



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Partage de souffles, partage du monde. Des perspectives écologiques dans *Ouf* de Laurence Vielle

Łukasz Kraj

Université Jagellonne à Cracovie, Pologne

lukasz.kraj@uj.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-4474-0652>

Reçu le 15-06-2022 / Évalué le 16-09-2022 / Accepté le 22-10-2022

Résumé

La catastrophe climatique redéfinit la place de l'homme dans le monde et représente un grand défi cognitif. Pour pouvoir discuter cette menace à l'échelle planétaire, l'humanité doit trouver de nouvelles formes d'expression. Dans son volume de poésie *Ouf* (2015), Laurence Vielle propose un langage poétique expérimental, entendu comme une ouverture corporelle à la réalité matérielle et aux êtres non-humains. Dans cet article, nous explorons trois facteurs clés dans les stratégies poétiques de Vielle : (1) la matérialité et la corporalité du langage, (2) la pensée féministe relationnelle, et (3) la communication affective pré-linguistique. Ces trois aspects permettent à l'auteur de s'exprimer sur les questions écologiques d'une manière qui dépasse le cadre du discours scientifique, et, en même temps, de présenter la poésie elle-même comme un phénomène écologique.

Mots-clés : poésie contemporaine, poésie belge, écocritique, Laurence Vielle

Partilhar respirações, partilhar o mundo. Perspetivas ecológicas em *Ouf* de Laurence Vielle

Resumo

A catástrofe climática redefine o lugar do homem no mundo e representa um grande desafio cognitivo. A fim de debater esta ameaça à escala planetária, a humanidade deve encontrar novas formas de expressão. No seu volume de poesia *Ouf* (2015), Laurence Vielle propõe uma linguagem poética experimental, entendida como uma abertura corporal à realidade material, assim como aos seres não humanos. Neste artigo, exploramos três fatores-chave das estratégias poéticas de Vielle: (1) a materialidade e a corporeidade da linguagem, (2) o pensamento feminista relacional, e (3) a comunicação afetiva pré-linguística. Estes três aspetos permitem à autora escrever sobre questões ecológicas de uma forma que ultrapassa o quadro do discurso científico e, ao mesmo tempo, apresentar a própria poesia como um fenómeno ecológico.

Palavras-chave: poesia contemporânea, poesia belga, ecocrítica, Laurence Vielle

Sharing Breaths, Sharing the World: Ecological Perspectives in *Ouf* by Laurence Vielle

Abstract

The climate catastrophe redefines the place of humans in the world and represents a great cognitive challenge. In order to address this threat on a planetary scale, humanity must find new forms of expression. In her poetry volume *Ouf* (2015), Laurence Vielle creates a proposal for an experimental poetic language, understood as a corporeal opening to material reality and to non-human beings. In this article, we explore three key factors of Vielle's poetic strategies: (1) the materiality and corporeality of language, (2) relational feminist thought, and (3) pre-linguistic affective communication. These three aspects allow the author to write about ecological issues in a way that goes beyond the framework of scientific discourse, and at the same time to portray poetry itself as an ecological phenomenon.

Keywords: contemporary poetry, Belgian poetry, ecocriticism, Laurence Vielle

Introduction

Le surgissement de la crise climatique, qui peut être considéré comme le point culminant de l'anthropocène, a changé pour toujours la face de l'écocritique en en inaugurant la troisième vague (Zapf, 2016 : 6). La menace pour toute l'humanité a rendu nécessaire une reconfiguration des modes de penser à l'environnement qui dorénavant doit être compris à l'échelle planétaire, ce qui décentralise radicalement la position de l'homme (Chakrabarty, 2021 : 3-4). Confrontées à cette tâche défiant la perception et les capacités cognitives de l'humanité, les sciences humaines se voient obligées d'élaborer de nouvelles manières de conceptualiser l'existence de l'homme au monde, ainsi que de nouveaux langages qui puissent en parler. C'est pour cette raison que le milieu scientifique porte de plus en plus d'attention à la littérature : en tant qu'« usager » exceptionnel du langage, le discours littéraire montre sa capacité à devenir une forme paradigmatique de pensée spéculative à l'époque de grandes crises planétaires (Stengers, 2009 : 34-35), et démontre, ainsi, son potentiel cognitif (Clark, 2011 : xiii). Ce potentiel est le plus visible dans le domaine de la poésie qui constitue un laboratoire spécifique de modes d'expression.

Compte tenu de ce que la poésie elle-même prend une part active dans la discussion globale sur le changement climatique, nous nous fixons pour objectif d'étudier une de ses voix. Dans son recueil *Ouf* (2015), Laurence Vielle (née en 1968), poète contemporaine belge de langue française, présente la problématique environnementale sous différentes perspectives et tente d'élaborer un langage poétique adéquat aux crises planétaires actuelles. Parmi les très nombreuses questions liées au problème de la relation entre l'homme et la nature, abordées

dans le recueil, il y en a trois que nous indiquons comme essentielles : la langue, le contexte féministe et l'affect. Pour cette raison, nous proposons, d'abord, de reconstruire la notion de poésie en tant qu'activité étroitement liée au corps et ancrée dans la réalité matérielle. Ensuite, nous nous pencherons sur les poèmes où la perspective féministe, profondément relationnelle et communautaire, se croise avec l'orientation écologiste, celle-ci entendue comme interdépendance radicale de tous les êtres. Une fois ces espaces communs identifiés, nous aborderons la question des stratégies poétiques employées par Vielle pour révéler la nature affective et pré-linguistique des liens qui unissent les êtres humains à la Terre.

1. Vers un langage du corps

Comment concevoir un langage qui lie une activité aussi humaine que la poésie avec le monde non-humain, privé de la faculté de parler ? Pour répondre à cette question, nous allons d'abord examiner une proposition philosophique de Luce Irigaray qui tente d'élaborer une langue moins abstraite et plus éthique que la langue conventionnelle. En présentant sa vision du sujet incarné, la philosophe française d'origine belge rejette la langue comprise comme un simple intermédiaire ou comme un instrument symbolique et extérieur de l'être humain, dont celui-ci se sert pour échanger des informations ou pour s'approprier le monde en lui attribuant des étiquettes :

Si l'autre m'interpelle, ce n'est certes pas en dénommant que je pourrai entrer en relation avec lui, ou avec elle. Et ce n'est pas un mot, qui plus est arbitraire, qui me permettra de m'approcher de lui, ou d'elle. Surtout que l'approche ici doit être bilatérale : je n'ai pas seulement à m'approcher de l'autre, nous devons réussir à nous approcher l'un de l'autre. Et le mot risque de nous prendre cet espace que nous devons franchir peu à peu l'un vers l'autre tout en laissant être et l'un et l'autre (Irigaray, 1997 : 27-28).

Une langue conventionnelle appartient à chacun et en conséquence n'appartient à personne ; dès lors, au lieu de rapprocher, elle finit par distancier les sujets incapables de se retrouver dans des mots étrangers. Par contre, dit Irigaray, il faut que la langue soit enracinée dans le corps, c'est-à-dire dans ce que chaque être a de plus intime, mais ce qui - par sa nature concrète, physique - reste simultanément ouvert au monde et ancré dans l'extériorité. Tout en restant soi-même, le sujet irigarien constitue une partie intégrale du monde matériel qu'il partage avec les autres sujets incarnés. Il n'est possible de véritablement s'adresser à autrui qu'à travers le corps, et c'est pour cette raison qu'une parole doit être matérielle et non pas abstraite : seulement l'affirmation de l'importance de la matière corporelle en

tant que la source du langage permet au sujet de s'approcher d'autrui (qu'il soit humain ou non). En outre, comme Irigaray le souligne dans un autre essai, chaque énonciation flotte dans l'espace qui n'est pas vide, mais rempli d'air ; en fait, chaque énonciation *est* d'abord une portion d'air qui seulement après prend du sens (Irigaray, 1999 : 42). C'est l'air qui constitue le terrain d'entente entre deux personnes, humaines ou non, qui rend possible l'usage du langage et garantit, en même temps, que l'homme partage avec autrui sa vie au monde, tout en gardant son individualité.

Par conséquent, c'est l'air qui permet toute création poétique, celle-ci étant, pour Laurence Vielle, un phénomène principalement et essentiellement oral. Il est évident que les poèmes de Vielle, comédienne et auteur de textes pour la scène, devraient être perçus comme des partitions destinées à une lecture à haute voix. La nature orale de la littérature se révèle, entre autres, dans le poème *Ma mère m'aérait tous les jours* :

*je m'en vais dehors je prends l'air dans ma bouche je le
sors en paroles et clac et clac je remplis mes poumons
d'air ma bouche remplit l'air des mots des poètes et clac et
clac j'ai l'air heureuse avec les poètes / (Vielle, 2015 : 20).*

L'absence de ponctuation, aussi bien que l'usage d'onomatopées (« et clac et clac »), deux caractéristiques de la poésie de Vielle, rendent ces poèmes semblables au langage parlé et donnent l'impression d'une expression spontanée ou impromptue. L'air fonctionne ici comme l'emblème de la logique du partage et de l'échange, au moins en ce qui concerne le langage poétique : il entre dans le sujet et en ressort sous forme de paroles ; celles-ci constituent déjà une forme de communication littéraire. Ainsi, la poésie démontre que sa nature est fondamentalement dialogique, c'est-à-dire, que sa source ne se trouve pas dans le « je » qui possède un pouvoir créateur illimité (comme le croyaient, par exemple, les romantiques), mais qu'elle naît dans un espace déjà peuplé par les prédécesseurs.

De cette façon, chaque acte poétique s'affiche ancré non seulement dans la matérialité (parce qu'il se réalise à travers sa sonorité), mais aussi dans la collectivité de poètes, très souvent étalée dans le temps. En d'autres termes, le « je » lyrique créé par Vielle représente une espèce de sujet radicalement et ontologiquement dépendant d'autrui, vu qu'il a besoin d'autres voix pour se constituer. Il n'est pas sans importance que, dans le poème *Ma mère...*, l'air, le symbole de la création poétique, soit transmis de mère en fille ; néanmoins, la génitrice n'est qu'une des nombreuses femmes évoquées dans le recueil. La poète fait parler une multiplicité de voix dont chacune représente la féminité sous un autre angle et

très souvent met en relief la proximité du féminin et du non-humain, ce que nous élaborons dans la suite.

L'avantage du corps par rapport au symbole pur, c'est-à-dire strictement mental ou appartenant à la raison, s'exprime dans de nombreux lieux du recueil de Vielle, et parfois devient même explicite. *Enfant dans dix mille ans* en est un bon exemple. Bien qu'il prenne la décision de s'adresser à son descendant lointain, le sujet se rend compte de l'inutilité de ses paroles en tant que signes au sens arbitraire :

*à toi, je parle mots que toi tu comprends déjà pas déjà
plus jamais plus
je te parle langage que toi peut-être tu pourras pas même traduire t'auras
peut-être pas même plus même clef pour
me lire pour m'entendre ou traduire je parle j'écris mots (Ibid. : 43).*

La mère pense à l'avenir, mais c'est un avenir extrêmement distant ; elle est convaincue que les dix mille ans qui séparent le présent de l'époque où vivra « l'enfant » apporteront un changement profond de la langue dont elle se sert. Les deux sujets, privés de leur instrument de communication, se retrouvent séparés par un « rideau » sémiotique, juste comme l'homme contemporain se sent isolé du peuple qui, dans un passé très lointain, a créé les dessins de Nazca (« ils ont voulu nous dire quoi à / nous leurs enfants dans dix mille ans ») (*Ibid.* : 45). Au lieu d'un moyen de communication, la langue, impénétrable et mystérieuse, commence à agir comme un obstacle. Et pourtant, la mère ne cesse pas de parler, même en dépit de l'insuffisance du langage ; et l'obstination avec laquelle elle tente d'entrer en contact avec son descendant résulte du sentiment profond de responsabilité : elle assume la culpabilité pour avoir détruit le monde. Pour cause d'un besoin irrésistible de contacter autrui et face à une décomposition de codes symboliques, évoqués ici par l'image d'un flux de mots sans signification et même d'un « gribouillis », la femme se voit obligée de rechercher un autre mode de communication pour s'assurer de l'existence de la communauté que son enfant partage avec les générations à venir.

Une telle quête permet de fonctionnaliser la dialectique entre la mère et l'enfant, sur laquelle le poème est fondé. Ces deux êtres partagent le corps qui s'avère capable de fournir une base plus sûre et permanente que la langue conventionnelle. L'auteur place la corporéité au centre de la relation interpersonnelle, en indiquant son indépendance paradoxale et partielle du temps et de l'espace. Autrement dit, quelles que soient les alternances de la langue, jamais ne séparera-t-elle totalement deux personnes car celles-ci restent incarnées. Une telle perspective, l'accent mis sur l'homme en tant qu'être charnel, permet à Vielle de percevoir tous les êtres vivants comme une famille au sens littéral du mot :

*Juste du sang dans tes veines d'enfant qui fera battre ton
cœur comme une éternité de sang en partage qui bat dans
nos tempes depuis l'aube des temps qui relie nos enfances et nos danses
[...]*

*et tu vas dire dans ta langue qui s'ra plus même qui aura plus rien à voir avec
langue mienne (Ibid. : 44).*

Une communauté de corps qui surgit dans cette optique dépasse les limites imposées par le temps : le même sang coule dans les veines du sujet et de son enfant « depuis l'aube des temps » (*Ibid.* : 44) : la condition corporelle est transmise d'un être à l'autre, et se prouve plus durable que la langue, puisque le caractère de celle-ci n'est pas inné, mais acquis.

La langue poétique proposée par Vielle, la nature corporelle et la « relationnalité » étant ses deux qualités principales, non seulement s'inscrit dans le cadre de la pensée féministe, mais s'affiche aussi profondément écologique. Comme l'affirme par exemple Monica Gagliano, spécialiste en communication non-humaine, *le sens émerge pendant les interactions parmi des organismes ; c'est pour cette raison que la langue n'est une qualité fixée de ces organismes [...] mais plutôt un processus dynamique et véritablement écologique de relations qui produisent du sens.* (Gagliano, 2017 : 95)¹.

Envisageons maintenant la question des affinités du passage de la thématique féministe à la problématique écologiste.

2. Quand le féminin devient l'animal

Les femmes sont les premières à sortir de la logique anthropocentrique. Elles le font, dans le poème central du recueil *OUF*, à travers l'air ; celui-ci change pourtant de sens. Alors que dans le contexte du langage corporel cet élément permet l'expression poétique (surtout féminine), à la fois incarnée et relationnelle, dans le contexte environnemental il fonctionne comme facteur matériel garantissant l'essor de la vie biologique, ainsi que le symbole de l'interconnexion et l'interdépendance de tous les êtres vivants. *Ouf*, le mot utilisé dans le titre, apparemment insignifiant, porte, en réalité, plusieurs sens cruciaux à cette poésie. Premièrement, il appartient à l'argot, et plus précisément : au verlan, sa signification standard étant « fou », mais aussi « incroyable » ou « fantastique ». La deuxième (et l'unique officielle) signification du lexème renvoie à son produit par le corps au moment soit d'un grand effort, soit d'un soulagement. Il s'agit donc d'une onomatopée, c'est-à-dire, d'une forme d'expression qui transmet une toute petite partie de la réalité matérielle dans la langue en l'évoquant ou l'imitant au lieu de la représenter

arbitrairement : c'est le corps lui-même qui « parle », c'est le son d'un souffle qui échappe à la bouche involontairement. « Ouf » n'appartient plus entièrement à la sphère du *logos* - du domaine des sens désincarnés et abstraits.

Vielle profite de la simplicité phonétique de ce mot pour le situer dans de différents contextes morphologiques, tout en gardant la richesse sémantique qu'il porte. Dans le poème, « ouf » est prononcé simultanément de la part de différentes femmes qui se dévouent à leurs occupations quotidiennes. Le simple mot qui sort de nombreuses bouches se transforme bientôt en un signe de révolution féminine globale. Cependant, celle-ci n'est pas fondée sur une devise ou un slogan qui puissent s'exprimer linguistiquement, mais, au contraire, elle consiste en un rejet de la langue en faveur d'une communication des corps et du partage de souffles. L'affirmation de la corporéité relationnelle, c'est-à-dire de la coexistence des corps en tant que force sociale, s'exprime à travers une synchronisation de respirations à l'aide du mot « ouf ».

*le OUF de la femme qui dit OUF s'ajoute à la femme qui dit ouf s'ajoute à la
femme qui dit OUF OUF OUF
la terre est un OUF géant
faut cesser tout ça OUFaut cesser tout ça OUFaut cesser dit la femme qui dit
OUFaut cesser les moteurs
OUFaut s'asseoir sur trottoirs OUFaut faire grève à la vie sans trêve [...]
OUF OUF WOUF WOUF WOUF [...]
je suis la grande chienne
je cours dans l'univers
je lape les planètes (Vielle, 2015 : 17).*

À part de « la vie sans trêve », une expression assez ambiguë qui peut renvoyer à la condition générale de la contemporanéité soumise sans cesse à la logique de la productivité, la convocation à la grève des femmes omet les objectifs de la révolte naissante. L'appel de « cesser tout ça » ou de « cesser les moteurs » devient donc une incitation générale à une démonstration de force ou de résistance, la cible éventuelle étant chaque forme d'oppression systémique ainsi que la surproduction globale et l'obsession d'une croissance économique, mortelles pour l'environnement.

Qu'il s'agisse de la problématique écologique et d'une communauté biologique, et non pas uniquement féminine, c'est ce que montre la suite du poème, notamment la transition de « OUF » à « WOUF », qui marque une dé-sémantisation du langage et une involution partielle de l'univers symbolique. Le lexème « WOUF » ne figure dans les dictionnaires ni de langue française, ni d'anglais ; cependant,

il ressemble beaucoup au mot « woof », une autre onomatopée, qui en anglais désigne l'abolement (en français : « ouaf ») et avec laquelle le néologisme « WOUF » partage le son. La stratégie utilisée par l'auteur consiste donc en un changement de la modalité de communication, c'est-à-dire en un remplacement de la langue humaine par des bruits d'animaux. Cette transformation linguistique est ensuite renforcée par une déclaration ouverte, « je suis la grande chienne », à travers laquelle le sujet se situe du côté des forces naturelles et primordiales, en effaçant, partiellement, la division entre la culture et la nature. Le mouvement global de femmes dont le signe constitue un seul son sans signification, une réaction du corps à un effort physique, dépasse le contexte social et mène à une ouverture du sujet au monde non-humain auquel l'homme est lié par sa corporéité. « OUF », répété sans cesse, commence à ressembler à un halètement animal ; l'animalité entre dans le sujet humain qui laisse parler les forces transperçant son corps.

Il en va de même pour Mary Read dont l'histoire a inspiré le poème *Rêve de Mary Read la pirate*. La protagoniste commet une double transgression : premièrement, parce qu'elle est criminelle, et deuxièmement à travers une connexion avec les forces obscures du monde non-humain. Celles-ci prennent la forme d'une tempête qui apparaît dans le poème précisément au moment où la femme atteint l'orgasme :

*mary rêve
assise sur le sexe dressé de rackham [...]
elle ouvre les lèvres
et rit
dans la tempête (Ibid. : 69).*

Le plaisir sexuel féminin est présenté comme un moyen de connexion avec les forces primordiales de la nature, auxquelles la tradition philosophique occidentale associe la femme plutôt que l'homme (Ortner, 1972 : 10). N'oublions pourtant pas le fait que c'est aussi la sexualité - en tant qu'une disposition à la fois corporelle, créatrice et émancipatrice - qu'Hélène Cixous a considérée comme une source de l'écriture féminine, c'est-à-dire l'écriture dans laquelle l'expérience des femmes à travers l'histoire se rend présente (Cixous, 1975 : 43-44). En d'autres termes, l'énergie libérée dans l'acte sexuel s'affiche, à la fois, comme le fondement de l'écriture et le facteur qui réintègre la femme - ou, peut-être, un être humain quelconque - dans l'ordre naturel. La création littéraire féminine, tout comme la nature animale de l'humanité, réprimées pendant des siècles, fait son irruption dans le sujet grâce aux pouvoirs libérateurs du corps.

3. L'amour maternel, l'amour de la planète

Toutefois, non pas tous les liens entre le féminin (ou l'humain) et le naturel ne sont pas de caractère violent ou subversif. Aussi souvent, Vielle exploite-t-elle un imaginaire plus intime et quotidien, par exemple la thématique de la maternité ou des relations interpersonnelles dans l'ombre menaçante de la catastrophe climatique. Le croisement entre la sphère affective de l'existence humaine et la question environnementale apparaît fréquemment comme la représentation très ancienne de la nature en tant que mère, conçue, grâce à son pouvoir de donner naissance, comme la source principale de toute vie et de toutes les formes. La figure de la Terre-Mère, incarnation du partage de l'environnement et du mythe de la bonne-nature, reste centrale dans *Enfant dans dix mille ans*, poème déjà évoqué, sa centralité renforcée par une juxtaposition avec une génitrice humaine anonyme : le poème prend forme à partir d'un long soliloque prononcé par une mère inquiète pour son descendant très lointain dont la vie se voit menacée par la catastrophe écologique planétaire.

Une tentative d'imiter cette inquiétude maternelle constitue le facteur fondamental structurant le côté formel du poème. L'angoisse s'exprime à travers de nombreuses répétitions, des expressions familières, ainsi qu'un rythme très accéléré du texte qui encore une fois imite le langage parlé. En outre, il est possible de distinguer trois perspectives temporelles qui se croisent et se reflètent l'une dans l'autre. Le passé comprend le moment de la création des dessins Nazca, une preuve de la grandeur de la civilisation, et paraît une longue période de l'harmonie entre les êtres humains et leur environnement, d'une coexistence productive et fertile : « avant avant tu vois [...] / des monuments majestueux peuplaient la terre » (Vielle, 2015 : 46). Le présent marque la fin de cette union et semble introduire une époque de l'inquiétude : l'humanité s'est déjà rendu compte du mal qu'elle avait fait à la Terre-Mère et à elle-même, aussi bien que des conséquences que ce mal provoque ou provoquera, mais elle ne sait réagir que par une lamentation pour les vies que la destruction planétaire va consumer. Finalement, dans le futur, ce sont la mort et la menace omniprésentes qui règneront sur la réalité. Les temps où vivra « l'enfant dans dix mille ans » paraissent une époque post-apocalyptique, affectée par une dégradation de l'environnement profonde et irréversible (« c'est danger ça que c'est mort ça pour toi ») (*Ibid.* : 45). Une confrontation avec la perspective temporelle cosmique (évoquée, entre autres, par les desseins Nazca), celle de la vie planétaire, dépasse radicalement les échelles temporelles auxquelles l'être humain est habitué, et provoque un choc perceptif (Morton, 2013 : 60). Voilà pourquoi la mère accablée par le sentiment d'impuissance ne sait réagir à la mort imminente de son enfant que par un flot incontrôlé de mots.

La présentation de la relation entre l'homme d'aujourd'hui et son descendant dans le cadre d'une famille met en relief la responsabilité du monde contemporain pour le monde de demain. Dans cette optique, l'impuissance et la peur de l'homme moderne ressortent du fait qu'il a échoué en tant que protecteur des générations à venir, aussi dépendantes de lui qu'un enfant dépend de ses parents : c'est l'écho de la grande discussion environnementaliste à laquelle nous tous assistons de nos jours. L'évocation de l'image d'une mère qui hurle de peur en voyant son enfant s'approcher du péril (celui-ci s'incarne sous la forme de déchets radioactifs) constitue un appel indirect aux relations très intimes (à l'affection familiale) du lecteur et tente, ainsi, de le bouleverser afin qu'il accepte l'interdépendance entre l'humanité et la planète, ainsi que les impératifs moraux qui en résultent :

*c'est une saloperie
que j'ai enfouie dans le sol très profond làbas dans sol de
terre not'mère j'sais pas comment te l'dire j'en pleure j'en
rage ça s'appelle d'nucléaire
allez loigne-toi loin loin
faut pas qu'tu restes là loin loin loigne-toi j'te dis
c'est nucléaire c'est la mort si sort ça sort de terre not'mère (Vielle, 2015 :
44-45).*

Le ton alarmiste, aussi bien que le caractère dramatique de cette scène renforcent les propos de certains chercheurs selon lesquelles l'affect constitue la force cruciale du discours politique (Massumi, 1995 : 106-107) ou écologiste (Morton, 2016 : 147) d'aujourd'hui. Autrement dit, si Vielle choisit d'évoquer plutôt que de décrire, c'est pour intensifier le message politique de sa poésie. Et pourtant, la sombre perspective de l'annihilation du monde humain est toujours équilibrée par l'appel aux affects plus positifs : l'amour, le sens de la responsabilité ou la proximité d'autres êtres humains.

Très souvent, cette interdépendance se présente sous un éclairage complètement affirmatif. Par les parallélismes syntaxiques et par le refrain (« oh merveilles tout m'émerveille ») (Vielle, 2015 : 70-72), le poème *Le rire de théo* ressemble un genre de la lyrique religieuse. De nombreuses invocations à des animaux ou à des plantes évoquent la litanie ou le psaume : un éloge dont l'objet n'est pas ni Dieu, ni idée, ni la nature, mais plutôt les mêmes capacités du monde non-humain à entrer en contact avec le monde humain, jusqu'à ce que tous les deux deviennent inséparables.

Ces interactions se révèlent à de différents niveaux. Le plus évident en est l'aspect spatial, présent dans des images d'animaux et de plantes qui habitent

l'espace urbain : « la cigogne qui fait son nid à Tanger sur la cime du minaret » (*Ibid.* 71) ou « l'orchidée sous la fenêtre de Haroun Tazief sur l'île Saint-Louis » (*Ibid.* : 70). La question du partage de l'espace, un motif très récurrent dans le recueil, se voit complétée par l'accent mis sur la présence indispensable d'agents non-humains dans chaque activité de l'humanité :

*ohoh araignée l'araignée grosse comme ma main qui court
sur l'île de La Réunion au cirque de Salasie
et ses toiles sont faites de fils d'or oui des fils dorés
les gens là-bas tissent les fils dorés de l'araignée pour en
faire une robe (Ibid. : 70).*

Depuis l'aube des temps l'homme, en tant qu'*homo faber*, n'est pas le maître de toute création, mais, au contraire, il en dépend ; et ce rapport ne s'arrête pas au niveau de l'industrie ou de besoins physiologiques humains qui réduisent les corps animaux ou végétaux au matériel ou à la source de la nourriture. Par contre, l'activité intellectuelle, elle aussi, nécessite la présence des acteurs non-humains : « les mouvements de ton âme » (*Ibid.* : 71), c'est-à-dire la vie sentimentale ou la production littéraire, seront écrits sur une feuille qui, en réalité, n'est que le corps mort d'un arbre. Ainsi, une plante se voit incluse dans la création de l'art comme son facteur constitutif au niveau le plus élémentaire, soit physique.

Mais le non-humain s'intègre à l'homme d'une autre manière encore, notamment, à travers une transformation des modes dont celui-ci pense et connaît le monde. Si un parallèle se dessine entre « le désert aux cailloux noirs du haut Pérou » et le « désert de nos cœurs » (*Ibid.* : 70), c'est pour accentuer le rôle que les éléments naturels, des organismes vivants, le paysage et l'environnement lui-même, jouent dans les processus cognitifs de l'homme. Une observation du monde extérieur permet que l'homme retrouve, par la logique d'associations, des correspondances entre sa vie émotionnelle ou sentimentale et la nature. La proximité du désert réel (au Pérou) et du désert en tant que métaphore (symbole de l'état d'esprit) met en relief la continuité entre le psychisme humain et le monde extérieur ; une continuité qui se réalise et se maintient dans le processus de cognition, et dont la nature se présente comme interconnexion et non pas un simple anthropomorphisme du non-humain (Daston, 2005 : 54). Il ne s'agit donc pas d'une simple symbolisation, c'est-à-dire d'une telle approche envers le monde naturel qui n'y voit que des moyens d'exprimer des sens humains ; nous assistons plutôt à une manifestation de la présence non humaine dans chaque activité de l'homme, même dans une action aussi élémentaire que le penser.

Conclusions

Si dans le titre de cet article nous employons le mot « perspectives », c'est parce que la question écologique est présente dans le recueil *Ouf* sous la forme d'une pluralité de points de vue et non pas d'un seul programme idéologique cohérent. Par contre, la tendance d'expérimenter avec des thèmes et formes littéraires très variés a pour but de démontrer que la problématique environnementale pénètre chaque aspect de la production littéraire et, par conséquent, tous les aspects de la réalité. Extrêmement sensible à la diversité de registres de la langue, Laurence Vielle révèle que le langage poétique est capable d'absorber de différents discours contemporains (par exemple politique, féministe, écologiste), ainsi que de dévoiler des liens inattendus qui les unissent. D'une part, cette hétérogénéité fertile reflète l'approche de plus en plus transdisciplinaire appliquée par les sciences humaines face à la crise écologique. D'autre part, elle révèle l'efficacité de la poésie dans le domaine politique, car le dépassement des divisions discursives afin d'élaborer de nouvelles formes de parler de ce qui apparaît pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, à savoir l'Anthropocène, s'impose comme la tâche la plus urgente (Latour, 2017 : 245-246). Force est de constater que ces tentatives transdisciplinaires ne sont pas réservées au domaine de la poésie ; en effet, aussi bien dans sa structure de mélange, que dans la position privilégiée de la sphère affective, le projet poétique de Vielle montre ses affinités avec, par exemple, l'écriture philosophique de Timothy Morton. Et pourtant, en inscrivant le langage poétique dans la sphère de la *phusis* plutôt que du *logos*, Vielle démontre que la poésie en soi est un phénomène principalement écologique ; c'est ainsi qu'elle surpasse les discours scientifiques.

Bibliographie

- Chakrabarty, D. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago-London: Chicago University Press.
- Clark, T. 2011. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cixous, H. 1975. « Le Rire de la Méduse ». *L'Arc*, n° 61, p. 36-68.
- Daston, L. 2005. Intelligences: Angelic, Animal, Human. In: *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. New York: Columbia University Press.
- Gagliano, M. 2017. Breaking the Silence. Green Mudras and the Faculty of Language in Plants. In: *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Irigaray, L. 1997. *La voie de l'amour*, Paris : Mimesis.
- Irigaray, L. 1999. *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. London: The Athlone Press.
- Latour, B. 2017. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity.
- Massumi, B. 1995. « The Autonomy of Affect ». *Cultural Critique*, n° 31, p. 83-109.

Morton, T. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

Morton, T. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.

Ortner, S. B. 1972. « Is Female to Male as Nature Is to Culture? ». *Feminist Studies*, n° 2, p. 5-31.

Stengers, I. 2009. *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*. Paris : La Découverte.

Vielle, L. 2015. *Ouf*. Bruxelles : Maelström Reevolution.

Zapf, H. 2016. Introduction. In: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin-Boston: De Gruyter.

Note

1. [M]eaning emerges during interactions among organisms; hence language is not a fixed property of that organism [...] but rather a truly ecological, dynamic process of relationships by which meaning emerges.