles. L'ouvrage collectif *Nos futurs*<sup>3</sup> (2020) se compose ainsi de récits écrits par des scientifiques et des auteurs de science-fiction à partir des objectifs de développement durable donnés par l'ONU. Les participants ont été heureux de faire sortir la science de ses laboratoires et de son cadre spécialisé pour la rapprocher des citoyens et la mobiliser hors d'un contexte académique<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie*, *Op. cit.*, p. 420-421.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 421-423.

<sup>3</sup> *Nos futurs. Imaginer les possibles du changement climatique*, sous la direction de AURAI (Aline), LEHOUCQ (Roland), SUCHET (Daniel) *et al.*, Chambéry, ActusF, coll. « Les Trois Souhais », 2020.

<sup>4</sup> Entretien avec deux responsables de l'anthologie *Nos futurs* (2020) réalisé par ROUSSEL (Frédérique), « "Le pire n'est pas certain, mais il est tout à fait possible" », *Libération*, le 22 juillet 2020, URL : [https://www.liberation.fr/livres/2020/07/22/le-pire-n-est-pas-certain-mais-il-est-tout-a-fait-possible\\_1794966/](https://www.liberation.fr/livres/2020/07/22/le-pire-n-est-pas-certain-mais-il-est-tout-a-fait-possible_1794966/).

L'écriture de la nature, de nos jours, se tourne vers la réalité concrète, sans tomber dans le lyrisme ou le symbolisme, à travers l'expérience du sensible<sup>1</sup>. Ces récits se composent de métaphores et d'analogies, d'appels aux sens, de descriptions, de relations entre l'humain et le non-humain<sup>2</sup>. Les écrivains chargent un lieu naturel de sens par leur imaginaire ou leur lien individuel avec cet endroit<sup>3</sup>. Grâce à l'art littéraire, le paysage est augmenté d'une part de romanesque et d'esthétisme qui lui donne vie tout en posant des questions très actuelles. Tous ces textes placent la nature au centre de leurs préoccupations et lui accordent un grand dynamisme et non un simple statut de décor<sup>4</sup>.

Alors que le Nouveau roman et le postmodernisme s'étaient éloignés de la référentialité dans l'œuvre, la littérature de l'extrême contemporain ose retourner au réel concret et même matériel<sup>5</sup>. L'observation du monde naturel s'inscrit dans cette pratique littéraire et s'accompagne fréquemment de savoirs scientifiques ainsi que de connaissances historiques, étymologiques, mythiques, populaires ou littéraires<sup>6</sup>. Dès lors, la littérature préoccupée par les enjeux environnementaux semble s'associer à un certain bagage culturel. L'opposition entre nature et culture n'est-elle donc plus d'actualité ?

Cet ancien dualisme dessinait en effet une frontière entre le naturel qui précéderait l'homme et le culturel qui proviendrait des effets de l'anthropisation. Or, l'environnement est d'emblée une construction culturelle<sup>7</sup> puisqu'il s'observe à travers les yeux et le filtre de la pensée humaine. La Terre n'a ainsi pas toujours été perçue comme une ressource au service de l'homme. Au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce rapport à la nature subit de nouvelles mutations. La France observe l'agriculture se mécaniser et la population désertier les campagnes pour les villes au point que la société rurale disparaisse presque entièrement<sup>8</sup>. De tels changements ne peuvent que se répercuter dans l'écriture environnementale.

Puisque la nature ne peut être abordée qu'à travers la vision humaine, et donc forcément culturelle, il est difficile de l'évoquer sans être influencé par la conception humaniste du monde. Autrement dit, « Peut-on écrire la nature sans en même temps

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 16-18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 124-126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 188-191.

<sup>4</sup> SCHOENTJES (Pierre), « L'écopoétique : quand Terre résonne dans Littérature », *Op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Id.*, *Ce qui a lieu*, p. 206-207.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>8</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 31-32.

inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ? »<sup>1</sup> Il s'agit d'une question fondamentale pour la méthode écopoétique et pour les textes qui nous intéressent : comment la littérature peut-elle s'emparer de la nature sans recycler la vieille opposition entre nature et culture ?

Face à cette question, différentes approches tentent de répondre<sup>2</sup>. Certaines se concentrent sur la capacité de l'imaginaire et de l'écriture littéraire à expliciter ou à rendre sensibles des articulations et des enjeux écologiques difficiles à saisir (une position partagée notamment par Pierre Schoentjes). D'autres insistent davantage sur la possibilité de créer des formes et des savoirs sur la nature par le travail même de la langue littéraire (rejoignant davantage la position d'un écocriticien comme Jonathan Bate). Plutôt que d'imiter le monde par la *mimésis* ou de trouver des solutions à la crise écologique, la littérature, plus que les discours scientifiques, permettrait de recréer les choses de la nature-même. Comme le dit Neil Evernden dans *The social creation of nature* (1992) : « Le langage des experts technologiques ne peut pas reconnaître la radicale nouveauté du sauvage : au contraire, elle a précisément été façonnée pour nier celle-ci. »<sup>3</sup> Pour Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, l'imaginaire environnemental réinventerait la nature par le récit et le mythe sans la civiliser<sup>4</sup>.

Alors que Schoentjes observait l'entrée de notions des sciences « dures » dans la littérature, ces trois auteurs évoquent l'écocriticien Jonathan Bate. Celui-ci perçoit dans la création littéraire un vrai travail écologique (« *ecological work* ») à effectuer sur la langue, comme si seul le langage poétique pouvait traduire ou rendre la nature intelligible aux hommes<sup>5</sup>. Les structures linguistiques élaborées des langues humaines seraient capables de rendre compte de la complexité des processus environnementaux. Ainsi, l'esthétique et la forme du texte constitueraient les vrais moyens, non pas d'imiter la nature, mais de la renouveler dans la façon de l'appréhender. Nathalie Blanc et ses

---

<sup>1</sup> BLANC (Nathalie), CHARTIER (Denis) et PUGHE (Thomas), « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n°36, 2008/2, URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm?contenu=article>, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>3</sup> EVERNDEN (Neil), *The social creation of nature*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992, cité par BLANC (Nathalie) *et al.*, *Op. cit.*, p. 20-21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>5</sup> BATE (Jonathan), *The song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, cité par BLANC (Nathalie) *et al.*, *Op. cit.*, p. 21.

collaborateurs reconnaissent donc à l'écriture créatrice, plus qu'à l'aspect thématique, la valeur écologique d'un texte.

Or, « notre manière d'habiter poétiquement le monde dépend inévitablement de notre manière d'habiter les mots. »<sup>1</sup> En effet, quoi de plus culturel qu'une langue ? Il semblerait donc difficile de séparer la nature de la culture. La littérature pourrait alors exposer des univers de pensée moins binaires. Selon David Lombard, l'opposition entre ces deux champs est devenue archaïque, voire utopique, dans le contexte de l'anthropocène<sup>2</sup>. Si la science ne peut plus être séparée de la littérature, l'écologie elle-même ne peut isoler les connaissances en matière scientifique du contexte technique et social qui les a vues naître. Ainsi, Félix Guattari pense l'écologie comme une science transversale, capable de penser le monde global et de « transcend[er] les barrières entre les sciences de l'environnement, les sciences sociales et les sciences cognitives (d'où les "trois écologies" du titre de Guattari) »<sup>3</sup>. Un tel concept affirme clairement la fin de la scission entre la nature et l'homme et postule même leur interaction. Il s'avère donc possible de concilier savoir et sensation, connaissance et sentiment, culturel et naturel. Selon Pughe, « l'écriture littéraire devient ainsi une *éco-logie* esthétique »<sup>4</sup>, en tant que perception et expérience personnelle des paysages. Les formes littéraires évoluent autant par leur relation à la nature qu'aux sciences et, en réinventant l'écriture poétique, il est possible d'offrir un regard nouveau sur les rapports de l'homme avec son environnement.

Finalement, Lawrence Buell, pionnier de l'*ecocriticism* aux États-Unis, posait déjà le constat des interconnexions permanentes entre le naturel et le social en citant Wendell Berry : « Pour préserver les lieux et nous y sentir chez nous, il est nécessaire de les remplir avec de l'imagination. »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> PUGHE (Thomas), « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, vol. LVIII, n°1, 2005, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-68.htm>, p. 73.

<sup>2</sup> LOMBARD (David), « L'écocritique à l'âge de l'anthropocène », *Etopia* (Centre d'animation et de recherche en écologie politique), juin 2019, URL : <https://etopia.be/lecocritique-a-lage-de-lanthropocene/>.

<sup>3</sup> GUATTARI (Félix), *Les trois écologies*. Paris, Galilée, 1989, cité par PUGHE (Thomas), *Op. cit.*, p. 77.

<sup>4</sup> PUGHE (Thomas), *Op. cit.*, p. 78.

<sup>5</sup> BUELL (Lawrence), *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and beyond*, Harvard, Harvard University Press, 2005, p. 55, traduction personnelle.

## ***2. Narrations et figurations de la nature***

### **2.1. Les lieux des récits**

Notre corpus se compose d'ouvrages aux styles et aux environnements naturels distincts. Selon Pierre Schoentjes, les écrivains choisissent le plus souvent un ailleurs pour cadre de leur fiction<sup>1</sup>. Cela permet en effet d'avoir un regard plus critique sur les réalités et, par la distance, de pouvoir plus facilement dénoncer certains éléments. Ainsi, Xabi Molia abandonne ses personnages sur une île inconnue. Il ne donne aucun indice quant à l'endroit où les naufragés ont atterri, mais ils ont embarqué à Paris et ils y retournent à la fin de leur épopée insulaire. Un tel environnement offre des paysages sauvages introuvables en France qui augmentent encore la charge romanesque.

Les autres auteurs de notre corpus se sont pourtant le plus souvent tournés vers des territoires français. Ainsi, Philippe Vasset pose le monorail de Jean Bertin traversant la Beauce au centre de son roman et André Bucher ancre son livre aux pieds d'une montagne dans la Drôme. Le risque d'écrire la campagne française, selon Schoentjes, est de tomber dans le régionalisme. Ce genre littéraire du terroir, illustration et défense d'un lieu et de sa culture régionale, subit aujourd'hui du discrédit pour son manque de travail sur la langue et de renouvellement esthétique<sup>2</sup>. Un paysage trop familier au lecteur risquerait également d'induire une banalisation de l'histoire. Nous verrons pourtant que ni Bucher ni Vasset n'ont donné des récits banals ou stéréotypés.

Loin du monde rural, Pierre Senges choisit de végétaliser la ville de Paris sans jamais la désigner explicitement. Nous la reconnaissons uniquement à travers des noms de bâtiments ou de lieux : le cimetière Saint-Vincent (35) et celui des Innocents (135), le Jardin des Plantes (52) ou les Champs-Élysées (148). L'important ne réside pas dans la situation parisienne de l'action – les exemples relevés pourraient en réalité relever de diverses villes françaises, mais cet établissement à la capitale rajoute à la subversion apocalyptique du récit.

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et Écologie, Op. cit.*, p. 128-129.

<sup>2</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu, Op. cit.*, p. 26.

## 2.2. Quel retour à la nature ?

Dans notre corpus, la question n'est pas tant de retourner au primitivisme naturel que de réussir à vivre avec la nature. Pour Schoentjes, les histoires de solitude dans le paysage ne sont plus les mêmes que celles d'un Henry David Thoreau<sup>1</sup>. Les personnages ne cherchent plus à tout prix à vivre dans la simplicité extrême et à se couper du monde. Schoentjes remarque qu'il s'agit aujourd'hui de critiquer l'abondance inutile vendue par la société de consommation sans pour autant rejeter un minimum de confort. Sylvain Tesson, par exemple, s'inspire de Thoreau pour aller vivre en ermite dans une cabane reculée au fin fond de la réserve Baïkal-Lena. Son roman *Dans les forêts de Sibérie*<sup>2</sup> (2011) raconte pourtant que, contrairement à Thoreau, Tesson s'installe avec des provisions, du matériel et même un ordinateur. Les récits qui fantasment un retour à la nature ne tentent ainsi plus l'expérience d'une frugalité démesurée mais cherchent à montrer des réalités plus simples où l'argent ne peut pas tout acheter.

Les univers de notre corpus illustrent parfaitement cette vision de Schoentjes. En ville, le jardinier de Pierre Senges utilise les infrastructures et coutumes urbaines pour faire pousser ses végétaux. Perdus au milieu de l'océan, les personnages de Molia vivent difficilement l'exil sur cette terre sauvage et fouillent dans les navires et les déchets de la civilisation qui s'y échouent (*DJS*, 126-127). Dans la campagne, Vasset montre l'enchevêtrement de la végétation sur les pylônes du monorail de l'aérotrain, projet technologique ajourné de haute voltige. Lorsque le narrateur tente de séjourner plusieurs nuits sur la rampe, il se rend de temps à autres dans un petit supermarché pour acheter de quoi manger (*VEA*, 103) et finit par fuir la rame lors de pluies torrentielles trop inconfortables (105-106). Chez Bucher, la ruralité est également empreinte de modernité par les poteaux électriques et de téléphone qui s'y retrouvent (15). La ferme d'Émilie ne subvient en outre pas à tous ses besoins et l'oblige à importer parfois quelques approvisionnements depuis la ville. L'épreuve hivernale du silence et de la solitude est aussi difficile à supporter pour Émilie reculée dans ce pays abandonné (20-21).

L'une des preuves que la littérature soucieuse de la nature ne rejette pas tout attachement à la modernité réside dans l'importance accordée au sens de la propriété. Loin d'un concept bourgeois de propriété privée, survient davantage un besoin de

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et Écologie*, *Op. cit.*, p. 359-361.

<sup>2</sup> TESSON (Sylvain), *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011.

construire un lieu où habiter et se sédentariser. Les récits de notre corpus passent ainsi tous par une phase d'appropriation de la terre. Au lieu de s'éloigner de toute civilisation, les naufragés de Molia s'interrogent sur les valeurs de l'ancien monde à garder mais ne peuvent s'empêcher de nommer leurs villes insulaires Paris et Bermeo. Pour Émilie, dans *Un court instant de grâce*, cet endroit est le lieu où elle appartient, où son nom « possède un sens », où elle est liée par des générations avant elle (78). L'amateur d'aérotrain, lui, va jusqu'à tenter d'acheter juridiquement la rampe dans *Une vie en l'air*. Chez Senges, l'urbaniste préretraité s'approprie n'importe quelle parcelle de la cité en falsifiant et apposant sa signature sur les vieux plans sur lesquels il travaille (*RR*, 30).

### 2.3. L'ambivalence de la nature

Bien que les ouvrages environnementaux placent la nature au centre de leurs récits, ils n'en font pas que les louanges. Certes la faune et la flore se montrent prospères et généreuses, mais certains éléments naturels sont aussi parfois sources de crainte et de danger. L'île de Molia est prolifique et fertile ; elle permet la chasse, la pêche, la cueillette, l'agriculture, la reproduction des espèces et l'alimentation en eau douce grâce au ruisseau (*DJS*, 31). Mais la nature peut aussi s'avérer violente et sauvage : lors de la tempête qui a vu le ferry échouer en pleine mer (25), pendant la saison des vents qui a détruit les abris du camp (201-202) ou lorsque le narrateur plonge dans les vagues qui le bousculent jusqu'à ce qu'il percute un récif (208-209).

Chez Bucher aussi, « les éléments naturels [sont] tantôt bienveillants, tantôt féroces » (*CIG*, 11). Émilie et Victor travaillent la terre qui subvient en grande partie à leurs besoins. Le hameau est pourtant dévasté par des orages et des tempêtes chaque automne qui provoquent des débordements parfois catastrophiques (11). La montagne suscite également la peur par sa position de surplomb qui semble monter la garde (41). La pluie crée aussi un glissement de terrain important, fait déborder les ruisseaux et prive les villageois d'électricité pendant un moment (146).

Sur le rail de Vasset, le narrateur observe les prodiges de la nature : les blés mûrs en été (*VEA*, 41), l'étendue du paysage sous lui et les végétaux qui grimpent sur la rampe. Quand il monte là-haut, la météo est généralement bonne et il peut rester des heures sur le parapet (21-22). Cependant, lorsqu'il tente d'y vivre quelques jours, il se mesure à l'ennui et se voit contraint de fuir après une tempête (105-106).

Dans *Ruines-de-Rome*, le jardinier travaille quotidiennement à planter les graines de son apocalypse partout dans la ville. Il sait pourtant qu'au fond la nature est capable de se développer seule puisque, chaque année, « vingt-sept mille grains de pollen de toutes espèces se déposent sur un seul centimètre carré » sans l'aide de personne (76). Elle se montre aussi violente et féroce par sa façon de prospérer tout en soulevant les pavés et détruisant les immeubles (28).

#### 2.4. La nature en mouvement

Prolifique et capable de croître par lui-même, le monde naturel semble doté de volonté et de puissance. Les récits, tout en restant dans un même lieu, décrivent des paysages tout sauf figés. Dans *Des jours sauvages*, seuls deux éléments offrent des repères aux naufragés : la ligne des récifs où se brise la houle (72) et le ferry échoué par lequel ils sont arrivés (32). Hormis ceux-ci, même après six mois sur place, aucun rescapé ne peut se vanter de connaître l'île. Sauvage et indocile, cette dernière se transforme d'un jour à l'autre : ses arbres et ses lianes se couchent et s'entremêlent différemment, obligeant à s'aventurer sur de nouveaux sentiers à chaque exploration (10). La forêt est imprévisible et toujours en mouvement (105) :

[Albany] n'était pas certaine d'être déjà passée par là. Ou bien l'île avait réinventé dans les derniers jours ce passage – c'était impossible, mais Albany commençait à croire elle aussi que des choses impossibles avaient lieu.

Chez Bucher, la montagne est décrite d'emblée comme indomptable et impossible à modeler selon ses envies (*CIG*, 11). Si un peintre voulait la représenter, il « n'aurait probablement jamais pu saisir dans sa plénitude ce panorama singulier et achever son œuvre en la qualifiant à la hâte de “nature morte”. » (16) Les animaux ainsi que les végétaux se baladent comme des êtres en mouvement dans la nature (41) :

Entre chien et loup, des fleurs sauvages ocre et fauve bondissaient à l'improviste, elles sortaient de l'étau des phares pour s'en aller embaumer les routes. [...] Il n'était pas rare de surprendre, d'éblouir des biches et surtout des chevreuils dans l'ombre de l'accotement.

De même, les chênes suivent un corbeau en plein vol (94) et Serge se cogne aux arbres qui tâtonnent aveuglément dans le noir (173). Le ciel et la terre sont même capables de sauter dans le vide et se rejoindre (198).

Notre funambule Philippe Vasset, lui, observe non seulement se mouvoir le paysage mais aussi toute la structure de l'aérotrain. Ainsi, les pieds de cette dernière semblent marcher et se déposer tantôt sur du bois, tantôt sur de l'eau (*VEA*, 20). En haut du rail, le narrateur n'a plus d'attaches et se sent emporté par un « sentiment d'envol », une « ivresse

de tapis volant », qui le fait flotter au-dessus de la plaine elle-même en mouvement (22). Vasset décrit parfaitement la vivacité de la nature souvent considérée comme figée (105) :

Apparemment statique, presque peint sur le ciel, le panorama m'apparaissait chaque jour plus mobile, comme travaillé d'une sourde houle, et je devais parfois m'accrocher au rail pour combattre une fugitive sensation de roulis.

Pierre Senges aussi répond aux profanes du jardinage en disant que la botanique n'est ni immobile, ni aphasique, mais « sonore » et « explosive » (*RR*, 84-85). Le jardinier offre la possibilité à la nature de se déployer plus rapidement et dans des endroits qui ne lui sont pas attribués ordinairement, mais il sait que les végétaux se développeront ensuite tous seuls. Il hésite d'ailleurs entre les tailler ou les laisser croître selon leur bon vouloir, l'une comme l'autre stratégie semblant menaçante pour la sévérité de leur rigueur ou pour leur chaos désordonné (97). Les plantes et mauvaises herbes ne sont aucunement réduites à une image fixe. Le narrateur rapproche ainsi la flore du terme « tropisme », parce que celui-ci renvoie au mouvement synchrone et harmonieux d'une troupe continuellement en action (121).

## 2.5. La magie du paysage

Cette représentation de la nature mouvante amène souvent les auteurs de notre corpus à insérer un certain degré de fantastique dans leurs textes. Quasiment dotée d'intention, la forêt insulaire devient magique chez Molia : trop dense et opaque, certains personnages ont l'impression d'y être suivis par des esprits (*DJS*, 41-42). Albany y cherche également le fantôme de son père en pensant que l'île a le pouvoir de retenir les morts (114). Parfois, Albany vacille devant l'étrangeté de leur vie sur cette terre, « réalité qui semblait impossible, impalpable comme un mirage, et qui pourtant ne se dissipait pas. » (146).

Dans *Un court instant de grâce*, la montagne a quelque chose de magique également. Si la forêt était rasée au profit de la centrale à biomasse, seul son fantôme demeurerait (121). En hiver, l'étendue entière du hameau devient un « paysage sépulcral » (137). La neige apparaît en « magicienne » (12) pour le recouvrir et les corbeaux font de la magie noire alors que le vent jette des sortilèges (12). En outre, Émilie s'adresse à son défunt mari quotidiennement comme s'il était toujours là.

Vasset et Senges rapprochent tous deux fréquemment la nature à des enchantements ou des sortilèges. *Une vie en l'air* raconte une existence hantée par le fantôme du monorail. Le narrateur apprend plus tard que la Beauce abritait historiquement des grottes

où d'anciens dieux étaient honorés et cet aspect semble sanctifier l'aérotrain (132-133). Il s'étonne ainsi par moments d'apercevoir furtivement des druides y tenir une cérémonie (43). Quand il se trouve sur le parapet, il s'abandonne et se sent presque flotter au-dessus des champs (22). La réalité terrestre d'en bas surgit dans une vision fantôme comme sortie d'une époque lointaine (26). Son rail se soustrait en outre à toutes règles de propriété et de marché car il n'apparaît sur aucune carte, aucun cadastre (115). L'aérotrain n'existe pas juridiquement, « il flott[e] en l'air » (116).

Mirage administratif, le monorail le suit et cette hantise semble « le mode d'apparition du lieu » (138). Vasset accorde une portée fantastique à la façon d'habiter le paysage. Il raconte le récit de Maria qui, par « un geste quasi magique, presque un rituel », rétablit un carré de terre volé à Tour & Taxis sur le site remis à neuf (145). Il affirme alors que la « vraie magie se fait au sol : dessinés à terre, les pentacles affectent, par capillarité, l'espace tout entier. » (148)

Le jardinier de Senges, quant à lui, pense ses itinéraires botaniques comme des « rondes héritières des magies noires ou des cérémonies lucifériennes » (*RR*, 121-122). Il recourt également beaucoup aux prophéties et aux oracles pour ce qu'ils apportent de fantaisie dans son quotidien banal (8-9). Il cherche même la formule abracadabrantique de l'apocalypse dans les livres bibliques (74). Comme Vasset, Senges concède une part de magie à l'horticulture et observe que « peu de chose fait verser le botaniste ordinaire dans la sorcellerie » (36).

## 2.6. L'importance de l'analogie

Malgré les différents environnements – géographiques et stylistiques – dans lesquels évoluent les récits, nous constatons de nombreuses similarités dans leur écriture de la nature. Parmi les motifs littéraires généralement relevés par l'écopoétique (utilisation du monde concret, exploitation des cinq sens, suivi des saisons et description du naturel)<sup>1</sup>, nous nous penchons sur le rôle de l'analogie. Ce procédé intervient en effet fréquemment dans notre corpus. Les hommes sont décrits ou perçus comme des végétaux ou des animaux et inversement. Autant les êtres humains se fondent dans leur milieu, autant la nature s'adapte à ces derniers, au point de confondre les frontières entre les règnes du vivant.

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, chap. VII.

André Bucher exploite le plus les analogies dans *Un court instant de grâce*. L'anthropomorphisation de la nature est fréquente et poussée jusqu'à donner à la lune des boucles d'oreille et du maquillage (94-95). Les éléments du paysage servent aussi à faire passer les émotions et les sensations des protagonistes. Le soleil matinal affiche ainsi, « par contagion », la bonne humeur d'Émilie (57). À l'inverse de la personnification de l'environnement, les individus humains peuvent être associés aux éléments naturels. Le maire a ainsi une calvitie qui ressemble à un nid d'oiseau sur son crâne (105), puis il s'éponge le front comme un arbre transpirerait par ses feuilles (124). Émilie imite même la lune, qui « faisait mine de se mettre à table » en ne disposant qu'une seule assiette, et finit, « Par mimétisme, [...] par s'asseoir devant un unique couvert » (26).

Dans *Ruines-de-Rome*, Senges utilise également ces types d'analogie. Il précise toutefois sa position et écrit : « [le botaniste] saura éviter l'allusion grivoise et tout anthropomorphisme simplificateur » (130) et donner aux « lieux communs du romantisme [...] une valeur concrète » (133). Le rapprochement des hommes à la nature n'est pas fortuit et révèle souvent l'humour de Senges. Les philodendrons notamment, comme les secrétaires, n'exigent selon lui pas beaucoup de lumière et s'épanouissent sous dix-huit degrés (70). De même, les êtres humains et végétaux se confondent, les uns ayant le nom des autres (chaque espèce de laitue a un nom de femme par exemple (77)).

La *Vie en l'air* de Vasset présente également cet entremêlement entre les espèces. À la place des passagers humains, ce sont les plantes qui voyagent désormais sur le monorail (18) et le narrateur s'y sent « végét[er] » (15). L'aérotrain devait effacer les champs entre les villes pour les relier entre elles mais il a fini par se fondre dans le paysage (60). Le protagoniste raconte surtout comment il s'est senti fusionner avec la rampe qui reflète alors son cheminement intérieur et ses réflexions (101). Chez Molia, les naufragés ressentent plus ou moins la même chose au fur et à mesure que l'île « entr[e] en eux », qu'ils commencent à l'apprécier (*DJS*, 10). Les singes et autres animaux semblent participer à la guerre entre les Basques et les Partants tandis que les hommes se comportent comme des animaux (164).

Outre la personnification de la nature et la « naturalisation » de l'homme, les différents règnes du naturel s'enchevêtrent également. Bucher assimile ainsi les éléments du paysage à des animaux : les flocons de neige s'accumulent « plus curieux qu'une bande de pies » (*CIG*, 22) et les pics de montagne sont « un troupeau [...] qui vèl[e],

mettant bas ses gorges, ses moraines et ses collines » (158). L'apocalypse de Senges joue sur l'ambiguïté entre les règnes à travers des jeux de mots : « il avait attribué l'insomnie aux soucis et aux pensées » (*RR*, 17) ou « la patience n'est rien d'autre qu'une herbe (et l'autre nom de la paresse) » (222). La faune et la flore se confondent également lorsqu'un alligator endormi est pris pour un tronc d'arbre (*RR*, 54-55). Le botaniste mélange les espèces de tous les ordres, puisque, selon lui, tous seront « unis au jour du Dernier Jour » (131). Chez Vasset, le naturel se mêle aussi à la pierre et au béton, puisque des arbustes poussent à même la dalle du monorail (*VEA*, 21) et les tronçons de la rame s'abattent comme des arbres lors de travaux d'urbanisme (12).

Molia, de manière singulière, ne manifeste pas une confusion entre les règnes animal, végétal et minéral comme les autres auteurs de notre corpus. Son roman appuie sans doute plus favorablement la fusion de l'homme avec cet environnement sauvage pour dire les effets de l'île sur les naufragés et inversement. Animalisés ou végétalisés, les individus se retrouvent davantage dans la nature par le processus analogique, tandis que cette dernière se rapproche, par la personnification, d'une réalité connue de l'homme. Les récits, par l'analogie, travaillent ainsi à casser les frontières entre les règnes du vivant et soulignent les relations et la continuité qui existent entre eux. Les deux mondes, naturel et humain, se confondent alors en une entité solidaire, en un écosystème fonctionnant ensemble dans lequel les différentes espèces sont interdépendantes.

## **2.7. La distanciation ironique**

Pierre Schoentjes remarque que l'ironie et les détours sont souvent présents dans les romans pour affirmer une sensibilité pour l'environnement. L'écopoétique a, selon lui, besoin de trouver une certaine distance face à l'attachement qu'un auteur peut éprouver pour un lieu<sup>1</sup>. Grâce à l'ironie, les écrivains peuvent raconter la nature sans tomber dans le sentimentalisme ou le lyrisme et sans paraître moralisateurs.

Senges utilise énormément ce procédé dans *Ruines-de-Rome*. La stratégie majeure de l'apocalypse du vieux jardinier consiste en effet à tourner en dérision la ville et sa politique d'urbanisation. L'ironie s'inscrit toutefois déjà dans l'écriture-même de Senges à travers de nombreux paradoxes. Le protagoniste principal, bientôt à la retraite, est un urbaniste qui travaille toutefois dans un bureau sans fenêtre sur l'extérieur et sur des plans

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 239-242.

périmés depuis longtemps (29-30). Il affirme « cultiver le paradoxe en menant campagne dans la ville » (166). Le projet apocalyptique auquel il dédie tout son temps libre ne semble jamais aboutir mais progresse tout doucement seulement grâce aux effets annonciateurs (38). En outre, les antithèses rythment le texte, faisant par exemple pousser des fleurs sur du fumier et sur de la pourriture puante qui leur donnerait une grande beauté (133).

Comme l'apocalypse de Senges, le monorail d'*Une vie en l'air* est aussi en lui-même un monument assez risible parce qu'il n'a jamais abouti mais reste debout sur son échec malgré tout. Le narrateur s'en rend bien compte lorsqu'il explique ne railler personne sinon lui-même et la façon dont il est hanté par cet endroit (115). Il sait pertinemment qu'il n'a aucun droit sur cette rame, mais il se permet, à la fin, de crier sur les gens d'en bas pour leur signifier l'usage qu'il fait de la travée. Il se moque alors de lui-même en pensant : « où irait-on s'il fallait écouter tous les hurluberlus qui s'insurgent contre l'aménagement [du paysage] ? » (182-184).

Chez Molia et Bucher, la dérision se manifeste davantage à travers la nature qui semble se moquer des actions des personnages. Dans *Des jours sauvages*, par exemple, le vent empêche le projet des Partants : étouffer avec de la fumée les Basques réfugiés dans une grotte (167). Une énorme averse s'abat ensuite sur eux, alors que les feux sont déjà quasiment éteints (172). De la même façon, *Un court instant de grâce* raconte l'incendie qui a tué le mari d'Émilie alors qu'une forte pluie est tombée toute la journée du lendemain (17). Les animaux aussi participent d'un certain humour, comme le perroquet de l'auberge qui chante pour se moquer du maire (*CIG*, 142). Bucher, qui se rapproche pourtant le plus d'un certain sentimentalisme dans la nature, parvient à tourner en dérision cet attachement en décrivant, par exemple, les émotions de Victor à travers la vision d'un étendoir à vêtements (168).

Dire la beauté de l'environnement tout en la mettant à distance et en repoussant le lyrisme donne à ces textes davantage de consistance. La sentimentalité romantique offrait bien plus souvent « des allégories ou des métaphores de notre manière d'habiter notre monde naturel »<sup>1</sup> qu'un accès direct à celui-ci. La distanciation ironique, au contraire, appuie la volonté des œuvres environnementales à raconter la nature concrète et réelle. L'ironie est également un moyen important pour dénoncer, sans tenir de discours

---

<sup>1</sup> PUGHE (Thomas), *Op. cit.*, p. 72.

moralisateurs, les travers de la société qui considère la planète comme une ressource illimitée à exploiter.

### ***3. Réflexivité sur l'écriture, l'imaginaire et la littérature***

Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons remarqué le goût des œuvres soucieuses de l'environnement pour les références à des disciplines scientifiques diverses. Selon Schoentjes, les savoirs mettent en effet en perspective l'observation de la nature et aident à appréhender le lieu. Cependant, parce que le paysage naturel est « faiblement caractéris[é] » par l'histoire ou la littérature en général – contrairement aux villes, il permet également un déploiement plus libre de l'imaginaire<sup>1</sup>.

#### **3.1. L'importance de l'imaginaire**

Dans *Une vie en l'air*, le lien entre le narrateur et l'aérotrain se construit en grande partie autour de l'imaginaire qui s'y déploie. Depuis toujours, le protagoniste s'invente des histoires sur le rail ou avec celui-ci en fond de toile. L'environnement lui permet d'imaginer des récits « spectra[ux], presque automatique[s] » qui se mêlent aux « lianes qui pend[ent] du rail » (20). Pour lui, plus qu'un monument, il s'agit d'un « accélérateur de fictions » qu'il enfourche pour fuir l'ennui ou la réalité (14-15). Il se raconte alors des fictions de déraillements ou de sabotages (17) et s'invente les vies des gens d'en bas à force de les observer (42-43).

Grâce à son imagination débordante, l'amateur de l'aérotrain projette également certaines ambitions autour du rail. Ces rêves s'avèrent rapidement irréalisables (85) et il comprend que ce lieu « confisqu[e] [...] la réalité » (26) et empêche toute concrétisation de projets. La frontière entre la réalité et la fiction devient floue à tel point qu'il n'est « jamais absolument sûr d'avoir vécu ou rêvé ce qui [lui] arrivai[t] là-haut » (80).

L'île de Molia regorge également d'histoires fictives. Pour les naufragés, il importe d'être fréquemment confrontés à des récits marqués par l'espoir pour ne pas perdre la face. Quelques mensonges de l'Amiral à propos de voix entendues à la radio ou d'un navire aperçu au loin les aident ainsi à rester optimistes (*DJS*, 19). À la fin du livre, le narrateur doit surveiller les faits et gestes d'Ariel et rapporter tout ce qui serait suspect à Elorriaga. Même si Ariel ne fait rien de douteux, le narrateur décide d'inventer des détails

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu, Op. cit.*, p. 188-189.

pouvant sembler suspicieux aux yeux d'Elorriaga obsédé par l'idée d'un complot contre lui (210-211).

Le goût pour les mensonges se retrouve fortement dans *Ruines-de-Rome*. Dès le début, le jardinier affirme avoir besoin de prophéties et préfère même « les mensonges aux véritables oracles » (7). Une bonne partie de l'apocalypse qu'il fomenté repose sur des actions qu'il s'imagine faire mais n'entreprend pas. Il rêve ainsi de mener une armée qu'il n'osera jamais conduire (18) ou demander de l'aide à son voisin (37) puis à la dame d'onze heure (125). Il envisage également de nombreux scénarii de Fin des Temps autre que l'invasion de végétaux : par exemple, par les gastéropodes (103), les insectes ou les araignées (119), ou encore par un déluge provoqué par l'ouverture simultanée des robinets de toute la ville (147).

Outre l'imagination des personnages et narrateurs, les romans insèrent des histoires rapportées d'autres individus. *Une vie en l'air* met le plus l'accent sur ces récits. Michel Guerrin, admirateur du travail de Jean Bertin, explique ainsi l'échec de l'aérotrain par une suite de complots entre la femme du président de l'époque et la SNCF, mais le narrateur y voit surtout de nombreuses coïncidences (35-39). Une architecte, Maria, raconte comment elle s'est approprié un lieu particulier, Tour & Taxis à Bruxelles, simplement en partageant avec les investisseurs de cet espace l'histoire de son lien avec cet endroit (146-148).

Chez Molia, lorsque les naufragés retournent en France, leur existence sur l'île devient une histoire dont les médias s'emparent. En lisant les journaux, le narrateur a toujours l'impression que ce n'est pas ce qu'il s'est passé ou du moins pas de cette façon (*DJS*, 245). Ariel refuse les interviews et a du mal à raconter ce qui leur est arrivé tant les impressions et les événements sont nombreux (242). Le procès d'Elorriaga et de ses suppléants constitue aussi une occasion pour repasser sur le récit des témoins et des accusés (244-246). Certains survivants se rendent aux audiences et écoutent les témoignages pour observer leur histoire depuis un autre point de vue (249).

Le roman de Molia est lui-même entièrement un récit enchâssé. Au début, le narrateur omniscient est extradiégétique. S'il ne participe pas réellement à l'histoire, il organise pourtant le récit. Au fur et à mesure, ses interventions deviennent plus explicites et laissent entrevoir qu'il serait le chef d'orchestre de la mise en ordre chronologique des témoignages recueillis auprès des survivants (84 et 150). Il commente le récit depuis un

futur (38 et 41) qui existe ainsi après le retour des naufragés à un état plus stable, autrement dit, en France. Le narrateur doit alors imaginer certains passages de l'histoire dont les témoins étaient absents (51). Dans la dernière partie de l'ouvrage, il s'avère intradiégétique et commence à raconter les actions auxquelles il a pris part sur l'île. Son identité se révèle bien qu'elle reste floue : il fait partie des naufragés mais il ne devait être qu'un enfant à leur arrivée. *Des jours sauvages* consiste ainsi en la reconstitution des événements et de la vie sur l'île par un des survivants après le retour à la normale.

*Un court instant de grâce* présente un imaginaire particulier par rapport aux autres romans de notre corpus. Chez Bucher, ce ne sont pas tant les personnages qui s'imaginent des histoires que la nature tout entière qui en raconte. Par exemple, dans le cri des corbeaux, assimilé aux discussions de paroissiens, se font entendre de multiples fables souvent tristes et parfois humoristiques (12). D'autres oiseaux chuchotent, des chouettes « font des messes basses entre les arbres » et la foudre éclaire les gouttes de pluie comme si elles « avaient des choses à [leur] dire » (93). Une fauvette se propose même comme interprète de la montagne et du hameau à Serge qui ne les comprend pas (158). Non seulement les animaux peuvent devenir des conteurs, mais les objets matériels aussi. Ainsi, « les murs de la minoterie s'encourag[ent] en silence » à rester debout et le vieil escalier à l'intérieur « racont[e] sa vie » en grinçant sous les pas de Victor (49).

Bien que la montagne n'offre qu'un univers extrêmement silencieux, tous les éléments naturels – le vent, l'eau, la neige, etc. – emplissent ce silence de leurs voix. L'air y reste en suspens, mais se tient prêt à « aspirer toutes les histoires qui veillent » (*CIG*, 132). Il semblerait que l'imagination des personnages humains soit quelque peu réduite au profit des récits du paysage, probablement à cause de la « dure fantaisie du relief » (16) qui occupe tout l'espace. Seuls la nature et le cours du temps offrent en réalité une « ébauche de récit » (27). Toutefois, la protagoniste principale, Émilie, s' imagine vivre encore avec son mari pourtant décédé. Outre les souvenirs qui la hantent bien souvent et qui se rejouent dans son esprit – sur lesquels nous reviendrons au chapitre deux, elle parle et agit réellement comme si son époux était toujours là (17). Dans ce monde rude et silencieux, Émilie, « de peur que les mots ne gèlent », s'invente des histoires pour elle-même (22).

Malgré leurs différences, ces quatre romans donnent une large place à la fabulation de leurs personnages et narrateurs humains ou naturels. De cette façon, la nature apparaît

moins comme une réalité muette qu'il s'agirait de percer à jour que comme une matrice symbolique propice à la création de récits, de croyances, de projets, etc. L'environnement, ouvert à tout type d'imaginaire, raconte des histoires et peut ainsi interroger le rapport de ces romans à la langue orale comme écrite.

### 3.2. Le rapport au langage

Le vocabulaire de nos auteurs s'avère en effet rarement laissé au hasard. Ils accordent une grande importance aux mots, à leur signification et à leur connotation. La nature ne s'exprimant pas de la même façon que les hommes, elle influence probablement ces derniers à parler moins pour l'observer et l'écouter mieux. Puisque la parole orale est réduite dans sa fréquence, elle mérite une attention particulière lorsqu'elle se manifeste.

Le roman de Senges, par exemple, ne comporte aucun discours rapporté. Seules les pensées du narrateur sont offertes au lecteur. Le jardinier discute pourtant avec son voisin, mais ces dialogues ne sont pas rendus explicitement. Il se considère même comme un « pantin muet » (*RR*, 13) lors de leurs parties de jeux de cartes. Pour communiquer avec la dame d'onze heure, il se sert du langage des fleurs, puis des légumes (127-129). Lorsqu'il lui donne des conseils de potager, il reste encore « avare en paroles comme en gestes » (201).

Dans *Un court instant de grâce*, la présence de plus de dialogues rapportés entre les personnages n'empêche toutefois pas la nature d'imposer une certaine économie des mots. Le village à moitié en ruines a ainsi « le sentiment de déranger le silence » de la montagne (14), tandis que la neige, installée pour de nombreux mois, constitue une véritable épreuve de solitude sans bruit (21). Le retour de Victor dans la vie d'Émilie, surtout au début, s'accompagne aussi d'une grande difficulté à échanger au point que le couple communique majoritairement par les gestes (56). Lorsque Serge et sa mère se réconcilient à la fin, ils partagent la joie des tâches de la ferme dans le calme sans prononcer aucune parole (174).

Les dialogues sont également peu présents dans *Une vie en l'air*. La dimension linguistique intervient cependant lorsque Vasset met en évidence l'accent guttural qui caractérisait la langue de Jean Bertin, l'ingénieur de l'aérotrain. Le roulement des *r* et cette « manifestation de ruralité inopinée » tranchait avec le jargon des bureaucrates qui n'ont alors pas soutenu le projet (45-46). Dans *Ruines-de-Rome*, le voisin du jardinier

s'exprime aussi d'une manière particulière puisqu'il parle un dialecte « franco-provençal ou rouergat, ou peut-être gallo » (15). L'imprécision ici révèle le peu d'attention apportée au langage parlé, bien qu'elle indique tout de même clairement une appartenance rurale et française. Ce voisin connaît également des difficultés pour échanger avec les gens du bistrot du coin qui parlent un arabe dialectal (95).

Nous retrouvons cet attachement à un langage rural chez Bucher. Émilie utilise en effet de nombreuses expressions vieilles ou en voie de disparition. Nous soulignons notamment « gisquette » pour désigner la chargée de mission (CIG, 62), « bignolle » pour insulter de concierges les commères du village (51) ou « bisbilles » pour renvoyer aux querelles futiles qu'elle a pu avoir avec son mari (53). Une expression bien connue, « au diable vauvert », est même revisitée par Émilie en « au diable vert » (45) rendant cet idiome encore plus singulier. Les idiotismes s'appuient également sur les éléments de la campagne environnante comme « l'union de la carpe et du lapin » (193) qui désigne Annie et Julien comme un couple mal assorti.

De la même façon, de nombreux personnages de *Des jours sauvages* usent de mots anciens voire désuets. Ainsi, la fille d'Albany, Jeanne, alors malade et fiévreuse, commence à divaguer et se sert de termes vieillots (156). Quand, enfin, les jeunes Ariel, Alice et le narrateur parviennent à fuir l'île par bateau, ils parlent entre eux avec des mots « écrits ou entendus dans d'autres bouches » (232). Si, chez Bucher, les expressions vieilles affirmaient l'appartenance à une ruralité, ce type de langage chez les naufragés de Molia indique la volonté de retrouver la parole.

Elorriaga, dernier chef mégalomane sur l'île, tente en effet de créer un nouveau monde où les humains pourraient communiquer entièrement avec la nature. Pour cela, il pense que le meilleur moyen est d'arrêter de parler totalement ou presque. Il impose dès lors une restriction linguistique : chacun a droit à prononcer dix mots par jour pas un de plus (DJS, 180). Il rêve de ne plus utiliser le *je* ni le *nous* et d'oublier les frontières entre son corps et la nature (186). Selon lui, se libérer de la langue serait salvateur et permettrait à de nouvelles impressions de se former (186) :

Leur nez, leur peau, leurs yeux se gorgeaient de détails. La mer s'agitait en mille tableaux différents. Des enfants comme Luna et Enzo pouvaient distinguer cinq parfums d'herbe mouillée. Sous l'effet de la discipline, la forêt livrait un spectacle toujours plus fastueux avec ses fougères aux reflets cuivrés, ses symphonies d'insectes invisibles, ses sangliers gras et soyeux, ses pierres tièdes, ses arbres tous différents dont certains, les plus âgés, dégageaient l'odeur profonde des choses vénérables. Sur l'île, un monde entier s'offrait, si abondant et nuancé qu'ils en avaient parfois le vertige.

Lorsqu'Ariel perd la vue, Elorriaga s'imagine que c'est le sacrifice ultime pour parvenir à une nouvelle vie dans la nature. En devenant aveugle, probablement, les autres sens s'aiguisent et le besoin de parler devient moindre. Il pense même que cela permettrait de créer de nouveaux vocables plus inspirés par l'odorat ou le toucher (228).

Ce combat mené par Elorriaga contre la langue et pour ce qu'il croit être la liberté totale devient rapidement intenable. Les anciennes habitudes ont la vie dure et de nombreux survivants tombent dans la folie à force de ne pas parler. Elorriaga commence alors à autoriser des exceptions, puis, il diminue les restrictions et passe à seulement vingt mots par jour – quoiqu'illimité pour lui (203). À partir de là, il devient difficile de compter le nombre de termes de chacun et la parole retrouve un usage libre. Cette tentative de monde sans langage parlé est un échec et démontre qu'un retour à la nature poussé jusqu'au primitivisme s'avère impossible voire ridicule.

Dans le roman de Vasset, une symétrie est observable entre le projet d'Elorriaga et un passage bien précis. Le narrateur d'*Une vie en l'air* imagine une communauté religieuse qui vivrait sur le parapet de l'aérotrain (83-85). Ce groupe reclus aurait fait vœu de silence pour écouter « le bruissement de l'espace » (83). Les moines seraient seuls mais exposés aux yeux de tous sur la travée, ils pourraient être les témoins du monde. Pendant six mois, le narrateur perfectionne les règles de cet ordre dans les airs. À force, elles se compliquent et deviennent petit à petit impraticables.

Bien que la langue soit minimisée dans les récits de notre corpus pour laisser davantage de place à la nature, elle est tout de même extrêmement importante. Chez Senges et Bucher, la dénomination des éléments naturels et des lieux est très pointue. *Un court instant de grâce* débute ainsi sur l'explication étymologique et historique du nom de la montagne de Palle (9-10). Son appellation remonterait à une cérémonie religieuse du Moyen-Âge, ce qui donne une dimension d'emblée sacrée au paysage. De même, le nom de la famille d'Émilie possède un sens uniquement dans cette nature et cette ferme qu'elle possède depuis des générations (76).

Les animaux ainsi que les végétaux démontrent également l'érudition de ces deux auteurs à travers des désignations très précises et les noms savants de chaque espèce. Au lieu de donner un aperçu global de la faune et la flore, l'accent est porté sur la singularité de chaque être vivant. Les termes d'agriculture, de zoologie ou de sylviculture chez Bucher sont également utilisés avec une grande justesse. Dans *Ruines-de-Rome*, ce sont

surtout les noms des plantes qui importent. Senges structure ainsi son œuvre par les dénominations populaires de spécimens de la végétation comme sous-titres. Le narrateur s'émerveille des appellations diverses que peut prendre une seule espèce végétale, désignation vulgaire et doublet latin (32-33). Il se surprend à apprendre de nombreux nouveaux termes grâce au jardinage, pas seulement en botanique, mais aussi en sciences et en biologie (41). Alors qu'aucun personnage humain n'est nommé, chaque fleur, chaque mauvaise herbe, chaque arbre reçoit son appellation scientifique ou commune. La voisine du jardinier est même surnommée en référence à une plante : la dame d'onze heure.

Dans *Des jours sauvages*, le vocabulaire revêt également une grande importance. L'Amiral impose en effet certains termes pour désigner leurs nouvelles réalités insulaires. Les abris dans lesquels ils logent s'appellent des « bungalows » (38), le coin autour du feu le « cercle de pierre » (38) et les gens devenus fous ou muets à cause du traumatisme du naufrage des « zombies » (45). Plus tard, les deux clans qui se partagent l'île donneront aussi un nom à leurs terres : Paris pour les Partants et Bermeo pour les Basques (116).

Les romans de Bucher et Senges présentent une langue qui ne se trouve pas explicitement chez nos deux autres auteurs. Ceux-là parviennent en effet à donner voix aux éléments naturels et aux vivants non-humains. Le hameau d'*Un court instant de grâce* est un endroit où le silence est d'or. Édouard avait appelé une vieille cabine téléphonique au début du village « là où les voix s'arrêtent » (90) ; comme si après ce dernier objet de civilisation, il ne restait plus que le calme de la nature.

Pourtant, si le paysage est silencieux, il ne s'enferme pas pour autant dans le mutisme. Certains éléments naturels poussent ainsi des cris muets : la vallée émet un « gémissement souterrain » (47) et écarte les mâchoires de ses crevasses en « de longs cris silencieux » (75). D'autres, plus bruyants, se font entendre et entrecourent les monologues discrets de la montagne : un battement d'ailes signifiant une présence (59) ou le chant des oiseaux (144) et celui de la rivière (155). Certaines visions du paysage ne peuvent même s'exprimer qu'à travers des « images sonores » (20). Les « bruits blancs froissés tombés du ciel » (47) et le « murmure ouaté » (167) décrivent ainsi la neige d'une manière particulière. Émilie ferme parfois les yeux pour mieux observer cette « carte postale vocale » (133).

Le projet apocalyptique du jardinier dans *Ruines-de-Rome* offre également la possibilité d'entendre la flore. Certes, les végétaux ne sont pas dotés de communication verbale, mais, selon lui, la botanique est tellement sonore qu'il serait difficile de reconstituer la demi-heure de silence qui suit l'Apocalypse de Jean de Patmos (84). L'horticulture est ainsi « naturellement ou artificiellement brinquebalante » à cause du « bruit des branches, celui des fruits ou de leurs chutes, [d]es cris attribués aux mandragores, [...] » (85). La végétation peut même se révéler hurlante avec, par exemple, des piments ou des citrouilles prêtes à exploser (109).

Afin d'accorder plus d'attention à l'environnement, la parole des hommes est légèrement mise en retrait dans les récits de notre corpus. Dès lors, nous observons deux positions adoptées par ces textes. D'un côté, Vasset et surtout Molia fantasment un retour à un en-deçà du langage qui permettrait de se tourner entièrement vers la nature. De l'autre côté, Bucher et Senges pensent un renouvellement de la langue par le vocabulaire naturel, botanique, sylvicole, agricole, etc. Ces deux auteurs parviennent également à donner de la voix aux éléments naturels.

### **3.3. Les références littéraires**

Moins mise en avant en tant que parole exprimée oralement par les hommes, la langue sous forme d'écriture – et donc de lecture et de littérature – est au centre des romans de notre corpus. *Ruines-de-Rome* présente d'emblée cette attirance pour les textes puisque le narrateur décide de « refaire [s]es humanités, et reprendre les classiques » (25). Il lit ainsi les Saintes Écritures à rebours comme un manuel pratique de jardinage et comme inspiration pour son projet d'apocalypse. La Bible, lue mot à mot à partir de la fin, offre de nouvelles interprétations, oublie des détails, recèle de secrets et renverse les valeurs (122). Le botaniste réfléchit sur certains passages bibliques connus comme les piliers de Samson ou le feu de Sodome (146) et se demande quel était vraiment le fruit de la connaissance soi-disant représenté par une pomme (240). Il en vient à dire que ce fruit était une figue : bonne et charnue de l'extérieur, un insecte âpre et désagréable peut s'y être caché et, comme le savoir lui-même, peut déranger (247).

Outre les références bibliques, Senges fait appel à de nombreuses œuvres d'auteurs littéraires divers. Le jardinier est très lettré et cite autant Jules Verne (10), Don Quichotte (19), Machiavel (76) que Shakespeare (135). Il s'intéresse à la poésie comme à l'opéra et

au théâtre. Mais la culture populaire est aussi évoquée, par exemple, par les cailloux du Petit Poucet (21), le professeur Tournesol dans *Tintin* (40), Barbe-Bleue (61) ou encore Pinocchio (90).

Le narrateur d'*Une vie en l'air* renvoie également souvent à ses lectures. Dans son enfance, la rame semblait invisible aux yeux du monde sauf aux siens. Cela convenait bien aux livres de fantômes et de châteaux qu'il lisait alors (13). Fréquemment, il se rend à la bibliothèque d'Orléans pour explorer le sujet des aérotrains (16). Une collection comme *L'aventure mystérieuse* l'inspire pour imaginer un monde autour de son rail et, en même temps, anéantit « les promesses de progrès dont [l]'abreuvait l'école » (18). L'univers d'Arsène Lupin, célèbre funambule, s'associe parfaitement au monde suspendu sur la rame de Jean Bertin (23). Le rail se présente alors comme une « interminable étagère, une bibliothèque horizontale » rassemblant toutes les lectures de jeunesse du narrateur (26). Plus tard, celui-ci raconte combien il aimait passer du temps à lire des romans policiers, des collections de gare ou de la paralittérature sur son monument (50-51). Seuls les livres permettent de faire le pont entre sa vie d'en bas et celle d'en haut (49).

Lorsqu'un ami lui offre une bande dessinée, *Simon du Fleuve*<sup>1</sup>, l'envie d'écrire sur le monorail lui prend (158-159). Bien vite, il mesure la difficulté de ce projet : la littérature est « un art du temps, pas de l'espace », pour preuve « le livre majeur du XX<sup>e</sup> siècle » (166) n'est autre que *À la recherche du temps perdu*. Il parvient cependant à créer une contre-histoire de la littérature (166) :

jalonnée de textes que leurs auteurs avaient conçus, non comme des objets, mais comme des lieux, des nids tissés de phrases qu'ils avaient accrochés aux falaises et aux arbres, des abris transparents et mobiles, offerts aux flux du monde, mais soustraits à ses trépidations.

Certains auteurs ont réussi, selon lui, à écrire pour habiter et s'imprégner d'un lieu (166). Outre les livres de paralittérature qu'il lisait plus jeune, voici les œuvres littéraires qui y sont parvenues (167) : *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, *Les Eaux étroites* (1976) de Julien Gracq, *Un homme qui dort* (1967) de Georges Perec, *L'Île de béton* (1974) et *I. G. H.* (1976) de J.G. Ballard. Ces textes soutiennent ainsi le narrateur dans sa quête d'écriture pour habiter son rail.

---

<sup>1</sup> Série de bandes dessinées de science-fiction créée et dessinée par Claude Auclair, publiée aux éditions du Lombard entre 1973 et 1989.

La littérature foisonne également dans l'ouvrage de Xabi Molia. Malgré l'éloignement avec la civilisation, les souvenirs et les références littéraires accompagnent fréquemment les événements sur l'île. Un des naufragés blague par exemple sur Hercule Poirot (*DJS*, 77). Enfant, Albany voyait son père comme un héros et elle rêvait de ses expéditions comme si c'était de la fiction (102). Libraire avant le naufrage, elle raconte souvent des histoires aux autres le soir sur l'île (43). Son fils Ariel passera beaucoup de temps à lire des romans d'aventures à son retour en France (243). Lorsque les Partants menés par Albany enfument la grotte où se sont réfugiés les Basques, des soldats « au dos rouge et ruisselant de sueur, lui rappel[ent] des lectures anciennes, Zola, les ouvriers d'une aciérie, des forçats dans la fournaise. » (171-172)

Outre ces références explicites à des auteurs ou des personnages de romans, les genres littéraires trouvent une place privilégiée dans *Des jours sauvages*. Bien plus que de les mentionner, Molia s'en inspire directement pour modeler son texte. Divers passages du livre correspondent ainsi à différents genres littéraires. Le récit débute dans un registre proche du roman d'espionnage avec l'Amiral et son acolyte qui suivent en filature les saboteurs pour démasquer leurs identités. *Des jours sauvages* est principalement un roman d'aventures sur une île lointaine. Les péripéties se succèdent et augmentent en violence, avec des scènes de guerre entre les clans, des tempêtes en mer et une résolution de l'intrigue par la fuite de trois naufragés. Le roman s'inspire également du genre théâtral (157) :

Les autres s'équipèrent. Épées, boucliers, arcs, fusils. Albany les regardait, on aurait dit des personnages déguisés en guerriers, figurants d'on ne savait trop quelle pièce antique, mais mise en scène dans une production fauchée, de sorte qu'ils paraissaient alternativement lugubres et comiques, les deux faces d'une girouette bicolore.

Au climax de l'action, les feux allumés par les Partants pour enfumer la grotte des Basques s'apparentent à des machines fumigènes utilisées au théâtre. Un nuage de plus en plus large s'étend sur la forêt et élargit le paysage « comme un plateau de théâtre dont les décors seraient tombés » (171). Certaines descriptions mettent également en lumière cet aspect théâtral : la lumière de la lune sur Castellan lui fait « un visage si blanc qu'il parai[t] poudré comme celui d'un comédien » (66).

Dans le hameau reculé d'*Un court instant de grâce*, Émilie s'adonne souvent aux plaisirs de la lecture. Les textes qu'elle choisit l'aident à puiser de l'énergie et à trouver un rempart affectif passager quand elle en a besoin (32). Émilie lit ainsi, au début, un livre de contes avec des illustrations d'animaux (21) qui démontre l'imaginaire puissant de la

nature. Bucher affirme clairement, dans la fable lue par la vieille femme, le rôle à jouer du paysage comme conteur de récits. Émilie préfère lire des romans que les journaux qui, eux, « se cantonn[ent] à la surface des choses et demeur[ent] abstrait[s] tant que l'on n'[es]t pas directement concerné. » (32-33)

La littérature apporte un support supplémentaire aux personnages dans leur combat contre la mécanisation de la forêt. Ainsi, face au maire pro-centrale à biomasse, Émilie parodie la fable du corbeau et du renard de La Fontaine (170) : « Enchanté par sa tirade, si son ramage ressemble à son plumage, il est sans conteste le corbillard de ces bois ! » Annie, quant à elle, cite Edward Abbey, écrivain et militant écologiste américain, en s'adressant aux conseillers municipaux (130) : « S'il y a quelqu'un parmi vous que je n'ai pas encore insulté, je lui présente mes excuses. »

La poésie se fraie également un chemin dans la relation entre Émilie et Victor, au fur et à mesure qu'ils s'ouvrent l'un à l'autre. S'ils parvenaient à peine à se parler et se regarder au début, une fois confortables, ils trouvent dans les textes un moyen d'exprimer leurs sentiments. La vieille femme récite par exemple le poème qui donne son nom au roman (188) et son amant lui répond par un autre de E.E. Cummings (194), même s'il craint qu'elle ne le rejette avec une strophe d'Emily Dickinson (196).

Le goût pour les lettres et la littérature entraîne dans certains romans une réflexion plus sérieuse sur la question de l'écriture. Ainsi, les narrateurs de *Des jours sauvages* et d'*Une vie en l'air* racontent comment ils sont parvenus à écrire leur vie, l'un sur l'île, l'autre sur le monorail. Chez Molia, d'autres personnages sont tentés par l'expérience d'écriture. Albany possède un carnet dans lequel elle avait noté ses premières impressions sur la grippe avant le naufrage (*DJS*, 103). Ariel, lui, se met à écrire ses souvenirs de l'île et surtout ceux avec son amoureuse, Solenn (248). En tant que survivant, de nombreux éditeurs s'arrachent son histoire mais Ariel refuse de publier quoique ce soit (248). L'écriture est pour lui une sorte de thérapie. Il affirme même que lorsque tout aura été écrit, tout sera vraiment fini (249).

Dans *Une vie en l'air*, le narrateur rêve d'écrire sur la rampe de l'aérotrain pour la figer et continuer à l'habiter même d'en bas. Il commence par composer des « textes-cabanés » ou « textes-capsules » sur d'autres paysages (74-75). La fiction lui sert d'outil pour travailler les lieux qu'elle parcourt et pour se dégager de l'emprise que le monorail a sur lui depuis tant d'années (132). Même dans ces récits qui ne concernent pas

directement l'aérotrain, ce dernier reste en arrière-plan (132). Vasset revient ainsi sur les œuvres qu'il a publiées en tant qu'auteur, toutes étroitement liées à la rame d'Orléans. Après une première tentative d'écriture par un scénario de cinéma, il rédige *Carte muette*<sup>1</sup>, *Un livre blanc*<sup>2</sup> et enfin *La conjuration*<sup>3</sup> (177-178).

Plus tard, lorsqu'il songe à écrire sur le rail en lui-même, il ignore comment s'y prendre car l'aérotrain ne propose ni espace ni direction, « la langue [y] fai[t] du surplace » (165). La contre-histoire de la littérature évoquée plus tôt lui prouve pourtant la possibilité d'écrire pour habiter. Il se lance alors dans cette expérience quand une menace directe pèse sur la rampe. Dès lors, il ne voit pas d'autre solution que de « faire [...] un livre, et sanctuariser [s]on monument » (181). La littérature apparaît comme l'unique moyen de sauver son rail, à jamais figé sur des pages.

L'écriture importe aussi beaucoup dans le roman de Senges. Son style est extrêmement soigné et poétique et imite facilement la façon de pousser des végétaux. Les phrases sont en général extrêmement longues, coupées par une forte ponctuation (des virgules, des parenthèses, des tirets, etc.), comme si ces entremêlements de propositions s'apparentaient aux branches et aux racines des plantes qui s'entrecroisent. Un passage du livre semble réfléchir sur sa propre écriture (*RR*, 86-87) :

[...]Un labyrinthe de haies rases et de buissons taillés, de fusains ou de sureaux, infranchissable et par moments capiteux (il fait tourner la tête de celui qui s'y perd) ; il fera tout pour que les haies, si elles ne dépassent pas la taille d'une poussette ou d'un nain de cour, s'élèvent au-dessus des regards, dissimulent définitivement les perspectives, l'espoir de toute issue – mais, mieux que la hauteur des haies (au fond, elle compte peu, et l'horticulture vengeresse, si elle veut maintenir l'illusion le plus longtemps possible, pourrait se contenter de tailler les buis à hauteur d'œil, ou de poitrine, ou de ceinture : une haie si bien mesurée que les promeneurs piégés auraient jusqu'à la fin le sentiment de se livrer à une promenade, jouir de leur liberté et d'une belle ligne de fuite), le jardinier développera le labyrinthe [...]. D'un petit labyrinthe, sage et décoratif, le jardinier tirera un lacs de ronces, aussi sauvage que domestique, dont les chemins à chaque pas buttent sur un obstacle, une impasse, et se détournent [...]. Pour élargir jusqu'à l'absurde un labyrinthe déjà en place, le jardinier se contentera d'en extrapoler chaque trait, d'en prolonger le dessin jusqu'à perte de vue ; sur le papier d'abord, il se bornera à reprendre, là où ils se terminent, les contours, les sentiers ébauchés [...].

Le jardinier pourrait être rapproché de l'écrivain qui perd le lecteur dans ce dédale de propositions et de phrases, qui cache l'espoir de voir une fin à l'histoire par de longues digressions avant de reprendre là où il s'était arrêté. Il « décore » son écriture, rendant la lecture comparable à une promenade interminable. Les actions sont peu nombreuses dans

---

<sup>1</sup> VASSET (Philippe), *Carte muette*, Paris, Fayard, 2004.

<sup>2</sup> ID., *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

<sup>3</sup> ID., *La Conjuraton*, Paris, Fayard, 2013.

le roman, mais l'intérêt réside dans cette figuration de la nature imitant la progression lente mais continue des végétaux.

Notre corpus regorge de références littéraires en tous genres. Senges et Vasset renvoient fréquemment à des œuvres autant classiques que populaires. Cette littérature leur permet de soutenir les projets qu'ils mènent, l'apocalypse pour le jardinier de *Ruines-de-Rome* et l'habitation du monorail dans *Une vie en l'air*. Pour Bucher, les références servent à appuyer une communication entre les personnages, que ce soit lors d'une réplique cinglante ou pour exprimer ses sentiments. Sur l'île de Molia, ce sont les genres littéraires eux-mêmes qui inspirent le texte de *Des jours sauvages*. Le roman d'aventures, le récit d'espionnage ou le registre théâtral portent ainsi l'action. L'intérêt pour la littérature pousse même plusieurs personnages de Vasset et Molia à tenter l'expérience de l'écriture.

#### **3.4. L'ancienne dichotomie nature et culture**

Outre les références littéraires, notre corpus renvoie à de nombreux autres phénomènes culturels. Si la nature apporte une sensation de bien-être aux hommes, la culture aussi. Le primitivisme, nous l'avons déjà abordé, n'est plus autant rêvé par les auteurs qui tentent alors de concilier un minimum de confort offert par la civilisation moderne avec un maximum de connexion à l'environnement.

Ainsi, le hameau d'*Un court instant de grâce* semble coupé du reste du monde. Se retrouvent toutefois, « indice[s] attestant d'un minimum de modernité » (15), des poteaux électriques et téléphoniques ainsi que plusieurs voitures dont le nom des différentes marques est mentionné (67). Émilie possède également une télévision chez elle qu'elle allume parfois pour regarder le journal (27). La technologie s'immisce dans le village également à travers le projet de centrale à biomasse. Les paysans, face aux géants de l'agro-industrie, refusent cette intrusion et prônent la conservation de leurs techniques ancestrales de sylviculture et d'agriculture. Les habitants ne s'opposent toutefois pas au progrès en lui-même mais plutôt en ce qu'il a d'irrespectueux pour l'environnement. Cette irruption technologique s'observe également chez Vasset où la rampe d'aérotrain, projet futuriste abandonné, constitue désormais un élément-clé du paysage de la Beauce et ne peut en être soustrait.

Dans *Des jours sauvages*, l'île, vierge de toute humanité, offre la possibilité de tout recommencer à partir de rien. Les survivants, pourtant, n'arrivent pas sans bagage culturel moderne. Leurs choix de société sont ainsi beaucoup influencés par les réalités et les valeurs françaises (125) :

– [...] J'ai pas grandi dans un pays où on coupe les doigts des gens juste parce qu'on a envie. La France, c'est mille ans de civilisation. Mille. [...] même dans les pires moments, on a toujours essayé de rester civilisés. C'est peut-être pas facile, mais en France on essaie !

La démocratie, le civisme et l'honneur s'opposent à la barbarie et la violence gratuite des Basques. Lors de l'enterrement d'un enfant, les naufragés tiennent respectueusement une cérémonie durant laquelle ils chantent et entonnent même la *Marseillaise* (74).

Pour Elorriaga et son rêve de fusion avec la nature, ces résidus de société sont gênants. Certaines traditions de l'ancien monde persistent alors que le chef veut leur faire la guerre. Quelques survivants créent même un nouveau culte voué à l'île et au volcan (186). La civilisation reflue aussi physiquement sur les plages. Les naufragés retrouvent par exemple une bouteille de cognac, des épaves de bateau et même des chaussures Nike sur les berges (126).

Le roman de Pierre Senges donne aussi à voir des éléments de la société moderne. Tout ce qui constitue la civilisation urbaine est célébré uniquement lorsque la végétation commence à la renverser et à soulever hypermarchés, casernes, écoles, Caisses, Allocations, etc. (*RR*, 115). La nature peut cependant autant détruire la ville que servir un certain confort par les bienfaits qu'elle apporte. Le vieux botaniste conseille en effet parfois les plantes selon leur utilité en pharmacie ou en cosmétique (148-149).

*Ruines-de-Rome* présente également de nombreuses références à une culture populaire. Les jeux de cartes, comme la belote ou le poker, apparaissent fréquemment dans la vie du pré pensionné (11). Senges renvoie en outre aux danseuses du Lido (24), à Thierry la Fronde (54), aux hippies (97), à Bonnie et Clyde (125) ou au père Fouettard (163) par exemple. Cette culture sert parfois à détourner des éléments bibliques. Le narrateur observe ainsi des « gamins croquant la pomme (un hamburger) » (95) et décrit une citrouille comme « À la fois coussin péteur et trompe de Jérico » (109). Le jardinier entend faire adhérer à son apocalypse toutes les classes sociales.

Dans un registre plus bourgeois, l'horticulteur se montre fin connaisseur de l'histoire. Il fait fréquemment allusion au monde antique (Alexandre le Grand (43), Alcibiade (60) ou l'aristotélisme (97)) et à la mythologie (Junon (33), Bacchus (50) ou les Amazones

(77)). Il dit même avoir lu les historiens à propos de la jacinthe d'eau qui a causé l'état d'urgence aux États-Unis en 1897 (48) et se rappelle la catastrophe de l'invasion des cactus en Australie en 1839 (142). Les références à des personnages ainsi qu'à des événements historiques de toutes les époques et de tous les pays saturent le texte.

La rampe de l'aérotrain aussi, dans *Une vie en l'air*, permet d'aborder l'histoire. Depuis cette terrasse en l'air, le narrateur fait référence à Tchernobyl (1986) ou à l'*Amoco Cadiz*, un bateau de pétrole échoué en Bretagne en 1978 (19). Il observe plusieurs groupes de manifestants accrocher des slogans sur le rail selon ce que l'époque revendique (27). Il s'agit aussi du lieu où, quelques années auparavant, des militants d'*Action directe*<sup>1</sup> ont été arrêtés pour avoir tué des patrons d'entreprises polluantes. En bas de la rame, non loin, se trouvait également l'espace d'entraînement des services secrets au maniement des armes (42). Malgré l'apparence banale de cette ligne de béton suspendue, le paysage cristallise le souvenir d'événements et d'actions importantes. La vie réelle s'échoue aux pieds de la rame et, de là-haut, le narrateur ressent aussi son premier sentiment d'appartenance planétaire en observant les allées et venues des camions de livraison pour des entreprises internationales (52).

Notre corpus présente en outre des phénomènes artistiques importants. L'aérotrain de Vasset, ainsi, devient une œuvre, littéraire d'une part – nous l'avons observé, plastique d'autre part. En étudiant la structure de l'installation, le narrateur trouve des similitudes avec des compositions artistiques des années soixante (VEA, 117). Le rail lui apparaît comme un *ready-made*. Dès lors, il souhaite exprimer la vraie portée de la rampe en tant que « sculpture de plein air » (119). Il imagine un artiste qui viendrait habiller le parapet d'immenses tableaux pour qu'ils soient vus d'en bas par les Parisiens qui traversent la Beauce en train. Plus tard, il récupère un morceau de rail démantelé et projette de l'exposer dans une galerie d'art conceptuel (149). L'idée séduit mais reste difficile à réaliser étant donné les proportions et le poids de l'objet. Délaissé par tout le monde, le narrateur imagine créer un « jardin catastrophique » (151) : au milieu de la forêt, le morceau de béton découpé serait exposé parmi les pylônes encore debout de la structure. Tous ces projets n'aboutissent pas et, finalement, seule l'écriture permet à l'aérotrain de devenir une œuvre.

---

<sup>1</sup> *Action directe* est un groupe terroriste français d'extrême gauche qui a revendiqué de nombreux attentats entre 1979 et 1987.

Vasset raconte également deux récits d'appropriation d'un lieu par l'art. Le premier (VEA, 138-149), à Bruxelles, met en scène une architecte, Maria, qui souhaite projeter son espace mental sur les murs de Tour & Taxis alors abandonné. Lorsque des investisseurs s'emparent de l'endroit, Maria vole un morceau de terre pour le garder comme relique. Plus tard, elle parvient à le faire exposer dans son lieu d'origine en tant que témoin du paysage et de la « sauvagerie primitive » (145). Par cette action, le larcin végétal ayant vécu ailleurs et revenant chez ses propriétaires devient de l'art et se présente comme vestige du passé et clé de lecture sur son territoire. Le deuxième récit est celui de Lek et Sowat (153-157) qui peignent des « œuvres comme des fictions environnementales » sur le béton de lieux clos et abandonnés. Ils s'attaquent au parking d'un ancien supermarché et y dessinent d'immenses graffitis. Sur place, le narrateur a l'impression de se retrouver face à une peinture « moins plastique que spatiale » (155), qui semble voyager d'un mur à l'autre et ne peut s'observer « qu'avec le corps » (155), en étant en mouvement.

L'art pictural se lit également chez Senges dont le jardinier s'occupe de cadastres parfois aussi beaux que des aquarelles (RR, 63). Il réfléchit aussi à des mécènes qui pourraient investir dans son apocalypse, que ce soit un Médicis ou un Guggenheim (49), comme si la fin des temps était une œuvre d'art. À plusieurs reprises, il mentionne le nom de peintres célèbres : Rubens (16), Gainsborough (74) ou Ingres (116). Bucher, lui, ouvre son roman sur une description du paysage en réfléchissant au regard qu'un peintre lui porterait (CIG, 11). Plus tard, Rachel reste figée devant un tableau représentant la lune et un dragon (87). Une métaphore comme « une lune à l'apogée et peinte à l'encaustique » (197) laisse entrevoir combien la peinture peut être une inspiration de Bucher pour représenter la nature.

Le quatrième art s'imisce aussi fréquemment dans notre corpus, surtout chez Vasset et Bucher. À l'instar de la littérature, la musique remplit l'espace et accompagne le narrateur d'*Une vie en l'air* sur le rail. À l'université de La Source, les vinyles et les chansons populaires (60) font le lien entre sa vie terrestre et sa vie en l'air (49). Chaque nouveau chapitre du roman est même introduit par des paroles de chanson. Dans *Un court instant de grâce*, le paysage de la montagne est une « musique oubliée que plus personne, [Émilie] mise à part, ne fredonnait » (28). Les mélodies populaires apparaissent aussi ponctuellement au fur et à mesure qu'Émilie ouvre son cœur à Victor. Une première

chanson de Dalida et d'Enrico Macias lui vient aux lèvres un matin en voyant son amant déjà debout (57). Deux musiques de Salvatore Adamo (95 et 109) indiquent que la carapace froide d'Émilie est en train de se fissurer. Finalement, Victor et elle dansent collés l'un à l'autre sur un album des Rolling Stones (110).

Vasset introduit également des références au monde du cinéma. Le personnage de Florent, cinéaste, interroge le narrateur sur l'aérotrain pour l'inclure dans un documentaire sur lequel il travaille (VEA, 158). La première tentative d'écriture sur le rail par Vasset lui-même est également un film qu'il raconte en détail à la fin d'*Une vie en l'air* (170-175). Le cinéma, comme la musique, sont moins présents dans *Ruines-de-Rome*, mais interviennent ponctuellement avec des allusions à Hollywood (60) ou à une « sonate diffusée pianissimo » (134). L'art culinaire s'imisce davantage chez Senges au cours du roman et finit par s'imposer à la fin. Le jardinier cesse ses activités à l'urbanisme et fait « de [s]a retraite un épilogue gastronomique » (251).

Seul Molia laisse en retrait les références à l'art. L'île, éloignée de toute civilisation, empêche probablement de s'adonner à des activités artistiques. Elorriaga punissait en outre quiconque osait se livrer à des occupations de la vie d'avant. Ainsi, seulement après leur retour en France, un des survivants devient artisan et se met à fabriquer des bateaux miniatures en bouteille (DJS, 250-251).

De la même façon que les références à la littérature parcourent les textes de notre corpus, d'autres nombreux aspects de la culture humaine surgissent. L'histoire, la cuisine, les arts plastiques ou musicaux imprègnent l'ensemble des romans. Tournés vers l'environnement naturel, les personnages ne plongent pas dans la nature sans oublier leur bagage culturel. Bien qu'ils rejettent tous certains aspects de la société moderne, aucun ne peut entièrement se détacher de toute civilisation. À l'autre bout du monde, les naufragés de Molia continuent d'être influencés par les traditions et l'éducation françaises. Chez Vasset, la musique et la littérature sont les seuls liens qui relient sa vie d'en bas à celle sur le rail. Dans *Un court instant de grâce*, les chansons rythment la relation d'Émilie et Victor dans ce hameau perdu, tandis que Senges entremêle parfaitement la culture dans la nature.

## ***4. Conclusion***

Notre recherche a mis en lumière l'insertion de plus en plus fréquente des sciences dans les récits soucieux d'environnement. Nous avons ensuite démontré combien l'interdisciplinarité occupe une place immense dans ce corpus par les références tantôt scientifiques, certes, mais aussi artistiques, littéraires, historiques, etc. Ainsi, malgré les paysages très différents des récits analysés, aucun auteur n'a pu se passer de ces connaissances tantôt très savantes, tantôt populaires. Molia a interrogé la création d'une nouvelle société loin de toute civilisation et n'a pu que constater l'impossibilité d'oublier ou de mettre de côté les choses apprises dans le monde d'avant le naufrage. Vasset a réfléchi sur la façon d'habiter un lieu à travers les lectures sur son rail pour conclure que seule l'écriture permet de sauver l'aérotrain comme il le connaît. Bucher, lui, protège la ruralité parce qu'elle respecte la nature et lui donne du sens. Il observe toutefois la dureté et la froideur de ce pays qui nécessite alors de temps en temps des incursions dans la civilité. Chez Senges, l'enjeu a été de renverser la ville et ses valeurs établies et bétonnées sans pour autant la détruire complètement puisque les branches et les racines servent à souligner les ruines de cet univers urbain.

Aucun écrivain de notre corpus ne rejette le monde civilisé entièrement, mais tous refusent une certaine vision de celui-ci. Loin d'un retour au primitivisme, les protagonistes de nos romans ne cherchent pas à se délester de tout confort. Certains aspects de la société moderne ne correspondent simplement plus à la vie en communion avec l'environnement. L'argent n'est plus maître de tout lorsque le paysage et sa conservation ne peuvent s'acheter. L'ironie souvent présente sert à rendre l'union entre la nature et un minimum de civilisation concrète, réelle, possible à vivre au quotidien, sans omettre les difficultés qu'elle peut recéler. Le monde capitaliste et anthropocentré n'est qu'une construction culturelle. À charge de la littérature, de la connaissance, de l'imagination et de la réflexion de renverser ces valeurs et de créer de nouveaux possibles. La dichotomie entre nature et culture n'a plus lieu d'être, puisque les récits environnementaux floutent les frontières entre les règnes et les espèces, le réel et la fiction, les savoirs lettrés et moins lettrés. La Terre est un écosystème qui ne vit que d'interconnexions et ne peut donc cloisonner les réalités dans des cases fixes. Pour Pierre Schoentjes, la littérature soucieuse d'environnement montre aujourd'hui que « l'on est

passé de l'utopie au réalisme ; du refus de la société de consommation à un bricolage personnel où chacun s'efforce de se garantir le meilleur des deux mondes. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie*, *Op. cit.*, p. 361-362.



## CHAPITRE II

### LA QUESTION DE LA TEMPORALITÉ

Ce deuxième chapitre s'intéresse au rapport au temps qu'entretiennent les œuvres de notre corpus. Nous nous penchons sur les récits de fin du monde mais aussi sur ceux qui font état de catastrophes déjà existantes dans le présent. Nous décryptons les temporalités utilisées par notre corpus et les objectifs qu'elles servent. Notre but vise à démontrer qu'un texte environnemental, même apocalyptique, ne cherche pas nécessairement à jouer la carte de la peur autour de l'effondrement du monde.

#### *1. La temporalité des romans environnementaux*

À l'heure où la Terre souffre de tant de maux, il devient fréquent de parler de fin du monde ou de « collapsologie »<sup>1</sup>. Si « le pire n'est pas certain, [...] il est tout à fait possible. »<sup>2</sup> L'écopoétique, en plus de s'interroger sur le lieu, se préoccupe aussi de l'avenir. Pour Schoentjes, il ne faut pas s'attendre à ce que la littérature empêche l'effondrement de la biodiversité ou de la vie, mais la fiction peut jouer un rôle important dans l'imagination de futurs possibles, la création d'alternatives nouvelles ou la réinvention des relations avec la nature<sup>3</sup>. « (Dernière) grande utopie de notre époque »<sup>4</sup>, l'écologie rappelle combien les paysages se transforment rapidement et qu'une date limite à la civilisation humaine est possible.

Ces bouleversements ont marqué plus fortement les écrivains nés au cœur de ces préoccupations à la fin des années soixante<sup>5</sup>. Puisque l'avenir est incertain, l'inventer ou le réinventer fait naître l'espoir ou remet en question les systèmes en jeu actuellement. Les récits d'un futur plus ou moins proche, utopique ou dystopique, foisonnent ainsi en ce sens. Ceux-ci se retrouvent grandement dans le monde anglo-saxon avec le genre de

---

<sup>1</sup> Étude de l'effondrement de la société actuelle, rendue célèbre par SERVIGNE (Pablo) et STEVENS (Raphaël), *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Le Seuil, 2015.

<sup>2</sup> Entretien avec deux responsables de l'anthologie *Nos futurs* (2020), *Op. cit.*

<sup>3</sup> SCHOENTJES (Pierre), « L'écopoétique : quand Terre résonne dans Littérature », *Op. cit.*

<sup>4</sup> Entretien avec Pierre Schoentjes réalisé par SCHMID (Lucile), le 6 avril 2018, URL : <https://prixduromandecologie.fr/entretien-avec-pierre-schoentjes/>.

<sup>5</sup> ROMESTAING (Alain), SCHOENTJES (Pierre) et SIMON (Anne), « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°11, 2015, p. 1-5, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997>.

la *climate-fiction* qui se construit autour des enjeux climatiques et se prend souvent place dans une période post-apocalyptique. L'imaginaire de la fin du monde rencontre majoritairement le succès dans le domaine du cinéma avec, par exemple, *2012* (2009) de Roland Emmerich ou *Je suis une légende* (2007) de Francis Lawrence<sup>1</sup>. En France, cette forme n'a pris que peu de place et reste reléguée à la science-fiction, probablement parce que la littérature environnementale française se soucie beaucoup de réalisme<sup>2</sup>.

Ainsi, la plupart des ouvrages francophones se développent dans le présent pour exposer la réalité des paysages actuels. L'éloignement de la civilisation moderne, nous l'avons vu au chapitre précédent, ne mène pas à une admiration idyllique de la campagne figée dans le passé. Le monde rural, dans ces œuvres, est celui qui tend à disparaître avec la modernisation. Il n'est nullement question de paysans d'un autre temps mais de tout un univers sous pression urbaine, financière et humaine<sup>3</sup>. Le roman de Bucher, *Un court instant de grâce*, en est un parfait exemple. *Une vie en l'air* de Vasset s'ancre également dans cette temporalité au présent.

Cependant, certains romans français relèvent d'une littérature post-apocalyptique sans tomber dans la science-fiction. Plutôt que d'appuyer sur d'éventuels progrès futuristes de la science et des technologies, ces récits imaginent un monde différent qui ne reproduirait pas les systèmes destructeurs actuels. Yves Citton parle de « contre-fiction »<sup>4</sup> pour désigner ces histoires anti-systémiques qui luttent contre le capitalisme, l'anthropocène ou les crimes contre l'environnement.

Selon Schoentjes, « les hécatombes d'une certaine littérature de science-fiction »<sup>5</sup> où le nombre de morts n'est même pas imaginé tendent à banaliser la souffrance. Les « contre-fictions » post-apocalyptiques, elles, laissent souvent apparaître une violence individuelle qui ouvre la voie à une vraie prise de conscience écologique. Nous verrons comment *Des jours sauvages* participe à ce renouveau du genre apocalyptique. Le roman, inspiré par la science-fiction mais soutenu par un certain réalisme, cherche à avoir suffisamment d'impact sur le monde actuel pour le remettre en question<sup>6</sup>. Loin de se

---

<sup>1</sup> Pour des exemples de films écofictifs, voir CHELEBOURG (Christian), *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.

<sup>2</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie*, *Op. cit.*, p. 281-282.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 102-104.

<sup>4</sup> CITTON (Yves), « Contre-fictions : trois modes de combat », *Multitudes*, n°48, 2012/1, p. 72-78, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-1-page-72.htm#>.

<sup>5</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie*, *Op. cit.*, p. 284.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 284.

détacher du présent, ces « contre-fictions » esquissent des réponses qui pourraient prendre place dans la réalité. Xabi Molia s’implique de cette façon en prouvant que, même sur une île perdue au milieu de l’océan, les agissements des personnages entraînent des conséquences à leur retour en France.

Pierre Schoentjes remarque ainsi la réinvention de la littérature post-apocalyptique à partir d’une compréhension de l’écologie au sens large. Les récits ne tombent plus dans le sensationnalisme des catastrophes qui menacent la planète<sup>1</sup>. Ces dangers amènent désormais davantage à s’interroger sur la communauté du vivant et pas seulement sur celle des humains, mais aussi sur les usages et les façons de vivre ensemble dans le présent. Au lieu de se focaliser sur le désastre de l’apocalypse, les nouvelles dystopies mettent en lumière la tentative de la nature de reprendre ses droits, que ce soit par les végétaux ou par les animaux<sup>2</sup>. Ces fins du monde, en outre, n’élèvent plus de héros qui dépasseraient toutes les attentes dans ces conditions particulières de survie<sup>3</sup>. Ces romans ne donnent ni morale ni utopie d’un monde parfait mais construisent des imaginaires assez réalistes pour, potentiellement, se réaliser dans la vie réelle.

Yannick Rumpala observe un immense potentiel de la littérature à « ouvrir un espace de possibles »<sup>4</sup> en imaginant l’avancée des problématiques actuelles. Rumpala parle de « prototopie » pour caractériser ces récits qui ne se veulent ni utopiques ni dystopiques. Il suit les « lignes de fuite » (terme emprunté à Gilles Deleuze), c’est-à-dire les perspectives entrouvertes qui s’élargissent sur de nouvelles trajectoires que la civilisation pourrait suivre dans le futur. Pour Rumpala, dans la littérature, il est possible de déterrer des idées et des réflexions qui serviraient au monde réel.

Le genre apocalyptique ne joue plus sur le désespoir face à l’avenir mais familiarise le lecteur avec l’éventualité du pire. En partant des angoisses de chacun, ces fictions imaginent des pistes de mondes alternatifs porteurs de messages d’espoir. La fonction « prototopique » de Rumpala transforme la littérature en un dispositif d’expérimentation

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie*, *Op. cit.*, p. 297.

<sup>2</sup> ID., p. 284.

<sup>3</sup> ID., p. 344-345.

<sup>4</sup> RUMPALA (Yannick), *Hors des décombres du monde*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018, cité par LANGLET (Irène) dans « Science-fiction et fin du monde : l’apocalypse et les usages partiels du genre (compte-rendu multiple) », *ReS Futurae*, n°14, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/resf/4134>.

de potentielles réalités futures à travers des personnages et des décors inventés<sup>1</sup>. Puisque les visions de fin du monde sont innombrables, elles offrent tout autant de possibilités pour l'avenir.

Cette pluralité des futurs alternatifs s'accompagne d'un flou temporel. Il n'est en effet pas question de poser une date précise de la fin, bien qu'inévitable. Si certains auteurs osent une telle délimitation absolue, ils brisent l'horizon des possibles et des imaginaires qui vont de pair<sup>2</sup>. Pour éviter cela, il convient de s'appuyer sur la probabilité très forte de l'effondrement sans pour autant donner la certitude d'une seule et unique manière dont il se déroulera. Les récits s'en remettent alors au temps long de l'histoire (terme de Fernand Braudel) qui ne fixe aucun moment de rupture sur la ligne du temps<sup>3</sup>. Cette temporalité longue permet de sous-tendre une direction face à un avenir encore flou.

La littérature apocalyptique ne se veut pas prophétie prédictive d'un avenir à l'issue unique mais plutôt avertissement des évolutions hypothétiques des sociétés et manières de vivre actuelles vers un danger plus ou moins prévisible. Elle permet donc de renvoyer un miroir du présent dans lequel les catastrophes sont déjà en cours et ne proviennent ni du passé ni d'un futur lointain<sup>4</sup>. Ces récits partent ainsi du postulat que le monde actuel contient les maux qui pourraient causer l'effondrement de la vie sur Terre et spéculent à partir de l'un ou l'autre de ces maux.

Pourtant, ces œuvres ne laissent pas le pessimisme recouvrir leurs récits. Pour Jean-Paul Engélibert, la véritable catastrophe est celle du temps. Retrouver du positif dans le futur implique de construire les bases d'un nouveau temps et d'une nouvelle histoire<sup>5</sup>. La plus grande menace de l'humanité est selon lui la « paralysie de l'histoire »<sup>6</sup>. La littérature participe donc *a priori* de cette dynamique de construction, voire de « résistance des puissances d'agir »<sup>7</sup>. Engélibert affirme que la fin du monde ne peut mener qu'à l'utopie

---

<sup>1</sup> KYROU (Ariel) et RUMPALA (Yannick), « De la pluralité des fins du monde : les voies de la science-fiction », *Multitudes*, n°76, 2019/3, p. 104-112, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-3-page-104.htm>.

<sup>2</sup> ID.

<sup>3</sup> ID.

<sup>4</sup> AUBERT-NOËL (Amélie), « Jeux de temporalité et intention prophétique : une lecture de trois romans apocalyptiques contemporains », *Laboratoire italien*, n°21, 2018, URL : <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2360>.

<sup>5</sup> LANGLET (Irène), *Op. cit.*

<sup>6</sup> ENGÉLIBERT (Jean-Paul), *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 122, cité par LANGLET (Irène), *Op. cit.*

<sup>7</sup> LANGLET (Irène), *Op. cit.*

– contrairement à Rumpala qui ne voyait ni utopie ni dystopie, seulement prototopie – car elle offre une table rase jouissive et libératrice. Il considère alors qu’une telle jouissance nihiliste ouvre la voie à une utopie antipolitique et posthumaniste. Les récits post-apocalyptiques portent en eux une critique du temps présent (plus englué dans un capitalocène que dans l’anthropocène<sup>1</sup>) tout en promettant un autre monde. Si un personnage peut agir, même modestement, dans un « après », alors l’avenir n’est pas seulement synonyme de désespoir.

L’apocalypse, dans son sens étymologique de « révélation », est un *kairos*, un moment significatif, qui suspend le *chronos*, c’est-à-dire le temps linéaire<sup>2</sup>. Engélibert pense cependant la temporalité apocalyptique comme un délai, comme un *kairos* ouvert sur l’espoir. L’événement catastrophique est immanent plus qu’imminent et, puisque tout est voué à disparaître, il engendre une réflexion sur la valeur du présent<sup>3</sup>. La pensée de la fin du monde doit se lire comme langage culturel global d’une angoisse qui ne s’apitoie pas sur son sort mais révèle de nouveaux mondes possibles et se transforme en espérance.

## ***2. Les temporalités dans le corpus***

Ces outils théoriques démontrent que les prémices d’une apocalypse ne sont pas à chercher bien loin dans l’actualité. Chez Bucher, la modernisation et l’industrialisation de la forêt pourraient causer sa perte. Vasset observe des avancées technologiques semblant sortir du futur mais résultant d’un précédent échec, comme si l’avenir était relégué au passé. Senges, quant à lui, n’imagine rien d’autre que la destruction de la ville comme solution au capitalisme ambiant, construisant ainsi un récit pré-apocalyptique. Tandis que *Des jours sauvages*, seul récit ouvertement post-apocalyptique de notre corpus, tente de reconstruire une société vivable après la fin du monde. Nous envisageons ainsi nos romans sur une sorte de ligne du temps :

- *Un court instant de grâce* en premier pour sa volonté de préserver le passé,
- *Une vie en l’air* en second pour son ancrage dans le présent,

---

<sup>1</sup> « Capitalocène », terme d’Armel Campagne, utilisé par Engélibert pour désigner la domination du capital et du capitalisme dans tous les aspects de la société actuelle.

<sup>2</sup> Journée d’étude : « Imaginaires du temps post-apocalyptique et (ré)organisation des rapports sociaux », sous la direction de HOUQUE (Clémentine) *et al.*, 2021, URL : [https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-imaginaires-du-temps-post-apocalyptique-et-reorganisation-des-rapports-sociaux\\_101834.php](https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-imaginaires-du-temps-post-apocalyptique-et-reorganisation-des-rapports-sociaux_101834.php).

<sup>3</sup> ENGÉLIBERT (Jean-Paul), *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d’apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, cité par LANGLET (Irène), *Op. cit.*

- *Ruines-de-Rome* ensuite pour son avancée vers la fin du monde,
- *Des jours sauvages* en dernier pour sa situation dans le temps d’après la catastrophe.

Les temps de la narration<sup>1</sup> de ces ouvrages révèlent pourtant un découpage qui ne renvoie pas à la chronologie que nous venons de poser ci-dessus. Nous observons que Vasset et Molia ont choisi une narration ultérieure au moment de l’histoire et s’autorisent de temps à autre des incursions métadiégétiques au présent du narrateur homodiégétique. Leurs deux romans reviennent en effet sur des événements du vécu des protagonistes mais s’écrivent dans un présent contemporain à l’acte d’écriture. Bucher, quant à lui, choisit un narrateur extradiégétique qui, absent de l’histoire, raconte au passé les faits et les états d’âme des personnages dans une position de surplomb. Chez Senges, la narration est simultanée et écrite au présent comme un journal intime, le narrateur s’adressant au début aux « curieux venus fouiller [s]on intimité » (*RR*, 7).

Ces stratégies différentes incarnent différents buts. L’écriture au passé d’*Un court instant de grâce* reflète la volonté de conserver l’univers rural dans son état avant toute irruption de la modernité. Le présentisme de *Ruines-de-Rome* incarne l’imminence de l’apocalypse qui s’appête à arriver mais ne vient jamais. Les incursions métadiégétiques au présent chez Vasset traduisent la réflexion en cours du narrateur sur la façon d’habiter un lieu inhabitable, tandis que dans *Des jours sauvages*, elles laissent entrevoir une issue positive à l’expérience insulaire. Nous remarquons déjà que le pré-apocalyptisme de Senges se réjouit de la catastrophe à venir alors que la situation post-apocalyptique chez Molia se dévoile presque directement résolue dès le début du récit. Le narrateur de *Des jours sauvages* utilise en effet à plusieurs reprises la prolepse<sup>2</sup> pour évoquer la résolution du naufrage.

Bien que seuls Senges et Molia articulent leurs récits autour d’un événement catastrophique, tout notre corpus contient une sorte d’apocalypse sous-entendue. Le monde actuel renferme déjà les dangers qui dirigent l’humanité vers sa perte. Cela se retrouve dans les romans soucieux des problématiques environnementales, qu’ils aient recours à un événement dramatique ou pas. Ainsi, chacun de nos récits peut être qualifié de post-apocalyptique, car ils prennent place dans un univers où un drame s’est produit

---

<sup>1</sup> Nous nous basons sur la typologie créée par GENETTE (Gérard) dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, chap. V.

<sup>2</sup> La prolepse est un procédé narratif qui consiste à raconter ou mentionner un événement ultérieur au temps de l’histoire, théorisé par GENETTE (Gérard), *Figures III, Op. cit.*, p. 82.

avant le début de l'histoire mais ne constitue pas l'élément perturbateur de l'action romanesque. La mort du mari d'Émilie (*CIG*), l'échec du rail de Jean Bertin (*VEA*), l'ennui de l'arrivée à la retraite d'un urbaniste (*RR*) ou le naufrage d'un bateau<sup>1</sup> (*DJS*) sont autant de catastrophes dans la vie de ces individus.

Dans le même temps, pourtant, nous observons une façon pour ces fictions d'être pré-apocalyptiques. *Ruines-de-Rome*, rêvant la fin des temps, se situe entièrement dans ce thème, tandis que les autres récits craignent l'arrivée d'un événement destructeur. Cette crainte consiste alors quasiment en l'élément déclencheur de l'intrigue narrative. En effet, Émilie a peur de ne pas survivre à la destruction de la forêt au profit de l'usine à biomasse (*CIG*), le narrateur d'*Une vie en l'air* ne peut se résigner à assister au démantèlement de son rail et les naufragés de Molia redoutent de finir leurs jours sur l'île. Seul le roman de Senges ne fait mention d'aucune peur face à la fin, probablement parce que le jardinier considère l'apocalypse comme un moment de révélation du monde à lui-même pour un avenir encore meilleur.

## 2. 1. Le temps suspendu

Suivant une catastrophe passée, mais précédant un possible malheur futur, nos romans se situent dans un entre-deux. L'apocalypse à venir risque de mettre fin aux mondes dans lesquels les personnages sont plongés : à la campagne rurale éloignée de la modernité, à la piste d'aérotrain membre à part entière de la vie du narrateur, à la ville quadrillée et encadrée par des plans et des urbanistes, à l'existence des naufragés sur l'île.

Si les récits s'inscrivent dans un entracte entre deux désastres, ils ne sont toutefois pas ancrés dans une angoisse paralysante. Comme nous l'avons vu, Engélibert considère le temps apocalyptique comme un délai où le présent importe d'autant plus que tout est amené à disparaître. La ligne du temps est suspendue – et non arrêtée – en attendant une résolution qui, avec un peu d'espoir, serait salvatrice.

*Une vie en l'air* est l'exemple le plus parlant du présent continu qui se développe dans nos récits. La rame du monorail qui barre horizontalement le paysage coupe également tout lien avec le monde d'en bas, y compris son rapport au temps. Là-haut, sur le rail, « tout est simultané, tout a toujours lieu, encore et encore » (21). Bien que la rampe

---

<sup>1</sup> Nous considérons que l'apocalypse chez Molia ne réside pas tant dans la grippe qui ravage le continent – marginale par rapport à l'histoire – que dans l'échouement du navire des personnages qui ont tenté de la fuir.

soit totalement exposée à la vue de tous, au milieu des champs, y déambuler permet de se détacher de toute forme de repère, spatial comme temporel. De la même manière, chez Bucher, la chaîne de montagne « absorb[e] les époques, les désordres et même le moindre évènement » (*CIG*, 13). S'occuper de la ferme demande énormément de dévouement et Émilie s'adonne à tant de tâches que le temps semble s'allonger (45). La saison hivernale, avec son amas de neige, donne à Victor aussi une impression de sursis et de mise à l'épreuve (59).

Chez Senges, cette temporalité « sempiternellement en cours » (*RR*, 226) se ressent particulièrement à travers les actions très lentes du narrateur mais qui ont lieu en continu. L'apocalypse de *Ruines-de-Rome* est un projet à long terme qui, à cause de la vitesse de croissance des végétaux, prend du temps et demande de la patience. Toute l'intrigue consiste en une bulle temporelle qui ne trouve même pas de résolution mais laisse le lecteur en suspens quant à l'arrivée ou non de la fin du monde. Dans *Des jours sauvages*, non seulement les personnages sont hors de leur territoire habituel mais également hors du temps. L'île constitue un monde à part entière où les faits s'enfoncent dans le sable suivant le « temps étale » (205) de cette terre.

### 2. 1. 1. *Le brouillage temporel*

Cette vie en sursis s'accompagne alors également d'un flou chronologique. Le présent mérite toute l'attention à ce moment-là, peu importe l'heure ou le jour. Molia exprime le mieux ce brouillard temporel (*DJS*, 200) :

Le temps là-bas ne s'écoulait pas de la même manière qu'ici, il avançait irrégulièrement comme les vagues autour de l'île, de lents mouvements de houle précédant de brusques accélérations, des brisures, elles-mêmes suivies d'un ressac rapportant le jour d'après au jour d'avant, et une minute pouvait durer des heures, une semaine s'écouler à la vitesse d'un jour, de sorte que, dans cette suite intermittente d'étirements et de contractions, il aurait fallu additionner d'autres unités, des brèves et des longues, toute une algèbre inaccessible, et de toute façon Elorriaga avait interdit d'essayer.

Il est en effet difficile de compter les jours sur l'île et seules quelques indications hasardeuses, rétablies par le narrateur après le retour en France, permettent de mesurer le temps du naufrage. Le roman commence par exemple après six mois et demi depuis l'arrivée sur cette terre (10). Certains événements marquants servent alors de nouveaux repères chronologiques comme la sécession entre les Basques et les Partants. Quelques points saillants ressortent et contractent l'histoire, s'établissant comme points de repère (plus ou moins précis) dans la suspension temporelle du présent.

De la même manière, les grands moments où le personnage de Vasset remonte sur le rail de l'aérotrain permettent de constituer quelques jalons dans ce temps suspendu. Que ce soit lors de son enfance (VEA, 13) ou « au début des années deux mille » (93), ces périodes importantes ne sont pas délimitées clairement dans le temps.

Chez Bucher, des repères temporels, plus précis, sont donnés. Ils concernent principalement la mort du mari d'Émilie en décembre 2015 (CIG, 17) qui, au début du récit, a eu lieu trois ans auparavant et a « détraqué » le temps (43). L'arrivée de Victor redonne un peu de rythme à la vie d'Émilie qui, dès lors, se met à compter les jours jusqu'à la prochaine occasion de le revoir (94). Dans *Ruines-de-Rome*, il n'est question d'aucune date ni durée pour le jardinier. Aucun événement marquant ne contracte le temps en suspens puisque l'apocalypse suit son cours encore et toujours sans être dérangée.

### *2. 1. 2. Un rythme temporel plus traditionnel*

Une certaine chronologie est pourtant respectée, autant par Bucher que Senges, grâce à la mention de fêtes du calendrier ou de saisons. Le botaniste apocalyptique observe par exemple des vêtements mis à sécher dehors qui annonceraient le printemps (RR, 68-69) et profite de Noël ou de la Toussaint pour augmenter ses jardins (157). Émilie, quant à elle, se réfère encore plus à l'observation de la nature aux alentours. Elle remarque les animaux qui viennent et repartent selon les saisons, la météo et les intempéries selon les mois, mais aussi les mouvements de la lune. Molia et Vasset, eux, ne renvoient pas (ou extrêmement peu) à des éléments calendaires, certainement parce que l'île a un climat relativement égal toute l'année et le monorail se situe hors de toute atteinte des existences terrestres.

Notre corpus jouit en réalité d'un double rythme temporel. Certes il joue de sa position dans le présent perpétuel, mais, dans le même temps, il renvoie parfois à d'autres temporalités parallèles qui rejoignent une chronologie plus familière. Non plus suspendue, celle-ci avance à une cadence régulière et marquée par des événements précis. Ainsi, le travail de la terre autour de la ferme d'Émilie s'organise et se délimite clairement dans le temps. Les labours et les moissons, ainsi que les intempéries s'alternent et imposent leurs règles, à tel point qu'Émilie exécute le dicton qui dit : « Au douze juin, fauche tes prés, la pluie est loin. » (CIG, 183) Elle ébauche même un plan prévisionnel

d'assolement pour l'année 2016 prenant en compte diverses céréales selon les saisons (33). Le projet d'usine à biomasse percute le petit monde d'Émilie par du courrier qui avance les dates des premières coupes de la forêt (73).

Le monde réel et moderne s'infiltré dans les brèches de ce sursis accordé dans la nature. La vie d'en bas du narrateur, chez Vasset, ne partage rien avec l'existence en haut du monorail (hormis la musique et la lecture, comme nous l'avons vu au chapitre précédant). Pourtant, « le temps a tout de même fini par déborder la retenue que lui opposait l'aérotrain. » (VEA, 73) et quelques événements mondains s'échouent au pied des piliers (49). Finalement, le rail qui semblait éternel et immuable est rattrapé par le temps et se voit partiellement détruit pour laisser place à une bande d'autoroute (123).

La rupture entre la temporalité suspendue et celle qui reprend son cours habituel est encore plus flagrante dans *Des jours sauvages*. Le retour en France s'accompagne d'un énorme changement puisque les heures, les jours et les mois se mesurent à nouveau et font partie du quotidien dans ce monde continental. La fin du roman s'accélère rapidement après l'ellipse du sauvetage des survivants et des six premiers mois de leur arrivée dans le pays. Les indications temporelles sont beaucoup plus rigoureuses, présentant parfois même l'heure précise (242).

Contrairement aux trois autres récits, *Ruines-de-Rome* n'offre aucune mention d'une chronologie habituelle. Sa temporalité en suspens va toujours de l'avant avec le projet apocalyptique et n'est jamais parasitée par un retour brusque à la réalité. Le roman, s'arrêtant au milieu de la propagation de cet « enfer vert », n'atteste en effet ni de sa réussite ni de son échec. Le suspense reste littéralement entier, mais poursuit son cours à son rythme en dehors des limites de la narration.

### 2. 1. 3. La thématique de l'attente

Au lieu de retourner à un cours du temps traditionnel, Senges étoffe cette temporalité suspendue par l'exploitation d'une lenteur de l'action narrative. Chaque jour et chaque nuit, le jardinier s'occupe de son projet et observe la pousse de ses végétaux. Il qualifie sa vie de « végétative » (RR, 152) parce que, en tant que vieillard presque à la retraite, ses gestes sont lents au point de n'avoir ni début ni fin ; ils suivent simplement la « nature des choses » (152). Au fur et à mesure de l'avancée de cette « marée verte » (115), il a de moins en moins de travail à fournir puisque le vent cultive pour lui et les germinations se

font toutes seules. Cependant, son apocalypse prend place si lentement qu'il craint parfois de disparaître avant d'assister à la fin du monde (218).

Finalement, le projet de l'horticulteur se constitue d'une grande part d'attente et d'ennui. Pourtant, il s'est tourné vers le jardinage précisément parce que ses activités de préretraité ne suffisaient pas à tromper son ennui (17). « Ne rien perdre pour attendre » (222) devient sa stratégie et, dès lors, il use de la patience et de la paresse. Sa campagne est certes « paresseuse, silencieuse, lente (et, surtout, tentée par la procrastination : sans cesse occupée à renvoyer l'échéance au lendemain) » (47), mais elle fait toujours preuve d'ambition et de forte volonté (48). L'apocalypse de Senges aime les paradoxes et concilie ainsi « pantouflardise et sédition », anticipation et ajournement (225). Le concept de dormance résume parfaitement l'avancée perpétuelle de la végétation apocalyptique (225) :

[...] les plantes s'adaptent presque idéalement à ma lenteur ; en retour j'adapte le rythme de mes campagnes au métabolisme des plus indolentes espèces : à mon intention, semble-t-il, le règne végétal a inventé cette dormance sans cesse évoquée, qui marie oisiveté et ténacité – projets à très long terme et immobilisme de retraité.

La fin du monde est sans cesse reportée à plus tard, provoquant « l'endurance de ceux qui en attendent l'épilogue » (*RR*, 226). Le jardinier ne sait plus si son but est d'accumuler les ruines ou de mettre les témoins face à l'expectative et l'immobilité. Nous y voyons un parallèle avec le lecteur de ce roman qui découvre continuellement l'avancement de l'apocalypse mais finit par être privé de son aboutissement. Finalement, *Ruines-de-Rome* se clôt sur un projet devenu « l'ordinaire cours des choses » (252) et sur un botaniste attelé à faire des siestes et à procrastiner.

La lenteur et la paresse deviennent l'extrapolation de ce temps perpétuellement en cours qui précède un événement catastrophique et destructeur. S'il faut profiter à tout prix du présent, alors pourquoi se précipiter et se soucier du lendemain ? Senges renie presque le danger futur, alors que les trois autres auteurs de notre corpus jouissent de l'instant présent justement parce qu'ils craignent l'avenir.

Notre corpus fait état d'un monde qui a déjà fait face à certaines catastrophes et qui en vivra encore dans le futur. Plutôt que de céder à l'angoisse d'une apocalypse à venir, ces récits s'ancrent dans un présent en continu, soustrait à l'avancement du temps. Les différents paysages de nos romans agissent alors en buvard de toute chronologie. La campagne, le monorail, l'île et la ville deviennent des lieux suspendus où le temps n'a pas de prise. Nous rapprochons ces paysages des « hétérotopies » de Michel Foucault qui

désignent des lieux « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent »<sup>1</sup>. Ces endroits sont ainsi hors de tout espace – tout en existant réellement – mais aussi hors de toute temporalité. Par exemple, les cimetières se soustraient aux lieux ordinaires et s'ouvrent sur l'« hétérochronie », ce « temps autre » qu'est la mort. Les hétérotopies jouent ainsi souvent un rôle dénonciateur qui, par un monde parfait ou un espace d'illusion, renvoie une image davantage illusoire des emplacements réels de la vie quotidienne.

Dès lors, les personnages n'ont que peu voire pas de repères temporels, et quand il y en a, ils sont tout sauf précis. Puisque le temps n'a pas cours de la même façon dans ces paysages que dans le monde moderne et consumériste, il permet difficilement l'accès à une chronologie. Seuls quelques événements marquant ces lieux et les individus servent de jalons historiques dans ce sursis temporel. Cependant, le temps finit toujours par rattraper les hétérotopies dans lesquelles se développent les personnages. La réalité, voire la modernité, resurgit dans les récits au présent perpétuel et ramène un rythme temporel régulier et plus familier. Seul *Ruines-de-Rome* parvient à maintenir la suspension du temps jusqu'au bout du roman en ne proposant aucun épilogue à son apocalypse verte. Senegès travaille en effet davantage la question de l'attente et de la remise incessante au lendemain pour ne jamais donner d'accomplissement ni de fin au projet eschatologique de son jardinier.

## 2. 2. Le rapport au passé

Suspendu dans une bulle temporelle au présent, notre corpus ne laisse que peu d'indices d'une chronologie traditionnelle. Il se tourne cependant vers la mémoire du passé très fréquemment. Ces souvenirs rétablissent alors une certaine avancée du temps, mais seulement dans une époque précédant la temporalité en sursis.

Nos romans, à la fois post-apocalyptiques et pré-apocalyptiques, s'inquiètent de l'avenir. Ils privilégient le présent dans lequel les personnages vivent, bien que, souvent, ces derniers plongent dans leurs souvenirs. Les analepses<sup>2</sup> se retrouvent dans chacun des récits de notre corpus. Les éléments que nous avons considérés comme désastres

---

<sup>1</sup> FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres. Hétérotopies », conférence au Cercle d'études architecturales (mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49, URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>.

<sup>2</sup> L'analepse est un procédé narratif qui consiste à raconter ou mentionner un événement antérieur au temps de l'histoire, théorisé par GENETTE (Gérard), *Figures III, Op. cit.*, p. 82.

enclenchant les histoires en les plaçant dans une « après-apocalypse »<sup>1</sup> relèvent évidemment eux-mêmes d'une analepse externe au temps du récit.

### 2. 2. 1. *Les souvenirs*

Nos quatre ouvrages s'ouvrent ainsi sur une temporalité succédant à la catastrophe, ce qui ne les empêche pourtant pas de retourner en arrière pour se rappeler de moments antérieurs. *Un court instant de grâce* représente le plus cette inclination. Il s'agit en effet du récit que nous avons placé le plus tôt dans le passé sur la ligne du temps de notre corpus. Non seulement Émilie n'a jamais fait le deuil de son mari et remue ses souvenirs avec lui, mais en plus elle vit depuis toujours dans un hameau qu'elle souhaite à tout prix conserver en l'état.

Les réminiscences sont nombreuses chez Bucher et la plupart d'entre elles concernent Émilie. Sont retracés les récits de l'incendie qui a tué son mari (17-20) ainsi que son enterrement (24-25), sa vie à elle, ses études, son mariage avec Édouard jusqu'au départ de leur fils à vingt ans (22-24) et bien d'autres souvenirs joyeux avec son époux ou moins heureux après sa mort. Quelques éléments du passé de Victor sont aussi racontés lorsqu'ils sont liés à son histoire avec Émilie. Il se rappelle, par exemple, de leur chasse au sapin de Noël quand ils étaient enfants (56-57) ou du galet qu'il avait voulu lui offrir juste avant leur séparation (55). Le narrateur donne aussi accès aux souvenirs de l'enfance de Serge qui lui rappellent sa solitude de l'époque et justifient la colère qu'il éprouve contre le hameau désormais (74). Julien, le garde forestier, se remémore également sa mutation dans la région et la première fois qu'il a observé la vallée un an auparavant (97-98).

Bucher ne sélectionne pas ces épisodes au hasard. Le roman ne plonge pas dans les mémoires des défenseurs de la centrale à biomasse, probablement parce qu'ils n'ont pas établi de lien fort avec la montagne comme les autres. Émilie, Victor et Serge ont toujours vécu là et, si certains s'en sont parfois éloignés, ils y reviennent et contemplent les richesses de cet endroit. Julien, quant à lui, prouve que de nouveaux habitants peuvent s'émerveiller du territoire au premier regard malgré les préjugés sur ce « pays de sauvages » (97).

---

<sup>1</sup> Cf. p. 51-52 de ce travail.

Dans *Une vie en l'air*, les souvenirs du narrateur sont également très importants puisque toute l'histoire raconte la vie passée sur le monorail et en bas. Il est ainsi question de la première fois où le personnage est monté sur la rame (21) et des rencontres faites lors de sa quête de réponses sur cette travée. Il a par exemple parlé avec Michel Guérin, ancien maire de Saran, à propos de théories du complot autour de l'échec du rail en septembre 2017 (35), discuté avec le sénateur du Loiret un peu plus tard en juin (58) ou échangé des « histoires de luttes et d'occupations » de lieu avec d'autres personnes pour le film de son ami Florent (161). Vasset se rappelle également deux longues expéditions pédestres le long de routes : une en février 2007 comme pèlerinage sur la ligne d'une nouvelle autoroute jusqu'aux pieds du monorail (122-125), l'autre en automne 2017 pour retracer le circuit initial de l'aérotrain (62-63).

Le récit des naufragés de Molia consiste aussi entièrement en une remémoration par le narrateur après son retour en France – même s'il a également recueilli d'autres témoignages pour compléter son histoire. Cependant, les personnages sur l'île éprouvent des difficultés à se souvenir clairement de leur passé. Albany ne se rappelle la grippe et le confinement sur le continent que très vaguement, comme si cette existence n'avait pas été totalement la sienne (*DJS*, 103). Son fils Ariel, lui, peine à visualiser le navire par lequel ils sont tous arrivés et croit même que, s'il ne se souvient pas de la vie d'avant, c'est que les adultes l'ont inventée (193-194). Le vieil Osvaldo Cooper, enfermé dans une grotte pendant des mois, oublie tout des événements du dehors, comme si rien n'existait au-delà des murs de sa cachette (214).

Sur l'île, « le passé [est] comme les autres rivages, invisible, incertain. » (104) Alors que l'issue de leur naufrage reste indéterminée, les personnages n'ont pas non plus de mémoire à laquelle se raccrocher. Cette terre absorbe le temps et empêche les individus de concilier leur existence française et insulaire. Certains créent même de toutes pièces de faux souvenirs pour se sentir mieux, comme Alice qui s'imagine avoir été l'amante de Jason avant son décès (225). Le narrateur aussi invente la fin de son livre comme il aurait aimé la vivre en se voyant discuter avec Ariel une dernière fois (253-255) :

[Ariel] dit que, dans sa mémoire, aucun visage n'est complet, qu'il ne sait plus exactement quel bruit faisaient les vagues au crépuscule ni quelle couleur, rose ou peut-être orange, avaient les roches au nord de Grande Baie. [...] Il dit que, certains jours, c'est comme si rien de tout cela n'avait existé ; comme si les morts, en mourant, s'étaient retirés de leur propre passé. Il dit qu'il a presque tout oublié, mais que cet oubli est le contraire d'un vide : il a enflé comme un remords, le tourmente la nuit, le pèse au réveil sur sa poitrine et l'empêche souvent de finir son assiette.

Les souvenirs s'effacent petit à petit, que ce soit ceux de la vie sur l'île ou d'avant la grippe, mais ne laissent étrangement pas de vide. Ils continuent à hanter les personnages sans avoir besoin d'être précis. C'est en grande partie pour cette raison qu'Elorriaga interdit la nostalgie et les remémorations. Le narrateur confie avoir été assailli par des « souvenirs troubles [...] opaques et inutiles » (205) de la tempête qui a détruit leur bateau et s'en être échappé grâce au sommeil. Ce brouillard de la mémoire profite évidemment à Elorriaga lors de son procès à son retour en France pour ne pas répondre de ses crimes (244).

Chez Senges, la part de souvenirs personnels est moins présente, mais le narrateur reconnaît le grand héritage dont descend son jardinage. Il en appelle par exemple à des idées anciennes issues de la Bible (*RR*, 64), au patrimoine de générations d'horticulteurs (52) ou aux mauvaises herbes déjà enracinées (86). Il se sert ainsi des leçons et des constructions du passé pour développer son apocalypse verte.

Le lecteur ne sait que très peu de choses sur le jardinier et sur sa vie avant son projet apocalyptique. En réalité, ce personnage se considère lui-même entièrement comme un « vieux souvenir » proche de la retraite mais conservé par ses employeurs à l'urbanisme (*RR*, 30). Il se sent vieillir et se rapproche des plans urbains très anciens sur lesquels il travaille mais qui ne servent à rien, à part à attendre la mort (63). Les seuls vrais souvenirs auxquels fait référence le narrateur consistent en des remords sur le monde d'antan qui serait meilleur. Il regrette ainsi les livreurs de fleurs ou les camionnettes de laitiers d'une autre époque (62) mais aussi le temps de Mai 68 où des « enragés faisant face aux compagnies républicaines » marchaient dans les rues et soulevaient des pavés (104).

Les évocations du passé, ainsi fréquentes dans notre corpus, aident à comprendre les relations entre les personnages et avec les lieux dans lesquels ils vivent. Cependant, chaque ouvrage a un rapport particulier à ces souvenirs. Chez Bucher, Émilie s'y accroche un maximum pour perpétuer l'image de son défunt mari et de la montagne telle qu'elle la connaît. À l'inverse, chez Molia, les naufragés tentent d'oublier leur passé pour se protéger mentalement. Vasset écrit toute une vie hantée par la mémoire de son rail et de ses instants passés dessus en espérant le figer dans le temps grâce à l'écriture. Loin des souvenirs personnels, *Ruines-de-Rome* se développe sur les bases d'un monde urbain et d'un patrimoine collectif avec lesquels il faut concilier pour construire l'apocalypse de demain.

Ainsi, les paysages et la nature marquent autant les esprits des personnages que les rencontres ou les événements. Certains endroits, pourtant, s'éloignent tellement du reste du monde qu'ils en deviennent hermétiques. Le narrateur d'*Une vie en l'air*, comme les rescapés de *Des jours sauvages*, ne parviennent ainsi pas à se souvenir à la fois de leur existence sur terre, en France, et de leur vie sur le monorail ou sur l'île. Ce sont deux univers incompatibles où même le fonctionnement de la mémoire diffère.

### 2. 2. 2. *La réflexion sur la mémoire*

Ces rapports aux souvenirs montrent une position différente dans chaque roman sur la réflexion sur le passé. Est-il nécessaire de plonger dans l'histoire ou de se remémorer des événements dramatiques pour avancer ? Faut-il absolument continuer à faire vivre les morts et les choses qui ne sont plus ? Chacun des récits, à sa manière, répond à ce type de questions et affirme que les enjeux environnementaux, au-delà de la nature, concernent le temps qui passe.

Le monde rural de Bucher se tourne particulièrement vers le passé et entraîne une pratique de la remémoration importante. Émilie souhaite « ressasser de vieilles lunes » (*CIG*, 44) et toujours protéger sa manière de vivre. Pour Victor aussi les souvenirs importent mais, comme la poussière qui s'accumule, « vient un temps où il faut songer à faire le ménage » (53). Se souvenir et honorer le passé est central chez Bucher, bien que les personnages aient différentes façons de s'y prendre.

La question de l'héritage familial, également abordée dans *Un court instant de grâce*, expose le problème des nouvelles générations qui s'éloignent des campagnes. En s'expatriant, leur lien continu et plus ou moins intemporel avec l'espace naturel s'étire et s'amenuise (92). Le patrimoine se transmet alors de façon moins évidente et certains deviennent « étranger[s] à [leur] propre pays » (92). Pour Émilie, comme pour Victor, toutefois, ce lien est d'une évidence indéniable, à tel point qu'ils n'envisagent pas une seconde de faire entrer sur ce lieu la modernité qui bousculerait leurs habitudes et leurs rapports à la nature.

Sur l'île de Molia, au contraire, les souvenirs d'avant le naufrage ne sont pas les bienvenus. Ils peuvent être dangereux et parasiter la vie des naufragés. Ils ne concordent également pas avec l'existence dans ce lieu hors de tout continent, si bien que « les souvenirs de la grippe vivent leur vie de souvenirs » (*DJS*, 34). Les survivants évitent de

se remémorer le passé pour construire un avenir sur cette terre. Or, au chapitre précédent, nous avons remarqué l'impossibilité d'aller de l'avant sans prendre appui sur les connaissances et l'éducation françaises. De la même manière, les personnages aimeraient peut-être oublier les événements traumatiques de l'apocalypse, mais ils n'y parviennent pas complètement et restent hantés par des bribes de souvenirs du drame.

Le narrateur l'explique à la fin du roman en souhaitant que « rien ne change dans le monde et que rien ne soit oublié » mais aussi que « tout change et que les souvenirs nous laissent en paix » (*DJS*, 253). Paradoxalement, la vie insulaire s'avère difficile et parfois très cruelle, mais aussi très belle. L'épilogue du récit, imaginé par le narrateur, raconte ainsi un retour sur l'île (254-255) où les personnages reconnaîtraient chaque détail de la plage et de la forêt mais où tout serait en même temps différent. Retourner sur place ne les ramènerait en effet pas à l'époque du naufrage et ils ne retrouveraient pas les fantômes qu'ils y ont laissés (255) :

Les souvenirs ne seraient pas plus vivaces, ce serait même le contraire, ils prendraient dans son esprit la couleur morne du sable quand il est mouillé. [...] Nous verrions bien à cet instant que ce musée débordant de couleurs et de cris est un musée vide, que la forêt, le vent, la plage n'ont même pas effacé notre histoire, ils ne l'ont jamais archivée. [...] Nous saurions maintenant que ce qui est perdu ne peut pas être retrouvé, et nous serions heureux comme sont heureux les hommes en paix [...].

Le passé importe autant que chez Bucher et présente également ce paradoxe qui existait entre la conception d'Émilie et celle de Victor, sauf que Molia le place au sein des pensées de mêmes individus. Il faut conserver les souvenirs, mais en même temps les oublier assez pour vivre en paix avec eux. *Des jours sauvages* insiste en outre sur l'aspect éphémère du passé puisqu'il est impossible d'y retourner. En sachant cela, les rescapés peuvent vivre plus ou moins heureux. Accepter son passé ne signifie pas vivre dedans, pour Molia, mais admettre qu'il ne reviendra pas.

La réflexion sur la mémoire dans les romans de Vasset et Senges diffère. Tandis que Bucher et Molia réfléchissent explicitement sur l'intérêt ou le désintérêt des remémorations, ces deux autres auteurs s'éloignent des souvenirs et se questionnent sur la façon du futur à rejouer des événements caractéristiques du passé. Nous introduisons ici le concept de circularité du temps que nous abordons plus amplement dans la section suivante.

### 2. 2. 3. La thématique des ruines

Toujours à propos du rapport au passé, interrogeons-nous d'abord sur la place de la thématique des ruines et des fantômes dans notre corpus. Nous avons déjà remarqué, au premier chapitre, un certain recours à la magie et au fantastique pour figurer la nature. Dans un registre plus temporel, nous notons le retour du passé sous forme de spectres ou de vestiges. Les esprits des défunts hantent ainsi autant Émilie dans *Un court instant de grâce* que les naufragés dans *Des jours sauvages*.

Chez Vasset, le monorail poursuit le narrateur tout au long de sa vie. Les objets récupérés autour et sur la rame constituent alors un « bouquet funèbre » (VEA, 152) et lui permettent de faire le deuil de n'avoir jamais pu habiter pleinement ce lieu. L'histoire de Maria qui vole un morceau de terre à Tour & Taxis reflète également l'acquisition d'un bout de terrain qui devient un vestige et continue sa vie parallèlement à son territoire d'origine (143). Maria aussi aurait aimé s'établir sur son lopin de terre, mais elle n'ose perturber la végétation installée dessus (144). En réintroduisant ce carré de terrain sur son lieu originel, cette relique devient finalement la « clef en or » (147) qui ouvre à Maria le territoire initial qu'elle voulait tant habiter.

Les ruines et les morceaux d'un paysage particulier servent donc d'ouverture sur le lieu lui-même ou de souvenir d'un lien établi avec l'endroit. Ces vestiges témoignent en effet d'un espace naturel qui a existé et participent à un « mémorial de paysage » (VEA, 145). Outre ces débris récoltés ou arrachés à leur environnement d'origine, l'ensemble de la rame de l'aérotrain est considéré comme une « ruine du futur », « vestige d'un avenir radieux qui n'[a] jamais été » (18). Le projet du monorail semblait futuriste à l'époque de son architecte, Jean Bertin. Pourtant, avorté avant même d'être mis en service, il apparaît à l'heure actuelle totalement dépassé et vieillot. Le futur appartiendrait au passé et les objets qui lui survivraient ne relèveraient désormais que de ruines aux yeux du monde.

D'une façon assez proche de la conception de Vasset, *Ruines-de-Rome*, comme son titre l'indique, réfère aux restes délabrés d'une grande cité. Le jardinier de l'apocalypse souhaite « faire de la ville ordinaire une ville fantôme » (151) et créer la ruine de son temps en faisant croître des végétaux. Là encore, surgit un paradoxe puissant puisque le narrateur cherche à détruire le monde urbain tout en y faisant naître la vie végétale.

L'avenir rêvé par l'horticulteur ne se veut absolument pas futuriste, mais chaotique et désorganisé. En lisant l'Apocalypse de Saint Jean à partir de la fin, l'ancien urbaniste

imagine remonter à la Genèse, au jardin d'Eden et au paradis (233), autrement dit au commencement de tout. Le futur correspond chez Senges au début de toute vie sur Terre et donc au passé originel duquel chacun découle depuis la nuit des temps.

La thématique des ruines chez Senges et chez Vasset nous ramène au concept de circularité temporelle puisque le passé semble autant ouvrir sur l'avenir que l'inverse, et ce, indéfiniment. Chacun des ouvrages de notre corpus établit finalement un rapport différent aux vestiges d'un monde antérieur. Les personnages de Bucher souhaitent à tout prix conserver leurs anciennes habitudes ainsi que leur patelin « désœuvré » (*CIG*, 13) et ses habitations en ruines. Les naufragés dans *Des jours sauvages* construisent une nouvelle civilisation sur l'île à partir des débris échoués sur les rivages et des restes de société emmagasinés avant leur arrivée. Vasset, quant à lui, observe le potentiel des ruines pour présenter le futur comme appartenant au passé et Senges fomenté la destruction du monde urbain pour le conduire à la ruine.

### **2. 3. Le temps cyclique ou en spirale**

Alors que notre corpus révèle une temporalité en suspens, continuellement au présent, par rapport à une chronologie rectiligne et orientée, nous retrouvons tout de même un aspect traditionnel du temps des histoires. Avec l'événement apocalyptique, les récits du XIX<sup>e</sup> siècle prenaient conscience que l'extinction définitive du monde pouvait bel et bien se produire. Le temps suivait alors une ligne en progression constante vers une fin inévitable, à l'image de cette époque des grandes inventions<sup>1</sup>.

De nos jours, certains romans détournent cette conception traditionnelle pour tracer une courbe ascendante jusqu'à la perfection du progrès avant de redescendre et de toucher le fond<sup>2</sup>. « Ce qui monte finit toujours par redescendre », raisonne Julie Hugonny. Ainsi, la catastrophe marque un tournant historique qui précipite la chute descendante qui, une fois au point le plus bas, pourra remonter.

Au lieu de cycles temporels en forme de cercles, Hugonny observe une spirale. Nous rapprochons cette vision de la spirale de Vico que Roland Barthes emprunte souvent pour

---

<sup>1</sup> HUGONNY (Julie), « “Combien de Temps, je n'en sais rien.” La Temporalité après l'Apocalypse », Actes du VII<sup>e</sup> congrès de la SERD (2016), *Le XIX<sup>e</sup> siècle face au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Barel-Moisan (Claire), Déruelle (Aude) et Diaz (José-Luiz), juillet 2018, URL : <https://serd.hypotheses.org/2374>, p. 1-2.

<sup>2</sup> ID., p. 4.

affirmer le retour de choses anciennes mais à une autre place<sup>1</sup>. Les sociétés se relèvent de leurs échecs, se renouvellent et se suivent sans se ressembler tout à fait. Le temps, non plus cyclique mais spiralé, avance dans une progression faite de successions d'éléments qui, presque semblables, se déplacent de plus en plus vers un monde meilleur. Pour Hugonny, les révolutions (française et industrielle) ont mis un terme à l'univocité de la temporalité qui, dès lors, se nourrit des oxymores. Le temps est désormais « cyclique *et* linéaire, progressif *et* régressif, civilisateur *et* meurtrier, rêvé *et* craint. »<sup>2</sup>

Alors que Vasset et Senges s'interrogent particulièrement sur cette spirauté temporelle dans laquelle le futur ouvre sur un passé antérieur, Bucher et Molia présentent un retour cyclique du temps d'une autre manière. Dans *Un court instant de grâce*, l'appui incessant sur les saisons et le calendrier marque déjà une certaine itération du temps et des événements naturels et météorologiques. Bucher écrit en effet ceci (113) :

Il suffisait d'assister une fois au retour des oiseaux migrateurs, pour comprendre que l'instant vécu ne correspondait que rarement à un fait isolé reproduisant ce qui avait déjà eu lieu. Au contraire, il participait d'un mouvement perpétuel avec en germe une possible harmonie.

Émilie se rappelle des souvenirs heureux avec son mari avant sa mort et les confronte à ceux qu'elle crée désormais avec Victor. La spirale du temps se retrouve ici dans le sens où des événements semblent revenir tout en étant singuliers par la présence d'un autre homme.

Cette cyclicité temporelle participe en réalité aussi à la suspension du temps dans ces récits environnementaux. À la fin du roman, les personnages de Bucher scrutent la montagne et n'y voient rien de changé (*CIG*, 199). Les amoureux, « deux grands enfants d'autrefois », se sont retrouvés et vivent désormais ensemble, « soustraits provisoirement à l'intangible, dure et immuable patine du temps. » (199) Bien que plus âgés, les amants se rejoignent des années plus tard et, si le temps s'est arrêté, les gens et les faits reviennent toujours, en spirales.

La circularité temporelle prend place dans *Des jours sauvages* déjà par l'avancée des générations d'une même famille sur l'île au fur et à mesure des parties de l'ouvrage. L'Amiral d'abord, puis Albany, prennent les commandes du groupe, Ariel enfin, permettra de s'échapper de ce lieu, le premier étant toujours le parent du suivant. Cette

---

<sup>1</sup> DEMOULIN (Laurent), « Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ? », *Revue Roland Barthes*, n°4, 2018, URL : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/laurent-demoulin/51293/>.

<sup>2</sup> HUGONNY (Julie), *Op. cit.*, p. 14.

vision particulière du temps se lit également dans les progrès de la civilisation vers lesquels tendent les naufragés. Sur cette terre, tout est à refaire : les erreurs et la barbarie, comme les grandes inventions. Les survivants établissent une démocratie, mais votent à majorité pour la peine de mort (16). Alors qu'un autre pourrait être élu, l'Amiral reste chef jusqu'à sa mort comme un despote (38). Les injustices et la violence ont cours, tandis que les valeurs démocratiques et éthiques sont difficilement respectées autant sous le règne de l'Amiral que d'Elorriaga.

Dans le même temps, Jérémie Castellan représente le savant qui remet en question les tyrans et invente les techniques et machines qui permettront une vie plus confortable sur l'île. Il propose de construire un moulin, de semer du blé, de fondre de l'aluminium ou de produire du verre. Il est certain que « un jour ils seraient capables de construire une machine à vapeur et aussi, grâce aux petits gisements de cuivre et de fer qu'il avait repérés, une pile électrique. » (*DJS*, 94) La civilisation tente de se reconstruire à partir de rien, sur une terre éloignée de tout. Castellan poursuit les étapes de l'Histoire comme il l'a étudiée à l'école. Cependant, ce territoire diffère du continent et les individus ne s'avèrent ni préhistoriques ni vierges de tout civisme.

Si Molia représente l'histoire qui se répète après un futur catastrophique et destructeur, Vasset observe des vestiges du passé qui semblent futuristes. Certains objets liés au projet du monorail donnent l'impression de sortir d'œuvres de science-fiction (*VEA*, 34). Cette invention, révolutionnaire mais abandonnée avant sa mise en service, aurait dû marquer un tournant pour le futur. Pourtant, elle est reléguée dans le passé en tant que simple vestige d'une gloire ratée. D'autres visions technologiques semblables ont tenté de voir le jour en vain, comme le train flottant de l'Hyperloop Transportation Technologies (91) ou un drone militaire d'observation (90). Vasset met en lumière les progrès rapides de la technologie qui, dès lors, ne suivent plus et finissent toujours par être dépassés avant même d'avoir brillé.

*Une vie en l'air* présente aussi un « portrait de Dorian Gray géographique » (136). Le narrateur collectionne les vues de routes abandonnées, puis de ponts ferroviaires oubliés (134-135). Ces constructions délaissées reflètent alors pour lui l'avenir des voies de circulations encore usitées et prédisent un autre monde où « la circulation à grande vitesse [cessera] de structurer l'espace et nos vies » (136). Ainsi, les paysages sont « transitoires » (124) chez Vasset et, indécis, ils hésitent entre présent et avenir (141).

La rampe de l'aérotrain illustre parfaitement cette tension entre passé et futur. D'un côté du rail, les bâtiments d'entreprises, les hangars industriels et les lotissements modernes pullulent, tandis que de l'autre, le béton empêche toute expansion foncière (25) :

C'était comme si les deux talus longeant le chemin de fer se détachaient petit à petit l'un de l'autre, l'un aspiré vers l'avenir, vers l'ère des zones commerciales, des *drive-in* et des hypermarchés géants, et l'autre divergeant au contraire vers une époque reculée, un âge de ruralité immuable, de champs et de meules de foin, un siècle figé, sans futur, perpétuellement obscurci par l'ombre gigantesque d'une utopie avortée.

Parfois, le narrateur s'amuse à observer l'horizon en inversant le cours du temps. De cette façon, les végétaux et le monde rural apparaissent comme le futur, alors que les enseignes commerciales et les réseaux de voies rapides semblent provenir du passé (25-26). Finalement, la ruine de l'aérotrain permet de protéger l'espace rustique de toute modernisation. Le personnage rêve alors d'exposer un morceau du monorail aux pieds des pylônes encore debout, afin d'offrir une « fenêtre sur les désastres futurs autant qu'[un] retour vers un passé totémique. » (151)

La rampe qui hante la vie de Vasset renvoie un mélange de toutes les temporalités, à la fois soustraite aux effets du temps et témoin du passé comme du futur. Nous l'associons à ces spirales d'événements qui reviennent encore et encore. La technologie a cherché à aller de l'avant avec l'aérotrain et son échec l'a fait tomber dans l'oubli. Le futur imaginé se retrouve aspiré par le passé et, comme nous l'avons remarqué plus haut, les catastrophes à venir font déjà partie du monde actuel. Le narrateur de Vasset observe une apocalypse qui a eu lieu dans un futur avant lui. Son ami Florent souhaite le filmer sur le monorail afin de montrer l'après-apocalypse, « le vivre-ensemble sur les ruines du capitalisme » (158).

*Ruines-de-Rome*, encore davantage qu'*Une vie en l'air*, travaille sur la rétrospection. Le jardinier de Senges lit la Bible à l'envers de sorte qu'il relève les signes annonciateurs de l'apocalypse et les présages constants qui retardent toujours son arrivée (38). Son projet végétal – favorable aux paradoxes – « confond préludes et épilogues » (154). L'Apocalypse de Saint Jean n'a jamais été un simple récit de destruction. Il s'agit en fait d'un événement, certes catastrophique, mais qui apportera une Révélation, un renouveau pour l'« après ». Le futur aboutira donc à un recommencement de tout et cette renaissance amènera plus ou moins aux mêmes décisions que dans le passé.

L'horticulteur ne parvient plus à démêler le début de la fin, l'origine de son but. Il se demande si Jean de Patmos l'a mené au jardinage ou l'inverse (26). L'acte de planter révèle également un geste cyclique, puisqu'il est possible de manger une pêche puis de rendre le noyau à la terre (26). Le semeur revête ainsi une image à la fois de « mort faucheuse » et de « mort semeuse » (65). Le fomentateur de l'apocalypse fait pousser des végétaux pour détruire la ville tout en donnant la vie à des milliers de plantes.

Anticiper la Fin des Temps est, chez Senges, à la fois une joie et une peine (*RR*, 62). Si certains effets d'annonce engendrent la peur, ils prévoient également l'arrivée de la grande Révélation (153). Le début du roman démontre en quoi il importe que le futur soit en déclin par rapport au monde actuel (7) :

L'incrédule, sur ses gardes, se méfie, lui, des prophéties et de tous leurs alléluias ; redoute par avance les avènements souriants : il sait ou il devine que l'évocation d'un âge d'or révolu, la promesse de cocagnes futures sont les garants d'un présent désolé, ou dérisoire (un aujourd'hui constitué uniquement de nèfles et de raisins verts – drastique, amer).

Si l'avenir paraît meilleur que l'instant présent, ce dernier est en mauvaise posture. Envisager un futur catastrophique permet donc de rendre sa valeur au présent et d'imaginer pouvoir se relever plus fort, quitte à tout reprendre à zéro. Le temps revenant en spirale s'avère la meilleure façon de considérer la vie dans une perpétuelle amélioration, même si cela implique de passer par des états moins réjouissants pour progresser.

#### **2. 4. Le rapport au futur**

Si, chez Bucher et Vasset, les souvenirs sont vifs et hantent les personnages, ils sont moins vigoureux ou précis chez Senges et encore plus incertains sur l'île de Molia. Comment ces auteurs perçoivent-ils l'avenir dans leur roman ? Dans une logique de spirauté du temps, le futur mène à un état antérieur et donc se rapproche du passé. Pourtant, les rapports à l'un et à l'autre diffèrent quelque peu : la spirale reprend des éléments d'avant sans les remettre exactement à leur place initiale.

Le monde rural de Bucher, comme le monorail de Vasset, fait preuve d'une crainte envers l'avenir. Le devenir du hameau semble d'emblée pessimiste car destiné à sombrer dans l'oubli, abandonné par les habitants et laissé en ruines. La montagne de Palle « parai[t] voué[e] à un avenir dépourvu d'enjeux ou de surprises autres que celles du climat. » (*CIG*, 13) L'industrialisation et la modernisation de la forêt perturbe pourtant le futur du village. Certes l'histoire finit bien pour Émilie et Victor qui souhaitent à tout prix

continuer à vivre de leurs terres et avec leurs souvenirs, mais la centrale à biomasse aura prouvé que rien n'est jamais figé. Les lendemains peuvent toujours réserver de l'inattendu, que ce soit à cause des industriels ou des aléas climatiques.

Pour Vasset aussi, la rampe de l'aérotrain semblait éternelle, soustraite à tout effet du temps. Les projets d'aménagement du territoire bousculent toutefois cette impression. Le rail est alors démantelé pour faire passer des autoroutes en dessous avant d'être envisagé comme rampe d'essai pour le Spacetrain ou comme musée sur Jean Bertin par le préfet de la Région Centre (VEA, 180-181). L'avenir tranquille du monorail est bouleversé et le narrateur tente diverses approches pour le sauver. Il cherche à déclarer l'indépendance de la rame (111), à l'aménager et l'habiter (156-157) ou à en faire un « jardin catastrophique » (151). Malheureusement pour lui, aucun de ces projets sur le rail n'aboutira jamais pour cause de problèmes matériels, cadastraux, financiers, physiques, etc. Seule l'acte d'écriture lui permettra de figer son monument dans l'état tel qu'il l'a connu.

*Des jours sauvages*, marque d'emblée l'incertitude du futur des naufragés. Perdus au milieu de l'océan, ils craignent de mourir sur cette île et de ne jamais retrouver la France. Certaines personnes se plaisent pourtant dans cette nature sauvage et veulent y rester. Albany, par exemple, est ambivalente sur ce point parce qu'elle aime l'île mais rêve d'en éloigner ses enfants (112). Dans le même temps, elle pense que leur sauvetage est impossible mais elle se sent le devoir d'y croire pour donner de l'espoir aux autres (97). Face à cet avenir anxiogène, Elorriaga, lui, tente d'apprendre et d'obliger les naufragés à méditer en pleine conscience pour vivre dans le présent. Il leur promet ceci (147) : « Un jour, il n'y aurait plus d'avenir. Leur âme, enfin calmée, se livrerait au seul sentiment de son existence et leurs projets, bornés comme leur vue, s'étendraient à peine jusqu'à la fin de la journée. »

L'amour qu'Ariel porte à Solenn-Saulnier donne une autre valeur au futur. Albany le pensait impossible, Elorriaga essayait d'effacer toutes ses possibilités, Ariel en fait un rêve. Il est « certain qu'ils auraient des enfants ensemble et une vie fantastiquement ordinaire, avec une voiture et une maison à deux étages. » (192) Cette illusion est étrange puisque, rappelons-le, Ariel peinait à se souvenir d'un monde avant le naufrage ailleurs que sur l'île. Or, ils n'ont pas encore réinventé les automobiles. Sans doute est-il aveuglé par son amour pour Solenn, ce qui le fait voir le meilleur pour l'avenir.

Dans le récit pré-apocalyptique de Senges, le futur, loin d'être craint, fascine le narrateur. Le but ultime du jardinier consiste à engendrer l'apocalypse et, pourtant, le lecteur ne saura jamais s'il est arrivé au bout ou pas. *Ruines-de-Rome* ne raconte que la continuité de l'expansion de son projet, davantage par des signes annonciateurs que par de vraies destructions catastrophiques. Alors que le roman poursuit obstinément l'avenir apocalyptique, le plus important réside dans la permanence perpétuelle du processus en lui-même. Une remarque sur le cadastre reflète selon nous bien cette conception (29) : « le cadastre n'est pas une œuvre définitive révélée par Celui qui Est ; s'il est corrigible, falsifiable peut-être, c'est parce qu'il ne considère pas l'éternité comme gage de sa perfection [...] ». »

Tant qu'il est modifiable, le futur peut apparaître comme parfait et utopique car temporaire. Seul l'évolution de l'apocalypse, en continu, importe en soi, et non son achèvement puisque celui-ci ne relèvera par définition que d'un bref instant. Nous comprenons ainsi que le jardinier ne souhaite en réalité jamais aboutir à l'avènement de la catastrophe, mais se réjouisse du moindre bourgeon qui éclot.

### **3. Conclusion**

Bien que les paysages de notre corpus absorbent le temps, que les lieux semblent éternels et immuables, l'avenir reste indéterminé et perpétuellement menacé. Chaque récit prend en compte un passé qui hante les personnages, les rend parfois nostalgiques chez Bucher ou anxieux chez Molia. Dans tous les cas, le présent des mondes racontés porte les ruines et les vestiges d'un « avant » malheureux, brisé, échoué ou simplement ennuyeux selon les narrateurs.

Les catastrophes déjà advenues n'atténuent pas celles à venir. Ainsi, le futur est également source d'incertitude. Dès lors, si le passé a été difficile et l'avenir est nébuleux, il ne reste que le présent dans lequel fonder tout espoir. Le temps en suspens dans lequel prennent place nos récits empêche de sombrer dans une angoisse paralysante.

Si les personnages ont survécu à une première apocalypse par le passé, ils pourraient s'en sortir à nouveau par après. Le temps en spirale met en lumière les enjeux d'une fin du monde, non pas comme cataclysme mettant un terme à toute chose, mais comme révélation de nouvelles possibilités à partir d'une *tabula rasa*. Plus qu'une lutte contre l'aggravation des problématiques concernant l'environnement et le climat, il s'agit d'une

course contre la montre. Il n'est plus question de savoir *si* la catastrophe adviendra, mais *quand*. Le tout, pour ces romans, tient dans la suspension du temps pour ne pas donner de date exacte d'un probable effondrement.

Notre corpus utilise diverses stratégies pour donner vie à ce présent en sursis dans lequel les narrations évoluent. Bucher privilégie ainsi la préservation d'un monde relégué dans le passé où seule la nature donne le rythme. Vasset cherche à habiter dans l'instant présent le lieu tel qu'il l'a reçu, en tant que ruine d'un futur clos sur son échec. Senges, quant à lui, renverse le cours de l'histoire et de la Bible pour avancer vers un avenir qui ressemblerait étrangement au commencement du monde. Les naufragés de Molia, eux, prennent un nouveau départ après la catastrophe mais rêvent en même temps de retrouver leur vie d'avant.

Ces méthodes, liées à leurs paysages – narratifs et naturels – respectifs, reflètent les nombreuses formes que peut prendre l'apocalypse et les univers possibles qu'elle engendre. L'enjeu, dans ces romans, concerne toujours les conséquences des désastres antérieurs (et jamais les causes) sur le présent mais aussi sur le devenir qui s'écrit chaque jour. Dans ce temps suspendu entre deux événements traumatiques (un passé et un à venir), il ne reste qu'à profiter de l'instant présent et agir pour le futur.

## CHAPITRE III

### LA QUESTION DE L'ACTION

#### *1. Les formes de révolte dans la littérature environnementale*

L'approche écopoétique, dans laquelle s'inscrit ce mémoire, s'intéresse davantage au travail d'écriture qu'à une forme d'engagement explicite dans les textes. Au contraire, l'*ecocriticism* anglais se soucie plutôt de la thématisation des problématiques environnementales et, par conséquent, se penche souvent sur le ton ouvertement engagé ou militant des auteurs. Dans sa version anglo-saxonne, l'écocritique étudie en effet la littérature tournée vers la nature, elle la remet en contexte ainsi que concrétise toute sorte d'engagement écologique<sup>1</sup>. Ce courant, originaire des États-Unis, n'a toutefois pas évolué de la même façon dans le monde francophone.

En France, l'écopoétique se préoccupe davantage de « nature au sens large que d'écologie au sens strict. »<sup>2</sup> Cette approche se penche également plus souvent sur des fictions que sur des essais ou des textes d'idées à cause de son goût pour les formes poétiques. L'intérêt pour le concret et le réalisme dans les lettres françaises connecte aussi directement les paysages exploités aux problématiques environnementales qui y sont liées sans leur donner un ton moralisateur<sup>3</sup>. Le militantisme explicite rebute en effet quelque peu le domaine littéraire français<sup>4</sup>.

Des romans engagés pour l'écologie surgissent pourtant aujourd'hui aussi dans le monde francophone. *Le règne du vivant*<sup>5</sup> (2014) d'Alice Ferney constitue selon Schoentjes un tournant dans l'écriture de ce genre car elle raconte l'activisme de Paul Watson et de l'association Sea Shepherd dans la protection des mers et des océans<sup>6</sup>. Depuis lors, les auteurs qui écrivent l'engagement écologique restent rares et sont souvent

---

<sup>1</sup> LOMBARD (David), *Op. cit.*

<sup>2</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu, Op. cit.*, p. 274.

<sup>3</sup> GUILLAUME (Alice), *Paysages frémissants. La nature dans le roman non fictionnel "Le dépaysement. Voyages en France" de Jean-Christophe Bailly*, mémoire de Master en langues et lettres françaises et romanes, sous la direction de Denis (Benoît), Université de Liège, 2019-2020, p. 101.

<sup>4</sup> BUEKENS (Sara), *Op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> FERNEY (Alice), *Le règne du vivant*, Paris, Actes Sud, 2014.

<sup>6</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie, Op. cit.*, p. 139.

jeunes<sup>1</sup>, comme Guillaume Poix avec *Les fils conducteurs* (2017)<sup>2</sup> ou Caroline de Mulder avec *Calcaire* (2017)<sup>3</sup>.

Dans ce travail, nous ne cherchons pas à relever des engagements ou des thématiques politiques. Notre corpus ne se présente pas explicitement militant ou engagé car nous souhaitons avant tout mettre en lumière les formes de résistance ou de révolte face au monde anthropocentré et capitaliste, qui, sans formuler de revendications, se manifestent dans ces fictions. Les préoccupations environnementales ou éthiques semblent interagir facilement dans la littérature fictionnelle soucieuse de paysages et de formes littéraires.

Thématiser et contextualiser des enjeux écologiques dans des romans participe en effet de leur intégration plus facile par le lecteur, car moins directement persuasive. « L'évocation de la nature par la description attentive du réel sensible [...] peut impliquer une argumentation rhétorique visant à convaincre le lecteur de la nécessité de préserver l'environnement. »<sup>4</sup> Selon Scott Slovic<sup>5</sup>, spécialisé dans la littérature environnementale aux États-Unis, deux types de *nature writing* coexistent : les textes rhapsodiques, célébrant la beauté de la nature, et ceux jérémiadiques, critiquant la société et poussant à la prise de position<sup>6</sup>. Les œuvres françaises, rhapsodiques par leur souci de la forme plus que de militantisme, transmettent toutefois un message jérémiadique. Sans utiliser un discours clairement persuasif, les romans environnementaux peuvent ainsi concilier les deux types d'écriture de la nature.

Il se peut que le discours narratif soit le plus enclin à marquer les esprits après la fermeture du livre. En effet, le lecteur s'identifie aux personnages, s'immerge dans les descriptions concrètes de paysages et les ressent<sup>7</sup>. André Bucher travaille par exemple la langue de ses récits pour louer la beauté de la campagne et induit, dans le même temps, la nécessité de protéger cet environnement. L'observation de la nature mène à des

---

<sup>1</sup> Entretien avec Pierre Schoentjes réalisé par SCHMID (Lucile), *Op. cit.*

<sup>2</sup> POIX (Guillaume), *Les fils conducteurs*, Paris, Verticales, 2017.

<sup>3</sup> MULDER de (Caroline), *Calcaire*, Arles, Actes sud, coll. « Actes noirs », 2017.

<sup>4</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu*, *Op. cit.*, p. 125.

<sup>5</sup> SLOVIC (Scott), « Epistemology and politics in American Nature Writing: Embedded Rhetoric and Discrete Rhetoric », *Green culture: environmental rhetoric in contemporary America*, London, University of Wisconsin Press, 1996, p. 82-110.

<sup>6</sup> ISSELÉ (Louise), *L'écologie dans la littérature française de l'extrême contemporain*, mémoire de Master en langues et lettres françaises et anglaises, sous la direction de Schoentjes (Pierre), Université de Gand, 2011-2012, p. 70.

<sup>7</sup> ID., p. 73.

réflexions diverses sur son industrialisation, sa détérioration, sa pollution, sa disparition au profit de la ville et du béton, etc.

Comme le remarque Michael Bouchez, « il est difficile de ne pas voir, dans la littérature environnementale, une certaine volonté de s’opposer à l’ordre établi, étant [celui] qui pollue, ou à [...] la société industrielle moderne. »<sup>1</sup> Ces œuvres sous-tendraient-elles donc toujours une forme de révolte ? Les préoccupations écologiques relèvent d’un enjeu collectif qui peut passer par la voix d’un individu seul comme un auteur. Il est possible que ce dernier ne se considère pas comme engagé pour la défense de la planète mais que l’aspect environnemental se retrouve tout de même dans ses textes.

La chercheuse Élise Salaün trouve en effet une similarité entre la littérature et l’écologie : « l’habitat »<sup>2</sup>. Elle part de l’intérêt de Lawrence Buell pour les lieux dans les textes littéraires. Les humains sont intimement liés à leur environnement, mais celui-ci évolue si vite qu’ils perdent la « sensation originelle d’en faire partie intégrante. »<sup>3</sup> À la place, l’humanité développe une « relation dialectale entre “être” et “habitat” »<sup>4</sup>. Ce rapport est dialectal à cause de la concrétisation et la matérialisation des espaces en même temps que leur instabilité due aux changements climatiques. Les lieux reflètent ainsi à la fois « l’être humain et le contexte physique de l’environnement », autrement dit les liens de l’homme avec son environnement<sup>5</sup>.

Salaün recourt au terme « habitat » afin de démontrer le parallèle entre l’écologie et la littérature. La première s’intéresse aux interactions entre les vivants et leur milieu, tandis que la seconde se focalise sur les rapports entre les personnages et leur environnement. Or, ces relations sont forcément en partie politiques parce qu’elles s’influencent et agissent les unes sur les autres. Cet aspect soutient selon Salaün également une idéologie qui est celle de « l’écologie contre le capitalisme »<sup>6</sup>. Le message

---

<sup>1</sup> BOUCHEZ (Michael), *Le débat environnemental dans la littérature française contemporaine*, mémoire de Master en langues et lettres françaises, sous la direction de Schoentjes (Pierre), Université de Gand, 2012-2013, p. 27.

<sup>2</sup> SALAÜN (Élise), « Un *dialogue incertain* : littérature écologique ou écologie littéraire ? », *Après tout, la littérature. Parcours d’espaces interdisciplinaires*, éd. Blanca Navarro Pardiñas et Luc Vigneault, Québec, Presses de l’université Laval, 2011, p. 112, cité par BOUCHEZ (Michael), *Op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> BUELL (Lawrence), *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford, Blackwell, 2005, cité par BOUCHEZ (Michael), *Op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup> ID.

<sup>5</sup> ID.

<sup>6</sup> ID., p. 113, cité par BOUCHEZ (Michael), *Op. cit.*, p. 17.

que peut faire passer l'écriture de la nature affirme ainsi l'indissociabilité entre l'humain et l'environnement.

Michael Bouchez expose alors l'aspect engagé que contient nécessairement la littérature environnementale. Il rappelle les deux courants majeurs qui se retrouvent dans ce genre littéraire d'après Buell : les éthiques « écocentriques » et celles « anthropocentriques »<sup>1</sup>. Les premières se focalisent sur la sauvegarde de l'environnement naturel, les secondes s'inquiètent de la survie humaine et de leur bien-être en société. L'écocentrisme a beaucoup influencé le mouvement *deep ecology* (« écologie profonde ») né aux États-Unis dont les concepts se retrouvent en filigrane dans la littérature française. Certains principes de l'écologie profonde<sup>2</sup> entrent en résonance avec des œuvres comme celles d'André Bucher<sup>3</sup>.

Pourtant, l'écocentrisme s'ouvre de plus en plus à des champs qui soulignent les rencontres permanentes entre le social et le naturel<sup>4</sup>. Cela signifie que les deux tendances environnementalistes peuvent se rejoindre ou du moins trouver des points d'entente. L'« habitat » de Salauin en littérature résumait déjà cette conception de la société humaine incapable de se passer du lieu de sa sociabilité. Qui défendrait encore l'environnement s'il n'y a plus d'individus pour figurer la beauté de la nature – les plus radicaux des écologistes souhaitant la diminution drastique de la population humaine pour sauver la Terre<sup>5</sup> ?

Le présent chapitre ne tente pas de relever, dans les textes littéraires, les revendications d'un parti politique écologiste ou d'un courant environnementaliste. Notre volonté s'applique bien plus à mettre en exergue les moyens par lesquels les auteurs font entendre le message idéologique soulevé par Salauin. Autrement dit, nous cherchons à souligner les actions et les thématiques utilisées par notre corpus pour appuyer l'importance de préserver les lieux d'épanouissement des personnages et l'environnement

---

<sup>1</sup> BUELL (Lawrence), *Op. cit.*, p. 98, cité par BOUCHEZ (Michael), *Op. cit.*, p. 16.

<sup>2</sup> Pour lire les huit principes de ce courant, cf. NAESS (Arne), « The Deep Ecology "Eight Points" Revisited », *Deep Ecology for the 21<sup>st</sup> century: Readings on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*, Boston, éd. George Sessions, Shambala Publications, 1995, p. 213 et suiv. Ils sont repris dans la traduction faite par Luc Ferry cité par ISSELÉ (Louise), *Op. cit.*, p. 9-10.

<sup>3</sup> ISSELÉ (Louise), *Op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup> BUELL (Lawrence), *Op. cit.*, p. 127, cité par BOUCHEZ (Michael), *Op. cit.*, p. 19.

<sup>5</sup> Le roman de RUFIN (Jean-Christophe), *Le parfum d'Adam*, Paris, Flammarion, 2007, traite parfaitement de ce sujet poussé à l'extrême.

naturel de manière plus générale. Nous nous intéressons également aux réflexions qui sous-tendent ces actes.

Lawrence Buell relevait déjà plusieurs motifs littéraires de l'écocentrisme dans *The Environmental Imagination*<sup>1</sup> (1995) dont certains nous seront utiles pour l'analyse de notre corpus. L'un d'eux concerne la « beauté de la sobriété » ou le renoncement au confort de la vie urbaine et matérielle pour vivre plus en phase avec la nature. Un autre reprend le concept de cyclicité du temps (plus particulièrement à travers le retour des saisons) pour affirmer la fragilité des écosystèmes et des équilibres naturels. Le lieu constitue évidemment un élément majeur de cette littérature qui, en se focalisant sur ce dernier, y apporte un sentiment d'appartenance très fort. Cet endroit devient un refuge dans lequel les personnages peuvent se sentir libre, compris et en adéquation avec le paysage. L'apocalyptisme sert également à questionner la stabilité et la permanence de l'environnement. Tous ces motifs, pris ensemble ou séparément, amènent le lecteur à réfléchir sur son attachement aux lieux et sur les défis écologiques qui les menacent. Nous verrons également comment l'ironie joue un rôle particulier dans la distanciation d'une moralisation qui pourrait accompagner ces textes environnementaux.

Nous avons déjà démontré combien la littérature soucieuse de conservation de la nature se sépare difficilement d'une opposition à la société capitaliste, (sur)exploitant les ressources de la planète et la tuant à petit feu. Outre la réflexion sur les atteintes à l'environnement, cette littérature expose des situations où des actes de rébellion ou de révolte ont lieu. Nous utilisons les termes de « rébellion » ou « révolte » pour souligner le refus d'obéir à ou d'accepter une autorité ou un ordre établi. Notre corpus s'oppose en effet à la domination de l'homme, à l'industrialisation et à la monétisation de toutes choses, à la glorification du progrès et des technologies, à la bétonisation et à l'urbanisation du moindre carré de terre.

Nous analysons dans ce chapitre les actions et les réflexions se répondant les unes aux autres contextualisées dans nos romans. Afin de dresser des similitudes et des différences au sein de notre corpus, nous tentons d'abord ci-dessous d'établir une typologie des actes possibles dans ces récits en prise aux enjeux écologiques.

---

<sup>1</sup> BUELL (Lawrence), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1995, p. 6-8, cité par ISSELÉ (Louise), *Op. cit.*, p. 54-66.

Bernard Guelton<sup>1</sup> propose une tripartition des situations actantielles dans l'art et donc dans la littérature. À partir de la notion de « décentrement », autrement dit du déplacement des préoccupations habituellement centrées sur l'homme vers la nature, les rapports entre les deux changent. L'environnement – Guelton parle de réseau – dans lequel cohabitent les êtres humains et non-humains s'avère le lieu de la « régulation » par excellence. Pour qu'un réseau soit régulé, il faut aussi un dérèglement, nommé « accident ». Une catastrophe écologique peut survenir brusquement suite à un problème humain ou technique ou à la suite du déchaînement d'un élément naturel. De ce fait, l'accident peut soit être subi, « repérable, médiatisable et médiatique », soit invisible et progressif vers la destruction. Après le cataclysme, il y a « survivance » où la vie (humaine et naturelle) tente de reprendre à partir des débris.

Cette tripartition des rapports à l'environnement (à savoir : la régulation, l'accident et la survivance) soutient l'hypothèse générale de Guelton : « la conscience du milieu naturel, n'advient plus désormais qu'à travers l'accident. » Plus que de représenter la nature, l'œuvre artistique l'active d'abord comme élément à contrôler, puis dérégulé et enfin régénéré. Cependant, l'environnement et l'humain s'entrechoquent également une deuxième fois après l'accident ; Guelton appelle ce phénomène le « vivant ». Cette nouvelle rencontre n'est plus subie mais consiste en un « brouillage graduel des frontières » entre les deux formes de vie.

Cette conception en trois temps (quatre, avec le « vivant ») s'applique parfaitement à la littérature apocalyptique que nous avons abordée au chapitre précédent. Engélibert relevait en effet déjà un programme d'actions au sein de la thématique de la fin du monde : « Faire table rase », « Échapper à l'emprise du présent », « Retourner la violence », « Reconstruire une société » et « Repeupler le monde »<sup>2</sup>. L'œuvre littéraire, en montrant que les personnages peuvent toujours agir, exprime d'autant plus l'espoir au milieu de la catastrophe.

La *tabula rasa* est une force utile pour renverser les valeurs négatives en de nouvelles positives. La violence de l'apocalypse, environnementale et/ou sociale, peut alors être

---

<sup>1</sup> GUELTON (Bernard), « “La régulation, l'accident, la survivance”. Trois figures de l'œuvre contemporaine en rapport avec la nature au bord des réseaux », *Raison publique*, Presses universitaires de Rennes, n°17, 2012/2, p. 185-197, URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-185.htm>.

<sup>2</sup> ENGÉLIBERT (Jean-Paul), *Fabuler la fin du monde*, *Op. cit.*, cité par LANGLET (Irène), *Op. cit.*

retournée en violence créatrice, reconstructrice et régénératrice. Une forme de révolution se révèle en filigrane dans la théorie d'Engélibert sans pour autant affirmer des modèles d'action à suivre dans la vraie vie. Au contraire, il clame que « C'est [...] parce que la fiction se sépare de l'action qu'elle peut la nourrir. »<sup>1</sup>

Nous reprenons aussi les concepts de la théorie de l'économiste Albert Hirschman dans *Défection et prise de parole*<sup>2</sup> (1970) que nous tentons d'adapter à notre corpus littéraire. Lorsqu'une entreprise constate la baisse de qualité de ses produits, trois (ré)actions sont possibles pour les consommateurs : la défection (ou boycott), la prise de parole (pour dire son mécontentement) ou le loyalisme (ou attachement à la marque). Face à une catastrophe écologique survenue ou à venir, les personnages de fiction ont également le choix parmi ces possibilités.

S'ils font défection, les individus décident de se tourner vers un monde alternatif où la nature ne serait pas en danger ; ce que réalise Senges dans *Ruines-de-Rome* en créant sa nouvelle réalité où la végétation prend le dessus sur la ville. Le jardinier de l'apocalypse se rapproche également de la prise de parole parce qu'il prend les armes du botaniste pour proclamer – tout en restant silencieux – son mécontentement. La prise de parole indique une situation sans autre alternative possible que de vivre dans ce monde. Le préretraité ne peut en effet pas raser toute la ville mais il choisit de la modifier petit à petit par ses mains.

*Un court instant de grâce* consiste en une vraie prise de parole de la part d'Émilie et ses compagnons. Ils résistent ouvertement au projet d'usine à biomasse et se rendent devant les responsables pour leur faire part de leur rejet. Émilie défend son mode de vie et la forêt sans fuir son hameau, ni accepter silencieusement l'inacceptable. Cela se retrouve également chez Molia dans le discours des Partants. Ce groupe de personnes qui souhaite rejoindre le continent, incapable de quitter l'île, se met au travail pour trouver un moyen de rentrer en France. Ces individus expriment leurs idées et leur refus de suivre ceux qui veulent rester sur cette terre. À l'inverse, le groupe des saboteurs et puis des Basques tentent d'empêcher les autres de partir. Ils font preuve de loyalisme envers l'île parce qu'ils s'y trouvent bien.

---

<sup>1</sup> BUELL (Lawrence), *The Future of Environmental Criticism*, *Op. cit.*, p. 225, cité par LANGLET (Irène), *Op. cit.*

<sup>2</sup> DAUDÉ (Olivier), « Exit, Voice and Loyalty », *Regards croisés sur l'économie*, n°2, 2007/2, URL : <https://www.cairn.info/revue-regards-croises-sur-l-economie-2007-2-page-244.htm>.

Les naufragés de Molia finiront pourtant par faire défection en fuyant l'île à la fin du roman. Les trois types d'action se retrouvent ainsi dans *Des jours sauvages* à des moments différents et parfois en simultané. En ce qui concerne *Une vie en l'air*, le récit illustre le loyalisme envers le monorail. Le narrateur, tellement attaché à la rame, espère en vain trouver d'autres lieux qui recouvrent aussi bien son espace mental. Lorsque le rail de l'aérotrain commence à être détruit, il continue toujours à le vouloir dans sa vie et l'insère dans les textes qu'il écrit pour assurer sa survie.

## ***2. L'action dans le corpus***

Tentons désormais d'analyser les actions que présente notre corpus et les réflexions qui y sont menées par la même occasion. Pour ce faire, nous définissons, dans un premier temps, les raisons des luttes des différents romans et les revendications des personnages. Ces révoltes sont-elles collectives ou solitaires ? À travers quels actes, ensuite, les fictions mettent-elles en œuvre la rébellion ? Nous nous interrogeons sur la violence ou la passivité des actions, sur les arguments des prises de parole, sur les ripostes des différents camps en jeu et sur les stratégies en place pour lutter. Ces agissements nous amènent alors à réfléchir à des questions éthiques ou morales qu'ils sous-entendent. Nous relevons aussi la critique de la société qu'ils évoquent.

### **2. 1. Les raisons et les acteurs des luttes**

Chacun des romans de notre corpus fait le récit d'un combat différent et pourtant sensiblement similaire sur le fond. Les fictions les plus ouvertement belliqueuses sont évidemment *Un court instant de grâce* et *Des jours sauvages*, les quatrièmes de couverture mentionnant respectivement une « lutte tenace » et un « conflit ». Le premier met ainsi en scène Émilie qui se bat pour faire perdurer le hameau dans lequel elle vit. Elle se confronte à des entrepreneurs désireux de détruire une partie de la forêt afin d'y développer une centrale à biomasse. Heureusement, elle n'est pas seule à vouloir protéger la montagne.

Le second, *Des jours sauvages*, présente deux combats en un : d'un côté, ceux qui souhaitent à tout prix quitter l'île, de l'autre, ceux qui s'y sentent bien et rêvent de rester sur place. Les « Partants » affrontent les « Basques » (ou les « saboteurs » au début du roman) à plusieurs reprises de manière plus ou moins organisée mais toujours avec un

chef à la tête de chaque camp. L'un et l'autre se battent également contre des éléments plus abstraits. Les Partants combattent en effet l'île qui semble rentrer dans leur esprit et leur faire oublier les règles de la civilisation, tandis que les Basques luttent contre toute humanité enfouie en eux pour ne faire plus qu'un avec la nature.

Le roman de Senges s'inscrit également dans une thématique de la combativité, avec un terme comme « sédition botanique » repris en quatrième de couverture. Une telle expression affirme un complot préparé et orchestré contre une autorité supérieure. Pourtant, le vieux jardinier n'a pas réellement d'opposant à qui en vouloir mis à part les politiques d'urbanisation qui bétonnent la ville en quadrillage bien réglé. En outre, contrairement aux deux précédents récits de notre corpus, cette révolte n'est menée que par un seul homme, quoiqu'accompagné de toute sorte d'insectes, d'araignées, d'oiseaux, etc. Son but, plus que de détruire la cité urbaine en l'envahissant par la végétation, vise à retrouver la genèse du monde, le jardin paradisiaque d'Adam et Ève. Il plaide donc pour un retour à la nature pure, paisible et luxuriante.

Vasset met en scène comme Senges une lutte solitaire. L'amateur d'aérotrain se bat pour trouver un moyen de vivre sur le rail et pour le faire reconnaître comme étant le sien. Il ne reçoit aucune aide mais s'inspire des récits d'appropriation de lieux d'autres individus. En réalité, le narrateur tente de répondre à la question : comment habiter le monde et ne pas seulement y vivre ? Il se rend compte, au fur et à mesure de sa réflexion, que la société impose un usage strict à chaque lieu et ne laisse pas la possibilité de se retrouver soi-même dans un endroit dénué d'utilité. Au lieu de (sur)vivre, *Une vie en l'air* lutte pour que chacun trouve son espace et puisse l'habiter pleinement.

Nous divisons notre corpus en deux types de révolte. Les unes sont collectives et comprises en duel entre deux partis physiques (chez Bucher et Molia), les autres sont solitaires et tournées contre une autorité supérieure plus abstraite (chez Senges et Vasset). Cependant, nos quatre romans revendiquent la même chose : vivre selon le mode de vie qui leur convient. Chacun à leur manière, les personnages se révoltent pour habiter un monde dans lequel la nature serait présente et respectée, la société de consommation et d'industrialisation démantelée et les individus alignés avec les valeurs et le paysage qu'ils défendent. Seuls les Partants de Molia souhaitent retrouver la France d'où ils proviennent. À leur retour, pourtant, ils se rendent bien compte que l'île les a changés et que le monde d'avant (c'est-à-dire capitaliste, bétonné et courant après le temps) ne leur convient plus.

Finalement, les nombreuses et diverses batailles dans lesquelles se lancent les personnages de notre corpus se rejoignent en une seule guerre : contre l'écocide, l'anthropocentrisme et le capitalisme.

Nous notons également que si la moitié de nos romans figure des combats entre groupes, les deux autres se reconnaissent aussi dans une collectivité. Le jardinier de Senges rêve de rameuter les foules et de se faire aider par des individus divers. Il n'a toutefois pas l'âme d'un leader et n'y parvient pas. Il finit pourtant par passer le flambeau à sa voisine, sans lui demander explicitement. Quant au narrateur de Vasset, il se reconnaît énormément en d'autres « orphelins de territoire » (VEA, 130) et comprend qu'il n'est pas seul. La lutte contre la destruction de l'environnement et la dégradation de la nature marque un retour du collectif pensé à plus large échelle. Non seulement la communauté des humains devient de plus en plus solidaire, mais en plus la collectivité englobe désormais tout l'écosystème et toutes les formes de vie sur Terre. Le collectif s'agrandit et retrouve « une place qu'il n'avait plus depuis l'époque des engagements »<sup>1</sup>.

## **2. 2. Passer à l'action**

### *2. 2. 1. Les types de révolte*

Reprenons les trois (voire quatre) temps de l'action théorisés par Bernard Guelton pour décortiquer les types de révoltes à l'oeuvre dans notre corpus. Ces moments différents correspondent à des étapes similaires dans la littérature apocalyptique et donc dans nos romans. Cependant, nous l'avons déjà observé, nos récits se développent dans un entre-deux entre une catastrophe déjà survenue et une autre à venir. Certains rapports à l'environnement développés par Guelton remontent ainsi parfois à des événements précédant l'histoire qui débute dans nos fictions.

*Un court instant de grâce* est le porte-parole d'une « régulation » entre l'humain et le naturel. La ferme d'Émilie et la montagne fonctionnent ensemble en « réseau » dans le respect mutuel. Il s'agit d'un univers dans lequel la modernisation et les machines ne sont pas encore arrivées. Autrement dit, ce monde rural n'entre pas dans une régulation où l'homme contraint la nature à se plier à ses désirs, mais où il travaille la terre tout en ayant conscience des limites à poser pour ne pas la surexploiter. Dans le même temps, les

---

<sup>1</sup> SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie*, Op. cit., p. 297.

éléments naturels imposent leurs lois sur les villageois puisque les intempéries, les saisons, les animaux les empêchent ou les forcent à suivre leur rythme. Ce rapport de force réciproque ne correspond ainsi pas parfaitement à la « régulation » dont parle Guelton puisqu'il envisageait la nature comme soumise à l'homme. Cette relation se rapproche davantage de ce qu'il appelle le « vivant ». Les humains comprennent leur connexion avec la faune et la flore dans un réseau interdépendant. Ce lien entre les espèces est davantage équilibré que contrôlé dans ce cas.

Pourtant, nous choisissons de faire entrer Bucher dans la case de la « régulation » pour une autre raison. Émilie se bat contre le projet d'usine à biomasse *avant* que son installation ne provoque un « accident ». Les habitants du hameau n'ont en effet pas besoin que la catastrophe surgisse pour prendre conscience de l'environnement autour d'eux puisqu'ils sont déjà dans une relation assez équilibrée avec celui-ci. Au lieu de réguler la nature – comme le suggère la définition de Guelton, *Un court instant de grâce* raconte le récit d'une résistance face à ce qui causerait le dérèglement du monde rural.

Le rapport de « vivant » de Guelton se retrouve encore mieux chez Vasset. Les frontières entre humain et non-humain sont brouillées au point que le narrateur ait l'impression de fusionner avec son rail (VEA, 80) : « Ce vaisseau que j'avais si souvent senti gîter sous mes pieds, dont j'avais épousé le point de vue et incorporé les allures, ce ponton dont le périmètre avait fini par se confondre avec l'intérieur de mon crâne [...] ». *Une vie en l'air* s'inscrit dans une relation mutuelle entre les hommes et la nature. L'« accident », survenu avant le début du récit, reposait sur une confiance aveugle dans le progrès technologique jusqu'à ce que le projet échoue et soit enseveli sous la végétation.

Le phénomène de « survivance » survient en même temps que celui de « vivant » chez Vasset. À partir de cette « ruine du futur », la vie et la nature reprennent le dessus. En outre, l'amateur d'aérotrain rentre également dans ce schéma puisqu'il doit survivre à la démolition et à la reprise du monorail par l'État. Il se bat alors pour trouver un moyen d'assurer la pérennité de la rame dans sa mémoire. C'est la raison pour laquelle il se tourne vers l'écriture après avoir tenté diverses approches en vain.

Le roman de Senges illustre le concept d'« accident » de Guelton. En effet, le jardinier répand ses végétaux sur toute la ville pour la transformer en décombres. Une telle catastrophe, même sous ses airs de lenteur et d'innocence, provoque l'effet recherché

par tout « accident » : rappeler aux humains qu'ils font partie d'un réseau en connexion avec la nature. En détruisant la société urbaine, *Ruines-de-Rome* dénonce l'hyper-régulation de l'environnement naturel qui ne doit croître que là où l'homme l'a décidé et de la façon dont il l'a voulu, dans des parcs ou des parterres floraux. Cette apocalypse tend petit à petit vers le « vivant » puisqu'elle fait intervenir tous les éléments de la nature mais aussi les êtres humains, même involontairement. Nous avons déjà observé le mélange des espèces et le brouillage des frontières entre les différents règnes du vivant<sup>1</sup> ; cela est très révélateur du rapport de ce roman avec l'environnement.

Chez Molia, la « survivance » s'inscrit au cœur du récit. Plus que les autres, *Des jours sauvages* présente un univers abandonné après une catastrophe, dans lequel les individus agissent pour reconstruire une société à partir de rien. L'« accident » du naufrage les confronte en effet à une reconnexion avec l'environnement. Cependant, la fiction se penche surtout sur la façon dont les rescapés font resurgir la vie sur place. Ils doivent apprendre à profiter des bienfaits de la nature luxuriante tout en la respectant pour faire durer ses ressources. Au cours du récit, les opinions divergent, mais tous les naufragés finissent par établir un lien fort avec l'île. L'apocalypse derrière eux les aura poussés à prendre pleine conscience de l'environnement, dans une relation proche du « vivant » de Guelton. Petit à petit, les personnages s'enlisent dans la forêt insulaire et ne pourront jamais revenir à un rapport de domination sur la nature après leur retour en France.

Bien que chaque récit mise davantage sur l'un ou l'autre des temps théorisés par Guelton, nous remarquons que tous font preuve d'une affinité avec l'ordre du « vivant ». Cette conclusion ne nous étonne pas puisque nous nous situons dans un corpus littéraire choisi délibérément pour sa préoccupation pour l'environnement. Il est ainsi logique de retrouver toujours une vision décentrée de la nature par rapport à celle que propose d'habitude l'anthropocène. Les personnages de nos récits comprennent qu'ils font partie de tout un écosystème au même titre que le reste du vivant.

### 2. 2. 2. Résister

*Un court instant de grâce* raconte l'histoire d'une opposition face au projet d'industrialisation de la forêt. Émilie, considérée comme un « obstacle », une « vieille bornée qui refusait de couper ses bois. » (48), personnifie la résistance. En contestant

---

<sup>1</sup> Cf. chapitre I.

l'usine à biomasse, elle se met tous les entrepreneurs et les riverains qui veulent vendre leurs bois à dos, mais aussi son fils Serge. Avec ce dernier particulièrement, elle forme un antagonisme de deux visions de la vie. Lui, citadin, ne supporte plus ses visites à la ferme. Quand il invite sa mère chez lui, à Lille, elle vit un « cauchemar pour quelqu'un ayant toujours vécu d'air, d'eau, de silence et de vent » (77). En plus de résister aux entrepreneurs venus sur ses terres, elle rejette aussi le mode de vie moderne et urbain.

Émilie se bat en réalité pour perpétuer un climat de respect de la forêt, de la montagne, des animaux, des techniques agricoles et du rapport d'équilibre avec l'homme. Elle l'exprime en ces mots (81) : « On était en zone sensible. On ne pouvait décemment [...] se contenter de prélever. Encore fallait-il se soucier de réparer. » Elle promeut ainsi les éclaircies régulières dans le bois au lieu des coupes rases qui libèrent de l'espace mais provoquent l'érosion des sols (81). Elle défend également les futaies jardinées qui veillent à mélanger des arbres d'espèces, d'âges ou de dimensions différentes dans le massif et elle conteste l'usage des abatteuses qui abiment tout sur leur passage (82).

D'autres personnages se révoltent contre certaines pratiques peu respectueuses de la biodiversité et de l'écosystème. Le garde-forestier Julien rappelle l'interdiction de brûler les rémanents, ces bois qui abritent insectes et fourmis utiles aux mammifères (134). Il insiste également pour que le débardage des pentes se fasse avec des chevaux légers afin de préserver les sols (134). Annie aussi préconise l'éclaircie sélective pour « maintenir l'humus, un taillis suffisant abritant le gibier et également propice à conserver le caractère de château d'eau de la forêt. » (140) Même Serge se rend compte de l'absurdité du projet de biomasse vu le faible rendement du bois pour produire de l'électricité et les émissions de dioxyde de carbone lors de sa combustion (89).

La rame de l'aérotrain est également le lieu d'une résistance forte. Elle empêche en effet toute expansion foncière de l'autre côté du tracé de sa ligne. Le monorail devient le support de nombreuses et diverses interpellations de l'opinion public se contredisant les unes les autres au fil du temps (VEA, 27). Toutefois, « rétif à toute idéologie » (30), il résiste à tous les projets. Dans son imagination, le narrateur prête au rail une fonction quasi insurrectionnelle (109-110) :

Sur l'écran de brume, je voyais la rampe frapper la société au cœur et abattre, d'une perforation bien nette, l'idée même de propriété. Comme éperonnée par cette silencieuse piqûre, la population se cabrait, secouait son mors, refusait l'obstacle et poussait les barrières qui, depuis trop longtemps, bridaient ses mouvements. Les sièges sociaux se vidaient, les vitres des magasins

éclataient et, réfugiée sur la passerelle, toute une ville hilare haranguait le pouvoir, impuissant à réduire la faille qui, au rythme de l'éclair, se propageait sur le territoire.

La rampe de Jean Bertin se dresse contre toute construction mais aussi contre le monde en général. Alors que l'amateur d'aérotrain souhaite l'acheter et en faire sa propriété, le rail échappe au marché et à l'économie, le rendant impossible à acquérir (113). Aucun des projets imaginés autour de la travée n'aboutit jamais.

La résistance dans *Une vie en l'air* passe également par des actes plus concrets, réellement accomplis. Son aérotrain fonctionne comme une « force agissante » (110) et le narrateur ressent le besoin de trouver une raison à son rail pour ne pas être écrasé par celui-ci (81). Lorsque la rame commence à s'effondrer, il vole un morceau de pilier et le conserve chez lui (125). Il rencontre Maria qui lui confie un récit semblable au sien. Maria a en effet dérobé un mètre carré de Tour & Taxis avant que le site ne soit déblayé (141-142).

L'écriture autour du monorail s'avère la révolte la plus active de ce roman. Le narrateur pratique ainsi « l'écriture comme un cambriolage » (76). Il observe le paysage et y introduit des textes qui lui donnent « un puissant sentiment de liberté » (76). Dès lors, il sait qu'écrire sur l'aérotrain le libérerait de l'attachement qu'il a pour lui. La rame horizontale agit sur lui dans tous les aspects de sa vie et lui sert de « générateur de phrases et de visions » (167). Le seul moyen de résister face aux divers projets d'investissements sur le monorail est d'écrire : « Riposter, au lieu d'accepter la défaite. Cesser d'agir en perdant et figer, dans le texte, l'endroit qu'on voulait m'arracher. Le faire mien, avant qu'il ne soit à eux. » (181)

Bien que le personnage de Vasset ne se considère pas comme un battant – il affirme plutôt se débattre, tâtonner, chercher sa place (160), son ami Florent lui rappelle qu'habiter, « Trouver son lieu, sa distance au monde, inventer sa situation et ses agencements » est politique (160). Pour ce compagnon scénariste, « le réel glisse naturellement vers la fiction, l'observation est politique, et la représentation action. Et inversement. » (158) Ainsi, nous pouvons considérer *Une vie en l'air* comme un récit d'actions pour proclamer l'appartenance à un lieu, sans qu'il n'y ait pour autant de violence ou des actes de révolte comme il peut y en avoir dans d'autres de nos romans.

### 2. 2. 3. *Se révolter*

L'action chez Molia passe fréquemment par des sabotages. Le groupe des saboteurs, au début du roman, désigne ainsi ceux qui réduisent à néant les efforts des naufragés pour fuir l'île. Le premier saboteur a ruiné l'émetteur radio (*DJS*, 13), le second a incendié le chantier naval (9). Ce petit « club des mécontents » (48) se réunit en cachette pour projeter les destructions de radeaux et le renversement du règne de l'Amiral (49-50). Bien plus tard, après la séparation entre les Basques et les Parisiens, ces derniers découvrent un bateau avec encore un fond de carburant (129). À force de triturer son moteur, les Partants finissent par le casser et supposent qu'il s'agissait d'une ruse des Basques, consistant à faire apparaître cette épave pourrie pour se moquer d'eux et de leurs espoirs (133).

Le climat de violence s'empirant avec le temps, certains sabotages s'élaborent parfois au sein d'un même groupe. Albany comploté ainsi pour faire accuser LD de flagrant délit de vol et l'envoyer en prison plusieurs semaines (137-138). Mehdi, un enfant roué de coups par les Basques quelques jours auparavant, empoisonne l'eau potable et rend malade les membres de son propre clan afin de les motiver à se venger des Basques (163). Ce type d'autodestruction prend également place du côté de ces derniers, mais d'une manière beaucoup plus violente.

Senges raconte également de nombreux sabotages dans *Ruines-de-Rome*. Le jardinier détourne par exemple les eaux de pluies par « un trou d'épingle dans le zinc d'un chêneau » (67). Il plante quotidiennement des graines ou des noyaux sans en avoir l'air (69) pour renverser la cité. Il sabote les jardins communaux, les fontaines, les interstices entre les pavés, les abords des routes et tout ce qui est à sa disposition.

L'apocalypse végétale de Senges passe énormément par la ruse et le camouflage. Toute la mise en marche du projet consiste en effet à jouer l'innocent qui se promène sans intention tout en plantant et arrosant les végétaux. En plus de dissimuler son travail de jardinier, il cache son apocalypse derrière des « utopies agraires – peut-être aussi : écologiques, hippies, prêchant le naturel pour semer le poison. » (165) Il falsifie les cadastres en y ajoutant des erreurs qui dévieraient des murs (170). Il utilise le camouflage comme « seule et unique stratégie, à la fois arme et poudre, barricade et sentinelle, siège et guerre d'usure. » (175) Il use du trompe-l'œil pour perdre les hommes dans le labyrinthe de ses jardins apocalyptiques et les lecteurs par la même occasion dans l'enchevêtrement de ses propositions et de ses phrases (86).

Plus qu'une résistance, les récits de Molia et de Senges racontent une révolte active et même violente. Les naufragés de *Des jours sauvages*, qu'ils soient pour rester sur l'île ou la quitter, construisent et détruisent à la fois. Les uns fabriquent des bateaux de fortune mais punissent et tuent ceux qui sabotent leurs projets, les autres établissent les bases d'une nouvelle société insulaire mais détruisent les constructions des Partants. L'Amiral d'abord, du côté des Français décidés à rentrer, Elorriaga ensuite, du côté des Basques enchantés par la vie sur l'île, seront tous deux des chefs manipulateurs, autoritaires et souvent cruels.

L'animosité entre les clans aboutit à de vraies batailles à plusieurs reprises. Le premier affrontement consiste en une embuscade des saboteurs pour piéger les Partants (64-67). Cette échauffourée se termine sur la première victime : un enfant tué par l'un des saboteurs (68). Dès lors, la violence s'enclenche et ne cessera jamais d'empirer. Les Partants décident d'abord de simuler l'exécution des saboteurs emprisonnés (76) et soulagent leur conscience parce que « Cette nuit encore [ils] ne s[on]t pas des tueurs. » (76) Un peu plus tard pourtant, Marsillach, devenu chef, tue le reste des saboteurs prisonniers à raison d'un par jour (85).

Peu après, s'en suit le partage de l'île en deux camps avec Albany comme dirigeante des Partants, désormais habitants de Paris, et Elorriaga comme meneur du groupe des Basques, citoyens de Bermeo. Après un court temps de paix – ou du moins, d'indifférence – entre les clans, les vieilles querelles reprennent (91-92). Bien qu'Albany se veuille une cheffe pacifiste, les individus de Paris ne supportent pas le mode de vie des Basques (100-101). Les deux groupes aiment se provoquer les uns les autres et une nouvelle guerre s'enclenche.

Cette fois, la bataille est armée : les Basques trouvent un fusil (109-110), tandis que les Partants créent un poison puissant comme « “solution au cas où”, [...] si jamais les Basques voulaient leur faire la guerre. » (119) Les provocations de plus en plus fréquentes mettent le feu aux poudres et les Partants commencent à rêver de vengeance, y compris Albany, pourtant diplomate au début. En colère, cette dernière conduit son clan sur Bermeo et ouvre la scène de guerre la plus violente entre les camps (167-171). Alors qu'Albany s'était opposée à tuer et envenimer les relations entre les clans, plus rien n'arrête sa folie meurtrière. Cette bataille marque la mort d'Albany (175-176).

Dès lors, l'ensemble des naufragés se réunifie sous le commandement autoritaire d'Elorriaga. Bien qu'il n'y ait plus de guerre des clans, ce nouveau chef combat toute part d'humanité encore présente chez les survivants. Il impose des lois et des interdictions qui mènent à de lourdes peines si elles ne sont pas respectées, allant parfois jusqu'à la mort (182-183). Elorriaga établit également des « jours de solitude » durant lesquels chacun doit s'éloigner de toute présence humaine d'au moins cinquante pas afin de faciliter le meurtre des opposants à son projet (192-193).

Elorriaga devient fou et souffre de ce qu'il appelle la « maladie du chef » (183). Il perd son sang-froid et, de plus en plus parano, suspecte tout le monde de comploter contre lui. Il hurle ainsi le nom d'Albany et s'enfonce lui-même un couteau dans la main (185). Plus tard, il s'inquiète d'un des naufragés simplement parce qu'il est trop silencieux et le fait pendre lui et sa femme sous n'importe quel prétexte (221-222). Il perd la tête et devient davantage tyrannique jusqu'à ordonner la pendaison de son plus fidèle bras droit (226) :

Gorka Zubeldia venait à son tour d'être pendu, soi-disant parce qu'il complotait contre lui (mais, selon son frère Julien, Elorriaga tua Gorka précisément parce qu'il lui était absolument loyal – il fallait que même les plus fidèles ne soient plus à l'abri pour que la discipline se maintienne).

L'extrême violence dont font preuve les personnages de Molia, plus que ceux des autres récits, s'explique sans doute par l'arrivée sur une île sans cadre de vie ni lois établies. Pour jeter les bases d'une nouvelle civilisation plus proche de la nature, les individus essaient divers régimes politiques et répartition du pouvoir. Cependant, chaque dirigeant finit par se laisser tenter par la vengeance. Nous remarquons que, dès qu'un meurtre est commis, l'appel du sang ne fera que croître et la paix ne reviendra pas avant le retour en France.

*Ruines-de-Rome* participe également à une révolte active et violente à sa manière. Le jardinier imagine son apocalypse comme un combat avec des soldats et des armes. Il pense à engager une « armée d'endormis » en bonnets de nuit (18-19), s'allier aux livreurs de fleurs (59-60) ou réquisitionner des troupes dans tous les recoins (106). Chaque espèce de végétaux lui servirait (76) :

Aux yeux du jardinier en campagne, le lierre grimpant sera une armée des ombres ; les champignons de couche, les agarics capables de soulever le sol et crever le goudron, lui seront des auxiliaires sournois, fomenteront d'impossibles mutineries ne perdant rien pour attendre ; séquoia et baobab feront, eux, figure de généraux, de shoguns d'autant plus craints qu'ils sont visibles et reconnus, et fondent leur survie sur la hauteur des sommités ; les orties joueront le rôle de résistance passive ; les glycines et les volubilis seront, à leur manière, des Mata Hari dont les

jeux de hanche et les hypothétiques danses du ventre seraient capables de faire un tour complet, d'entamer s'il le faut plusieurs révolutions successives autour d'un même tuteur ; les cactus lui apparaîtraient comme une version naturelle, spontanée, du barbelé [...]

La fin des temps profite en outre des oiseaux, insectes, serpents, mais aussi des pluies et des gaz carboniques et de « tous les échappements rassemblés aux heures de pointe » (103). Elle recrute ses armées partout, « sans distinction de classe » (130).

Le vieil horticulteur se considère comme un « chef d'une troupe sans troupe » (20) et ne correspond en aucun cas au stéréotype du héros révolutionnaire. Seul, et pourtant accompagné par tant d'êtres non-humains, il proteste dans les rues par son jardinage, engendre le soulèvement des pierres et du béton, se révolte contre l'urbanisation. Il choisit ainsi, comme « premier bastion à prendre », le Palais des Congrès pour le symbole d'autorité et de théâtralité qu'il souhaite renverser (40). En plus de planter et cultiver des végétaux, il vole des espèces rares dans des musées et brise aussi des vitres d'où les plantes peuvent sortir et envahir la ville (53-55).

Le vieux jardinier énumère les objectifs de son apocalypse (182) :

son horticulture se tient debout, vise le ciel ou les plafonds (voilà mon cahier des charges), abîme les façades, balance ses palmes par-dessus les toits, fait de l'ombre aux plus grandes grues, fait tomber leurs chapeaux. Si par terre il y a, ils seront des tapis de fruits d'églantier, ou un faux plat semé d'aubépines et d'orties mêlées de luzernes, afin que les amoureux s'y couchent [...], et pour que leurs amourettes y deviennent démangeaison, prurit comme prélude aux douleurs suaves [...].

Il projette à la fois le désordre et le débordement des broussailles comme la rigueur minutieuse des arbres taillés au rasoir (97). Il imagine susciter des vocations pour le jardinage ou rendre l'horticulture interdite afin de donner l'envie irrépressible de s'y adonner contre l'ordre établi (102-103). L'expectative est sa meilleure stratégie (110) et, comme nous l'avons vu précédemment, les signes annonciateurs de la fin participent entièrement de sa révolte.

Pour mener à bien son combat, il se sert de toutes les ruses (102) :

[...] il asservira la peur (cactus, plantes carnivores, menthe fraîche évoquant l'ortie au premier regard), la fascination (le nombre de végétaux empruntant leurs formes au règne animal est plus important qu'on ne croie d'ordinaire, au point que le botaniste, à deux doigts d'éprouver une certaine lassitude, ne s'étonne plus des déguisements parfois exacts jusqu'à l'odeur, pris par certaines fleurs, et quelques légumes), la curiosité (baies rouges, fleurs blanches, poils urticants : la tentation est toujours forte de s'y frotter). L'émulation, enfin, est un outil redoutable, efficace, dont savaient se servir les rhéteurs d'autrefois et que manient encore des tribuns dirigeant des foules sans se soucier de l'à-peu-près [...]

Ses mutineries sont ironiques et jouent du détournement des lieux où elles prennent racine. Des plants en forme de phallus fleurissent dans les jardins de curé, des herbes abortives auprès des églises (94) et les cactus envahissent les jardins d'enfants (141). La

croissance des champignons en pleine ville, par exemple, lui sert aussi à jeter le « discrédit sur la salubrité publique » (117). Toute structure peut être renversée et utilisée comme espace pour la révolte.

Le jardinier de l'apocalypse prend ainsi conscience de ses victoires selon le pourcentage d'envahissement de la ville et des murs ébranlés par ses végétaux (75). Il observe des filets de protection sur les façades, des trottoirs délaissés par les piétons, des édifices « fermés pour ravalement » (114), ou des employés municipaux « chargés d'enrayer la marée verte, l'invasion de mes renoncules, par de l'herbicide » (115).

Quelques passages du roman de Bucher relèvent d'une action plus violente qu'auparavant. Si *Un court instant de grâce* met en place un récit de résistance plus ou moins passive, les discussions entre les deux partis s'enveniment et entraînent une révolte plus active vers la fin du livre. Émilie interdit ainsi physiquement l'accès au chantier sur les parcelles de bois communal en provoquant la chute d'un gros peuplier abîmé sur le chemin (149-150). Des ouvriers, chargés de s'occuper de cet arbre, s'en prennent alors à elle et la giflent jusqu'à l'évanouissement (151-152). Plus tôt, des « gros malins » (135-136) avaient saboté le réservoir d'un tracteur avec du sucre et crevé plusieurs pneus d'engins de chantier sans que leur identité ne soit révélée.

Ce climat d'agression et de sabotage pousse le groupe d'Émilie à tenir un « conseil de guerre » (163). Après avoir fermement – mais gentiment – refusé en bloc l'usine à biomasse sans avoir pu empêcher le début des travaux sur les parcelles communales, les défenseurs de la montagne élaborent une offensive toujours non-violente mais plus impactante. Si l'exploitation de la forêt intéresse tant les entrepreneurs, il faut redynamiser la filière bois par eux-mêmes et localement. Le petit comité autour d'Émilie planifie ainsi de s'occuper des coupes et du débardage pour la production de plaquettes de bois et de granulés tout en respectant les taillis (163-164). Le projet de biomasse est ajourné et celui d'Émilie et ses compagnons constitue dès lors une « réelle alternative » qui emporte « l'adhésion des petits propriétaires » (176).

Le récit de la montagne de Palle met également en œuvre des actes qui pourraient être qualifiés de militants. Le groupe d'Émilie lutte en effet pour une gestion durable de la forêt. Annie représente en effet l'archétype de l'activiste parce qu'elle est cheffe d'un collectif de défense appelé « Préservons la forêt » (102-103). Elle essaie également d'apprendre à Julien les concepts et techniques pour sauvegarder les bois et surtout les

feuillus (103). Cela signifie pour lui désobéir à sa hiérarchie et aux principes industriels et commerciaux qu'il a étudiés pour devenir garde-forestier (104).

Annie, bien plus militante qu'Émilie, organise aussi des manifestations contre les décisions politiques. Elle s'immisce dans un conseil municipal à huis clos déguisée en sapin avec d'autres activistes (128) et emmène à la fin Émilie et Julien à une manifestation contre un dépôt de bois clandestin (190). Une pétition tourne également pour changer la gouvernance des parcs régionaux (190). Les réflexions sur le projet de biomasse, sur l'écosystème, sur la biodiversité et sur le réchauffement climatique illustrent également un militantisme davantage affirmé que chez nos autres auteurs.

Bien que les récits de notre corpus présentent chacun un combat particulier lié à un lieu spécifique, tous manifestent des revendications pour une façon de vivre similaire. Suivant le concept de « vivant » de Guelton, les romans s'opposent à une vision de l'environnement dominé par l'homme et luttent pour un monde où le naturel et l'humain seraient égaux dans l'écosystème. La révolte est prononcée et violente chez Senges, comme chez Molia, qui n'hésitent pas à donner des armes aux végétaux ou aux hommes. Tandis que les survivants de *Des jours sauvages* refusent de rester sur l'île ou tentent de ne faire qu'un avec elle, le jardinier de *Ruines-de-Rome* rêve de renverser l'univers urbain trop éloigné de la nature. Leur combat passe par de nombreux sabotages, voire des meurtres chez Molia. Les récits de Bucher et Vasset, quant à eux, revendiquent la préservation des paysages auxquels les personnages sont attachés. Ceux-ci se présentent ainsi comme des résistants face au monde moderne prêt à tout pour imposer une utilité à toutes les parcelles de la nature. L'amateur d'aérotrain sauve son rail par l'écriture, tandis qu'Émilie trouve un appui auprès de gens soucieux de l'avenir de la montagne.

### **2. 3. Réfléchir sur l'environnement**

Que ce soit à travers une résistance plus ou moins passive ou par des actions plus concrètes voire parfois violentes, notre corpus interroge l'anthropocène et sa vision du monde centré sur l'humain. La recherche d'un nouveau rapport à la nature, où l'homme fait partie intégrante de l'écosystème au même titre que cette dernière, se lit aussi à travers des questions soulevées par ces actes. Nous relevons les arguments avancés par le corpus pour mettre fin à l'ère écocidaire, mais aussi la critique de la société sous-entendue par

les récits. Nous nous penchons également sur les questionnements de nos romans autour de la thématique du lieu et de l'environnement.

### 2. 3. 1. *Les convictions écologiques*

Nous avons souligné le militantisme plus marqué chez Bucher que dans le reste de notre corpus. Certains discours, appuyés par Émilie ou d'autres de ses compagnons, se présentent ainsi ouvertement engagés pour la cause environnementale. Annie s'insurge particulièrement contre l'industrialisation de la forêt (*CIG*, 120-121) :

– Il semblerait que cet usage industriel de la forêt soit incompatible avec le principe d'une gestion durable telle que des coupes d'éclaircie, le recours à la futaie jardinée ou le remplacement des espèces exploitées. [...] Si c'est pour substituer aux essences actuelles des plantations de résineux à croissance rapide, le remède sera pire que mal, les paysages de plus en plus fermés et les éleveurs qui viennent depuis des années en estive devront contourner les pinèdes. À force, ils ne loueront plus les pâturages à la commune. Et compte tenu du réchauffement climatique, on risque l'invasion sur tout le territoire de chenilles processionnaires. Vous comptez les traiter par avion ? [...] Sans oublier les risques de battance, de lessivage des sols après le passage des engins et, j'en finirai, la pollution des sources et l'atteinte à la biodiversité. Ce ne sera plus la montagne de Palle mais son fantôme, une pâle montagne amnésique, ravagée. Celle de l'oubli et de la désolation !

En outre, Victor expose le « gaspillage aberrant de la ressource » et « l'absurdité écologique » que constitue l'usine à biomasse (121). Le bois utilisé pour être transformé en électricité risque en effet de coûter cher et d'avoir en même temps un faible rendement énergétique. Selon les politiques, « La forêt [a] une fonction économique, sociale et environnementale », mais Annie s'interroge sur le rôle que les entrepreneurs privilégient (129).

Les opinions d'Émilie et Annie divergent pourtant sur certains points. Pour Émilie, cette lutte concerne essentiellement la montagne de Palle à un niveau local, alors qu'Annie y voit un problème plus grand que cette région. Annie se doute que tôt ou tard d'autres investisseurs reviendront pour « acheter, spéculer, détruire, soi-disant reconstruire » (131) ces terres et raviver leur querelle. Ce soupçon est fondé puisque Rachel exulte à l'idée « de rayer d'un *joli trait vert* le secteur de Palle de sa carte de prospection des forêts du sud, afin de s'en aller sévir à nouveau sur d'autres territoires. » (142) Le vocabulaire utilisé par Bucher dans cette dernière phrase marque bien l'ampleur des menaces exercées sur cet environnement.

Bien que le projet de centrale à biomasse soit suspendu momentanément pour de nouvelles discussions, Rachel est renvoyée par ses supérieurs et ne se battra plus pour la région (176). Lutter pour la préservation du hameau et de sa montagne finit par payer.

Ses défenseurs ont prouvé ainsi que certaines conceptions soi-disant contradictoires, d'après le capitalisme, pouvaient s'associer : « Énergie avec discutable. Intérêt et limité. Rentabilité *idem* ou encore résistance avec inattendue. » (176)

Le roman de Senges joue aussi de paradoxes pour affirmer le besoin d'un équilibre entre l'humain et le naturel. Ironiquement, le jardinier utilise des outils polluants et destructeurs de la faune et la flore pour faire pousser ses plantes. Il se sert ainsi de désherbant comme engrais (RR, 102), se réjouit des insecticides qui font prospérer les papillons (120) et voit ses fleurs tirer « leur sève parfois sucrée, douceuse, d'un marigot saumâtre, un pétrole, une huile saturée » (133).

Les répliques des pouvoirs publics qu'il devrait craindre pour son apocalypse ne lui font aucun mal et lui sont plutôt utiles. Les balayeurs et débroussaillers aèrent les abords et les pelouses et redonnent vigueur aux plants les plus faibles (99). Les cataclysmes ne l'effraient pas non plus : les feux de forêt offrent un terreau fertile et les incendies « régénèrent ses cultures » (191-192). Rien ne peut ralentir son apocalypse (195-196) :

le jardinier de la mauvaise herbe ne craint pas la pollution, ni les déluges ni les pluies acides, pas plus qu'il ne redoute le charbon ou les hydrocarbures – il avoue avec forfanterie ne pas craindre les pots d'échappement ni les cheminées d'usines, les crassiers en déshérence et les déchets ultimes enfouis à la sauvette : toute pollution chimique est un éden pour ses plantes nitrophytes (chardon, bardane, consoude, eupatoire) ; la maldonne, les erreurs, les rejets imbuables se traduisent aussi par de superbes floraisons (chélidoine, gratteron, houblon, douce-amère, clématite) et plus le ciel se plombe, plus les couleurs des pétales sont fraîches, plus ses buissons montrent bon pied, bon œil. On ne dira jamais assez dans quelle mesure la campagne anglaise, aux pelouses toujours vertes, est un don du smog.

Le préretraité ne néglige aucun moyen pour faire prospérer ses jardins, pas même les excréments et les épandages (132). Par l'oxymore, Senges ne condamne pas la pollution et le contrôle des végétaux par l'homme, mais les dénonce sous couvert d'ironie. Peu importe quelles attaques subit la nature, elle trouvera toujours un chemin pour croître malgré tout et s'épanouir.

Un passage particulier révèle plus qu'ailleurs une préoccupation pour l'environnement. Le jardinier avoue s'inspirer de l'Amazonie pour sa densité de labyrinthe et la cruauté de sa faune, mais aussi « à cause des chiffres invraisemblables auxquels elle nous habitue (y compris les chiffres de ses hectares détruits chaque jour) » (187-188). Si Senges est loin de chercher le ton moralisateur, cette remarque souligne que son roman ironise et ne se réjouit pas des atteintes « invraisemblables » de l'humain sur la nature.

Dans *Des jours sauvages* aussi, les personnages de Molia font part de leur goût pour un retour au naturel. Après la réunification de tous les naufragés sous le règne d'Elorriaga, une deuxième guerre commence. Plus environnementaliste car celle-ci s'engage pour une fusion de tous les êtres vivants, humains et non-humains, cette bataille (186-187) passe principalement par des règles imposées par Elorriaga. Ces lois, bien que restrictives et liberticides, servent à « penser moins, pour sentir mieux. » (146). Tout le projet consiste à « se déciviliser » (146), autrement dit, trouver un nouveau rapport à la nature qui ne soit pas biaisé par la civilisation d'où les hommes sont extraits.

Poussée à l'extrême, cette éducation nouvelle amène les individus à « étreindre des arbres » et « lécher le sol » (179) ou encore « prendre un peu de terre dans leur bouche » pour « se dissoudre dans le monde » (180). Pourtant, sans en arriver là, les autres naufragés apprécient aussi l'île énormément au point de peiner à retrouver leurs marques à leur retour en France. Le primitivisme auquel tend Elorriaga n'est pas un franc succès et aboutit difficilement. Pour cause, aucun personnage ne parvient à oublier complètement tout ce qu'il a appris avant le naufrage, pas même Elorriaga. La parole, les rites religieux, les loisirs d'avant et toutes les choses interdites, reviennent petit à petit. Si l'intention de se reconnecter à la nature est louable, la « décivilisation » est impossible et ne peut constituer une voie de sortie de l'anthropocène. L'échec d'Elorriaga et le retour sur le continent prouvent que l'enjeu consiste davantage à trouver un équilibre entre l'homme et la nature dans la société qu'à en sortir absolument.

Chez Vasset, la rame de l'aérotrain agit comme un tremplin d'où le monde trop anthropocentré d'en bas paraît dénué de sens. La question d'habiter un lieu, et pas seulement d'y vivre, guide ainsi tout le parcours de vie du narrateur. Endroit « invivable », le monorail « chang[e] le monde pour celui qui y grimpe[e] » (VEA, 168) :

Ce n'était pas une utopie, enclos paradisiaque, ni même une « hétérotopie », marge discontinue, c'était (jouons au savant) une phanérotopie (du grec φαίνω : faire paraître, rendre visible), néologisme qui désignerait un emplacement capable de transformer l'espace alentour. L'aérotrain était l'endroit d'une apparition [...]. Ce qui se manifestait, sur le quai de béton, c'était le réel lui-même, mais un réel radicalement autre, un univers jamais vu et qui, de haut, semblait soudain habitable. Le rail donnait à voir et à vivre [...].

Si le rail fait apparaître le paysage « dans lequel on finit par reconnaître, surpris, les lieux que l'on croyait familiers », c'est parce qu'il suggère de « circuler différemment et de voir de biais ; bref il propose une vie nouvelle, débarrassée de la valeur d'usage. » (169)

Le rôle de l'aérotrain est donc d'abolir toute « valeur d'usage » des lieux pour les offrir à un regard nouveau. Autrement dit, *Une vie en l'air* raconte la prise de conscience qu'un paysage ne doit pas nécessairement *servir* à l'homme mais peut exister pour lui-même. Cette façon de « voir de biais » marque aussi une volonté de renverser l'habitude d'observer le monde d'après ce qu'il peut offrir à l'homme et d'abandonner les vieilles lubies anthropocentriques.

### 2. 3. 2. *La critique de la société*

Tous les lieux de notre corpus, ainsi que certains personnages, participent d'une indifférence au monde moderne et technologique, que ce soit en l'air, en campagne, sur une île ou même en ville. Cette distance avec le progrès capitaliste et écocidaire se ressent assez fortement dans nos récits.

*Un court instant de grâce* dépeint ainsi l'exode rural et la flambée de l'immobilier dans la région de Palle (41-42). Le hameau est d'autant plus en danger que des entrepreneurs s'inquiètent peu de la biodiversité ou de la sensibilité du terrain. Même ceux censés être attentifs à la protection de l'environnement ne s'en soucient guère. Les chasseurs, par exemple, ne s'opposeraient en rien à l'usine à biomasse parce qu'ils ne sont « pas là pour réguler mais pour se distraire et souvent peu au fait des enjeux ou répercussions sur la faune et la flore. » (80) Les bergers aussi ne s'y intéressent pas, trop préoccupés par leurs intérêts immédiats (81). Le maire, également sylviculteur, ne prend pas les arguments environnementaux en considération (107) : « on va de préférence là où poussent les arbres. Puis on les couche. Je les enlève et les emmène à la morgue. Dès que la scie à rubans se met à les autopsier, je repars, en quête d'une nouvelle fournée. »

Le grand blâme de ce récit porte sur la société menée par l'argent : « Cet endroit est allergique au fric » (71). Émilie s'insurge du nombre de profiteurs qui, « pour une poignée de figes » (123), se réveillent tout à coup et veulent vendre leurs parcelles de bois. Serge se rend compte que, peu importe les justifications contre l'usine à biomasse, « l'appât du gain, condui[t] à dénaturer puis distordre le sens du réel » (90). Leur querelle met aussi en lumière la corruption des politiques dans ce genre d'affaire avec par exemple un « chantage aux subventions » (104). La critique fustige le capitalisme ambiant et « ceux bien plus puissants, qui ne v[eulent] plus désormais changer le monde mais seulement le posséder. » (163)

La désapprobation de la société capitaliste se retrouve également chez Vasset. Il se rend compte et craint le futur auquel aurait dû appartenir l'aérotrain (VEA, 159) :

si, à douze ans, j'avais lu *Simon du Fleuve* plutôt que *Comment ça marche ?*, je me serais sans doute forgé une vision assez différente de l'aérotrain : en lieu et place de l'appareil rutilant présenté sur les planches de l'encyclopédie pour enfants, j'aurais découvert un bolide dominant une plaine soufflée par l'explosion du capitalisme, un carrosse sur coussin d'air transportant, dans une Beauce jonchée de silos crevés, les maîtres d'un monde dévasté. Enfermés derrière leurs remparts, « ceux des cités » asservissaient les campagnes où vivait Simon et circulaient, lointains, dans un vacarme aéroglossé.

Cette vision d'un avenir qui n'a pas eu lieu sous-tend un certain soulagement de la part du narrateur. Le progrès technologique n'est pas synonyme de monde meilleur.

En outre, le « décor millimétré des villes » (107) l'empêche de lancer des projets ou des phrases à la volée. L'aménagement du territoire enjoint toujours un usage au lieu : « les routes voulaient que je circule, les quais que je patiente, les galeries que j'achète, les ronds-points que je m'oriente, les immeubles que j'habite, les parcs que je socialise... » (102). Le monde moderne ne laisse pas de place pour la liberté de mouvement ou de pensée. Or, pour le narrateur, l'aérotrain est libérateur parce qu'il n'a pas de fonction ni d'avenir (102). Il ignore à quoi ressemblerait le paysage « si on cessait de le quadriller, mais c'est précisément cette incertitude qui [lui] plaît. » (184)

La critique de la société se trouve moins textuellement dans le roman de Molia. Le fait que le récit se déroule sur une île éloignée de toute civilisation en est probablement la raison. Là, « une vie meilleure s'offrait » à eux (DJS, 46) :

Ils avaient laissé derrière eux les villes polluées et les étés caniculaires, l'argent, le travail salarié, le temps compté, le temps perdu sur Internet, tous ces liens invisibles qui les empêchaient d'être heureux. La catastrophe était leur chance : « Puisque tout est fini, alors tout est permis » [...]

Nous avons vu pourtant, au premier chapitre de ce travail, combien il était difficile pour les naufragés de faire table rase de la société qui les a portés jusque-là. Certains objets, déchets rejetés par le continent, échouent sur les berges de l'île et montrent que la pollution surgit jusqu'au milieu de l'océan.

Refonder une civilisation leur permet de recommencer à zéro et d'analyser tous les aspects de la vie d'avant qui ne leur convenaient pas. Cependant, des chefs autoproclamés recherchent toujours le pouvoir et se laissent emporter par leurs ambitions et leurs sentiments, souvent au prix de massacres. Sous le commandement de l'Amiral, ils tentent de vivre égaux et de voter démocratiquement les décisions (38). Très vite, la situation change : les citoyens se divisent en deux catégories (« les utiles et les autres » (45)) et

ceux qui ne travaillent pas sont destitués du droit de vote. La démocratie prend un tout autre tournant le jour où la peine de mort est décidée à majorité (72).

Avec Elorriaga comme chef, ils s'essaient au « communisme en acte » (95). Certes, ils partagent les tâches pour la chasse et la pêche et s'entraident à la cuisine et aux corvées. La liberté prime toutefois au-delà de tout et n'oblige personne à travailler. Elorriaga goûte de plus en plus au pouvoir et impose ses règles et les punitions sévères qui en découlent. Tuer Elorriaga ne changerait rien ; « Après lui, il y aurait Julien Zubeldia, ou Augustin, un autre chef. Et puis il y aurait l'île, l'île toujours. » (229) Fuir par la mer devient la seule solution pour retrouver une civilisation et de l'humanité. Alors que le naufrage offre une possible renaissance, les erreurs et les tyrans du passé reviennent et le monde d'avant ne semble plus si horrible qu'il n'y paraissait.

La ville de *Ruines-de-Rome* s'inscrit davantage dans une critique de tout ce que l'urbanisation et la modernisation apporte. Nous avons déjà relevé, au chapitre précédent, un goût nostalgique pour les choses du passé, certainement parce que le jardinier souhaite aller à rebours du temps. Il se plaint également des politiques d'urbanisme et de voirie qui s'entassent les unes sur les autres et compressent la terre depuis des siècles (82-83). L'ironie l'aide à dénoncer, entre autres, les petits arrêtés gouvernementaux qui, mine de rien, « ont parfois l'efficacité d'un coup d'État » (166) ou les stratégies « imitées de l'histoire économique » (215) qui provoquent la pauvreté en jouant de crises et de surenchères.

Rêvant d'apocalypse, l'horticulteur entretient des rapports compliqués avec l'autorité et la hiérarchie. Il ne se gêne ainsi pas de ramener chez lui des propriétés de l'État comme des plans (249) ou de critiquer les militaires obéissant aux ordres (101). Il se joue également de l'orgueil des puissants qui, sous pression de la concurrence, se lancent dans une compétition pour la ville la plus fleurie (183-184) : « l'orgueil derrière le chiendent [...] fera tomber la ville ».

### 2. 3. 3. *Se poser des questions*

Autant la critique de la société que la défense d'une vie en accord avec la nature amènent une réflexion autour de cette lutte de notre corpus pour un mode de vie particulier. Chez Molia, tout le récit s'interroge sur la manière de construire une nouvelle civilisation après l'apocalypse. Les Partants ne veulent aucunement rester sur l'île mais

s'organisent pour construire un radeau et rejoindre la France, tandis que les saboteurs puis les Basques souhaitent s'établir durablement sur cette terre. Alors que les premiers tentent d'instaurer une démocratie et de respecter les coutumes françaises tant que possible, leur but n'est toutefois pas de s'installer sur la durée. À l'inverse, pour les seconds, la création d'un nouveau monde constitue leur priorité. Pourtant, leur rêve n'est pas de jeter les bases d'une nouvelle civilisation mais, au contraire, de désapprendre tout ce qu'ils savent et de se « déciviliser ».

Bien que l'île offre la jouissance d'une *tabula rasa*, les survivants n'ont pas l'ambition de la rendre habitable ou civilisée. Seul Jérémie Castellan imagine recréer les différentes inventions et technologies pour améliorer leur quotidien et leur confort, en vain étant donné qu'il ne reçoit aucune aide (94-95). Finalement, malgré les quelques tentatives, aucun des groupes ne parvient à fonder une société pacifiste, sécuritaire et égalitaire. Nous rappelons cependant que le retour à la nature n'est nullement idéalisé dans le corpus environnemental et que les difficultés à vivre éloigné de tout ce qui est connu ne sont pas négligées. Il n'y a pas de réponse à la question « comment créer une civilisation après la fin du monde ? ». L'unique issue est de retourner dans le monde d'avant l'apocalypse, de reconnaître les erreurs du passé, d'accepter une connexion plus profonde à la nature et de continuer à vivre en associant les deux mondes : civilisé et naturel.

Nous retrouvons une réflexion assez semblable dans *Ruines-de-Rome*. L'objectif ultime du jardinier vise à d'atteindre à rebours la genèse du monde en provoquant l'apocalypse. Avancer à reculons et lire le livre de Jean de Patmos à l'envers envoie tout valser sens dessus dessous. Ainsi s'explique le nombre d'antithèses et le goût du paradoxe tout au long du roman. Senges inverse tout : le temps avance rétrospectivement, la croissance des végétaux détruit la ville, les fleurs sentent mauvais (89), même les couleurs des légumes s'invertissent (140).

Les valeurs et les symboles sont renversés au même rythme que les murs sont abattus par des arbres et des plantations. À l'image de la dormance des végétaux, le jardinier aime la paresse et exulte la position couchée. Selon lui, celle-ci « n'est pas seulement celle du vaincu ou de la catin ou du moribond, mais celle du dormeur souverain ou du bienheureux voyant l'envers des feuilles » (72). Il rêve ainsi de créer un arbre entièrement horizontal,

« pur étalement », qui se moquerait « des symboles et de la glorieuse station debout » (72).

Ce monde renversé invite alors à observer la nature sous un nouvel angle. Si la flore s'emparait des villes, l'homme parviendrait-il à vivre en communion avec elle ? *Ruines-de-Rome* est un dédale de phrase qui égare le lecteur et qui, finalement, lui demande de se laisser transporter autant par son environnement textuel que naturel. Senges raconte un univers dans lequel l'invasion des végétaux n'a aucune limite – les hommes y participant même involontairement – et où « se perdre [devient] l'unique façon de marcher » (88).

Arrêter d'apposer une utilité à chaque lieu est une des revendications que présente également Vasset dans *Une vie en l'air*. Cette idée participe à la réflexion qu'il mène autour de la question : qu'est-ce l'habitat ? et comment habiter ? Voici la définition qu'il en fait (138) :

Habiter n'est pas vivre : il y a des logements pour ça. Habiter, c'est trouver, dans l'espace, une zone de coïncidence avec son périmètre mental. Un lieu de commerce avec l'étendue, un point de relâche des lois de la géographie. Habiter, c'est entrer dans sa tête comme on pousse la grille d'un parc et découvrir, sous une végétation chahutée par des animaux en maraude, ses propres pensées statufiées, ses phrases gravées, au canif, dans le bois des bancs et ses souvenirs nageant, taches floues, sous la surface des étangs. C'est être étranger à soi-même, s'ouvrir aux flux. Habiter est un travail [...].

Une telle description trouve difficilement concordance dans un monde urbanisé, quadrillé et clos sur son usage (185) : « quels courants brassent nos villes, zonées par type d'activité ? Que dire quand tout est fléché ? À quoi s'abandonner ? »

Le récit de Vasset exprime cet attachement à un paysage particulier qui semble accueillir facilement ses souvenirs comme ses sensations. En écrivant sur son rail, il parvient, non pas à lui donner une fonction, mais à faire le récit d'un lieu invivable et pourtant habitable. Le narrateur propose alors au lecteur de se perdre dans le monde afin de trouver l'espace où il se sent habiter (185) : « Habiter, comme écrire, c'est travailler une énigme. » Il termine par dédier son livre et son monorail « à tous ceux qui préfèrent le tâtonnement à l'installation, tous ceux qui considèrent qu'une place ne se donne pas, mais se prend » (185).

Si Vasset rêve d'habiter le monde en répondant à une question quasiment philosophique, Bucher, lui, s'interroge sur le rapport entre l'homme et son environnement d'une façon plus morale. *Un court instant de grâce* manifeste une volonté de préserver le hameau et de respecter la montagne de Palle (119) :

– La question, au sein de ce massif jouissant jusqu'ici d'une certaine immunité, consiste à se demander en âme et conscience si nous possédons ou appartenons à la terre, avec pour

corollaire ce que nous devons en faire, comment empiéter ses ressources sans la dégrader ou que cela ne revienne à du vol aggravé.

Deux camps s'opposent et, par conséquent, deux approches des enjeux : les défenseurs de la forêt pensent en termes éthiques, tandis que les investisseurs de la centrale en termes pragmatiques (119). Pour Rachel, « la morale, l'éthique, les convictions, l'empathie même, constitu[en]t des variables d'ajustement. » (124) Dès lors, le dialogue peine à s'imposer et les arguments ne peuvent percuter comme ils devraient.

Pour Émilie, au contraire, certaines choses devraient être interdites à la vente (122). Elle en appelle à une « charte ou clause de sauvegarde fondée sur le libre arbitre et un minimum d'intégrité » (122-123). La « vision boutiquière de la nature » (163) ne peut plus perdurer dans cet environnement fragile et menacé. Émilie se bat pour un mode de vie où la montagne, la forêt, la campagne, ne constituent pas une possession de l'homme mais coexistent en harmonie avec lui.

Les actes de révolte que portent les récits engendrent une réflexion forte sur le rapport entre l'homme et la nature. Les auteurs critiquent ainsi tout ce qui ne peut se concilier avec une approche respectueuse de l'environnement. Le règne de l'argent et du progrès incessant sont mis à distance, alors que les personnages revendiquent les paysages pour eux-mêmes, sans utilité ni rôle nécessaire aux hommes. Défendre un mode de vie proche de la nature et en accord avec elle pousse aussi les récits à réfléchir sur des questions plus philosophiques. Molia interroge la possibilité de refonder une civilisation à partir de (presque) rien. Vasset, lui, tente de répondre à la question « comment habiter ? ». Chacun à leur manière, les auteurs de notre corpus questionnent les rapports entre humains et non-humains.

### ***3. Conclusion***

À la lecture de notre corpus, il semble qu'écrire la nature et lui donner un rôle central dans un texte engendre une certaine propension à la révolte. Il est vrai qu'accorder plus de place à l'environnement et renverser la vision dominatrice de l'homme sur le monde bouleverse les modes de pensée traditionnels. Nous avons vu au premier chapitre combien l'écriture environnementale pouvait transformer la littérature et, au second chapitre, comment cela affectait les temporalités du récit. Si la nature peut renouveler l'écriture et changer le cours du temps, ne pourrait-elle pas rendre compte d'un combat à mener ?

Quoique nos romans racontent diverses batailles, leur lutte commune s'oriente contre la soumission du paysage à l'homme, à la valeur de l'argent et à l'avancée de l'urbanisation et des technologies. Les personnages de nos récits revendiquent le droit de poursuivre un mode de vie en relation d'équilibre avec la nature. Ceux d'*Une vie en l'air* ou d'*Un court instant de grâce* s'appliquent alors à résister pour maintenir intact leur lien avec le lieu, tandis que *Des jours sauvages* et *Ruines-de-Rome* agissent activement pour créer ou retrouver cette connexion au monde naturel.

Ces actes de révolte dans notre corpus sous-tendent des réflexions tout aussi intéressantes. Les romans critiquent ainsi tout ce qui ne leur convient plus dans la société capitaliste et réclament un monde respectueux de son environnement. La volonté de replacer l'homme au même rang que la nature, et non plus au-dessus, s'accompagne également d'un questionnement sur la façon d'habiter pleinement le paysage.

Pour Vasset et Senges, le meilleur moyen de communiquer avec le lieu est de s'y perdre, prendre le temps de le ressentir, le laisser entrer en soi et se laisser porter. Les naufragés de Molia font cette expérience lorsque, loin de toute civilisation, ils se retrouvent au milieu d'une île sauvage et finissent par apprécier la vie sur place. *Un court instant de grâce* renvoie aussi à cette idée avec Émilie qui ne peut quitter son hameau perdu parce qu'il a trop de significations pour elle. Chacun à leur manière, nos récits racontent une rencontre avec un paysage particulier qui résiste encore à la colonisation de la modernité et à sa façon de baliser tous les chemins et d'imposer un usage à tous les lieux. Au fond, la nature, comme la littérature, offre la liberté de s'extraire un instant au monde toujours en quête de progrès incessant.

## CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Ce travail ambitionnait de démontrer que l'écriture de la nature, à l'heure actuelle, s'accompagne de formes littéraires particulières principalement autour de trois axes : la figuration du monde naturel, la temporalité et l'action. Nous avons, pour ce faire, analysé quatre romans des années 2000 à 2020 relevant d'une préoccupation pour l'environnement : *Un court instant de grâce* d'André Bucher, *Des jours sauvages* de Xabi Molia, *Une vie en l'air* de Philippe Vasset et *Ruines-de-Rome* de Pierre Senges.

À travers ces romans, nous avons observé un goût prononcé pour l'interconnexion. La nature, présente sous diverses formes dans ces textes, se présente comme une entité vivante, en mouvement perpétuel, qui brouille les frontières entre les règnes animaux, végétaux, minéraux et humains. Les références culturelles et littéraires, propres à l'homme, s'entremêlent ainsi avec le paysage. Si ces récits environnementaux racontent une proximité avec l'environnement, ils ne délaissent pas pour autant tout attachement à la civilisation humaine.

Notre recherche a également montré que les lieux à préserver dans ces textes sont menacés tout en étant déjà porteurs de catastrophes advenues par le passé. Nous avons alors remarqué que les événements antérieurs tendaient à surgir à nouveau dans le futur, tandis que l'apocalypse à venir débouchait souvent sur un retour à des situations passées. Le temps circule pourtant en spirale parce que, plutôt que de revenir toujours à la même place identique, les faits et l'histoire changent toujours au moins un peu. En outre, dans ce monde entre deux catastrophes, les narrations se développent dans une temporalité du présent qui s'étale et se dilate en continu au point que les personnages ne puissent se soucier quasiment que de l'instant présent.

Enfin, nous avons interrogé les actions à l'œuvre dans notre corpus pour démontrer que ces récits environnementaux exposent souvent une thématique de la révolte. Malgré les apocalypses à venir, l'espoir persiste tant que les protagonistes peuvent encore agir pour sauver et préserver leur environnement. Les actes de résistance et de révolte s'accompagnent aussi d'une réflexion intense sur la façon d'habiter le monde naturel. Bien que précisément choisis parce qu'ils ne présentaient pas ouvertement un discours engagé, nos romans savent sous-entendre le besoin de retrouver un équilibre entre l'homme et la nature, tous deux membres à parts égales de l'écosystème.

Si l'écriture de la nature peut affecter les formes littéraires et les temporalités narratives, elle peut aussi tout à fait rendre compte d'une révolte à mener et d'une prise de conscience à entamer. Les quatre récits de notre corpus, chacun à leur manière, nous ont mis en relation avec des lieux singuliers à préserver. Sans doute que, sans les auteurs pour les raconter et leur donner un sens, ces paysages n'auraient pas la même valeur aux yeux des lecteurs. La littérature soucieuse de l'environnement a ainsi le pouvoir de mettre en lumière le monde naturel dans sa relation la plus profonde et la plus authentique avec des individus. Ces romans racontent des mondes où vivre en accord avec la nature tout en restant humain et civilisé est possible. Si la littérature est capable de représenter les rapports changeants entre l'homme et son milieu naturel, ce nouvel imaginaire environnemental pourrait aussi ouvrir de nouvelles perspectives d'avenir, de nouvelles façons de vivre plus respectueusement avec la nature.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Corpus*

BUCHER (André), *Un court instant de grâce*, Marseille, éditions Le mot et le reste, 2018.

MOLIA (Xabi), *Des jours sauvages*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.

SENGES (Pierre), *Ruines-de-Rome*, Paris, Verticales, 2002.

VASSET (Phillipe), *Une vie en l'air*, Paris, Fayard, 2018.

### *Ouvrages scientifiques*

BATE (Jonathan), *The song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

BUELL (Lawrence), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1995.

BUELL (Lawrence), *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford, Blackwell, 2005.

BUELL (Lawrence), *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and beyond*, Harvard, Harvard University Press, 2005.

ENGÉLIBERT (Jean-Paul), *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

ENGÉLIBERT (Jean-Paul), *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

EVERNDEN (Neil), *The social creation of nature*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

GUATTARI (Félix), *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

RUMPALA (Yannick), *Hors des décombres du monde*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018.

SALAÜN (Élise), « Un dialogue incertain : littérature écologique ou écologie littéraire ? », *Après tout, la littérature. Parcours d'espaces interdisciplinaires*, éd. Blanca Navarro Pardiñas et Luc Vigneault, Québec, Presses de l'université Laval, 2011.

SCHOENTJES (Pierre), *Ce qui a lieu, Essai d'écopoétique*, Paris, Wildproject, 2015.

SCHOENTJES (Pierre), *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, éditions José Corti, coll. « Les essais », 2020.

## *Articles de revue*

- AUBERT-NOËL (Amélie), « Jeux de temporalité et intention prophétique : une lecture de trois romans apocalyptiques contemporains », *Laboratoire italien*, n°21, 2018, URL : <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2360> (consulté le 13 juin 2021).
- BLANC (Nathalie), CHARTIER (Denis) et PUGHE (Thomas), « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n°36, 2008/2, p. 15-28, URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm?contenu=article> (consulté le 7 avril 2021).
- BUEKENS (Sara), « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *ELFe XX-XXI (Études de la littérature française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles)*, n°8, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/elfe/1299> (consulté le 20 avril 2021).
- CITTON (Yves), « Contre-fictions : trois modes de combat », *Multitudes*, n°48, 2012/1, p. 72-78, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-1-page-72.htm#> (consulté le 15 juillet 2021).
- DAUDÉ (OLIVIER), « Exit, Voice and Loyalty », *Regards croisés sur l'économie*, n°2, 2007/2, p. 244-245, URL : <https://www.cairn.info/revue-regards-croises-sur-l-economie-2007-2-page-244.htm> (consulté le 17 juillet 2021).
- DEMOULIN (Laurent), « Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ? », *Revue Roland Barthes*, n°4, 2018, URL : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/laurent-demoulin/51293/> (consulté le 22 juin 2021).
- FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres. Hétérotopies », conférence au Cercle d'études architecturales (mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49, URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> (consulté le 3 août 2021).
- GUELTON (Bernard), « “La régulation, l'accident, la survivance”. Trois figures de l'œuvre contemporaine en rapport avec la nature au bord des réseaux », *Raison publique*, Presses universitaires de Rennes, n°17, 2012/2, p. 185-197, URL : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-185.htm> (consulté le 17 juillet 2021).
- HUGONNY (Julie), « “Combien de Temps, je n'en sais rien.” La Temporalité après l'Apocalypse », Actes du VII<sup>e</sup> congrès de la SERD (2016), *Le XIX<sup>e</sup> siècle face au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Barel-Moisan (Claire), Déruelle (Aude) et Diaz (José-Luiz), juillet 2018, URL : <https://serd.hypotheses.org/2374> (consulté le 22 juin 2021).
- KYROU (Ariel) et RUMPALA (Yannick), « De la pluralité des fins du monde : les voies de la science-fiction », *Multitudes*, n°76, 2019/3, p. 104-112, URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-3-page-104.htm> (consulté le 22 juin 2021).

- LANGLET (Irène), « Science-fiction et fin du monde : l'apocalypse et les usages partiels du genre (compte-rendu multiple) », *ReS Futurae*, n°14, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/resf/4134> (consulté le 20 juin 2021).
- LOMBARD (David), « L'écocritique à l'âge de l'anthropocène », *Etopia* (Centre d'animation et de recherche en écologie politique), juin 2019, URL : <https://etopia.be/lecocritique-a-lage-de-lanthropocene/> (consulté le 10 avril 2021).
- NAESS (Arne), « The Deep Ecology "Eight Points" Revisited », *Deep Ecology for the 21<sup>st</sup> century: Readings on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*, Boston, éd. George Sessions, Shambala Publications, 1995.
- PUGHE (Thomas), « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, vol. LVIII, n°1, 2005, p. 68-81, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-68.htm> (consulté le 10 avril 2021).
- ROMESTAING (Alain), SCHOENTJES (Pierre) et SIMON (Anne), « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°11, 2015, p. 1-5, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997> (consulté le 14 août 2021).
- SCHOENTJES (Pierre), « L'écopoétique : quand Terre résonne dans Littérature », *L'analisi linguistica e letteraria*, vol. XXIV, n°2, 2016, p. 81-88, URL : <https://www.analisilinguisticaeletteraria.eu/index.php/ojs/issue/view/51/89> (consulté le 1 mai 2021).
- SLOVIC (Scott), « Epistemology and politics in American Nature Writing: Embedded Rhetoric and Discrete Rhetoric », *Green culture: environmental rhetoric in contemporary America*, London, University of Wisconsin Press, 1996, p. 82-110.

## **Mémoires**

- BOUCHEZ (Michael), *Le débat environnemental dans la littérature française contemporaine*, mémoire de Master en langues et lettres françaises, sous la direction de Schoentjes (Pierre), Université de Gand, 2012-2013.
- GUILLAUME (Alice), *Paysages frémissants. La nature dans le roman non fictionnel "Le dépaysement. Voyages en France" de Jean-Christophe Bailly*, mémoire de Master en langues et lettres françaises et romanes, sous la direction de Denis (Benoît), Université de Liège, 2019-2020.
- ISSELÉ (Louise), *L'écologie dans la littérature française de l'extrême contemporain*, mémoire de Master en langues et lettres françaises et anglaises, sous la direction de Schoentjes (Pierre), Université de Gand, 2011-2012.

## *Autres*

CHELEBOURG (Christian), *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.

*Dictionnaire Larousse*, définition de l'anthropocène, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropoc%C3%A8ne/10911042> (consulté le 14 août 2021).

Entretien avec deux responsables de l'anthologie *Nos futurs* (2020) réalisé par ROUSSEL (Frédérique), « “Le pire n'est pas certain, mais il est tout à fait possible” », *Libération*, le 22 juillet 2020, URL : [https://www.liberation.fr/livres/2020/07/22/le-pire-n-est-pas-certain-mais-il-est-tout-a-fait-possible\\_1794966/](https://www.liberation.fr/livres/2020/07/22/le-pire-n-est-pas-certain-mais-il-est-tout-a-fait-possible_1794966/) (consulté le 15 juin 2021).

Entretien avec Pierre Schoentjes réalisé par SCHMID (Lucile), le 6 avril 2018, URL : <https://prixduromandecologie.fr/entretien-avec-pierre-schoentjes/> (consulté le 10 juin 2021).

FERNEY (Alice), *Le règne du vivant*, Paris, Actes Sud, 2014.

GARY (Romain), *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956.

GASCAR (Pierre), *Le présage*, Paris, Gallimard, 1972.

Journée d'étude : « Imaginaires du temps post-apocalyptique et (ré)organisation des rapports sociaux », sous la direction de HOUGUE (Clémentine) *et al.*, 2021, URL : [https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-imaginaires-du-temps-post-apocalyptique-et-reorganisation-des-rapports-sociaux\\_101834.php](https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-imaginaires-du-temps-post-apocalyptique-et-reorganisation-des-rapports-sociaux_101834.php) (consulté le 22 juin 2021).

MULDER de (Caroline), *Calcaire*, Arles, Actes sud, coll. « Actes noirs », 2017.

*Nos futurs. Imaginer les possibles du changement climatique*, sous la direction de AURAI (Aline), LEHOUCQ (Roland), SUCHET (Daniel) *et al.*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois Souhaits », 2020.

POIX (Guillaume), *Les fils conducteurs*, Paris, Verticales, 2017.

Prix du Roman d'Écologie, URL : <https://prixduromandecologie.fr/> (consulté le 15 août 2021).

RUFIN (Jean-Christophe), *Le Parfum d'Adam*, Paris, Flammarion, 2007.

SERVIGNE (Pablo) et STEVENS (Raphaël), *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Le Seuil, 2015.

TESSON (Sylvain), *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011.

VASSET (Philippe), *Carte muette*, Paris, Fayard, 2004.

VASSET (Philippe), *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

VASSET (Philippe), *La Conjuración*, Paris, Fayard, 2013.

