

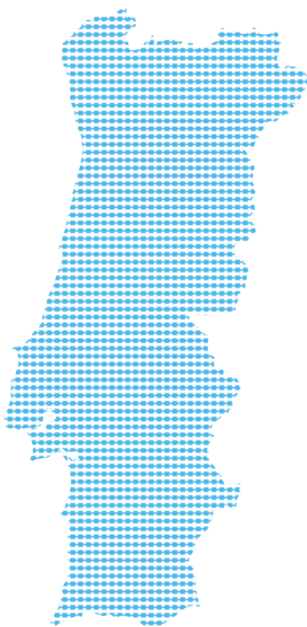
Numéro 10 / Année 2022

Synergies Portugal

Revue du GERFLINT

**(Co)habiter le monde.
La Terre, les vivants et les humanités**

Coordonné par Cristina Álvares



Synergies Portugal

Numéro 10 / Année 2022

(Co)habiter le monde.
La Terre, les vivants et les humanités

Coordonné par Cristina Álvares



REVUE DU GERFLINT
2022

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Portugal est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines, particulièrement ouverte aux travaux de didactologie de la langue-culture française et des langues-cultures.

Sa vocation est de mettre en œuvre, au Portugal, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone* en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Portugal** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Portugal* partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle
ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur honoraire, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Présidente d'Honneur

Clara Ferrão Tavares, Instituto Politécnico de Santarém, Portugal

Rédactrice en chef

Ana Clara Santos, Université de l'Algarve, Portugal

Secrétaire de rédaction

Lúgia Cipriano, Université de l'Algarve, Portugal

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France
GERFLINT
10 rue Chartraîne
27 000 Évreux - France
www.gerflint.fr
gerflint.edition@gmail.com

Siège de la rédaction au Portugal :
Faculté des Sciences Humaines et Sociales (FCHS)
Université de l'Algarve (campus de Gambelas)
8005-139 Faro, Portugal
Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

Comité scientifique

José Domingues de Almeida (Université de Porto, Portugal), Maria Marta Teixeira Anacleto (Université de Coimbra, Portugal), Paul Aron (Université Libre de Bruxelles, Belgique), Maria João Brilhante (Université de Lisbonne, Portugal), Manuel Bruña (Université de Séville, Espagne), Maria de Jesus Cabral (Université du Minho, Portugal), Carlos Fonseca Clamote Carreto (Université Nouvelle de Lisbonne, Portugal), Jean-Louis Chiss (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Cristina Robalo Cordeiro (Université de Coimbra, Portugal), Maddalena De Carlo (Université de Cassino, Italie), Carmen Guillén Díaz (Université de Valladolid, Espagne), Jacques Isolery (Université de la Corse, France), Ana Paula Coutinho Mendes (Université de Porto, Portugal), Ana Isabel Moniz (Université de Madère, Portugal), Daniel-Henri Pageaux (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Paola Ranzini (Université d'Avignon, France), Anne Simon (École des Hautes Études en Sciences Sociales-EHESS, Paris, France).

Comité de lecture permanent

Maria Natália Amarante (Université Trás os Montes e Alto Douro), Christine Deschamps (Université Nouvelle de Lisbonne), Catarina Firmo (Centre d'Études de Théâtre, Université de Lisbonne), Chantal Louchet (Université Catholique Portugaise).

Patronages et partenariats

Association Portugaise des Études Françaises (APEF), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, Pôle Recherche & prospective), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest, Zenodo (CERN, OpenAIRE).

Numéro financé par le GERFLINT.

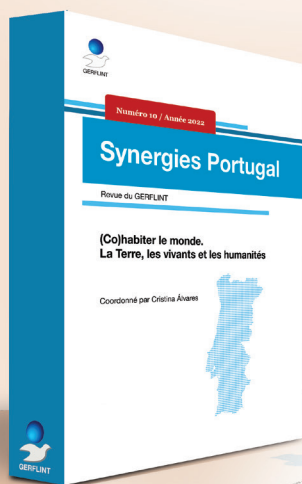
PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Portugal n° 10 / 2022
<https://gerflint.fr/synergies-portugal>



Indexations et référencements

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
Ebsco : Communication & Mass Media Index
Ebsco : Communication Source
Ent'revues
ERIH Plus
HAL science ouverte
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
Linguistics & Language Behavior Abstracts (LLBA)
LISEO
MIAR
Mir@bel
MLA
ProQuest central (Linguistics data Base)
SHERPA-RoMEO
Scopus
Scopus sources
SJR. SCImago Journal & Country Rank
Ulrichsweb
ZDB
Zenodo



Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies Portugal n°10 / Année 2022

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

(Co)habiter le monde. La Terre, les vivants et les humanités

Coordonné par Cristina Álvares



Sommaire



Cristina Álvares	7
Avant-propos	

Caser les vivants

Christophe Duret	17
Maillage/quadrillage : Le <i>cohabiter</i> contemporain au prisme du roman <i>Melmoth Furieux</i> , de Sabrina Calvo	

Vincent Lecomte	31
L'Arche dans l'art : thème, variations, déplacements	

José Domingues de Almeida	45
De la <i>chose</i> à la <i>cause</i> animale. Basculement de la conscience du vivant : <i>180 jours</i> d'Isabelle Sorente	

Emerica Daniel Moussavou	59
F(r)ictions de la mondialisation : attention littéraire et écodystopie chez Vincent Message	

La dé/re/composition du monde

Kévin Petroni	77
La Corse naturalisée. Une représentation archaïque du territoire et de sa culture	

Jihane Tbini	91
« Le féroce dépoitraillement des volcans », lecture écopoétique de la poésie d'Aimé Césaire	

Frédéric Vincent	107
Œuvrer ou désœuvrer ?	

Fracture raciale et critique de la modernité

Magali Nachtergael	125
Imaginaire afrotechnologique et décolonisation de l'espace dans la création artistique française contemporaine	

Mohamed Amin Rhimi	137
L'historiographie et l'ethnographie dans l'imaginaire esthétique d'Édouard Glissant : une immunité anthropologique pour les diverses humanités	

Amany Ghander	155
Réparation ou funérailles	

Fracture humaine et post-anthropocentrisme

João Jerónimo Machadinha Maia	169
Symbiosis and epigenetics: "bridges" for a unified biology?	

Adriano Melo Medeiros	181
Tu es ma raison d'être : le système moi-autrui et les modes d'habiter le monde	

Mariane Boiral	193
Projet artistique participatif : <i>Qu'est-ce qui vous compose ?</i> Des portraits en partage	

Łukasz Kraj	205
Partage de souffles, partage du monde. Des perspectives écologiques dans <i>Ouf</i> de Laurence Vielle	

Márcia Neves	219
Pour une poétique du vivant : <i>Les neuf consciences du Malfini</i> , une fable écologique	

Varia

Ana Clara Santos	237
La voix de la Nature ou l'un des ressorts du tragique racinien	

Maria Luísa Castro Soares, Natália Amarante	249
La figure du héros brigand au Portugal et en France : José do Telhado et Louis Mandrin	

Annexes

Profils des contributeurs	267
Projet pour le n° 11 - Année 2023	273
Consignes aux auteurs	275
Publications du GERFLINT	279



Avant-propos

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal

calvares@elach.uminho.pt

<https://orcid.org/0000-0001-5968-4724>



La thématique de ce numéro est dictée par l'aggravation de la crise écologique. Altérations climatiques, déforestation, pollution, dégradation des écosystèmes, pandémies, changements démographiques sont parmi les phénomènes qui témoignent d'une dérégulation affectant profondément la Terre - pas la Terre en tant que planète du système solaire mais la Terre comme sein qui porte le monde vivant -, au point que la biosphère, membrane qui enveloppe et protège le monde, risque de rompre. Les phénomènes climatiques extrêmes (canicules, tempêtes, sécheresses, inondations) ainsi que la multiplication des guerres et des persécutions intensifient et diversifient les déplacements forcés de populations provenant notamment d'Afghanistan, d'Ukraine, du Venezuela, de Syrie, du Soudan du Sud et autres pays d'Afrique subsaharienne. Le HCR estime à plus de cent millions les réfugiés, les déplacés internes, les migrants illégaux et les demandeurs d'asile en 2022 (Sampson, 2022). Bloqués pour un temps indéterminé dans des camps, zones de non-droit, de désastre et de désolation où l'état d'exception se normalise (Agamben, 1997), les réfugiés constituent actuellement un exemple massif et extrême de « l'inégalité des vies » (Fassin, 2020). En l'occurrence, l'inégalité se traduit en une série de privations - de protection civique et juridique, de liberté de circuler, d'habitation - qui repoussent les vies humaines sur les marges du monde habitable, du monde viable. Le préfixe *éco* (écologie, économie, écoumène) vient du grec *oikos* qui signifie maison, habitat. *Éco* indique donc que la Terre est la maison commune des vivants, humains et non humains, semblables et dissemblables. Le monde est un lieu ou un milieu à partager aux niveaux intraspécifique et interspécifique. Mais cette perception écologique du monde bute contre l'expansion entropique des dispositifs d'entassement, de confinement et d'effacement des vivants - camps, bidonvilles, ghettos, bâtiments d'élevage intensif, abattoirs - qui sous-tend le devenir-inhabitable du monde et la détresse qui l'accompagne. Celle-ci n'est pas qu'humaine, car la perte et la fragmentation des habitats constituent la principale cause d'extinction des espèces. La détérioration des écosystèmes constitue une menace majeure pour l'espèce humaine qui ne saurait survivre sans le réseau d'interdépendances et d'interactions qui la relie aux autres.

Mais en deçà de la menace d'extinction, l'augmentation du nombre de réfugiés, ainsi que d'autres exclus, indique qu'il y a de plus en plus de vies humaines qui subissent directement la brutalité de l'appropriation-destruction désinhibée du monde (territoires, ressources, populations). Dès lors, l'un des traits majeurs de l'Anthropocène est l'accroissement du nombre d'êtres vivants dépouillés de chez soi, refoulés dans des lieux où *oikos* (maison, habitat) est inviable ou rudement précarisé.

Le titre *(Co)habiter le monde. La Terre, les vivants et les humanités* reprend un sujet éminemment philosophique : habiter est notre modalité de présence au monde, notre façon d'être là. *Habiter-le-monde* pose la nature spatiale de l'être ou de l'étant. À la suite de Heidegger, Bachelard, Sloterdijk et Glissant, l'être ou l'étant est indissociable du lieu, du milieu, de l'entour, de l'environnement et, par conséquent, de tous les autres qui sont là, qui coexistent, qui cohabitent. Tout être est dans l'autre, avec l'autre, par l'autre. Dans le contexte actuel du devenir-inhabitable du monde, cohabiter le monde ne saurait être une métaphore irénique mais un projet de réparation et de préservation du monde vivant. Prendre soin de la Terre et de ses habitants est impératif. Soulignons que seuls les humains peuvent mener un tel projet. Notre responsabilité dans la crise écologique nous investit d'un nouveau protagonisme post-anthropocentrique que la séquence Terre-vivants-humanités vise à exprimer. L'ordre de priorités inscrit le monde humain dans le monde vivant et celui-ci dans la biosphère. Bien que le monde ne coïncide pas tout à fait avec l'environnement, puisque l'hominisation a consisté à franchir l'environnement pour accéder au monde, cette série d'enveloppes - ou d'enveloppements, comme disait Bruno Latour - atténue la névrose moderne de l'autonomie individuelle pour autant qu'*Anthropos* se trouve ainsi immergé dans l'en-commun, là où environnement et monde s'intersectent et se superposent. De plus, parler des humanités au pluriel, comme le faisait Édouard Glissant pour souligner la diversité et la co-présence des peuples, des cultures et des langues dans le Tout-Monde, contribue sans doute à décentrer la position d'*Anthropos* en tirant l'universel vers l'archipélèque.

Le numéro 10 de *Synergies Portugal* examine des modalités de figuration de cette problématique dans les imaginaires contemporains. Plusieurs genres, arts et disciplines sont présents qui réfléchissent à l'(in)habitabilité du monde et qui inventent des poét(h)iques et des politiques de coexistence des habitants de la Terre : fiction et non fiction, écobiographie, écofable, écodystopie, science-fiction (SF), récit agroalimentaire, cinéma, photographie, installation, poésie, philosophie, droit, histoire. Causes et conséquences de la dérégulation du monde, issues à la toxicité anthropocénique moyennant la création de mondes possibles¹, se trouvent

parmi les questions abordées dans les articles que nous avons le privilège de présenter. Produits par des chercheurs et des chercheuses venus d'Europe (Portugal, France, Pologne), du Maghreb (Tunisie), du Moyen Orient (Egypte) et des Amériques (Québec, Brésil), formant donc un échantillon représentatif du Tout-Monde, les articles réunis dans ce numéro interrogent des œuvres fort différentes selon des angles d'approche très variés. Un point de convergence se dessine pourtant : la critique de la pensée anthropocentrique et de son exacerbation dans l'humanisme occidental moderne. Dans la tradition de pensée juive, la cause majeure de la dérégulation du monde est humaine parce que le phénomène humain est lui-même structurellement dérégulé, creusant une fracture dans l'homéostasie biologique. *Au-delà du principe du plaisir et pulsion de mort* sont les noms que la fracture humaine des mécanismes de régulation vitale reçoit chez Freud. À lire *Malaise dans la culture*, on comprend que la modernité correspond à l'élargissement de cette fracture et que le bien-être et le bonheur qu'elle promettait sont finalement déçus. Depuis à peu près deux siècles, comme le rappelle Jacques Derrida dans *L'animal que donc je suis*, l'essor de l'industrialisation et de l'urbanisation a élevé à des proportions sans précédents l'assujettissement du monde vivant, en particulier des animaux, aux finalités et objectifs humains. Eu égard à cette conception de l'ontologie humaine et de la modernité, il semble que le rôle de l'humanisme ait été de légitimer l'accélération de la dérégulation au nom du bien-être de l'humanité. Certes la modernité apporte la liberté, la démocratie, l'état de droit, l'égalité de genre, la mixité, le confort, les loisirs, l'hygiène, la santé. Il n'en reste pas moins que son impact sacrificiel passe par la traite et l'esclavage colonial, puis par des formes industrielles de prédation, de surexploitation et d'extraction qui causent la crise écologique. Le bien-être ne peut plus servir de prétexte à la violence exercée sur le monde vivant, car ce qu'elle produit à présent c'est le mal-être, le malaise, la détresse des terrestres. Dans son dernier ouvrage, écrit avec Nikolaj Schultz et publié en 2022 quelques mois avant son décès, Bruno Latour propose de « faire naître par des soins la continuité des êtres dont dépend l'habitabilité du monde » (2022 : 30), projet qui implique de soumettre les rapports de production aux questions d'habitabilité.

Les articles se distribuent en quatre sections. La première, *Caser les vivants*, réunit quatre articles portant sur des déclinaisons de « caser » et ses implications (bio)politiques et philosophiques : loger, parquer, ranger, classer, séparer, sélectionner, hiérarchiser. Dans « Maillage/quadrillage : Le *cohabiter* contemporain au prisme du roman *Melmoth Furieux*, de Sabrina Calvo », **Christophe Duret** développe une analyse mésocritique et onto-géographique de ce récit SF pour y étudier la représentation de deux styles de milieux urbains,

le maillage solidaire d'une société mixte et ouverte s'imposant comme alternative utopique au quadrillage des enclaves privées sécuritaires qui déploie la ségrégation socio-spatiale des villes globales. Avec **Vincent Lecomte** nous passons à l'art contemporain. Son article « L'Arche dans l'art : thème, variations, déplacements » analyse le motif biblique de l'arche du Déluge dans des créations de Jean Lurçat, Huang Yong Ping, Mark Dion, Banksy et Sophie Calle, lesquelles interrogent l'opération de sauvetage mise en œuvre par Noé avec ses implications de sélection, collection, confinement, colonisation. Une continuité s'établit entre la version banksyenne de l'arche, sous forme d'une bétailière remplie de peluches apeurées, et l'abattoir, dispositif axial du système agroalimentaire qui est au cœur du bouleversant roman étudié par **José Domingues de Almeida** dans « De la chose à la cause animale. Basculement de la conscience du vivant : 180 jours d'Isabelle Sorente ». « F(r)ictions de la mondialisation : attention littéraire et écodystopie chez Vincent Message » clôt la section. **Emerica-Daniel Moussavou** examine le roman de Vincent Message, *Défaite des maîtres et possesseurs*, comme anthropodystopie ou utopie postcapitaliste. Encadrée par l'éthique de l'attention d'Yves Citton et par l'écologie des relations de Philippe Descola, son étude aborde aussi « l'enfer permanent » de l'élevage intensif et met en valeur l'efficacité de la littérature à problématiser le monde et à reconfigurer nos manières de l'habiter - en l'occurrence, comment l'habiter après que la défaite a projeté dans l'indisponibilité les ressources et les corps qui étaient d'habitude immédiatement accessibles aux maîtres et possesseurs.

La deuxième section est dédiée à la décomposition du monde et à sa recomposition aussi. Trois articles portent sur des îles qui ont été colonisées, l'une en Méditerranée, la Corse, l'autre dans la mer Caraïbe, la Martinique. Dans « La Corse naturalisée. Une représentation archaïque du territoire et de sa culture », **Kévin Petroni** étudie les redéfinitions de la nature depuis le XVIII^e siècle, leur rôle dans les stratégies de naturalisation de la Corse et l'impact du tourisme de masse sur les modes de vie, l'ordre des saisons et la langue insulaires. De son côté, **Jihane Tbini** s'intéresse, dans « *Le féroce dépoitraillement des volcans* », lecture écopoétique de la poésie d'Aimé Césaire », à la nouvelle conscience raciale et environnementale présente dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Elle analyse les déclinaisons métaphoriques du volcan, phénomène géologique typique du paysage antillais, et de ses éruptions politiques, poétiques, sexuelles, eschatologiques, cosmogoniques. **Frédéric Vincent** clôt la section avec « Œuvrer ou désœuvrer ? », article où il aborde le rapport entre art et pollution en décrivant les stratégies mises en place par un nombre d'artistes (Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Eliasson, Frans Krajcberg) pour créer, avec plus ou moins de succès, des installations non-polluantes, des « éco-œuvres d'art ».

Les articles composant la troisième section, *Fracture raciale et critique de la modernité*, inscrivent la question de (in)habitabilité du monde dans la mémoire de l'esclavage colonial et de la critique postcoloniale de la modernité occidentale. **Magali Nachtergaele** porte son regard sur des créations afrofuturistes de Kapwani Kiwanga et de Josèfa Ntjam. Dans « Imaginaire afrotechnologique et décolonisation de l'espace dans la création artistique française contemporaine », elle analyse ces utopies post-raciales qui, hantées par l'expérience nègre de la déportation forcée et le devenir-outil de l'humain, projettent dans un ailleurs spatio-temporel technoscientifique la déconstruction de l'humanisme et aussi du posthumanisme, celui-ci gardant les fractures de race et de genre. Relevant de la volonté typiquement SF de changer la narration politique et la trajectoire historique, ces créations allient technologie et écologie pour décoloniser par exemple l'océan pour en faire un espace où se fondre. Si l'article de Magali Nachtergaele nous transporte vers un avenir utopique, avec celui de **Mohamed Amine Rhimi**, intitulé « L'historiographie et l'ethnographie dans l'imaginaire esthétique d'Édouard Glissant : une immunité anthropologique pour les diverses humanités », nous nous trouvons dans l'histoire telle qu'Édouard Glissant la conçoit comme trans-histoire. En analysant la rhétorique judiciaire et épictique du romanesque glissantien, l'auteur met en relief de projet d'écrire à partir des traces les histoires méconnues des petits peuples, dissimulées par l'historiographie occidentale hégémonique. Dans « Réparations ou funérailles », **Amany Ghander** présente une étude sur *Politiques de l'inimitié* de Achille Mbembe. Mettant en avant que, pour le théoricien des études noires, la colonisation est à l'origine de la globalisation de l'*apartheid* (camps d'étrangers, ghettos, enclaves et autres dispositifs néropolitiques de frontiérisation, de ségrégation et de liquidation du chez soi) et donc du devenir-nègre du monde, l'auteur explique l'alignement de la pensée de Mbembe avec celle de Fanon en ce qui concerne un pacte de soin soutenant une politique des vivants à l'échelle planétaire au-delà du mythe humaniste et de ses impasses.

La quatrième section rassemble cinq articles dont l'enjeu principal est la fracture ontologique que la condition humaine représente au sein du monde vivant. Dans « Symbiosis and epigenetics: bridges for a unified biology? », **João Jerónimo Machadinha Maia** soutient que l'espèce humaine a développé des caractéristiques qui défient les équilibres homéostatiques de la nature et problématisent une théorie unifiée de la biologie. Il souligne par ailleurs que la fracture écologique de l'humain objecte à l'horizontalité interspécifique, laquelle est l'effet du développement technologique et capitaliste. Par conséquent, la dimension post-anthropocentrique de la biogénétique s'inscrit pleinement dans la logique de l'économie néolibérale. L'article de **Adriano Melo Medeiros**, « Tu es ma raison d'être :

le système moi-autrui et les modes d'habiter le monde », poursuit la ligne philosophique en y ajoutant le cinéma considéré un art philosophique. Son analyse du film de John Nash, *Un homme d'exception*, souligne la prégnance de la pensée de Merleau-Ponty concernant notamment la perception comme entrelacement du corps et du monde, ainsi que l'inhérence du moi au monde et à autrui comme réponse à la question de l'altérité découlant inévitablement des modes d'habiter le monde. L'article de **Marianne Boiral** focalise le portrait photographique. Dans « Projet artistique participatif : *Qu'est-ce qui vous compose ?*. Des portraits en partage », elle décrit un projet photographique élaboré collectivement par des élèves d'un lycée de Besançon, dans lequel le portrait figure des identités multiples, composites et fragiles qui se donnent à autrui. L'objectif est de créer ou plutôt de co-crée d'autres manières de « nous en-visager » comme « des êtres vulnérables en cohabitations horizontales ». Les deux derniers articles reviennent à la thématisation poétique des relations interspécifiques. Étudiant la poésie de Laurence Vielle, **Lukasz Kraj** saisit de nouvelles formes d'expression pour redéfinir la place de l'humain dans le monde. Son article, « Partage de souffles, partage du monde. Des perspectives écologiques dans *Ouf* de Laurence Vielle », se penche sur la poésie comme phénomène écologique inscrit dans le domaine de la *Physis* et de la *Polis*. Il soutient que le souffle, voie du langage incarné, relie affectivement la poésie aux *aloga* et était le partage de l'espace avec des agents non humains. Pour clôturer le dossier, l'article de **Márcia Neves** présente une poétique du vivant puisée chez Patrick Chamoiseau. Dans « Pour une poétique du vivant : *Les neuf consciences du Malfini*, une fable écologique », elle lit la rencontre du rapace et du colibri sur deux plans d'analyse. Dans le premier, la rencontre avec le colibri déclenche le devenir-protecteur du prédateur, figure allégorique de l'avènement d'une nouvelle subjectivité humaine en ligne avec « l'horizontale plénitude du vivant ». Dans le deuxième, le récit restitue la perspective animale sur les hommes et exprime l'ontologie réelle des animaux et la pollution réelle de la Martinique.

La section Varia accueille pour ce numéro deux études très différentes. Dans « La voix de la Nature ou l'un des ressorts du tragique racinien », **Ana Clara Santos** revisite le théâtre de Racine pour s'interroger sur le rôle de la *mater dolorosa* dans *Iphigénie*. **Maria Luísa Castro Soares** et **Natália Amarante** présentent la figure du héros brigand dans une étude comparée consacrée à « La figure du héros brigand au Portugal et en France : José do Telhado et Louis Mandrin ».

Bibliographie

- Agamben, G. 1997. *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil.
Derrida, J. 1999. *L'animal que donc je suis*. Paris : Galilée.

- Fassin, D. 2020. *De l'inégalité des vies*. Paris : Collège de France/Fayard.
- Freud, S. 1981 [1920]. Au-delà du principe du plaisir. In : *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, p. 41-115.
- Freud, S. 1995 [1930]. *Le malaise dans la culture*. Paris : PUF.
- Glissant, E. 1997. *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
- Latour, B., Schultz, N. 2022. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Paris : Les Empêcheurs de tourner en rond.
- Sampson, X. 2022. « Nombre record de migrants dans le monde, échec des réponses politiques ». *Radio Canada*. En ligne : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1940748/migration-internationale-bilan-2022> [consulté le 8 décembre 2022].

Note

1. Au sens de la théorie des mondes possibles. Les univers fictionnels sont une des modalités de mondes possibles.

Synergies Portugal n° 10 / 2022



Caser les vivants





ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Maillage / quadrillage : Le *cohabiter* contemporain au prisme du roman *Melmoth Furieux*, de Sabrina Calvo

Christophe Duret

Université de Montréal, Canada
christophe.duret@usherbrooke.ca

<https://orcid.org/0000-0002-2570-6849>

Reçu le 29-06-2022 / Évalué le 16-10-2022 / Accepté le 22-11-2022

Résumé

Adoptant une perspective soucieuse d'examiner la représentation des milieux humains et leur habiter dans la fiction, la mésocritique, cet article portera sur la question du cohabiter dans *Melmoth Furieux*, de l'écrivaine française Sabrina Calvo. Il s'agira de mettre au jour l'opposition fondamentale entre des dispositifs de ségrégation socio-spatiale caractéristiques de l'architecture de forteresse physique et numérique contemporaine, au sein de laquelle est conjurée l'altérité, d'une part, et une organisation de la socialité ouverte à la mixité sociale, d'autre part. Des premières, il ressort un quadrillage disciplinaire ayant pour effet d'aliéner les habitants d'un Paris dystopique, et de la seconde, la mise en place d'un maillage solidaire ayant pour origine une communauté autogérée, la fictive Commune de Belleville.

Mots-clés : cohabiter, habiter, mésocritique, mixophilie, mixophobie

**Malha/grade: Convivência contemporânea
pelo prisma do romance *Melmoth Furieux*, de Sabrina Calvo**

Resumo

Adotando uma perspectiva preocupada em examinar a representação dos ambientes humanos e seu habitar na ficção, na mesocrítica, este artigo debruçar-se-á sobre a questão da coabitação em *Melmoth Furieux*, da escritora francesa Sabrina Calvo. Tratar-se-á de trazer à luz a oposição fundamental entre dispositivos de segregação socioespacial característicos da arquitetura da fortaleza física e digital contemporânea, dentro da qual a alteridade é evitada, por um lado, e uma organização da sociabilidade aberta à mistura social, por outro lado. Da primeira, emerge uma grade disciplinar que tem por efeito alienar os habitantes de uma Paris distópica, e da segunda, o estabelecimento de uma rede de solidariedade originária de uma comunidade autogerida, a fictícia Comuna de Belleville.

Palavras-chave: coabitar, habitar, mesocrítica, mixofilia, mixofobia

**Mesh/grid: Contemporary cohabitation through
the prism of the novel *Melmoth Furieux*, by Sabrina Calvo**

Abstract

Adopting a perspective concerned with examining the representation of human milieux and their inhabiting in fiction, mesocriticism, this article will focus on the question of cohabiting in *Melmoth Furieux*, by the French writer Sabrina Calvo. It will be a question of bringing to light the fundamental opposition between devices of socio-spatial segregation characteristic of the architecture of contemporary physical and digital fortress, within which otherness is averted, on the one hand, and an organization from open sociality to social mix, on the other hand. From the first, there emerges a disciplinary grid that has the effect of alienating the inhabitants of a dystopian Paris, and from the second, the establishment of a solidarity network originating from a self-managed community, the fictitious Commune of Belleville.

Keywords: cohabiting, inhabiting, mesocriticism, mixophilia, mixophobia

Introduction¹

Habiter est la première capacité des vivants, affirme Lorca, dans *Les Furtifs*. Mais le protagoniste de ce roman d'Alain Damasio (2019) aurait pu dire la même chose du cohabiter. Or, cette capacité est aujourd'hui mise à mal par des dispositifs de ségrégation socio-spatiale, une architecture de forteresse dont la conjuration de l'altérité est l'un des effets délétères. En dépeignant les habitants d'une France du futur enfermés dans des villes privatisées et en proie au confort lénifiant de leurs « techno-cocons », Damasio rend compte d'une mésalgie contemporaine (Duret, 2019), soit d'un malaise émanant des relations problématiques que nous entretenons avec autrui et nos espaces de vie, symptôme d'un (co)habiter mortifère et témoin d'un amenuisement du goût pour le vivre-ensemble et la mixité sociale. De cela rendent compte aujourd'hui les barbelés des centres de détention pour migrants et les politiques anti-migratoires, mais aussi les barrières et gardiens de sécurité des luxueuses villas encloses des quartiers résidentiels fermés d'Emerald Bay, des Parcs de Saint-Tropez, d'Agalarov Estate et autres Alphaville, où vivent dans un confort patricien ceux qui ont fui la criminalité endémique de la plèbe, lorsqu'ils ne recherchent pas, tout simplement, le plaisir de demeurer entre soi et loin de l'Autre. Ce cohabiter maladif figure non seulement au cœur de l'œuvre damasienne, mais dans celle, également, de Sabrina Calvo.

La prose de l'écrivaine française Sabrina Calvo hybride les genres de la *fantasy*, de l'*uchronie*, de la science-fiction et du réalisme magique. Son dernier roman, *Melmoth Furieux*, paru en 2021, adopte une posture résolument politique et défend

un « anarchisme métaphysique, physique et moral » (Calvo, citée dans Hamelin, para. 7) accordant une large place à la force des collectifs de quartier et à la solidarité sociale. Calvo élabore un monde où figurent des communautés autogérées dont les pratiques dessinent un horizon de désirs et d'espoir, une alternative utopique à un habiter dysphorique. Le politique y est inextricablement lié à l'identité, si bien qu'elle affirme que « la science-fiction devrait être [le] fer de lance du refus du totalitarisme de l'identité » (citée dans Roy, 2018 : para. 3), considère *Melmoth Furieux* comme « une sorte de point de départ d'un possible futur queer » (citée dans Clameurs, 2021, para. 5).

Suivant une perspective mésocritique, soit une herméneutique soucieuse d'examiner la représentation des milieux humains et de leur habiter dans la fiction, cet article proposera une analyse du cohabiter contemporain au prisme de *Melmoth Furieux*, ceci afin de mettre en lumière l'opposition, dans ce roman, entre des dispositifs spatiaux mixophobes, caractéristiques d'une architecture de forteresse physique et numérique exacerbée, et une organisation mixophile de la socialité, soit entre l'imposition d'un quadrillage disciplinaire et la contre-proposition d'un maillage solidaire. Mais auparavant, nous proposerons une brève présentation de la mésocritique et de l'analyse mésogrammatique.

1. La mésocritique et l'analyse mésogrammatique

La mésocritique (Duret, 2019) examine la représentation des milieux et de leur habiter dans les œuvres de fiction ou, plus précisément, la mise en configuration des rapports techniques et symboliques unissant un individu à autrui et à son environnement au sein de ces œuvres, soit des *relations écouménéales*². Dans son volet critique, elle implique un intérêt pour la rhétorique spatiale exprimée à travers la mise en configuration en question, visible dans la problématisation et la transformation des milieux et de l'habiter référentiels et, le cas échéant, dans la proposition d'un habiter alternatif.

Dans son volet réflexif, la mésocritique porte une attention particulière au pouvoir de révélation de la fiction, soit à sa capacité de produire au-devant d'elle-même un monde du texte métaphoriquement habitable ou, comme l'écrit Paul Ricœur (1986), « un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres » (71). Toute œuvre est référentielle dans la mesure où elle porte « au langage une expérience, une manière d'habiter et d'être-au-monde qui [la] précède et demande à être dite » (38). Toutefois, chez Ricœur, une telle expérience est articulée en termes temporels, alors que la mésocritique s'intéresse à sa dimension spatiale. Plus précisément, il s'agit de traiter la réflexivité des

œuvres de fiction sous un angle onto-géographique, dans une perspective visant à « penser l'émergence de l'être à partir du lieu de l'être » (Berque, 1996 : 75).

Suivant le philosophe Watsuji Tetsurô (2011), le mésologue³ Augustin Berque (1990) propose en effet une conception onto-géographique de l'être humain, en vertu de laquelle son corps individué et son milieu se montrent indissociables l'un de l'autre. On conçoit alors l'être de l'humain comme une structure ontologique consistant en « deux «moitiés» qui ne sont pas équivalentes, l'une investie dans l'environnement par la technique et le symbole [le corps médial], l'autre constituée [...] [d'un] corps animal » (Berque, 2000 : 128). La seconde moitié, nous dit Berque (2000), est interne, physiologiquement individualisée, alors que la première est diffuse dans le milieu. Il est donc question de l'extériorisation du corps animal vers le corps médial par la technique, d'une projection « qui prolonge notre corporéité hors de notre corps jusqu'au bout du monde », alors que le symbole « joue là en sens inverse de la technique [...] [il] est au contraire une intériorisation, qui rapatrie le monde au sein de notre corps » (129).

Toute entreprise mésocriticienne d'analyse des milieux fictionnels et de leur habiter propose, dans une optique réflexive, une compréhension onto-géographique de soi. Celle-ci procède par le biais d'une analyse des relations sociales, écologiques, techniques et symboliques - écouménaes - articulées dans une œuvre donnée, dont il ressort un *mésogramme*. Le mésogramme renvoie à une expérience référentielle des milieux humains, c'est-à-dire à un habiter. La réflexivité est donc comprise « comme essentiellement humaine, et en même temps écouménale » (Berque, 2000 : 332). Le renvoi du mésogramme à un habiter, cependant, ne se présente pas comme une relation de pure homologie, car il existe une productivité et une inventivité du texte qui préviennent une simple reconduction de ce qui provient de l'en-dehors du texte, comme nous l'a appris la sociocritique.

En se concentrant non sur les lieux représentés dans les œuvres de fiction mais sur leur habiter, la mésocritique opère un décentrement, au sein du champ de la spatialité des textes, d'une géographie vers une onto-géographie. Un autre décentrement notable est celui d'une conception topographique de l'espace à une conception topologique. On la retrouve au cœur de l'*analyse mésogrammatique* (Duret, 2019), méthode accompagnant la mésocritique. La géographie s'appuie sur deux grands types de métriques : le territoire et le réseau. Le premier relève de la topographie, alors que le second est d'ordre topologique (Lévy, 1993) et rend compte de « l'appréhension de l'ensemble des relations coexistentielles qui prévalent pour un ensemble d'éléments considérés » (Beaude, Nova, 2016 : 56). Une approche topologique de la spatialité des œuvres de fiction vise à rendre compte des agencements de relations de coexistence et, plus précisément,

dans le cadre de la mésocritique, les relations écouménaes constitutives des milieux et de leur habiter. Le but de l'analyse mésogrammatique consiste alors à produire le relevé topologique des relations écouménaes qui assurent la cohérence et l'habitabilité d'un monde fictionnel donné; son relevé s'articule autour d'un *mésogramme* et de *motifs mésogrammatiques*.

Le mésogramme est le noyau autour duquel s'articulent les relations écouménaes caractéristiques d'un monde fictionnel en considération du monde référentiel qui l'informe. Il s'agit de la proposition la plus générale pouvant qualifier l'habiter d'un monde fictionnel. Les motifs mésogrammatiques, quant à eux, réalisent localement le mésogramme au sein de ce monde. Ce sont des concrétions de relations écouménaes. Il peut s'agir d'objets ou de lieux, à l'instar d'une infrastructure autoroutière, d'un parc, d'un immeuble, d'un véhicule ou d'un téléphone intelligent. Ici, l'échelle des motifs mésogrammatiques compte moins que la centralité de ces derniers à l'égard du récit analysé et de la densité du réseau de relations écouménaes qu'ils nouent ensemble. Enfin, précisions que les motifs mésogrammatiques donnent corps au mésogramme et lui confèrent sa visibilité.

2. Cohabiter, entre mixophobie et mixophilie

Parmi les manifestations de l'habiter dont se nourrit la fiction, nous nous intéresserons au *cohabiter*, un phénomène entendu ailleurs comme un « être ensemble dans l'espace » (Duret, 2019 ; Deschênes-Pradet, M., Duret, 2022 : 2). Il est question de la dimension spatiale de la socialité, ou encore de la dimension collective de l'habiter. Si « [l']espace est une *catégorie* qui définit une *relation de coexistence* entre les éléments du réel » (Lévy, 1993 : 121, l'auteur souligne), « l'être ensemble dans l'espace » se rapporte aux configurations des relations de coexistence des individus en société, l'espace social étant vu comme un être ensemble dans et en fonction d'un milieu. Au regard de la double nature symbolique et technique des milieux, le cohabiter implique des imaginaires partagés, mais aussi la mobilisation de dispositifs d'organisation spatiale de la coexistence des individus - en coprésence ou à distance -, dont des ingénieries spatiales complexes telles que l'architecture et l'urbanisme, par exemple (Lussault, 2017).

Suivant cela, quelles seraient les caractéristiques du cohabiter contemporain⁴ ? Dans un monde où fleurissent les villes globales (Sassen, 1991), marquées par l'hypermobilité et fortement connectées aux flux de biens, de personnes et d'information qui irriguent une économie mondialisée, aussi ouvertes soient-elles, de nombreuses divisions se créent au plan du cohabiter qui se donnent à voir dans l'émergence d'une « architecture de forteresse » (Davis, 1990) caractérisée par

la multiplication d'enclaves privées que l'on retrouve, entre autres, sous la forme de quartiers résidentiels fermés. Ces enclaves sécuritaires volontaires entraînent la réduction de l'espace public et un transfert du pouvoir au profit de la surveillance privée. Point alors le risque d'une dissolution de la société civile au sein d'un monde prétendument mobile et sans frontières, un monde de divisions sociales inégalitaires (Hardt, Negri, 2000).

Dans cette logique s'inscrivent des villes que l'on peut qualifier avec Mangin (2004) de « franchisées ». Il est alors question d'« [e]nseignes reproductibles en réseaux » (26), de modèles urbanistiques reproduits à l'échelle planétaire, mais aussi, au sens médiéval du terme, de « territoire[s] libre[s], faisant l'objet d'une exception juridique et politique » (25), alors que l'autorité se voit de nos jours limitée dans le cadre d'une montée en puissance du néolibéralisme : « Les territoires franchisés d'aujourd'hui sont de grandes emprises privées ou publiques, gardées, accessibles seulement sous conditions » (*ibid.*). Suivant ces deux acceptions, l'idée de franchise illustre le partage actuel de l'organisation urbaine entre le public et le privé, notamment lorsqu'il est question des quartiers résidentiels fermés : « Le Moyen Âge n'est pas loin - emprises privées, extraterritoriales à bien des égards, concessions, polices privées ou municipales, péages urbains, jeux sur les fiscalités locales, paradis fiscaux... en sont quelques exemples » (*ibid.*).

En bref, le tout-à-la-circulation et l'hypermobilité caractéristiques de la mondialisation s'accompagnent dans le même souffle d'un recul de la mixité sociale sous le coup d'une volonté de démarcation et de séparation spatiales et d'une privatisation de la vie publique, non seulement dans un esprit individualiste, mais également dans une logique de clubisation (Mongin, 2013) en vertu de laquelle les individus, suivant un phénomène d'homophilie⁵, se regroupent et habitent des enclaves fermées au tout-venant en fonction d'affinités électives : même niveau socioéconomique, mêmes loisirs, profil ethnoculturel, etc. Ces enclaves sécuritaires volontaires en engendrent d'autres forcées : des zones de non-droit en milieux défavorisés qui, elles aussi, se ghettoïsent sur la base d'un même profil (Mongin, 2013). Aussi, l'architecture de forteresse, dans le contexte du cohabiter urbain, donne-t-elle lieu à une ingénierie spatiale mixophobe, peu soucieuse de favoriser le vivre-ensemble, la mixophobie étant entendue comme une « réaction prévisible et répandue à la diversité déconcertante et éprouvante des types humains et des modes de vie qui se côtoient dans les rues des villes contemporaines » (Bauman, 2007 : 65).

L'architecture de forteresse physique trouve son pendant dans les espaces numériques avec la généralisation d'une logique de profilage exacerbée par l'analyse des données massives (*Big data*) et les algorithmes de recommandation

(Paquette, 2018). Par « profilage », on se réfère au fait que *Big data* effectue un tri social⁶ de plus en plus pointu des individus par le biais de leurs traces et de leurs signaux numériques, ceci afin de peindre d’eux un portrait toujours plus précis en fonction de leurs caractéristiques sociodémographiques, de leurs comportements en ligne, de leurs déplacements, de leurs habitudes de consommation, etc. Sur les plateformes socionumériques et de diffusion en continu, les algorithmes de recommandation, sur la base de ce profilage, restreignent l’accès des individus à une pluralité d’opinions et de contenus culturels, contribuant à limiter la mixité sociale en accentuant les effets de l’homophilie et créant de nouvelles divisions au sein d’une société réputée ouverte, des « communautés elles-mêmes profilées » (Aïm, 2020 : 126) au sein desquelles les usagers se voient enfermés dans une « bulle de filtrage⁷ » (Pariser, 2011), peu enclins qu’ils sont alors à faire preuve d’empathie cognitive et émotionnelle à l’endroit d’une altérité algorithmiquement conjurée. Cela se fait au détriment de l’en-commun et du vivre-ensemble, car sous couvert de personnalisation des offres d’information, des services, des produits, et autres, le profilage algorithmique opère une

(...) colonisation de l’espace public par une sphère privée hypertrophiée [...] Le danger étant que les nouveaux modes de filtrage de l’information aboutissent à des formes d’immunisation informationnelles favorables à une radicalisation des opinions et à la disparition de l’expérience commune (Paquette, 2018 : 167).

Il en ressort une mosaïque de micro-communautés calculées, profilées, fruit d’un tri social algorithmiquement assisté, entre lesquelles il y a incommunication.

En somme, numérique ou physique, l’architecture de forteresse opère des ségrégations socio-spatiales mixophobes au sein des sociétés contemporaines et nuit à la mise en place d’un cohabiter mixophile, ouvert à la diversité et à la mixité sociale, et donc aux valeurs du cosmopolitisme.

3. Le cohabiter dans *Melmoth Furieux*

Après avoir brossé un bref portrait du cohabiter contemporain, voyons maintenant comment le roman *Melmoth Furieux* le retravaille pour en accentuer le caractère dysphorique, tout en proposant dans le même souffle, mu par une aspiration utopique, un cohabiter alternatif apte à en neutraliser les effets mortifères.

Melmoth Furieux est une dystopie dans laquelle se mêlent réalisme magique et *dark fantasy*. Le roman se déroule dans la Commune de Belleville. Lors de l’inauguration d’Eurodisney en 1992, un jeune homme s’immole par le feu. Quelques décennies plus tard, Fi, sa sœur, accompagnée par les enfants de la

Commune et mue par une volonté de vengeance, se lance dans une croisade afin de brûler le parc d'attractions et mettre à bas la Métrique, un régime oppressif qui menace la pérennité de sa communauté autogérée. La Métrique a absorbé la République française et marche main dans la main avec les grandes entreprises jusqu'à ce qu'elle soit inféodée par Disney pour donner lieu à une corporatie. Le régime autoritaire façonne alors graduellement Paris à l'image d'Eurodisney avec, à sa tête, Melmoth, le serviteur de la « Souris noire ». Loin du merveilleux promis aux tout-petits, le monde disneyen, dépeint sous un jour nettement dysphorique et versant même dans l'horifique, emblématise la société du spectacle, fruit de « la collusion entre répression et entertainment » (Calvo, citée dans Dupont-Bernard, 2021 : 6). C'est à Fi et à sa Croisade des enfants qu'il reviendra de libérer un imaginaire coopté par le célèbre Mickey, dépeint comme un tyran maléfique.

Dans *Melmoth Furieux*, le cohabiter est traversé par une lutte entre mixophilie et mixophobie, dont on peut rendre compte, en termes mésocritiques, à l'aide du mésogramme de la *grille*. Dans le roman, ce terme renvoie à deux modalités de mise en forme du cohabiter. La première, mixophobe et dysphorique, est illustrée par la figure du *quadrillage*, et la seconde, mixophile et euphorique, par celle du *maillage*. Les motifs mésogrammatiques correspondants, axiologiquement opposés l'un à l'autre, sont, respectivement, Eurodisney et la Commune de Belleville.

3.1. Le quadrillage

Le roman de Calvo (2021) convoque l'architecture de forteresse et ses communautés fragmentées, alors qu'il est dit que les gouvernements et les corporations ont « fédéré leurs forces pour mettre sur pied un écosystème féodal » et que la France est devenue un « pays disloqué [...] tout puzzle, tout fragment » (20). La logique de privatisation de l'en-commun et de mise à mal du vivre-ensemble y est à l'œuvre, alors qu'Eurodisney, véritable ville franchisée, possède sa propre juridiction et que son périmètre est gardé par une milice privée. À la périphérie du Parc s'est constitué dans les cités du Val d'Europe une « cour des miracles », un « hub de réfugiés » (41), ghetto à l'usage des réprouvés - les sans-abri et les marginaux - que Disney démantèlera en lançant ses « troupes de choc » afin d'assurer l'intégrité de son enclave sécurisée, dépeinte comme une « citadelle fermée » (*ibid.*). Cette zone de non-droit fait écho à une autre, plus sinistre, où les personnes expulsées seront ensuite incarcérées : les geôles d'Eurodisney, désignées comme un véritable camp de concentration et illustrant le caractère exclusionnaire d'un habiter privatisé.

Ville franchisée, Eurodisney l'est à plusieurs égards. Elle ne constitue pas uniquement une zone franche, frappée par une exception juridique et politique,

mais une franchise, également, soit une enseigne reproductible en réseaux appelée à généraliser les logiques d'architecture de forteresse et de clubisation à l'ensemble de Paris. Cela, Fi l'apprend lorsqu'elle consulte une carte de la ville et réalise que la logique de la division en cinq zones du parc d'amusement - ces « territoires de l'imaginaire en conserve » organisés en fonction d'un schéma concentrique - essaime telle une « onde de choc, propagée depuis l'épicentre du parc ». Cette découpe de l'espace est non seulement adoptée par la Ville Lumière, mais également, à l'échelle des quartiers, par la Belleville de la Commune, de sorte « qu'inconsciemment, tout le monde répète la structure d'organisation du parc » (123). Il est question d'une « terraformation sociale et culturelle » (40) exercée par la Métrique avec la complicité de corporations, dont la Souris noire représente l'emblème. Une terraformation visant à uniformiser et aplanir le milieu urbain, alors que « [d]es grues monstrueuses dans la distance refactorisent la ville quartier par quartier » (20), « prêt[e]s à venir nous raser et nous reconstruire, nous reformater » (108).

La terraformation impose son découpage du territoire et s'accompagne d'un quadrillage disciplinaire (Foucault, 1975), un mécanisme de pouvoir suivant lequel, comme l'écrit Systar (2021) dans son analyse de la nouvelle « C@PTCH@ », d'Alain Damasio, au sujet de la surveillance exercée dans la ville intelligente, « [p]our contrôler le réel, il faut le quadriller : le découper en carrés [...] et tisser un réseau où le pouvoir se trouve partout prolongé et démultiplié » (382). Il est question de modifier le corps et le comportement de ceux qui, parmi les habitants, dévient de la norme, suivant l'idée d'une « orthopédie sociale » (Foucault, 1975) », car la Métrique n'avait « [a]ucune tolérance pour ce qui ne collait pas avec l'image idéale d'une France éternelle » (Calvo, 2021 : 52), conjurant ainsi la différence et la diversité, l'altérité se voyant forcée à la ghettoisation - « Ils [les miliciens de la Métrique] font de nous un ghetto », affirment à cet effet les Communards (52).

L'architecture de forteresse physique emblématisée par Eurodisney se double d'une architecture de forteresse numérique, car il s'avère que Melmoth, serviteur de la Souris noire, ne serait pas une entité humaine, mais un algorithme aux commandes des processus de quadrillage de la Métrique, ceci en vue « de diviser le monde en unités » (124), d'opérer un tri social par la « mise en mesure » (158) des habitants et de les assigner à ses « petites cases » (158). Cela donne lieu à une fragmentation de la société en micro-communautés calculées; une fragmentation par la mise en grille du monde, dont le parc d'attraction de Disney constitue l'épicentre.

3.2. Le maillage

À la ségrégation socio-spatiale exercée par la Métrique et les grandes entreprises, la Commune de Belleville répond par une organisation mixophile; une organisation du social présentée sous la forme d'un maillage, un réseau tissé de solidarités.

À première vue, la Commune forme un ghetto, une zone de non-droit secrétée par l'architecture de forteresse de la Métrique et la privatisation de l'en-commun par la généralisation de la logique de franchisation disneyenne - son entreprise de terraformation sociale et culturelle. Un ghetto qui accueille l'ensemble des habitants qui ont refusé le formatage de la ville : « Belleville avait pris les rescapés et tout le monde avait trouvé son île ici, en se pluggant au maillage d'entraide qui avait existé de tout temps » (Calvo, 2021 : 75). Mais comme l'affirme Fi, la Commune « n'est pas une sécession - à l'origine, c'était une solidarité ». Le maillage est ce par quoi les marginalisés ont pu « survivre aux pires calamités du monde moderne, en tissant un réseau solidaire » (52).

Aux micro-communautés calculées et socialement homogènes de la Métrique, la Commune oppose l'idée d'une union momentanée de la multitude dans un projet collectif : le renversement d'un régime inique et d'un habiter mixophobe. Le projet est initié par Fi et sa croisade des enfants dans le but d'incendier Eurodisney. Il a pour effet d'activer le maillage préalablement tissé au sein de la Commune, appelé à essaimer hors de ses limites.

Le terme « multitude » renvoie ici au concept de Hardt et Negri (2004). Il rend compte

(...) des sujets sociaux du monde contemporain, vus comme un contrepoids au pouvoir en réseau de la mondialisation, dont les points nodaux sont constitués d'États-nations dominants, d'institutions supranationales et d'entreprises multinationales. Dans ce cadre, la multitude crée de nouveaux circuits globaux de coopération et de collaboration, suscitant rencontres et interactions. Elle rend possible un commun, c'est-à-dire la communication et l'action commune là où les différences - socioéconomiques, culturelles, ethniques, d'identité de genre et sexuelle, de modes de vie, de visions du monde, de désirs, etc. - sont maintenues. Dès lors, au pouvoir en réseau s'oppose le contre-pouvoir exercé par le réseau ouvert et expansif de la multitude, d'où il est possible de travailler et de vivre en commun, avec pour aspiration la création d'une société globale alternative apte à résister au pouvoir impérial du capital global (...) (Duret, 2022 : 219).

La multitude se signale par ses différences internes : elle représente une « multiplicité de différences singulières » (7) et, même lorsqu'il est question d'œuvrer à un projet commun, elle conserve ses différences sociales internes.

La Commune emblématise le maillage tissé entre les sujets - les marginalisés - de la multitude, contre-pouvoir opposé au pouvoir en réseau du régime corporatiste de la Métrique/Disney. Ce maillage, c'est celui que Fi coud dans les ateliers collectifs de Belleville. Pour protéger les croisés contre le napalm, les milices armées, les tanks et hélicoptères lancés contre eux par un régime oppressif, la protagoniste, en effet, les pourvoit de robes protectrices tissées à même leurs rêves, des robes qui prennent le contrepied des produits dérivés de Disney, dont on apprend qu'ils sont fabriqués à partir des amis imaginaires des enfants. Ainsi, la multinationale oppose de « l'imaginaire en conserve » (123) aux aspirations utopiques des Communards et troque le fruit de l'imagination des tout-petits contre « des amis plus réels, la Souris et son gang de potes » (131). Or, la matière que travaille Fi est caractérisée par sa « transversalité » (158) : mixophile, elle unit des sujets dans une même croisade, au-delà de leur condition individuelle et sans réduire leurs différences internes. Elle appuie leur refus d'être mis en mesure - profilés - par Melmoth et la Métrique. À cet effet, Fi affirme que cette matière est tout

pour les marginales, pour les défaussées, pour nous toutes ici en galère - juste parce qu'on refuse d'être des putains de petites cases juste parce qu'on veut pas remplir leurs putains de petites cases juste parce qu'ils nous auront pas avec leur mise en mesure leur compétition leurs algorithmes et leurs caps et leurs axes et leurs carnets de route et leurs profits et leur putain de chierie de Métrique (158).

Cette transversalité est ce par quoi les Communards échappent au quadrillage disciplinaire, « parce qu'on est comme de l'eau on s'échappe on s'échappe parce que la vie bordel » (158). Si Melmoth et la Métrique réifient les habitants par le tri social en les assignant à des cases, les Communards constituent « la marée du vivant qui se jette inlassablement - des remous de nous échos de l'écume bouillonnante roulements » (27).

Le maillage prend non seulement la forme d'un tissage des aspirations utopiques, mais celle, également, de la Trame, un ensemble de programmes informatiques clandestins lancés par les Communards contre les systèmes de la Métrique, « une sorte de parc d'attraction pour espions » servant à « faire la nik aux sociétés de sécurité privées et au Grand Paris » (83), mais aussi un espace virtuel - « chaudron d'un rêve collectif » (92) -, une « projection [...] de nos traditions et de nos pratiques », dans l'attente qu'elles « s'actualise[nt] et devien[nen]t réalité » (119).

Si le quadrillage ségrègue et morcelle, la Trame, elle, permet d'étendre le maillage de solidarité hors des limites de l'enclave de Belleville, car elle donne lieu, comme l'affirme l'un de ses artisans, à

une sorte de plan infini où l'on peut mettre des nodes [des nœuds dans un réseau] [...]. Chaque node, c'est une bécane [un ordinateur] et le but là, c'est qu'on puisse s'interfacer avec d'autres surfaces, parce que des lieux comme le nôtre [Belleville], il y en a partout et c'est avec ça qu'on va partager les informations (119).

C'est à l'aide de ce maillage qu'il sera possible de « détruire leurs quadrillages » (67), de laisser libre cours à la « circulation du vivant entre les pavés du pouvoir » (89), mais aussi de

prendre la parole de tous. La projeter. La partager. C'est la ville qui doit l'entendre, le pays tout entier. Ça part d'ici. Et ça va se propager. Et polliniser. Et le monde entier sera la Commune, ce qu'on est, ce qu'on fait. Comment on s'organise, comment c'est possible de résister juste en étant là (118).

Conclusion : une politique du cohabiter

Devant le constat d'une société contemporaine fragmentée, frappée par une logique de ségrégation et une privatisation du vivre-ensemble, entre clubisation et ghettoïsation, *Melmoth Furieux* propose une politique du cohabiter mixophile. Si le sujet du monde contemporain se présente comme une multitude et que celle-ci refuse d'être mise en forme de manière autoritaire - assignée à identité par le calcul algorithmique et assignée à domicile par la création d'enclaves - il lui manque encore un milieu à sa mesure, un milieu à cohabiter. Si Nikki, la protagoniste de *Toxoplasma*, le roman précédent de Calvo (2017), cherche « comment habiter ce monde-ci » (152), Fi semble avoir trouvé la réponse : en cohabitant le monde de manière transversale et, donc, en créant un maillage solidaire entre les communautés. Ou, comme le fait Calvo (citée dans Moulin, 2022) elle-même, en vivant « à l'intersection de plein de communautés : celle de Belleville, la communauté queer, la communauté trans, la communauté quaker... Autant de communautés qui se pollinisent et qui se rhyzoment » (para. 16). Mais, plus largement, il s'agit de voir « l'architecture invisible des espaces entre », « «l'espace entre» les rues, l'espace entre le bâtiment et le corps, entre le corps et l'intime, entre la ville et les bâtiments » (para. 27), de sorte à habiter à l'intersection de toutes les échelles du milieu - ce qui n'est pas sans rappeler l'étroite relation entre les corps animal et médial de Berque (2000) - et refuser de se laisser enfermer à l'intérieur des enclaves. Bref, aux quadrillages imposés par le haut via les algorithmes de

mise en mesure du monde et les ingénieries spatiales, il est question d'opposer une « nouvelle carte, qui est une carte entre » (para. 27), un relevé des maillages solidaires répondant à des élans d'adelphité réprimés par les architectures de forte-resse physiques et numériques contemporaines.

Bibliographie

Aïm, O. 2020. *Les théories de la surveillance : Du panoptique aux Surveillance Studies*. Paris : Armand Colin.

Bauman, Z. 2007. *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*. Paris : Seuil.

Beaude, B., Nova, N. 2016. « Topographies réticulaires ». *Réseaux*, n° 195, p. 53-83.

Berque, A. 1990. *Médiance, de milieux en paysages*. Paris : Belin / Reclus.

Berque, A. 1996. « Espace virtuel et milieu humain ». *Quaderni*, n° 30, p. 69-80.

Berque, A. 2000. *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.

Calvo, S. 2017. *Toxoplasma*. Clamart : La Volte.

Calvo, S. 2021. *Melmoth Furieux*. Clamart : La Volte.

Clameurs. 2021. *Melmoth Furieux : L'interview de Sabrina Calvo*. [En ligne] : <https://lavolte.net/sabrina-calvo-interview-melmoth-furieux/> [consulté le 17 juin 2021].

Damasio, A. 2019. *Les Furtifs*. Clamart : La Volte.

Davis, M. 1990. *City of Quartz : Excavating the Future in Los Angeles*. New York et Londres : Verso Books.

Deschênes-Pradet, M., Duret, C. 2022. Introduction. Habiter les espaces autres de la fiction contemporaine. In : *Habiter les espaces autres de la fiction contemporaine : Utopies, dystopies, hétérotopies*. Deschênes-Pradet, M. et Duret, C. (Ed.). Sherbrooke, Éditions de l'Inframince, p. 1-16.

Dupont-Besnard, M. 2021. « L'entretien : « Fallait que ça pète » ». *Numerama*. [En ligne] : <https://www.numerama.com/pop-culture/740019-sabrina-calvo-dans-melmoth-furieux-la-solidarite-pose-les-bases-dune-societe-future.html> [consulté le 17 mai 2022].

Duret, C. 2019. *Le goût pour le Moyen Âge dans les fictions post-catastrophiques contemporaines : Une lecture mésocritique* [thèse de doctorat, Université de Sherbrooke]. Savoirs UdeS. [En ligne] : <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/16057> [consulté le 10 janvier 2019].

Duret, C. 2022. « Entre architecture de forteresse et communauté écouménale : Les figures du *cohabiter* dans la franchise vidéoludique WATCH_DOGS ». In : *Habiter les espaces autres de la fiction contemporaine : Utopies, dystopies, hétérotopies*. Deschênes-Pradet, M. et Duret, C. (Ed.). Sherbrooke, Éditions de l'Inframince, p. 203-248.

Duret, C. À paraître. *En des verres miroirs, obscurément : Une lecture mésocritique de l'habiter urbain dans la fiction cyberpunk* (Mésalgie, tome II). Sherbrooke : Les Éditions de l'Inframince.

Foucault, M. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Hamelin, E. 2020. *La nuit des labyrinthes : Les secrets d'écriture de Sabrina Calvo*. ActusF. [En ligne] : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/la-nuit-des-labyrinthes-les-secrets-d%C3%A9criture-de-sabrina-calvo> [consulté le 19 mai 2022].

Hardt, M., Negri, A. 2000. *Empire*. Paris : Exils.

Hardt, M., Negri, A. 2004. *Multitude : Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*. Paris : La Découverte.

Lévy, J. 1993. « A-t-on encore (vraiment) besoin du territoire? ». *Espaces Temps*, n° 51-52, p. 102-142.

- Lussault, M. 2017. *Les Hyper-lieux : Nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris : Seuil.
- Lyon, D. 2003. Introduction. In: *Surveillance as Social Sorting: Privacy, Risk and Digital Discrimination*. New York et Londres : Routledge.
- Mangin, D. 2004. *La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*. Paris : De la Villette.
- McPherson, M., Smith-Lovin, L., Cook, J.M. 2001. « Birds of a feather: homophily in social networks ». *Annual Review of Sociology*, vol. 27, n° 1, p. 415-444.
- Mongin, O. 2013. *La ville des flux : L'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine*. Paris : Fayard.
- Moulin, L. 2022. « «Envisager les bâtiments comme des mystères»: discussion sur la ville avec Sabrina Calvo ». Pop-up urbain. [En ligne] : <https://www.pop-up-urbain.com/envisager-les-batiments-comme-des-mysteres-discussion-sur-la-ville-avec-sabrina-calvo/> [consulté le 19 mai 2022].
- Paquette, J. 2018. « De la société disciplinaire à la société algorithmique : considérations éthiques autour de l'enjeu du Big data ». *French Journal For Media Research*, n° 9, p. 1-14.
- Pariser, E. 2011. *The Filter Bubble : How the New Personalised Web is Changing What We Read and How We Think*. New York : Penguin.
- Ricœur, P. 1986. *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil.
- Roy, G. 2018. « Du genre littéraire au genre identitaire ». Breizh Femmes. [En ligne] : <https://www.breizhfemmes.fr/du-genre-litteraire-au-genre-identitaire> [consulté le 20 mai 2022].
- Sassen, S. 1991. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Systar. 2021. Portrait de Damasio en aérophone. In : *Aucun souvenir assez solide*. Paris : Gallimard.
- Watsuji, T. 2011. *Fûdo : Le milieu humain*. Paris : CNRS.

Notes

1. La rédaction de cet article a bénéficié du soutien financier du Fonds de recherche du Québec - Société et culture.
2. Écoumène : espace habité recoupant l'ensemble des milieux humains (Berque, 2000).
3. Mésologie : science des milieux.
4. Les considérations apportées dans cette section sur le cohabiter contemporain sont tirées de Duret (2022). Pour un exposé plus approfondi, voir également Duret (À paraître).
5. L'homophilie désigne la tendance des individus à s'affilier à d'autres qui leur ressemblent, c'est-à-dire à nouer des relations (amoureuses, amicales, professionnelles, etc.) avec des personnes issues du même milieu socioéconomique, partageant un même profil ethnoculturel ou les mêmes valeurs (McPherson, Smith-Lovin et Cook, 2001).
6. Tri social: création de catégories sociales et économiques sur la base d'une organisation des données personnelles dans le but d'influencer et de gérer des personnes ou des populations (Lyon, 2003).
7. Les usagers des plateformes numériques s'enferment dans des bulles de filtrage lorsqu'ils sont quasi-exclusivement en contact avec des contenus médiatisés conformes à leurs valeurs et opinions, ce qui limite la possibilité d'une exposition à des points de vue ou à des informations diversifiées.



L'arche dans l'art : thème, variations, déplacements

Vincent Lecomte

Université Jean Monnet de Saint-Étienne, France

vincent.lecomte@univ-st-etienne.fr

<https://orcid.org/0000-0002-0617-383X>



Reçu le 06-07-2022 / Évalué le 08-08-2022 / Accepté le 12-10-2022

Résumé

L'image de l'arche, qui trouve son origine dans l'Ancien Testament, est indissociable des notions de désastre et de sauvetage. La création contemporaine, qui revisite de façon plus ou moins littérale cette figure, si elle s'inscrit dans cette filiation symbolique et iconique, réinterroge aussi la leçon de survie dispensée par le récit. Les artistes identifient le plus souvent une responsabilité humaine au Déluge, réécrivant ou réinventant à leur manière un mythe aux interprétations multiples. Les œuvres lèvent le voile sur une tragédie individuelle ou collective face à laquelle la sauvegarde ou le retour de l'animal peut représenter une ressource, voire un salut.

Mots-clés : animal, arche, art contemporain, déluge, vivant

A arca na arte: tema, variações, deslocamentos

Resumo

A imagem da arca, que teve origem no Antigo Testamento, é inseparável das noções de desastre e salvamento. A criação contemporânea, que revisita esta figura de uma forma mais ou menos literal, faz parte desta filiação simbólica e icônica, mas também reinterpreta a lição de sobrevivência proporcionada pela história. Os artistas identificam com mais frequência uma responsabilidade humana no Dilúvio, reescrevendo ou reinventando à sua própria maneira um mito com múltiplas interpretações. As obras levantam o véu sobre uma tragédia individual ou colectiva em frente da qual a salvaguarda ou o regresso do animal pode representar um recurso, mesmo uma salvação.

Palavras-chave: animal, arca, arte contemporânea, dilúvio, viventes

The arche in art: theme, variations, displacements

Abstract

The image of the arche, which originated in the Old Testament, is inseparable from the notions of disaster and rescue. The contemporary creation, which revisits in

a more or less literal way this figure, if it fits in this symbolic and iconic filiation, it also reinterprets the lesson of survival dispensed by the story. The artists most often identify a human responsibility to the Deluge, rewriting or reinventing in their way a myth with multiple interpretations. The works lift the veil on an individual or collective tragedy in front of which the safeguard or the return of the animal can represent a resource, even a salvation.

Keywords: animal, arche, contemporary art, flood, living beings

1. Introduction

L'histoire de l'arche de Noé n'offre pas seulement un réseau narratif inépuisable. C'est aussi une figure esthétique récurrente et ce, dès les origines de l'art chrétien¹. En hébreu le nom *tevah* signifiait « caisse » ou « coffre ». Les traductions en latin de la Bible (à partir du grec, et plus accessoirement de l'hébreu), lui ajoutent, via le nom *arca*, le sens de « sarcophage² ». C'est d'ailleurs sous l'aspect d'un coffre que l'arche a d'abord été représentée. Si la forme du bateau se retrouve dès le V^e siècle³, dans ses premières figurations, l'arche n'accueille - dans une « boîte » rudimentaire - que le patriarche et les siens. Cependant, parfois dans l'art juif de l'époque byzantine, comme dans les mosaïques retrouvées récemment à Huqoq⁴, les animaux font leur entrée dans l'arche⁵. En effet, dans cette barque « précaire, recouverte de bitume puant » (Simon, 2022 : 30), faite pour flotter et non pour naviguer, et surmontée souvent d'un édifice⁶, Noé devait sauver du Déluge des couples d'espèces animales.

Mais sa mission ne s'arrêtait pas là : il devait inventer une vie commune, réglée, tolérable et tolérante, durable.

On est loin des biobanques d'ADN et autres semences contemporaines... Bondée, cette arche n'en est pas moins ordonnée. Sur trois ponts s'entassent nourriture, système d'aération, déchets et vivants, diversement placés selon les commentateurs ; et des « cellules » ou des « niches » séparant chaque espèce, ces qinim qui en hébreu sont aussi des « nids », montrent à quel point on a affaire à un organisme qui fonctionne comme un écosystème fragile. (Ibid.)

Toutefois, si dans toutes les œuvres qui imaginent cette société flottante, le talent de l'architecte-sauveur n'est pas forcément attesté dans toute sa plus grande ingéniosité, c'est bel et bien toujours de la représentation d'une menace qu'il s'agit, et que le Déluge métaphorise. Alors comment expliquer la présence de ces animaux dans cette savante organisation ? Est-il uniquement question de réorganiser le monde en demandant à l'homme d'en assumer la responsabilité ? S'agit-il de comprendre d'une façon prémonitoire que seule la sélection permet la survie

de l'espèce ? Avons-nous ainsi l'image précoce d'un darwinisme avec l'homme au sommet d'une échelle hiérarchisée du vivant ? A-t-on affaire à un souci de sauvegarde de la biodiversité ? Mais alors contre quelle suprême catastrophe Noé - ou ce qu'il incarne - tente-t-il de sauver le monde... animal ? Les survivants de cette famille mythique auraient-ils peur de se retrouver entre hommes ? Ces interrogations, à la fois croisées et multiples, non exhaustives, parfois impertinentes voire sacrilèges, peuvent aider à interpréter la résurgence de ce thème biblique ancestral dans la création moderne et contemporaine.

2. Voguer vers d'autres temps

Dans une certaine exégèse de l'histoire humaine contemporaine, de plus en plus répandue, le Déluge a pour nom humanité. Et, dans une vision rousseauiste, l'animal semble notamment avoir pour fonction de ramener l'homme sur les rives d'une essentialité dont il se serait par trop éloigné, ou pire, qu'il aurait anéantie. Dans cette version actualisée du Grand Récit, l'arche peut encore constituer une figure ressource tout comme le support iconique et narratif d'un enseignement. Ainsi, le sauvetage que prend en charge Noé ne pourrait-il aussi constituer un modèle, une image opérante dans une certaine visée écologique ? Au-delà de l'illustration du récit biblique, des artistes associent aujourd'hui la question du Déluge à l'œuvre humaine qui, voulant ordonner la nature, a conduit à l'extinction d'innombrables espèces.

Semble s'inscrire dans une représentation téléologique heureuse du sauvetage la tapisserie de Jean Lurçat intitulée *La Grande menace*, qu'il a réalisée durant la première décennie de la Guerre froide. Cette œuvre met en scène un navire qui fuit la catastrophe nucléaire en emportant avec lui diverses espèces végétales et animales. De 4,40 mètres de haut sur 9 de large environ, ce panneau est le premier d'une série intitulée *Le Chant du Monde*, réalisée entre 1957 et 1965⁷. Inspiré par la monumentale *Tapisserie de l'Apocalypse*⁸ commandée vers 1375 par le duc Louis I^{er} d'Anjou, Lurçat observe la même économie de moyens (pas plus d'une vingtaine de nuances de couleurs) pour créer ce qui peut se rapprocher d'une fresque symbolique et didactique. En effet, chez Lurçat, comme dans le texte biblique de la Genèse dont est issu l'épisode du Déluge, ou de l'Apocalypse qui inspire également l'artiste, et ainsi qu'en témoignent les innombrables représentations qu'en donnèrent peintres, dessinateurs, sculpteurs... depuis plusieurs millénaires, chaque élément du récit a la force du symbole et l'efficacité de la leçon.

Lurçat cite Paul Éluard pour expliquer la chronologie des tableaux qui constituent cette œuvre-monument : « «Je veux savoir d'où je pars pour conserver tant d'espoir».

Eh bien ! c'est ça... Nous partons d'ici. Nous partons de cette horrible menace » (musée d'Angers, 2008). Dans une forme d'inversion, plaçant en dernier l'attitude vertueuse permettant par l'intelligence et la concorde d'éviter l'Apocalypse des temps modernes, Lurçat a décidé de commencer son projet gigantesque par quatre tentures représentant les dangers que fait courir aux hommes et au vivant tout entier la bombe atomique : *La Grande Menace*, *L'Homme d'Hiroshima*, *Le Grand Charnier* et *La Fin de tout*. Parmi les figures issues de la culture judéo-chrétienne, l'arche n'est présente que dans le premier panneau. Comme dans les textes et les œuvres en rendant compte, surtout dans le haut et le bas Moyen-âge, elle semble observer une manière d'ordonnance du vivant, mettant en scène - ou, dirait-on ici, « en cage » - un bestiaire symbolique.

La « Grande menace » est d'abord incarnée par l'aigle⁹. Il n'a pas encore tout à fait détendu ses serres, comme s'il venait de lâcher sur la Terre l'instrument du désastre. L'auroch, lui, éjacule des gerbes incandescentes¹⁰, symbolisant les retombées radioactives. D'autres animaux, quant à eux, accompagnent l'homme vers un destin meilleur. Il s'agit du chien, de la chouette¹¹ et du coq¹², incarnant respectivement la loyauté, la sagesse et l'espoir. Toutefois, contrairement au récit biblique, dans cette œuvre, d'une part, les animaux ne vont pas par couple et, d'autre part, leur nombre est réduit : canard, lapin, porc-épic, serpent, notamment. Lurçat donne donc ici à voir un bestiaire certes symbolique mais aussi personnel, presque affectif. D'autres espèces semblent représentées en grisaille (blanc sur noir ou marron clair), signe qu'elles ont déjà été irradiées. On distingue encore des animaux aquatiques (poisson, grenouille, tortue) et des insectes (papillon, sauterelle, libellule). Enfin, on remarque des fleurs près de Noé (tulipes, monnaies-du-pape) et un cep de vigne à l'avant du bateau : la présence du végétal ici est le signe d'une renaissance ou d'une persistance de la vie.

Lurçat décrit ainsi l'un des motifs de la tapisserie : « en dessous du globe terrestre, on peut voir une forme conique, une sorte de Vésuve couronné de fumée : c'est la transposition littérale, en somme, de l'expression familière : «Le monde vit sur un volcan...» » (musée d'Angers, 2008). Pour l'artiste, qui s'inquiète et s'alarme dans un contexte historique pour le moins incertain, la tapisserie qu'il a créée est « l'expression plastique de ce qui a été le grand problème de notre génération : la guerre, la paix. » (*Ibid.*) Et d'ajouter : « nous avons vécu, nous, notre génération, deux guerres, et ce problème en somme a rempli nos souvenirs d'un tissu d'hallucinations. » (*Ibid.*) Il s'agit pour Lurçat de relier l'homme et le monde, la figure de l'arche n'étant plus simplement l'outil et le symbole d'une fuite, mais bien plus celui d'une réconciliation entre l'humanité et ses raisons d'être, en l'occurrence les autres vivants.

Mais la volonté de l'artiste n'est pas de condamner la science qui a permis à la bombe de devenir la pire arme que l'homme ait jamais conçue. La science est, pour lui, aussi une promesse, un remède contre cette tentation destructrice. Qui plus est, la façon dont est représentée l'arche, donnant l'impression d'un retour du modèle ancestral de la caisse, fait également songer aux cages zoologiques dont l'usage est justifié par la nécessité de préservation des espèces menacées¹³. À l'ordre divin s'est substituée la raison scientifique, seule rédemption possible pour Lurçat. Noé, à la barre, qui incarne maîtrise et espoir, personnifierait-il le savant, voire l'artiste ? Tissé d'étoiles, comme s'il possédait la science céleste - celle de la navigation -, il tend la main en direction d'un S, qui pourrait être l'initiale du point cardinal : le Sud épargné par les conflits et les rêves destructeurs du Nord.

Cette tapisserie, qui ouvre le *Chant du monde*, est en soi une ode à la survie plus encore qu'à la vie¹⁴. Toutefois, dans une vision bien différente de celle que Lurçat donne à contempler, à travers la figure de l'arche, des artistes ont montré que la notion même de sauvetage pouvait prendre d'autres sens, voire prêter à des contresens.

3. Le Déluge c'est nous. I : Les disparitions

Huang Young Ping a proposé avec l'installation *Arche 2009* l'une des dernières représentations en date du vaisseau biblique. Un incendie a ravagé, en 2008, la collection d'animaux naturalisés, d'insectes et de coquillages de la maison Deyrolle à Paris, dévastant une grande partie du fonds animalier. À l'instar de quelques autres, l'artiste chinois a décidé de sauver d'une étrange façon certaines des taxidermies en les plaçant dans une véritable arche qui semble s'être échouée dans la chapelle de l'École nationale des Beaux-arts de Paris. Le projet est né à partir de croquis réalisés quelques jours après le sinistre :

Huang Yong Ping visite les décombres où le maître des lieux, Louis Albert de Broglie, a installé une sorte de livre de condoléances. Spontanément, l'artiste y dessine un bateau, des animaux, et s'aperçoit après coup qu'il a esquissé une arche de Noé. L'idée vient de germer. (Leydier, 2009).

De nombreuses bêtes se retrouvent alors comme doublement rescapées : dans un premier temps, de la décomposition naturelle par la naturalisation, dans un second, de la dévoration des flammes. Mais ces quelques spécimens épargnés de la boutique Deyrolle ne pouvaient suffire à peupler une arche qui a sauvé la Création. L'artiste aura donc recours aux œuvres d'un taxidermiste belge. Enfin, il fera réaliser dans un atelier chinois le couple d'éléphants - en résine, eu égard à la protection dont bénéficie de cette espèce. Au total, c'est une centaine d'animaux qui va monter

dans cette embarcation de fortune, faite de papier et de bois, composée de deux plateformes superposées et d'une troisième en haut d'un mât central, « comme il est parfois figuré dans certaines enluminures médiévales. » (*Ibid.*). Nul doute, c'est bien dans cette filiation iconique que s'inscrit l'œuvre de Huang Yong Ping.

On peut donc voir dans cet « esquif géant » un mouflon dont la tête est en partie calcinée, un ours d'un blanc charbonné, ou une girafe gisant sur le pont du bateau, mais aussi divers fauves, des équidés, des bovidés, quelques oiseaux... Le trait commun à presque tous les membres de l'équipage biblique était la patience et la confiance en cette entreprise salutaire au long cours. Dans l'*Arche 2009*, le dénominateur qui les unit est tout autre, c'est l'absence de vie, leur condamnation à n'être plus que l'image de ce qu'ils ont été.

Plusieurs paradoxes s'expriment alors dans cette œuvre. D'abord ces animaux ont été sauvés, de la mort et de l'incendie, mais n'existent plus que comme citation, comme fantôme - dans un vaisseau fantôme. Ensuite, l'homme, absent de cette arche, est pourtant omniprésent. En effet, le sauvetage illusoire de chacune de ces bêtes a été orchestré par lui qui, seul véritable rescapé - mais pour combien de temps ? -, vit ailleurs dans un monde qu'il a fait à sa mesure. Et ce monde, dans cette chapelle du début du XVII^e siècle, prend notamment la forme d'une collection de moulages d'œuvres françaises et italiennes remarquables, du Moyen-Âge et de la Renaissance, destinée à présenter des modèles aux jeunes artistes en formation dans l'école. Ainsi, cet ensemble d'œuvres d'art, ou plutôt, une fois encore, de copies - comme la taxidermie peut se révéler une étrange copie, ou une copie partielle, de l'être qui n'est plus - prétend montrer l'homme en gloire. Il n'est qu'à songer à la reproduction du *Jugement dernier* de Michel-Ange par Sigalon, élève de Delacroix, et surtout à la statue équestre du Colleone qui semble suivre, magnanime et fière, le fragile vaisseau. Qui plus est, dernier paradoxe que l'on peut relever, les matériaux dans lesquels le bateau est fait ne sauraient résister à la moindre ondée.

À travers *Arche 2009*, Huang Yong Ping dresse la liste des survivants d'un Déluge depuis longtemps engagé, non pas seulement celui de l'extinction des espèces, mais aussi celui de l'œuvre humaine qui y a conduit. Et il livre en même temps la cause de cette entreprise dévastatrice : l'idéalisation de la nature, son fantôme, menant à une réification de l'être, c'est-à-dire la déconsidération d'une existence conçue comme dispensable au profit d'un certain usage esthétique du vivant.

4. Ranger le vivant

La question qui se pose donc avec l'arche de Huang Yong Ping, et l'interprétation de l'épisode de la Genèse qu'elle propose, est donc bien celle de la

force organisante à l'œuvre dans la représentation humaine des autres vivants. Plutôt que de faire l'état des lieux de l'action de l'homme sur son environnement, certains artistes ont alors préféré interroger la formation plastique de cet ordonnancement. C'est en établissant une taxinomie grandeur nature, comme cela semble le cas avec *Scala naturae* (1993), que Mark Dion livre une version singulière de l'arche salvatrice.

À travers cette installation, utilisant elle aussi des animaux naturalisés, l'artiste états-unien dispose sur les marches d'un escalier - instaurant une échelle des représentations - objets divers, végétaux, animaux empaillés, et sur la dernière marche le buste d'un homme. Il est donc à remarquer que cet « étalage » parodique met en scène une nature inerte dans laquelle, d'une part, l'objet trouve place et, d'autre part, où l'icône humaine trône seule, au sommet. Comme Noé, guidé par un Dieu sans doute moins animé d'une conscience écologique que du désir de sauver la richesse d'une galerie d'êtres qu'il a lui-même forgés, l'homme ici s'est octroyé le droit de faire librement son marché. Il a disposé sur cette échelle de fortune les éléments d'un décor naturel de telle façon qu'il lui soit plus aisé de se les représenter. S'il s'agit là encore d'une arche, ce n'est pas parce qu'un bateau, ou une caisse flottante, reçoit ce bestiaire « augmenté », mais bien parce qu'elle donne à voir à même l'organisation symbolique une intention délibérée de « caser » et de ranger la nature.

Avec *Scala naturae* Mark Dion montre, au travers d'une taxinomie en apparence anodine, voire naïve ou enfantine, l'acte même de la systématisation, et, en négatif, l'idéologie qu'elle exprime. Et cet acte trouve sa source, ou plutôt l'un de ses modèles fondateurs, dans l'acte divin d'une Création unique, sensée et utile. Sur le principe de la « grande chaîne de l'être » déjà présente dans la pensée antique (Démocrite, Platon et surtout Aristote), le schème de l'« échelle de la nature », ou *scalisme*, présente un monde hiérarchisé, stable et immuable, comme l'homme peut en rêver¹⁵. Dion rappelle avec cette œuvre, critique et ironique, que si le *Systema naturae* de Carl von Linné, et surtout l'arbre phylogénétique de Charles Darwin s'appuyant sur l'idée d'une évolution biologique (Charles Darwin, 1859) s'opposent radicalement à ce scalisme ancestral, celui-ci n'a pas foncièrement disparu aujourd'hui (Lecointre, 2009 : 47).

Car ce qui persiste chez l'homme, malgré les découvertes scientifiques qui pourraient l'en dissuader, c'est bel et bien le désir d'ordonner, de collect(ionner). Et l'échafaudage sélectif, telle l'arche, que figure *Scala naturae* sert aussi et d'abord à l'exposition et à la mise en scène, à la fois parodique et grandiloquente, d'une collection. C'est-à-dire une fois encore la mise en ordre du réel à la manière dont elle était pratiquée dans les cabinets de curiosités en Europe à partir du début

de la Renaissance : *artificialia*, *naturalia* et *scientifica* en un seul et même lieu. Ces cabinets ont certes donné vie aux premières formes de musées d'histoire naturelle, qui eux-mêmes se sont transformés en espaces de connaissance et de conservation, parfois d'espèces à jamais disparues, mais également, par-delà les découvertes scientifiques, à ce désir encore vivace d'ordonner pour maîtriser que l'arche peut modéliser.

5. Le Déluge c'est nous. II : La fonction (de la figure) animale

Collecter, accoupler, confiner... le geste de Noé, magnanime et altruiste, n'a cessé jusqu'à ce jour d'interroger. La « bonne œuvre » ne se serait-elle aussi à terme transformée en vaste entreprise d'assujettissement de l'animal ? C'est peut-être cette version de l'arche, ironique et terrible, que donne à contempler Banksy à travers une bétailière remplie de peluches. Au onzième jour de l'exposition *Better Out Than In* (« Mieux dehors que dedans ») se tenant en octobre 2013 à New York, l'artiste britannique présente cette camionnette sillonnant la ville, remplie de vaches, chiens, cochons, moutons, singes, pandas¹⁶... *Sirens of the Lambs* (« Les sirènes des agneaux »), en présentant des êtres attachants mais en inversant le « silence » en « sirène¹⁷ », veut-il faire comprendre que si l'homme a sauvé ces animaux, c'était dans le seul but de mener à travers les siècles des siècles la longue cohorte de leur progéniture à l'abattoir ?

Si les peluches peuvent être synonymes de réconfort pour l'enfant, la façon dont Banksy les met en scène, derrière les parois ajourées de la bétailière, offre une vision tenant davantage du cauchemar. Non seulement les têtes de ces jouets sont animées, mais elles poussent de petits cris, qui en d'autres circonstances auraient pu attendrir ou faire sourire. Pourtant, la rupture de la relation transitionnelle n'a pas tout à fait lieu ; perturbée, sa fonction reste vive, centrale. Ici c'est comme si ces succédanés animaux appelaient au secours afin qu'on les sauve d'une mort certaine ; le saisissement est bien réel, chez l'enfant comme chez l'adulte. Mais l'émotion sert une autre cause : si l'identification à ces peluches « apeurées » touche et gêne c'est parce que, contrairement aux bêtes, bien vivantes elles, menées le plus souvent dans le silence de l'ignorance et de l'indifférence à l'abattoir, là, ce sont des choses inertes qui, en se substituant à elles, semblent plus utilement les représenter. En fin de compte, l'effet est bien plus troublant que celui que donneraient les bêtes bien vivantes - que ces peluches tentent d'incarner - conduites à la mort dans des fourgons qui sillonnent notre ordinaire telle une arche inversée. Banksy pose cette question : quel est ce monde d'après le Déluge où l'objet, simulacre grossier du vivant, devient plus important que le vivant lui-même ? Et, de manière implicite, l'on peut, au regard de cette œuvre,

se demander : qu'ont fait les enfants de Noé de ces êtres si précieux, alors qu'aucune tâche ne devrait être plus grande, plus juste que de les sauver ?

L'« audioguide » spécialement conçu pour ce projet précise :

Le camion transporte une soixantaine de peluches toutes mignonnes vers une mort rapide. Mais pour leur donner vie, il a fallu faire appel à quatre marionnettistes professionnels, attachés à des sièges baquets, recouverts d'un ensemble noir lycra (...) qui n'ont droit qu'à une seule pause pipi par jour. Les uniques êtres doués de conscience sont ainsi moins bien traités que le bétail (Banksy, 2013).

La voici, cette génération d'humains : des ouvriers-marionnettistes, omniprésents et invisibles, privés de parole, réduits à actionner une machine mortifère insatiable, face à des spectateurs-consommateurs, hypnotisés par un simulacre étrangement animé. Cette arche figure l'outil tragique de la sélection humaine. Et, en l'occurrence, doublement puisque l'homme devient ici aussi bien l'agent que l'objet de cette sélection.

Et le guide d'ajouter qu'il est tout autant question pour l'artiste britannique de dénoncer « la cruauté engendrée par l'industrie de la viande » que de diffuser un message « sur la perte de l'innocence des enfants » (*Ibid.*). Banksy, confiant par ailleurs qu'il a eu la charge plus jeune de hacher du bœuf dans une boucherie, établit indéniablement un lien entre le sort de cette innocence et l'action dévastatrice humaine. Mais, paradoxalement, à travers cette arche moderne, banalisée et généralisée, Banksy montre également que la tragédie ordinaire, se jouant au travers d'une consommation démesurée et conduisant à un sacrifice en masse du vivant, est due à une représentation enfantine voire niaise¹⁸ que l'homme se fait aussi bien de ce vivant que de sa propre place parmi lui, ou hélas encore trop souvent hors de lui.

Anne Simon relève que, dans de nombreux commentaires du Talmud, Noé, ancêtre de l'humanité, est critiqué pour avoir d'abord cherché à sauver les siens au lieu d'obtenir de Dieu quelque clémence afin d'éviter le Déluge, faisant de l'arche « l'antonyme du refuge qui rassemble » (Simon, 2021 : 357).

Le déluge - ce maboul qui désigne en hébreu la destruction totale, et que sa racine rapproche d'autres racines évoquant le trouble, la décomposition, mais aussi le déplacement - atteint ici son extrémité : le renversement. Car ce n'est plus un déversement et un trop-plein que nous avons à redouter, mais l'abîme que nous créons nous-mêmes. Nous vidons la mer, nous vidons la terre, nous vidons le ciel (Ibid. : 357).

Établissant une colonie de vivants, Noé se sentait devenir un temps - suspendu mais compté - Créateur lui aussi. Seulement, ne sachant créer, il collectionne, plus encore qu'il ne préserve. On pourrait même se demander s'il ne s'agit pas pour lui de reproduire la Création divine antédiluvienne, de la réorganiser, de la rationaliser dans le but d'assurer son exploitation future. Noé, ingénieur et éleveur, n'est-il pas à l'origine d'une capitalisation¹⁹ du vivant ? Et l'arche constitue-t-elle le réservoir des semences de cette nouvelle culture (dans tous les sens du terme) ? Quoi qu'il en soit, l'homme s'est depuis longtemps décidé le gardien et l'usufruitier de ce coffre renfermant la précieuse mémoire vivante du monde.

Dans « L'avenir pleuré d'avance », premier d'une compilation de textes portant sur la menace nucléaire, Günther Anders, apôtre de l'action contre toute forme de fatalité, réécrit l'épisode de la Genèse. La vision d'Anders n'est pas tout à fait celle que nous avons envisagée avec Lurçat : même s'il est aussi question de partir du désastre pour tenter d'en déjouer le cours, le philosophe est lucide sur l'échéance fatale. Dans un premier temps, Noé, indigné, éploré, refuse la sentence divine. Cependant, tout en adressant une mise en garde poignante aux humains, il décide, de manière préventive, de construire une arche. Mais celle-ci s'inscrit dans une symbolique fort différente de celle qu'on trouve notamment dans la Bible. Ici, contre la tragédie de la mort, la résignation n'est pas la seule et unique attitude. Face aux déchaînements les plus insurmontables, l'action reste le seul salut. Car le libre arbitre doit s'exprimer, exister. Devant Dieu, comme les contemporains d'Anders devant les tenants de la force nucléaire - et nous-mêmes encore aujourd'hui -, Noé prône l'hérésie plutôt que la foi aveugle, « afin qu'ensemble nous fassions mentir le kaddish » (Anders, 2006 : 32). Face à l'inévitable, à l'irréductible, l'arche conserve d'abord la mémoire de cette liberté d'agir.

6. Ranger l'humain

Sophie Calle offre en 2017 au Musée de la Chasse et de la Nature de Paris une version étrange et très personnelle de cette arche *in memoriam*. Au rez-de-chaussée d'une exposition intitulée *Beau doublé, Monsieur le marquis*, Calle, dans l'installation *Deuil pour deuil*, conçue avec l'artiste Serena Carone, est (re) présentée, trônant sur un piédestal, endeuillée, la face cachée par une main, sous la forme d'un moulage en faïence émaillée, entourée de taxidermies. Ces bêtes, l'une couchée, l'autre perchée, l'autre encore agrippée au plafond, prête à l'envol ou saisie en marche, ou seulement en buste, semblent chacune avoir sa personnalité, son monde intérieur. Comme relisant dans un dernier regard porté sur le passé, une vie-œuvre prise entre autobiographie et fiction, entre amour et enquête, narration et collection, Calle a décidé, plutôt que de donner une âme à

chaque animal, d'attribuer une apparence animale à chaque âme. Et pas n'importe laquelle : celle de proches plus ou moins récemment disparus. Ainsi, d'une manière que l'on peut croire totémique, son père est un tigre, sa mère une girafe, l'écrivain et photographe Hervé Guibert un singe...

Mon travail porte beaucoup sur le manque, l'absence. Il est traversé par la mort... mais comme les œuvres de la majorité des artistes. Je viens de réaliser un projet intitulé Ma mère, mon chat, mon père, dans cet ordre, sur ces trois morts. Il est clair que je suis la suivante. J'ai toujours pensé à ma mort, tourné autour. Je pense que c'est un effet de l'âge et de la mort récente de ceux qui m'étaient les plus proches. L'année dernière, j'ai tenté d'acheter ma tombe au cimetière du Montparnasse, j'ai échoué, et j'ai fait un film là-dessus. Je n'en ai pas fini avec ce sujet (Musée de la Chasse et de la Nature, 2017 : 8).

L'arche redevient-elle alors cet abri des premiers temps destiné à sauver, en images, la famille de cœur ? Les deux artistes semblent également puiser leur inspiration dans divers rites funéraires - où le disparu est représenté avec un ou plusieurs animaux proches, ou encore rejoignant d'autres morts membres de sa lignée, de sa tribu...

D'ailleurs, lorsque Sophie Calle confie à Serena Carone - qui partage avec celle-ci un goût pour les rituels, les objets religieux et les cabinets de curiosités -, d'une part, qu'elle cherchait un lieu et une forme pour sa sépulture, et, d'autre part, qu'elle voulait faire une œuvre en mémoire de ses amis morts et utiliser ses animaux empaillés pour les représenter, elle a tout de suite songé aux sarcophages figurés étrusques dont le couvercle est surmonté d'une sculpture du défunt, parfois accompagnée d'un être proche. Si la statue de Sophie Calle, semi-allongée, le coude posé sur des coussins de faïence, semblant surjouer l'affliction, peut d'abord faire penser à une tragédienne d'opérette pétrifiée par la douleur, on peut aussi reconnaître la figure du banqueteur au moment du symposium voire celle d'une matrone romaine. Ici, ce ne sont ni des représentations humaines ni des attributs qui viennent rappeler le statut du défunt, mais des animaux. Paraît alors revisitée, dans ce temple de l'intime, la figure de l'arche-tombeau, ici réduit à un grand caisson blanc, portant l'équipage fantomatique prêt à traverser quelque Styx. Le Déluge, vécu sur un plan personnel, serait ainsi la propre mort de l'artiste autant que celle de ses proches. Mais, comme toute arche est signe de sauvetage, une survivance aurait bien lieu : à travers l'œuvre archivistique de l'artiste autant que dans une sorte de renaissance mémorielle, au pays des souvenirs, des traces, des présences entretenues, des amitiés et des affinités électives conservées par-delà toute disparition.

Promesse de survie, comme dans toutes les versions ou réinterprétations de l'épisode biblique, ce bestiaire est sentimental à double titre, puisqu'il incarne la famille de cœur de Sophie Calle, et qu'elle a choisi de s'entourer de quelques élus de la centaine d'animaux naturalisés qu'elle possède. L'artiste ressemble à un Noé arrivé trop tard, mais qui garde l'espoir d'une survivance dans les images et le récit... de soi. Toutefois, ne nous y trompons pas, l'œuvre ne relève pas pour autant d'un égocentrisme tragique, mais plus d'un questionnement, ou d'un arrangement existentiel. En effet, dans la salle qui accueille l'installation, a été mis à disposition du public, comme on en trouve au côté du défunt dans une chambre funéraire, un livre dans lequel chacun peut répondre à cette question : « Que faites-vous de vos morts ? » Même si Noé pose plutôt la question « que faire des vivants ? », il tente, établissant déjà une forme d'archive de ces derniers, de surmonter le deuil d'une disparition nécessaire à la vie.

7. Le Déluge après nous

La figure de l'arche pose deux questions simples et complémentaires ouvrant la voie à bien d'autres :

Que faire des morts ?

De ceux qui ne sont pas montés dans l'arche que l'homme a bâtie ? De ceux qui à ce jour sont engloutis par les formes que prend le Déluge que nous sommes devenus ? Ces êtres sacrifiés, hier et aujourd'hui, pour qu'un nouveau monde, le nôtre, ait lieu ? Arche et Déluge sont devenus les deux faces d'une même œuvre, celle des descendants de Noé. Que faire de ces morts qui sont nôtres parce que nous en sommes responsables, mais aussi parce qu'ils ont fait partie du même monde vivant que celui auquel nous appartenons ?

Que faire alors des vivants ?

Que faire des humains qui, croyant rejouer inlassablement le sauvetage, collectant, ordonnant, (dé)rangeant le vivant, sont devenus les acteurs du Déluge ? La figure de l'arche reconstruite, c'est-à-dire aussi bien comprise que bâtie autrement, ne peut-elle acquérir la force nécessaire pour réinventer le mythe ? Mais quelle arche pour les temps post-modernes ? Quelle figure mémorielle ? Quel récit performatif ? Et, par cette arche, que défaire pour que le nouveau monde ne soit pas exclusivement nôtre, ne soit plus seulement le nôtre, mais que nous en soyons tous les acteurs et les bénéficiaires ?

Bibliographie

Anders, G. 2006. *La Menace nucléaire - Considérations radicales sur l'âge atomique*. Paris : Le Serpent à plumes.

- Balan, B. 1979. *L'ordre et le temps. L'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIX^e siècle*. Paris : Vrin.
- Banksy, 2013. Site officiel. <http://www.banksynny.com/> [consulté le 12 janvier 2022].
- Darwin, C. 1859. *L'Origine des espèces*. Londres : John Murray.
- Didi-Huberman, G. 2013. *Sur le fil*. Paris : Éditions de Minuit.
- Lecointre, G. 2009. *Guide critique de l'évolution*. Paris : Belin.
- Leydier, R. Décembre 2009. « Huang Young Ping : *Arche 2009* ». *Art press*, n° 362. [En ligne] : <https://www.artpress.com/2010/05/04/huang-yong-ping-arche-2009/> [consulté le 26 mai 2022].
- Lezzi, M. T. Octobre-décembre 1994. « L'arche de Noé en forme de bateau : naissance d'une tradition iconographique ». *Cahiers de civilisation médiévale* n° 148, p. 301-324.
- Mendelsohn, D. 2007. *Les Disparus*. Paris : Flammarion.
- Lurçat, J. 1947. *Tapisserie française*. Paris : Bordas.
- Musée d'Angers. Novembre 2008. Dossier : *Le Chant du monde de Jean Lurçat*. [En ligne] : https://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_animuse/Lurcat_ChantMonde_05.pdf [consulté le 22 mars 2022].
- Musée de la Chasse et de la Nature. Octobre 2017. Dossier de presse. Propos recueillis par Sonia Voss.
- Simon, A. 2021. *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject.
- Simon, A. Mai-juin 2022. « Une arche d'histoires et de bêtes ». *L'Arche*, p. 30-32.
- Whitman, W. 1892. *Feuilles d'herbe*. Paris : Mercure de France.

Notes

1. Dans l'art paléochrétien du II^e siècle.
2. En latin *arca* signifie « arche » ou « cercueil ».
3. Sur une fresque de la nécropole chrétienne de Bagawat en Égypte.
4. Les mosaïques de la synagogue de Huqoq en Galilée, datant du V^e siècle, ont commencé à être mises au jour par l'équipe de l'archéologue Jodi Magness en 2012. Cette découverte vient notamment contredire l'idée selon laquelle l'art juif ancien était non-figuratif, voire aniconique.
5. Il faudra attendre bien plus tard pour le constater dans l'art chrétien (souvent après l'An mille). On peut prendre comme exemples les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme (v. 1143), ou celles de la cathédrale de Monreale (1180/90), mais aussi la porte de bronze de San Zeno de Vérone (XII^e siècle) (Lezzi, 1994).
6. Songeons, entre autres, au navire-forteresse de la version du déluge peinte par Michel-Ange pour la chapelle Sixtine. Si la forme de l'arche suit les progrès de la marine, elle peut avoir l'aspect d'une maison navigante ou d'une basilique flottante, aussi bien que celui d'un drakkar ou d'un bateau à trois ponts.
7. Les dix panneaux ont été tissés à ses frais dans l'atelier Tabard Frères et sœurs d'Aubusson.
8. *La tapisserie de l'Apocalypse*, réalisée au XIV^e siècle d'après des cartons de Jean de Bruges, est présentée au sein du château d'Angers, dans une galerie dédiée.
9. On note, entre autres, la présence de l'aigle, au côté du lion, de la colombe et du cheval, dans l'enluminure du 13^e siècle en marge du texte hébreu relatant l'épisode de l'Arche de Noé (enlumineur Joshua ben Abraham ibn Gaon, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits hébreux, 20 f. 13). Ici, l'aigle, qui porte une étoile sur sa griffe droite, pourrait encore incarner les États-Unis.
10. On peut lire « HIROSHIMA » au travers des flammes de l'explosion. D'ailleurs, *Le Chant du Monde* a été exposé au City Museum of Contemporary Art d'Hiroshima, en 1998.

11. Référence à la chouette mythologique de Pallas Athénée.

12. Le coq, ici en gloire, multicolore et auréolé, représente depuis longtemps pour l'artiste un animal fétiche : « par un de ses matins si sonores de la région du Lot, où j'abritais mon exil de 1942, je rencontre dans le pré qui longe mon atelier le coq le plus insolemment coq qui se puisse trouver (c'est-à-dire un coq comme tous les coqs !). L'oiseau est stupéfiant de vergogne. Cet animal, crête et plumes goménolisées, fait un sort à chacun de ses pas, et sur terre, pose tour à tour une patte comme une dextre fichée sur un bâton de commandement. Quelle gloire, quelle superbe ! Ne voilà-t-il pas là la substance poétique même d'une tenture ? Il suffit désormais d'en trouver la traduction plastique » (Jean Lurçat, 1947). Il peut aussi s'agir ici du coq de bruyère, référence autant à son origine - Lurçat est né à Bruyères dans les Vosges - qu'à son nom de code dans la Résistance sur le maquis du Vercors : « Jean Bruyères ».

13. L'arche compartimentée, composition que l'on peut retrouver dans *La grande armoire* en 1946 et, en 1949, dans *Ferme ton armoire*.

14. En 1919, Jean Lurçat a illustré le recueil de poèmes de Walt Whitman, *Feuilles d'herbe* (1892), dont on retrouve des échos dans *Le Chant du Monde* : « Seul sur la plage le soir, / Tandis que la vieille mère des hommes se dandine en chantant / Sa rauque chanson, / Tandis que je regarde les brillantes étoiles qui luisent, il me vient / Une pensée concernant la clé des univers et de l'avenir. / Une vaste similitude enclenche entre elles toutes les choses, / Toutes les sphères, formées, non formées, petites, grandes, / Soleils, lunes, planètes, / Toutes les distances spatiales, si grandes qu'elles soient, / Toutes les distances temporelles, toutes les forces inanimées, / Toutes les âmes, tous les corps vivants, quelque différents / Qu'ils puissent être, ou en des mondes différents, / Tous les processus gazeux, aqueux, végétaux, minéraux, / Les poissons, les bêtes, / Toutes les nations, couleurs, barbaries, civilisations, langues, / Toutes les identités qui ont existé ou existeront sur ce globe / Ou n'importe quel globe, / Toutes les vies et toutes les morts, toutes celles du passé, / Du présent, de l'avenir, / Cette vaste similitude les relie et les a toujours reliés, / Et à jamais les reliera, les maintiendra solidement ensemble / Et les englobera ».

15. Ainsi, par exemple, dans *L'ordre et le temps. L'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIX^e siècle* (Balan, 1979), Bernard Balan affirme qu'il y a contresens dans l'analyse de la pensée aristotélicienne puisque l'échelle ou la hiérarchie ne concernait pas les êtres mais seulement les âmes.

16. Banksy annonce sur son compte Instagram que « cette œuvre mobile, à la fois amusante ou dérangement, fera le tour de New York pendant deux semaines ».

17. Ce titre paraît indiquer qu'il s'agit du double et de l'envers du film de Jonathan Demme, *Le Silence des agneaux* (1991).

18. Rappelons qu'à l'origine « niais » qualifiait l'oiseau qui reste au nid, ne sachant pas encore voler.

19. Voir Georges Didi-Huberman : « Au sens économique - qui est bien le plus visible aujourd'hui, le plus *spectaculaire* bien qu'indissociable du précédent -, la valeur du chef-d'œuvre est ce qui le transforme en capital. Tout le monde sait que le *capital* désigne d'abord le montant initial, le « principal » d'un prêt d'argent : sa tête, son *caput*, son chef. Cela dit par opposition aux intérêts qui s'y ajoutent à titre de rémunération pour celui qui a pu avancer de l'argent. Tout le monde sait aussi que, dans un sens plus étendu, le capital désigne une *accumulation de valeur* destinée à produire des « revenus » éventuellement capitalisables à leur tour, et ainsi de suite dans un circuit que Marx envisageait sous l'angle d'un processus d'*autovalorisation*. » (Didi-Huberman, 2013 : 15).

21 Le titre a été inspiré à Sophie Calle par une vieille publicité télévisée pour les cartouches de chasse.

22 Serena Carone, *Deuil pour deuil*, 2017, faïence émaillée. La sculpture est accompagnée d'un texte de Sophie Calle intitulé *Mes morts* et est entourée d'animaux naturalisés de sa collection particulière.



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

De la *chose* à la *cause* animale. Basculement de la conscience du vivant : *180 jours* d'Isabelle Sorente

José Domingues de Almeida

Université de Porto, Portugal

jalmeyda@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0002-4564-2766>

Reçu le 28-07-2022 / Évalué le 15-11-2022 / Accepté le 22-12-2022

Résumé

Le roman *180 jours* (2013) de l'écrivaine Isabelle Sorente narre le changement de regard porté sur la cause animale - en l'occurrence celle des porcs dans le cadre industriel d'une chaîne d'abattoir - comme douloureux basculement de la conscience des humains sur la condition des animaux, voire comme une solidarité inattendue à l'intérieur du vivant. En effet, au fur et à mesure qu'avance une enquête pour un séminaire, refont surface des liens tragiques et subtils noués entre les hommes et les bêtes.

Mots-clés : Isabelle Sorente, cause animale, vivant, écologie

Da coisa à causa animal.

Viragem da consciência do vivente: *180 jours* de Isabelle Sorente

Resumo

O romance *180 jours* (2013) da escritora Isabelle Sorente narra a mudança de olhar sobre a causa animal - neste caso a dos porcos no quadro industrial de uma cadeia de matadouro - enquanto dolorosa mutação da consciência dos humanos sobre a condição dos animais, inclusive enquanto solidariedade inesperada no âmbito do vivente. Com efeito, à medida que avança uma investigação no âmbito de um seminário, vêm ao de cima laços trágicos e subtis entre os homens e os animais.

Palavras-chave: Isabelle Sorente, causa animal, vivente, ecologia

From the *thing* to the animal *cause*.

Shift of consciousness: *180 jours* by Isabelle Sorente

Abstract

The novel *180 jours* (2013) by the writer Isabelle Sorente narrates the change of view of the animal cause - in this case that of pigs in the industrial context of a slaughterhouse chain - as a painful mutation of the consciousness of humans on the condition of animals, even as an unexpected solidarity within the living. Indeed, as

an investigation for a seminar progresses, tragic and subtle links between men and beasts resurface.

Keywords: Isabelle Sorente, animal cause, living, ecology

Un porc à ton avis, c'est quelqu'un ou quelque chose ?

(Sorente, 2013 : 163)

La colère des bêtes nous possède tous, la terre est imbibée de leur désespoir

(Sorente, 2013 : 329)

1. Introduction¹

La thématique de la cause animale s'est imposée dans le panorama fictionnel, notamment de langue française, comme le résultat de plusieurs facteurs concomitants qu'il convient de rappeler. D'une part, l'évolution des mentalités et du statut de l'animal non humain dans la législation de la plupart des pays occidentaux a mis l'accent sur le fait que cette partie du vivant est douée de sensibilité et ne peut plus être considérée comme de simples objets ou meubles. Par ailleurs, une prise de conscience plus aiguë des enjeux et de la cohérence de la cause écologique amène à porter un regard particulier sur la biodiversité, et sur le rôle qu'y jouent les animaux. En outre, le militantisme pro-animal, très actif dans le changement des habitudes alimentaires, avec une forte adhésion au végétarisme et au réductionnisme carné, s'est transposé dans le discours culturel et littéraire, notamment dans les études culturelles, sous forme de *doxa* croisée entre les études alimentaires et animales. Finalement, le souci « réparateur » de la fiction contemporaine, et qui touche l'ensemble des manifestations du vivant, souligné par Alexandre Gefen (2017) octroie à l'animal un statut fictionnel nouveau, ou en tout cas revisité et revalorisé. En effet, dans un chapitre intitulé « Protéger le monde », après avoir souligné l'émergence d'un souci écologique (écocritique) dans la fiction française contemporaine (*idem* : 199-200), Gefen pose plus spécifiquement la question animale : « Même si cette littérature des marginalités s'expose au risque de l'anthropomorphisme - comme la littérature des marginalités s'expose à celui de faire parler malgré eux les subalternes -, elle produit une écriture de l'animal, en clamant ce que Jean-Marie Schaeffer a nommé dans un livre influent 'la fin de l'exception humaine' » (...) » (*idem* : 200-201).

Il en résulte un *corpus* littéraire assez consistant, notamment en langue française, depuis 2000, et dont on pourrait évoquer certains titres marquants : *Règne animal* de Jean-Batiste Del Amo (2016), *Le procès du cochon* d'Oscar Coop-Phane (2019), *Rien qu'une bête* d'Olivier Giesbert (2021), *La fonte des glaces* de Joël Baqué

(2007), *Une partie de chasse* d'Agnès Desarthe (2007), *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia (2010), ou encore *Carnivores domestiques* d'Erwann Cr'ac'h (2011), *Guérilla des animaux* de Camille Brunel (2018), *La prophétie des abeilles* de Bernard Werber (2021) et *Le pouvoir des animaux* de Didier van Cauwelaert (2021). Tous ces titres traduisent une redéfinition des rapports de l'homme à l'animal, et leur intégration au sein d'une vision d'ensemble écologique et holistique du vivant, voire une conversion de l'homme à la cause animale sous forme de militantisme.

En fait, la perspective fictionnelle sur la cause animale s'inspire foncièrement de l'accumulation d'une théorisation sur le fait écologique comme nécessité de garantie d'un équilibre durable dans la maison commune du vivant, et sur la place que peut y tenir le « règne animal ». À ce stade, il faut rappeler, entre autres, les apports critiques de Peter Singer (2012 [1993]) sur la souffrance animale et ses conséquences éthiques, notamment alimentaires (2015), Bruno Latour (1999), Philippe Descola (2005), ou encore Vinciane Despret (2009) sur la place et le statut des animaux dans le concert social et démocratique contemporain, voire sur la possibilité théorique d'envisager « (...) dans quelles conditions l'animal peut s'avérer un modèle pour l'homme » (Despret, 2009 : 5). Ces contributions ont consolidé une perspective du fait animal non humain, souvent encore théorique et polémique, qui pointe l'octroi de droits renforcés à l'animal, son inscription dans une logique de dominants-dominés, voire dans une solidarité intersectionnelle avec d'autres exclus, minorisés ou subalternes par rapport au système patriarcal dominant. Elles en arrivent à inverser le modèle civilisationnel qui voit dans le seul humain un détenteur de jugement ou acte moral. D'où l'accent mis sur la question de la souffrance inhérent à l'élevage animal conçue comme un acte barbare perpétré contre des êtres incapables, par eux-mêmes, de revendiquer des droits ou de se révolter.

C'est dans cette perspective que nous entendons lire le roman *180 jours* d'Isabelle Sorente (2013). Née en 1972 à Marseille, Sorente s'est d'abord portée sur des études scientifiques, avant d'intégrer le Corps de l'aviation civile (elle y passe le brevet de pilote privé). Ceci ne l'a pas empêché de suivre des cours de théâtre, d'écrire et de monter ses propres pièces. Elle passe à l'écriture romanesque en 2001 avec un roman intitulé *L* qui connut un franc succès. Il y était question de l'infantilisation des femmes dans une société conformiste. On y lisait déjà le *topos* de la métamorphose et de la quête d'autre chose à partir d'un contexte donné. Sorente passera, après *180 jours*, à l'autofiction et à l'introspection avec *Le Complexe de la sorcière* (2020), avant d'aborder la thématique de la manipulation amoureuse et des rapports de domination dans *La Faille* (2015). On citera aussi *La Prière de septembre* (2002), *Le Cœur de l'Ogre* (2003) ou *Panique* (2006).

Chez Isabelle Sorente, la pensée essayistique suit en quelque sorte le travail fictionnel ou le prépare. Il suffit de songer à *Addiction Générale* (2011) où est abordée la question de notre dépendance capitaliste aux résultats et aux objectifs de productivité, auxquels Sorente opposera un principe de compassion épurée de son acception religieuse. Par ailleurs, elle n'a de cesse d'exprimer sa méfiance à l'égard de la domination, notamment économique, du genre féminin, appelant la femme à se libérer radicalement de ce système aliénant. Elle est également une des fondatrices des revues militantes et écologiques *Ravages*² et *Blast*³.

Le roman *180 jours* (2013), qui affiche son caractère « fictionnel » et qui invente une géographie et une toponymie « imaginaires », plus spécifiquement la ville d'Ombres (Sorente, 2013 : 9)⁴, se situe à la confluence de tous ces soucis et engagements, ce qui en fait, au grand dam d'aucuns, une littérature éminemment militante et quelque part prétextuelle (Rastier, 2020⁵), censée illustrer une conscience activiste préalable, en l'occurrence la militance pour la cause animale et l'indignation devant les mauvais traitements infligés aux animaux en contexte d'abattoir.

180 jours narre les métamorphoses profondes et imprévisibles de plusieurs personnages, dont Martin Enders, jeune professeur au mariage heureux avec une journaliste, Elsa, mais aussi d'un surnommé Camélia, porcher en crise existentielle dans un élevage et abattoir de porcs. Or, cent-quatre-vingts jours constituent l'empan qui va de la naissance en série des porcelets jusqu'à leur envoi à l'abattoir : « 110 kilos = 180 jours = produit fini » (J : 56). De façon tout à fait inattendue, cette durée sera aussi celle du bouleversement de la vie de ces deux hommes dont rien ne présageait la rencontre. C'est aussi le moment où ils passent d'une approche de l'animal en tant que *chose* à une *cause* (les deux termes n'ont-ils pas la même étymologie par voie populaire et savante respectivement ?) qui mérite non seulement leur soutien et engagement, mais surtout leur sacrifice.

À la suite de l'invitation de Dionys, chef de son département, dont la fille, Tico, milite pour le végétarisme, Martin Enders accepte de se rendre dans un élevage industriel afin de préparer un séminaire universitaire sur la question animale. Il est loin d'imaginer l'impact inattendu de ce défi sur le cours de sa vie personnelle, ainsi que sur celle de son ami improbable, Camélia, le fonctionnaire de l'abattoir, promis à succéder au patron, Jean Legai. En effet, ces différents déplacements en solitaire à Ombres s'avèrent l'occasion d'une véritable révélation puisque quinze mille porcs, enfermés dans différents bâtiments plus ou moins aseptisés et concentrationnaires, dévoileront une réalité qui n'est plus dissimulable : ce qui était censé devenir une étude théorique anodine sur une tendance militante et culturelle du moment - « Un séminaire sur l'animal augmentera le rayonnement

du département, il nous attirera de nouveaux élèves et de nouvelles subventions (...) » (J : 44-45) - se transforme en adhésion personnelle et en conversion à la cause d'animaux brutalement élevés dans le cadre de la production industrielle, alors que des drames enfouis sont douloureusement exhumés à la faveur de cette empathie inopinée.

2. La *chose* animale

Le récit d'Isabelle Sorente pose d'entrée de jeu la question de la condition de l'animal dans une logique de (re)production capitaliste au service de l'homme en tant qu'élément utilitaire et alimentaire. De façon très réaliste, le narrateur homodiégétique est confronté à la violence cachée de l'univers de l'abattoir dans sa structure industrielle. En effet, les bâtiments sont décrits comme un ensemble concentrationnaire où s'exerce une violence, et où est infligée une souffrance inouïe : « (...) ça pue la mort » (J : 89). Ils sont fondés sur une organisation de l'espace sciemment conçue pour l'optimisation de la production de viande, laquelle va du bâtiment A (conception) jusqu'au bâtiment G (embarquement), en passant par les phases délicates de la maternité, du post-sevrage et de l'engraissement rapide et artificiel (J : 56-57).

Dans cet univers carcéral décrit dans ses moindres détails évoluent des milliers de porcs censés se transformer en milliers de tonnes de viande. Ces bêtes circulent, angoissées, passives et hébétées, dans ce contexte exigu, hostile et contre-nature, comme des prisonniers voués aux pires tortures : « La plupart se blottissaient les uns contre les autres, on aurait dit une pâte à modeler vivante, avec quelques grumeaux qui se détachaient de la masse » (J : 73). D'autant plus que le rapprochement avec le cadre concentrationnaire humain se précise au fur et à mesure qu'Enders prend conscience des rituels de l'abattoir : « C'est un phénomène que j'ai constaté, depuis le temps que je [Camélia] travaille en porcherie, personne n'en parle jamais, toujours est-il que le porc se met au garde-à-vous devant l'homme » (J : 74).

La chosification de l'animal, en l'occurrence des porcs et des truies, n'est pas sans rapport avec la prédominance d'un discours viril sur la propriété (l'abattoir), la femme et la bête, représenté ici par l'argumentaire de Jean Legai : « J'ai dit au revoir aux hommes, car malgré la présence de Laurence, je me sentais submergé par l'atmosphère virile, autant que par l'odeur qui imprégnait mes cheveux » (J : 81). De fait, le propriétaire de l'abattoir d'Ombres, surnommé l'Espagnol pour ses origines, ne parvient pas à se départir d'une vision quantitative et utilitaire de tout ce qui l'entoure, même de sa famille : « Soudain, j'ai compris que l'Espagnol était en train de me peser. Comme il pesait ses porcs. Comme il avait jaugé son

chef, choisi sa femme, sélectionné les gènes pour produire des animaux résistants, gras et dociles (...) » (J : 98). De même, Dyonis devait avouer son addiction pour le sexe - « Dépendan[t] affecti[f] et sexeu[l] anonym[e] » (J : 113) - et la chosification qu'il se fait du corps de la femme : « Que le caractère difficile et asocial de sa fille puisse être la conséquence de sa sexualité compulsive lui avait mis les larmes aux yeux » (*ibidem*).

L'économie narrative du roman renvoie cette domination à la pratique d'un régime alimentaire *carné*, figuré par la symbolique de l'abattoir, mais ponctué par les arguments distillés depuis le début du récit sur la question anthropologique et culturelle des options alimentaires. L'incipit de *180 jours* annonce la couleur, avec cette description du réveil du narrateur qui sonne comme une anticipation : « Tout a commencé par un sursaut. Mon corps s'est cabré dans le lit comme un animal épouvanté. Comme si j'avais reçu une décharge électrique ou dévalé un escalier » (J : 13).

Or, cette journée qui commence est également celle de la visite de Dionys Marco et de sa fille, Tico, chez les Enders pour un dîner. Le refus de Tico d'ingérer de la viande devient le sujet d'une gênante diatribe : « Non, merci, a-t-elle murmuré, je ne mange pas d'animaux morts » (J : 27), avant d'argumenter à ses hôtes : « Vous savez dans quelles conditions ces animaux sont élevés ? » (*ibidem*), insensible aux arguments d'Elsa : « (...) que ça te plaise ou non, la vie est carnivore, aucun entraînement ne pourra rien y changer » (J : 29) ; un débat que Dionys clora inconsciemment par une référence sacrificielle et victimaire christique : « Pardonne ma fille, a-t-il dit à Elsa, elle ne sait pas ce qu'elle dit » (*ibidem*).

En effet, manger de la viande ou s'en abstenir devient la traduction d'une vision plus ample du monde et du vivant. Ne pas ingérer de viande, ces « animaux morts » dont la chair répulse Tico, s'inscrit dans un refus général de domination sur, et de destruction du vivant, susceptible d'une récupération intersectionnelle militante. Il n'est pas étonnant que, parmi les précurseuses du discours féministe, certaines se soient montrées touchées par la souffrance et le sort infligés aux animaux, alliant de la sorte le bien-être animal à leur option alimentaire végétarienne (Donovan, 1990 : 359), tout comme les soucis écologiques ont souvent eu partie liée aux argumentaires de certains activistes des droits civiques ou anties-clavagistes (Adamson et Slovic, 2009 : 6-7). Telle est la pensée et le combat discret que mène Tico : « (...) le sort des animaux comptait pour elle, comme celui de la planète, comme celui des gens, que ce n'étaient pas des mots en l'air » (J : 43). Martin reprendra même à son compte la *doxa* spivakienne (Spivak, 1988) sur les statuts subalternes pluriels : « (...) il [Jérôme] représentait la domination de ceux qui parlent, sur ceux qui n'ont pas la parole » (J : 275), les animaux en premier.

Cette introduction porte un éclairage nouveau sur la mission que Martin Enders s'est assignée à la suite de l'invitation de Dyonis. Il entend se faire une idée, par lui-même, de la question animale à partir d'une enquête *in loco*, sans préjugés et sans activisme préalable. L'objet de son étude, qu'il expose au propriétaire de l'abattoir, est assez simple au départ, et relève de la pure curiosité scientifique : « (...) je m'intéresse à l'automatisation des activités humaines. Celles qui autrefois reliaient l'homme à la nature n'échappent pas à la règle, alors je voudrais savoir si des rapports avec les animaux sont encore possibles ou s'ils sont voués à devenir entièrement mécaniques » (J : 51). À ce stade, Martin est encore *carnivore*, ou en tout cas *omnivore*, ce qui l'inscrit, malgré lui, pour quelque temps, dans la même communauté que Legai : « J'ai commandé comme lui un pavé sauce béarnaise, je tenais à lui montrer que j'étais un mangeur de viande, si Legai m'attendait au tournant et ne respectait que les hommes qui mangeaient du steak, va pour le steak » (J : 97, voir aussi 234 et 235).

3. Des souffrances et des symboles enfouis

L'agencement narratif du récit de *180 jours* installe le basculement vers la cause animale à partir d'un subtil maillage symbolique qui le prépare et l'explique, en lui assurant l'escorte d'un réseau psychanalytique trop explicite pour ne pas avoir été prémédité dans ses poncifs. Relevons-en les principaux dans ce qu'ils participent à une cohérence simultanément traumatique et réparatrice, c'est-à-dire à une « symbolisation thérapeutique », pour reprendre Alexandre Gefen (2017 : 88), comme autant de signes avant-coureurs ou de métaphores. Ainsi, on remarquera que Martin prend congé d'Elsa pour Ombres après s'être coupé en se rasant : « (...) quand j'ai embrassé Elsa pour lui dire au revoir, un peu de sang a taché le col de son chemisier (...) » (J : 31), présage de l'ambiance sanguinaire de l'abattoir.

Cette anecdote fait aussi écho à l'enfance douloureuse de Martin, victime de harcèlement scolaire, un passé traumatique que le salut des porcs l'aidera à surmonter : « Deux gosses populaires aiment se foutre de moi, c'était le genre que tout le monde rêve d'imiter, alors un matin, avec cinq ou six autres qui les suivaient partout, ils ont vidé mes affaires par-dessus la rambarde du troisième étage. Et puis ils m'ont dit de sauter. Saute, ils ont dit, ça soulagera tout le monde » (J : 152, voir aussi 328-329). La passivité de Martin enfant n'attend plus qu'à être compensée, réparée par un engagement actif en faveur des bêtes en élevage intensif, comme s'il s'y identifiait quelque part. Martin veut surmonter l'audace du port du couteau qu'il a eu l'idée d'apporter en salle de classe au cas où (J : 365-366), et dont il ne s'est jamais servi : « Je n'ai jamais tué personne. Jamais je n'ai rêvé de planter un couteau dans la chair d'un autre homme, je ne me suis pas demandé quel bruit ferait la lame entre les côtes flottantes (...) » (J : 365).

De même, l'engagement de Tico pour la cause animale fait suite à la mort de sa mère : « Tico m'a avoué que depuis la mort de sa mère, elle avait besoin de se sentir utile » (J : 43, voir aussi 212), alors qu'elle tient son père, dépendant du sexe, pour responsable de ce décès prématuré. En fait, Tico transfère sur la condition de souffrance et sur la mort précoce des truies celle de sa propre mère, emportée par un cancer : « (...) même si elle regrettait de m'abandonner, ma mère était contente de se tirer, elle ne voulait pas se battre » (J : 212). À nouveau la passivité et l'impuissance, attributs souvent collés aux animaux domestiques, s'appliquent à des humains dont il s'agit de réparer symboliquement l'échec ou la tiédeur passés. Et ce n'est certes pas un hasard si le séminaire qui finalement remplacera, à sa grande déception, celui sur la condition animale, pour lequel Martin avait fait une enquête si bouleversante, portera sur la thématique philosophique du « pardon », plus théorique et rassurante, mais moins concrète (J : 338). Ce pardon théorique et abstrait trouverait à s'objectiver dans la condition des porcelets produits pour ne devenir que des cochons de lait gastronomiques :

Grondement dans un ciel bleu. Ce n'était pas l'orage, mais mon cœur qui battait. En ce moment même, Camélia assistait à l'agonie d'un porcelet dans un caisson saturé de dioxyde de carbone. Par ma faute. Ce n'était que l'une des méthodes au programme, il y en avait d'autres. Par ma faute. J'ai bousculé quelqu'un, je n'ai pas dit pardon. Me suis engouffré dans le métro (J : 344).

Dans le même sens, et contrairement à la stérilité de l'épouse du propriétaire, la grossesse supposée d'Elsa (J : 372), alors que le couple se sépare momentanément à cause de l'obsession de Martin à aider Camélia, le porcher, à changer de vie et tourner le dos à l'abattoir qui lui était devenu insupportable, (J : 98), résonne comme une lueur d'espoir et de recommencement, mais renvoie symboliquement à toutes ces mises bas mécaniques et industrielles que subissent cycliquement les truies sans pouvoir s'attacher affectivement ou simplement biologiquement à leurs différentes portées.

En effet, outre les mauvais traitements imposés aux bêtes en général, c'est la violence et l'angoisse infligées à la maternité des truies qui éveillent la plus importante prise de conscience de notre chercheur, mais aussi de Camélia, qui n'attendait que cette visite comme déclencheur de son basculement éthique.

4. La cause animale

Car c'est bien à une conversion improbable, presque dans le sens mystique que nous avons affaire dans ce roman, une épreuve initiatique au sens eliadien du terme, qui change la personne d'un point de vue ontologique (Eliade, 1959 : 12).

Le passage de Martin par Ombres le transforme, lui fait prendre conscience de l'existence d'un *continuum* du vivant en souffrance à côté de sa propre existence. Si le déclencheur de cette évolution est donné par le discours de Tico, la mutation doit surtout beaucoup au contact et à l'impact des bêtes. Le premier retour de Martin à Paris laisse déjà deviner une subtile conscientisation : « Calme-toi, Martin, ce ne sont que des porcs. Cette voix rationnelle qui était pourtant la mienne ne suffisait pas à rassembler mes pensées, qui s'éparpillaient comme un troupeau affolé. Ce ne sont que des porcs » (J : 86), une évolution du discours qui interpelle Elsa : « Tu crois qu'on peut faire quelque chose pour eux ? À part devenir végétarien, bien sûr, a dit Elsa. Ce n'est pas une question de viande. Alors de quoi ? a dit Elsa » (J : 95). Et Legai de s'inquiéter de ce que l'enquête de Martin ne finisse par « démotiver » son personnel (J : 99).

C'est dire que le ver est dans le fruit, et que tout un travail de rapprochement de la condition animale à celle de l'humain, comme complexe *continuum* du vivant, fait son travail de sape des convictions et des certitudes passées. Martin Enders s'est rendu compte de la structure des bâtiments, des rythmes industriels et artificiels imposés aux porcs pour les faire produire de la viande en 180 jours : « Vous voyez ce pavé dans le logogramme, en haut de l'écran ? Il représente le bâtiment A (Conception), les truies sont regroupées en vingt bandes de quarante-cinq unités, neuf cents truies sèvent vingt-six mille porcs par an, elles produisent deux mille cinq cents tonnes de viandes, ce sont de véritables machines à viande » (J : 61).

Mais ce ne sont pas seulement les conditions horribles et violentes de la « production » de viande porcine qui provoqueront le déclic militant expansif de Martin Enders. En fait, c'est la surprenante proximité des porcs d'avec la condition et la constitution humaines qui fascinent et désarment le chercheur. En effet, le rapprochement, voire le *continuum* dans le vivant, induit une identification avec le sort de ces bêtes entassées dans des bâtiments sans lumière et mal aérés, où règne une angoisse contagieuse. Y concourt la reconnaissance progressive de certains traits de ressemblance avec l'humain, et notamment chez Marina, une truie à l'aspect attachant et fascinant, dont le regard féminin hypnotise Martin :

Marina a battu des cils comme si elle était consciente de l'effet surnaturel provoqué par son regard ourlé de noir. Ses yeux maquillés comme ceux d'une reine d'Égypte se sont posés sur moi, on aurait dit qu'ils avaient tout vu, ces yeux-là, que la nature les avait soulignés exprès pour dire, attention, elle voit. On dirait qu'elle comprend tout, ai-je dit. C'est bien le problème, a dit Camélia, Marina comprend des choses que les autres truies ne comprennent pas (J : 188).

C'est à partir du regard de l'animal que l'homme prend conscience de sa violence ou de son aveuglement : « Depuis que je me suis vu dans l'œil de Marina, mon amour de la vie est en train de me quitter. Je suis un criminel, voilà tout ce que je sais » (J : 196), avoue Camélia à Martin, lui-même sur un point de bascule. Mais les rapprochements ne s'arrêtent pas là, puisque Marina chante : « Un vrai concert de pleureuses. Et au milieu des pleureuses, dressées dans sa cage, Marina chantait. Ce n'était pas un gémissement, c'était un chant. Laurence n'avait jamais entendu une chose pareille (...) » (J : 224) ; « Marina fixait Laurence de son œil implacable, l'air de dire, à ton tour, ma petite, finis le travail. Alors Laurence a senti les larmes lui monter aux yeux » (J : 225).

Dès lors, le regard responsabilisant de l'animal sur l'homme, et son « humanisation » soudaine - « Elle s'est demandé si Marina aussi avait le visage défait, elle lui avait trouvé l'air humain, ce qui l'avait épouvantée » (J : 228) - change ce dernier, opère une conversion, voire une compassion : « C'est à ce moment que Marina s'est mise à pleurer. Et Laurence avec elle, elle était devenue l'une des pleureuses, elle sanglotait avec la truie » (J : 226) : « (...) il faut croire qu'un petit stage en porcherie vous transforme un homme (...), tu as changé » (J : 275).

La porcherie, en opérant une cohabitation forcée entre animaux et hommes (J : 236), peut conduire aussi bien à l'habituation à la barbarie qu'au désir de réparation et de salut. Elle peut même humaniser l'homme en lui enseignant ou rappelant des sentiments qu'il aurait éventuellement perdus, dont la commisération et la compassion. D'ailleurs, les truies ne se montrent-elles pas solidaires les unes de autres dans leur univers concentrationnaire : « Ce n'est pas un geste réservé à l'humanité, il y a toujours un porc qui console les autres au fond d'une salle (...) » (J : 250).

5. Dénouement et démesure

Le dénouement du roman *180 jours* s'avère hyperbolique dans la résolution qu'a prise Martin - au risque de quitter son ménage, et de se désocialiser radicalement - de sauver les bêtes victimes de la cupidité, de sauver son ami improbable, le porcher Camélia, et de se sauver lui-même quelque part, de mieux se connaître, de se racheter, lui qui fut la victime silencieuse et résignée du harcèlement scolaire : « J'ai vu le présent dans la pupille d'un porc, à l'instant où la tige perforait sa cervelle, il m'a semblé que son corps était rempli de lumière (...). La lumière est humaine, Dionys, les porcs sont pleins d'une chose humaine, bien qu'ils ne soient pas des hommes » (J : 342, voir aussi 342-343).

Ce passage de la *chose* animale à la perception intériorisée de ce que « (...) vu de l'extérieur [bâtiments E et F d'engraissement], on avait du mal à croire qu'ils contenaient des choses vivantes » (J : 76) implique justement de nommer les animaux non humains, mais sensciens, voire de les baptiser et de leur accorder une personnalité, sinon juridique, du moins affective, fondée sur la possibilité d'intercommunication entre les espèces, ou comme on le dit traditionnellement, entre les hommes et le « règne animal ». Josephine Donovan y voit même la mise en œuvre d'une éthique féministe de l'empathie et de la sollicitude envers l'autre, fût-il non humain, ainsi que la possibilité pour l'homme d'interpréter ce que les animaux non humains essaient de communiquer par leurs moyens (Donovan et Adams, 2006 : 305-329).

Si, déjà avant son engagement, ou sa « révélation » (J : 342), ou le pacte libérateur scellé avec Camélia (J : 198), Martin s'était aperçu que les porchers avaient l'habitude de baptiser certaines bêtes, normalement uniquement anonymes ou tatouées pour l'abattage (J : 105), d'après quelques caractéristiques physiques, mais aussi un peu par dérision (Tyson, Fukushima, etc.) (J : 134-135), à la fin du récit, et de son enquête, cette pratique deviendra apothéotique et révolutionnaire. Pris d'une *hubris* irrépressible, Martin et Camélia libèrent, dans une provocation festive et intrépide, tous les porcs, qu'ils ont préalablement nommés, comme on baptise des êtres chéris, des personnes qu'on aime : « J'ai pensé à la femme de la station-service blottie derrière son comptoir et j'ai dit : Thérèse. Suivirent Lina, Coco, Adèle, Marie, Gracieuse... » (J : 386).

Cet acte de libération, comme un affranchissement d'esclaves, se veut hautement symbolique d'une vision holistique du vivant. Alors que Martin fait des séjours d'études à Ombres, Elsa s'intéresse, en journaliste, à des sujets qui portent à penser que tout est dans tout, que tout est lié : « André Aurèle dit que le soleil éclaire tout sauf l'antimatière (...) » (J : 173) ; « (...) le corps se souvient de tout » (J : 244). Lui, en revanche, n'en est pas à théoriser ou ergoter. Il éprouve cette connexion intime : « (...) je me sentais vaste et relié au monde, je me sentais vivant, je me sentais entier » (J : 281).

Bien sûr, le dénouement festif et rebelle du récit entend également rejoindre la militance de son auteur, comme un espoir pédagogique d'une nouvelle approche de nos écosystèmes et de nos sociétés pour une certaine forme, toujours à inventer, de solidarité et de respect du vivant et des vivants ; une éthique écologique qui passe par la reconnaissance de l'animal sensible au-delà de la chose ou du produit. Il s'agit bien évidemment d'une promesse de révolution qui couve : « La colère des porcs circulait dans le couloir, elle dansait entre nous comme une matière dangereuse, prête à s'enflammer pour un mot de trop » (J : 321).

Bibliographie

- Adamson, J., Slovic, Sc. 2009. « The shoulders we stand on : an introduction to ethnicity and ecocriticism », *Melus*, vol. 34, n° 2, p. 5-24.
- Baqué, J. 2007. *La fonte des glaces*. Paris : P.O.L.
- Brunel, C. 2018. *La guérilla des animaux*. Paris : Alma Édition.
- Coop-Phane, O. 2019. *Le procès du cochon*. Paris : Grasset.
- Cr'ac'h, E. 2011. *Carnivores domestiques*. Paris : E-Dite.
- Del Amo, J.-B. 2016. *Règne animal*. Paris : Gallimard.
- Desarthe, A. 2012. *Une partie de chasse*. Paris : Éd. de l'Olivier.
- Descola, Ph. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Despret, V. 2009. « Comprendre l'homme à partir de l'animal ? », *Pouvoirs*, n° 131, p. 5-17.
- Donovan, J. 1990. « Animal rights and feminist theory », *Signs*, vol. 2, n° 2, p. 350-375.
- Donovan, J. Adams, C. 2007. *The feminist care tradition in animal ethics*. New York : Columbia University Press.
- Eliade, M. 1959. *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard.
- Garcia, T. 2010. *Mémoires de la jungle*. Paris : Gallimard.
- Gefen, A. 2017. *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éd. Corti.
- Giesbert, Fr.-O. 2021. *Rien qu'une bête*. Paris : Albin Michel.
- Latour, B. 1999. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris : La Découverte.
- Singer, P. 2012 [1993]. *La libération animale*. Paris : Payot.
- Singer, P. 2015. *L'éthique à table : pourquoi nos choix alimentaires importent*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Sorrente, I. 2002. *La prière de septembre*. Paris : Éd. Jean-Claude Lattès.
- Sorrente, I. 2003. *Le cœur de l'ogre*. Paris : Éd. Jean-Claude Lattès.
- Sorrente, I. 2006. *Panique*. Paris : Grasset.
- Sorrente, I. 2011. *Addiction générale*. Paris : Éd. Jean-Claude Lattès.
- Sorrente, I. 2013. *180 jours*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Sorrente, I. 2015. *La faille*. Paris : Éd. Jean-Claude Lattès.
- Sorrente, I. 2020. *Le complexe de la sorcière*. Paris : Éd. Jean-Claude Lattès.
- Sorrente, I. 2022. *L*. Paris : J'ai lu.
- Spivak, G. Ch. 1988. « Can the subaltern speak? ». In: C. Nelson et L. Grossberg (dir.), *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke : Macmillan, p. 271-313.
- Van Cauwelaert, D. 2021. *Le pouvoir des animaux*. Paris : Albin Michel.
- Werber, B. 2021. *La prophétie des abeilles*. Paris : Albin Michel.

Sitographie [consultations : 28 juillet 2022].

<http://ravages.org/la-revue.html>

<https://www.blast-info.fr/>

<https://www.nonfiction.fr/article-10529-sexe-race-et-shs-44-contre-les-sciences-de-la-culture.html>

Notes

1. Cette recherche est financée par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité - COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT - Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».
2. <http://ravages.org/la-revue.html>
3. <https://www.blast-info.fr/>
4. Dorénavant, la référence J correspondra au roman *180 jours*.
5. <https://www.nonfiction.fr/article-10529-sexe-race-et-shs-44-contre-les-sciences-de-la-culture.htm>



F(r)ictions de la mondialisation : attention littéraire et écodystopie chez Vincent Message

Emerica Daniel Moussavou

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, France
emericadaniel.moussavou@yahoo.fr

<https://orcid.org/0009-0003-3219-7389>

Reçu le 20-07-2022 / Évalué le 26-09-2022 / Accepté le 22-11-2022

Résumé

Ma réflexion interroge les propriétés attentionnelles du roman dystopique dont le projet esthétique et poétique est de problématiser les questions existentielles sous le signe d'une défamiliarisation perlocutoire. À travers *Défaite des maîtres et possesseurs* de Vincent Message, j'étudie l'écodystopie comme une trans-spatialité qui met en tension les logiques aspectuelles du capitalisme écocidaire et ses conséquences sur l'avenir de l'homme et de son biotope. Cette analyse s'emploie à pointer la charge empathique et les visées praxiques des scénographies écodystopiques. Elle s'intéresse à la manière dont le régime dystopique avec ses facultés prospectives et préventives peut constituer un puissant capteur d'attention.

Mots-clés : écodystopie, régimes attentionnels, coupes agenciées, contre-scénarisation, mondialisation

F(r)ictions da globalização ou do outro lado da imagem

Resumo

A minha reflexão questiona as propriedades atencionais do romance distópico cujo projeto estético e poético é problematizar questões existenciais sob o sign de uma desfamiliarização perlocutória. Através da derrota dos Mestres e Possuidores de Vincent Message, estudo a ecodistopia como uma trans-espacialidade que coloca em tensão as lógicas aspectuais do capitalismo ecocidal atual e as suas consequências para o futuro do homem e do seu biotope. Esta análise procura apontar a carga empática e os objetivos praxic das cenografias ecodistópicas. Ela está interessada em como o regime distópico com as suas faculdades prospetivas e preventivas pode constituir um poderoso sensor de atenção.

Palavras-chave: ecodistopia, dietas de atenção, cortes agentes, contra script

F(r)ictions of globalization or the other side of the image

Abstract

My reflection questions the attentional properties of the dystopian novel whose aesthetic and poetic project is to problematize existential questions under the sign of a perlocutory defamiliarization. Through *The Defeat of Vincent Message's Masters and Possessors*, I study ecodystopia as a trans-spatiality that puts in tension the aspectual logics of current ecocidal capitalism and its consequences on the future of man and his biotope. This analysis seeks to point out the empathic load and praxic aims of ecodystopian scenographies. She is interested in how the dystopian regime with its prospective and preventive faculties can constitute a powerful attention sensor.

Keywords: ecodystopia, attentional diets, agential cuts, counter-scripting, globalization

Introduction

La société contemporaine est manifestement logorrhéique. Les incessants flux d'images et de discours qui la traversent et laaturent posent une réelle difficulté de brouillage de nos interlocutions, puisque *tout le monde parle de tout à tout le monde* et en *même temps*. Dans une telle cacophonie où la profondeur et l'urgence des crises de notre temps se heurtent aux « éblouissements » (Tonda, 2015) de la mondialisation enrégimentée par les médias techno-capitalistes, la question du « comment dire ? » devient fondamentale. En littérature, le genre dystopique fait l'objet d'une résurgence notable. Cet intérêt particulier pour les récits *trash* peut s'entendre, dans une certaine mesure, comme une manière pour le littéraire de négocier ses parts sur le *marché de l'attention* contrôlé et géré d'une main de fer par l'élite « médiarchique » (Citton, 2017). En effet, la force du capitalisme tient à sa capacité de créer et de raconter des histoires qui colonisent et formatent nos esprits. Pour Yves Citton, « c'est au niveau de la distribution globale de notre attention collective que doivent être envisagés les conflits sociaux actuels » (Citton, 2014 :97). De ce point de vue, le devenir de nos humanités se joue sur la guerre des imaginaires dont l'*attention* constitue le terrain stratégique de lutte. Dans cette conflictualité, la littérature, par ses *propriétés de scénarisation* et de fictivité, peut jouer un rôle déterminant dans le basculement des ordres sociologiques. Vincent Message a certainement pris la mesure de la situation. Pour dénoncer les dérives du capitalisme sauvage, l'auteur français recourt à un jeu narratif et figuratif sous fond d'inflation attentionnelle. L'objectif visé par l'auteur est de toucher la sensibilité du lecteur par une (contre-)scénarisation qui bouscule les certitudes. *Défaite des maîtres et possesseurs* est une dystopie qui confronte les ontologies. Nous allons le prendre pour objet d'une analyse qui,

à travers son exemple, mettra en lumière ce que peuvent les fictions littéraires (dystopiques) pour nous faire mieux entendre les frictions du monde, et y reconfigurer nos habitudes attentionnelles. Ce roman propose une *anthropodystopie* dans laquelle « les hommes ne sont plus maîtres et possesseurs. De nouveaux venus leur font connaître le sort qu'ils réservaient auparavant aux animaux » (Message, 2014 : quatrième de couverture). C'est ici le domaine revendiqué par la gestualité dystopique dont la principale propriété esthétique et poétique consiste à rendre la perception obligatoire. L'anticipation dystopique est une opération de simulation construite autour de l'interrogation rhétorique suivante : *que se passerait-il si?* Les savoirs romanesques contemporains étant des épistémologies qui font question, la pertinence du roman s'établit moins dans sa capacité à apporter des solutions aux topiques de notre temps que dans sa problématicité, c'est-à-dire sa manière de questionner selon son procès spécifique, le monde, tel qu'il se maintient aujourd'hui.

1. Ecodystopie : fictions et régimes attentionnels

Pour mieux observer, il importe parfois de se tenir à l'écart, de décentrer le regard et de renverser les curseurs perceptifs. Il faut au besoin, *renverser l'image*, opérer d'autres « coupes agentielles¹ » capables de nous transposer dans des ailleurs propices à la réflexivité. La dystopie est une figuration du futur dans la forme accomplie des angoisses et des errements du présent. Elle a pour enjeu de grossir les traits, faire un *zoom* sur des sujets très graves mais dont nous nous accommodons au quotidien au point d'en faire des problématiques ordinaires. La dystopie, comme nous venons de le dire, pose plus significativement la question suivante : *que se passerait-il si ?* Une interrogation oratoire dont la charge rhétorique invite à rediriger notre attention vers des aspects fondamentaux de notre société. Par sa puissance scénographique, *Défaite des maîtres et possesseurs* est un véritable capteur d'attention qui joue astucieusement sur les effets d'images, sur les similarités entre monde réel et monde possible. La prégnance et la performativité du récit de Message sur le lecteur tiennent à la porosité des frontières que l'auteur installe entre ces êtres « stellaires² » et les humains, plus pertinemment entre le présent et le futur. De fait, la narration commence par la description d'une société ordinaire, au point où il faut avancer dans la progression de l'intrigue pour se rendre compte que Malo Claeys, personnage principal, n'est pas de l'espèce humaine. Or, c'est ici que s'exprime la vitalité du discours littéraire, dont la pertinence est moins à chercher du côté des réponses que dans son efficacité à poser les problèmes. Pour s'attaquer à l'anthropocentrisme, à ses effets dévastateurs et écocidaïres, quoi de plus saisissant que d'instaurer un jeu de réversibilité dans lequel les

hiérarchies et les liens de pouvoir sont renversés et substitués ? Se mettre dans la peau d'un autre, habiter le corps d'un tiers, voir à travers d'autres yeux, ressentir des émotions par procuration, voilà ce que le roman possibilise :

L'art du romancier consiste à voir le monde ; l'art du lecteur revient à emprunter les yeux d'un autre, le narrateur. À cet égard, le roman permet de se retrouver tour à tour dans la peau d'un détective, d'un animal, d'un dictateur, d'un esclave. La fiction agit comme un multiplicateur d'expériences. Elle nous met ainsi en contact avec la complexité de nos propres vies comme de celles des autres (Lhéréty, 2021 :10).

Défaite des maîtres et possesseurs est un véritable conte philosophique qui invite à une réflexion sur nos manières d'être, d'habiter le monde, de repenser la relation au milieu, à l'animalité notamment. Le discours intitulant du roman est un contrepoint à l'hyperspécisme cartésien. D'une métaphore des sens à la réalité écologique, le titre de l'œuvre constitue une unité rhétorique de la narration. Il participe à décoloniser les logiciels monopolistiques et dogmatiques du scientisme triomphant et permet de participer à la quête philosophique de la vérité. L'être humain ne possède pas la nature, il n'en est pas le maître, puisque beaucoup de phénomènes lui restent inaccessibles. Et pour Vincent Message, la dérive du monde est le résultat d'une arrogance de l'homme, de son obsession et de son fantasme de se faire propriétaire auto-proclamé de la nature : « Ce que j'essaye d'y donner à voir, ce n'est pas une société menacée par une trop grande diversité des valeurs que des groupes concurrents y expriment, mais une société au contraire mise en danger par son homogénéité, par l'arrogance tranquille des formes de domination qui s'y exercent, par sa faible capacité à se remettre en cause », affirme Vincent Message lors d'une *interview* accordée au magazine littéraire *Diacritik* le 8 janvier 2016.

La composition de *Défaite des maîtres et possesseurs* est une véritable performance scripturaire, une écriture préemptive qui fait de l'écodystopie un terrain privilégié de lutte contre les injustices environnementales. Il s'agit d'une poétique qui incite à l'action, à une reconfiguration de nos conduites. Il est de plus en plus évident que la crise climatique ne saurait s'atténuer sans un déploiement d'efforts intenses et solides. L'auteur français trace dès lors la ligne d'une redistribution des ressources attentionnelles vers des questionnements plus vitaux, en l'occurrence l'impératif environnemental : trouver des récits, des discours, des représentations performatives capables de valoriser ces perspectives que la globalisation capitaliste travaille à flouter. « La société du spectacle doit moins faire l'objet des lamentations que d'efforts de contre-scénarisation », soutient Yves Citton (2010 :82). C'est ce que fait Vincent Message. Cela étant, le roman doit davantage optimiser

sa performance, susciter plus d'envie et d'adhésion. Une telle perspective passe par une actualisation de ses contenus, de ses formes, de ses moyens de diffusion, de visibilisation et d'intelligibilité. Non pas qu'il devrait se renier, c'est-à-dire corrompre ce qui le rend désirable et spécifique, mais il doit savoir négocier son « présentisme ». À une époque où les formations discursives et figuratives du monde sont portées par les logiciels *écraniques*, il devient nécessaire pour la littérature de s'appareiller à d'autres dispositifs d'énonciation. D'ailleurs, comment pourrait-elle faire autrement que vivre avec les ressources de son temps ?

Le roman, et plus largement la littérature en tant que créations artistiques, sont des pratiques incarnées. Difficile voire impossible donc qu'une œuvre littéraire puisse se concevoir en dehors du cadre de son émergence. En effet, s'il est vrai qu'un roman peut être décalé, comme c'est le cas des anticipations et des contre-scénarisations dystopiques, il n'empêche qu'elles sont traversées et chargées de mondanité. En conséquence, on peut penser à *l'inverse*, mais pas *en dehors* et *contre* son temps, comme le souligne efficacement le théoricien martiniquais Edouard Glissant pour qui :

Il y aurait utopie à supputer que les cultures qui ne manipulent pas les agents d'éclat trouveraient par compensation une sorte de récompense a contrario dans un approfondissement lent et équilibré de leurs valeurs. [...] Une culture n'aura pas suffisamment d'apparat « naturel » pour s'imposer : ses agents sont neutres, impuissants, sa fin s'épuise, s'use à la longue dans la diffraction scintillante des agents-d'éclat. On n'échappe pas à la précipitation historique, quand même, on se tiendrait, par force ou par inclination, à l'écart de ses déboulés (Glissant, 1990 : 93-94).

C'est précisément parce que « on n'échappe pas à la précipitation historique » que la reconfiguration à l'ordre dans la sphère littéraire s'impose comme une aporie attentionnelle : comment se faire entendre en jouant la finesse et la discrétion là où règnent les hurlements, comment faire voir des lueurs dans le royaume des éblouissements (que Glissant qualifie d'« agents d'éclats ») ? Les romanciers contemporains n'ont pas d'autre choix que de construire leurs fictions avec le mobilier, les bruits et les éclats du monde. *Défaite des maîtres et possesseurs* est de ce fait symptomatique de son historicité. Les nouvelles scénographies littéraires doivent être un ensemble de gestes et de manières de faire qui attirent une écoute tout en essayant de déplacer cette écoute, en investissant de nouveaux matériaux, en engageant de nouvelles collaborations.

La littérature s'inscrit dans une conflictualité sociopolitique entre ceux qui détiennent les grosses parts du capital attentionnel et ceux qui luttent pour se

faire une visibilité comme caution d'existence. La ruse avec les ressources et les demandes attentionnelles constitue une opportunité pour la littérature d'éclairer le monde d'une lumière différente, verte et ouverte, qui met à l'épreuve le monopole du discours capitaliste. Cette ruse attentionnelle rend possible d'autres cadrages capables de faire surgir et de valoriser une autre facette du pouvoir. À l'opposé de la perception traditionnelle qui conceptualise le pouvoir comme puissance et capacité de dominer, de nuire et de détruire, Vincent Message renverse les curseurs de perception en nous apprenant à écouter ce qui ne se dit pas : les protagonistes ne clament nulle part qu'ils ne sont qu'humains. C'est évident pour eux. C'est à nous d'écouter, parmi les hurlements, ce sur quoi ils sont silencieux. La fiction renverse nos rapports réels aux animaux : dans le monde dystopique, l'humain a le statut d'animal des êtres stellaires. Mais ils ne s'en plaignent pas davantage que nos animaux ne se plaignent d'être (traités comme) des animaux. C'est à nous, lecteurs et lectrices, de développer une autre attention, cultivée par la littérature, à ce qui ne se dit pas à travers ce qui se dit (parmi les bruits et les éclats du monde). Cela instaure d'autres instances de pouvoir à même de résister contre une vision monologique, logocentriste et paranoïaque qui fait de l'homme l'*Alpha* et l'*Omega* du monde.

2. Pour d'autres coupes agentielles. L'envers de l'image

La notion de *coupe agentielle*, telle que définie par Yves Citton à la suite des travaux de la philosophe américaine Karen Barad, semble être un outil conceptuel efficace pour comprendre la manière dont le consumérisme, à travers ses machines narratives, travaille à formater nos esprits et à nous rendre insensibles voire aveugles aux vrais problèmes de notre temps. Dans le cadre de notre analyse, le recours à l'outil opératoire de coupe agentielle permet d'apprécier la manière dont *Défaite des maîtres et possesseurs* décolonise l'attention, démultiplie le regard et invite à faire attention à d'autres formes de vie. Il faut le dire, notre dépendance à la consommation (en particulier d'animaux) n'est pas un fait naturel. Il est tributaire de la manière dont des intérêts mondialisés (financiers, agro-industriels) orientent intentionnellement nos filtres perceptifs et cognitifs. Aujourd'hui plus que jamais, la valeur humaine se mesure à son poids marchand : « je consomme donc je suis », glosait Frédéric Beigbeder dans son roman 99f. Un tel donné mutilant n'a de prospérité que grâce à la performativité des logiciels capitalistiques qui arrivent à conditionner notre attention et à diriger nos conduites.

Les *maîtres et possesseurs* de notre monde désignent l'ensemble des puissances oligarchiques qui dirigent secrètement le monde et le poussent dans l'abîme par le saccage de nos milieux de vie et le gaspillage de nos ressources communes.

En proclamant leur défaite, Vincent Message opère une autre coupe agentielle qui fait advenir les côtés sombres de l'idéologie néo-libérale dont la lumière filtrée et tamisée porte illusoirement les germes d'un bonheur illimité : « il ne leur a fallu, au rythme où ils allaient, que cent cinquante ou deux cents ans pour rendre la planète inhabitable, engendrer un déclin de leur population, et pour finir sans doute, se rayer eux-mêmes de la carte » (Message, 2016 : 53). Cet extrait de texte met l'accent sur l'imaginaire consumériste qui représente la nature comme un ensemble de ressources mises à la disposition de l'homme. La fiction opère une « coupe agentielle » en ce qu'elle donne à voir une tranche d'histoire (future) qui, d'un même mouvement, révèle un ensemble d'(in)actions historiques qui ont causé la catastrophe à venir et appelle à agir contre cet avenir possible. La révélation (fictionnelle) est facteur d'action (à réaliser).

L'opération de diégétisation et de fictionnalisation de la défaite et de la dépossession participe donc d'une reconfiguration de nos modes d'existence. La pertinence du roman dans une telle entreprise mérite d'être soulignée puisque ce genre littéraire permet d'offrir au monde pragmatique d'autres scénarios aptes à bousculer nos certitudes, et à modifier notre destin. Pour Christian Chelebourg, la littérature est un outil précieux que l'on gagnerait davantage à mobiliser et à capitaliser dans la lutte environnementale étant donné : « son expertise en matière d'analyse des langages, des signes et des symboles, sa capacité à débusquer le sens des imaginaires dont la circulation façonne les mentalités » (Chelebourg, 2012 : 8). On voit de ce fait que les coupes agentielles pratiquées par le roman s'opèrent d'abord et avant tout dans l'écriture et à travers les stratégies de scénarisation. Dans le cas de notre corpus d'étude, l'anticipation constitue un indice de lisibilité d'un détachement spatio-temporel, mais surtout d'une mise en lumière propice à une démystification des mythes de la globalisation. Dans *Défaite des maîtres et possesseurs*, les hiérarchies de domination sont inversées : « l'homme n'est plus maître et possesseur de la nature », mais esclave et possédé, sous domination des « Stellaires », êtres plus puissants. Le récit de Message entretient des résonances souterraines avec le point de vue de Chelebourg qui place les savoirs littéraires au centre de la performance des luttes écologiques du fait de leurs pouvoirs créatifs et de leur capacité à éclairer les angles morts de la société de consommation : « La science, écrit-il, n'a la capacité de nous préserver d'un environnement cosmique dangereux qu'à la condition de s'affranchir des tentations de la force pour se faire rêveuse, imaginative, j'aurais presque envie de dire poétique » (Chelebourg, *ibidem*).

Cela implique que la réparation de la planète viendra plus de notre imagination que d'un quelconque remède techno-scientifique. Nous avons besoin des récits

puissants, ingénieux et attractifs, des contre-scénario de demain qui redirigent nos affects vers des visions partagées pour surmonter les crises. De ce point de vue, le roman a le pouvoir de présentifier les menaces de l'action nocive de l'être humain sur la nature. Souvent repoussé dans un futur lointain lorsqu'il ne fait pas l'objet de raillerie et de la plus grande indifférence de la part des climato-sceptiques, le dérèglement de la biosphère devient une réalité imminente dont la perceptibilité est nécessaire, mais problématique. Ici aussi, il faut apprendre à écouter ce qui ne hurle pas par soi-même. Le régime présentiste de l'urgence écologique est une stratégie de captation d'attention clairement assumée par le narrateur. Ainsi, en parlant des hommes, les nouveaux venus font le constat suivant :

Ils n'ont tendance à faire de place dans leur esprit que pour les choses proches et visibles. Nous avons ce défaut aussi, je ne le nie pas, mais il s'avère d'une tout autre ampleur chez eux. L'invisible, le lointain, ils s'en servent comme d'un inconscient où peut être commodément refoulé tout ce qu'on n'a pas envie de garder en tête ou sous les yeux. [...] Pour revenir au sujet de l'heure, cela dit, pour parler des hommes tels que nous les avons trouvés occupant cette planète, il faut avouer, aussi invraisemblable ou puéril que cela paraisse, que la connaissance ne leur suffit pas. Ils ont besoin de voir de leurs yeux. Ce qui ne vient pas à eux, ne les touche pas, n'existe pas pour eux, ou pas plus tout du moins que des fantômes que le jour chasse. Les chiffres non plus ne leur disent plus rien. Quoique beaucoup passent l'essentiel de leurs journées à les établir avec précision et à construire des scénarios possibles, on continue de tenir pour excités ou de doux rêveurs ceux qui jugent certains chiffres alarmants et qui voudraient en tenir compte en demandant à tous de réformer leur conduite (Message, 2016 : 35-36).

Loin d'être des mondes de l'illusion, les dystopies contemporaines sont de véritables laboratoires sociologiques, des espaces critiques de l'hypermodernité, un mime de la société, comme en témoigne entre autres l'effet figuratif traduit par un présentisme qui semble propre à re-localiser et re-historiciser l'intrigue du récit. Depuis des siècles, nos façons d'être ont été structurées et réglées sur une coupe agentielle très particulière, celle de l'*homo economicus*. Par exemple, l'idée de bonheur s'est construite autour de la consommation, des avoirs financiers et matériels. Posséder et amasser le plus de richesses serait, selon les considérations marchandes, un signe extérieur du pouvoir et une promesse d'épanouissement durable.

Les hommes sérieux, dans leur grande masse, ne consentent à se plonger dans la collecte minutieuse et austère des données que pour marteler ensuite celles qui se trouvent arranger les personnes qui les paient, et qui ne contredisent pas

leurs intérêts présents. L'avenir, de ce point de vue, et ses générations futures, est pour eux abyssal comme sont les fonds marins : on en parle de temps à autre, en montrant de l'inquiétude, mais quand bien même on le souhaiterait, on ne pourrait pas y vivre, ni même y faire un tour pour savoir comment c'est (Message, 2016 : 97).

La nature est à exploiter tant qu'elle peut satisfaire les appétits insatiables et garantir un bien-être, fût-il éphémère. Sous la dictature du présent et de l'individualisme qui l'accompagne intimement, le narrateur met en lumière la cécité du sujet contemporain pour qui la catastrophe climatique serait un fantasme. Le démon de « l'acrasie³ » qui hante la société actuelle n'augure pas de lendemains meilleurs. Or, « ce qu'une coupe agentielle a permis en termes de réalité, une autre coupe agentielle a la potentialité de le faire. L'économisme n'est dominant que parce que nous y souscrivons de notre plein gré le plus souvent, mais de plus en plus, à *l'insu de notre plein gré* », écrit Hervé Chaygneaud-Dupuy dans son *blog*⁴.

Dès lors, la force du savoir romanesque est de mettre à la disposition du lecteur non tant des informations inédites que de modes d'attention, des perspectives, des champs nouveaux et des récits préemptifs. Le roman de Vincent Message anticipe de ce point de vue un refus du modèle consumériste qui fait de l'animal un être inférieur sur lequel on exerce le droit de vie ou de mort. Le récit, dans une certaine mesure, travaille et réactive l'empathie humaine anesthésiée par l'arrogance, la prétention et le désir illimité. Il invite à une consommation respectueuse et raisonnée. Pour emprunter la belle formule de Rosa Hartmut, *Défaite des maîtres et possesseurs* rend le monde *indisponible* (Harmut, 2020). Car pour le philosophe et sociologue allemand, notre environnement nous apparaît de plus en plus vide à mesure que nous en prenons le contrôle. En guise de remède, il invite à ce qui nous fait vibrer, à ce qui fait résonner, à ce développe notre sensibilité olfactive et auriculaire, à ce qui nous fait habiter le monde sous le signe de l'impuissance. Le roman de Vincent Message diégétise cette *indisponibilité* et fait advenir une autre coupe dans une réalité éclairée jusqu'ici d'un phare consumériste :

Nous savons que la croissance sans contrôle est ce qui provoque l'effondrement. Cela paraît paradoxal de prime abord, mais cela s'est passé comme ça partout où nous avons eu l'occasion de l'observer : c'est la prolifération énergétique de la vie qui soudain mène à sa disparition. Ainsi s'explique que la plupart des espèces restent prisonnières de l'écosystème qui les a vues naître et grandir, se rayent elles-mêmes de la carte sitôt que leur maladresse, leur avidité ou leur inertie les ont conduites à l'épuiser ou à la dérégler. Si nous sommes parvenus à compter au petit nombre des nomades, c'est que nous sommes une espèce économe. Du moins, nous arrivons à l'être quand aucune abondance de biens ne

vient soudain nous bercer de l'illusion que notre retenue ne sert à rien et que nous serions idiots de ne pas nous en donner à cœur joie (Message, 2016 :40).

Si, comme on l'entend souvent, rien n'échappe aux pressions compétitives, hybridisantes, standardisantes, de la globalisation, comment créer par la fiction littéraire « cet autre monde » dont les manifestants altermondialistes veulent croire qu'il est possible ? Le recours à la *coupe agentielle* opérée par la fiction romanesque est en ce sens une réponse possible à ce que certains analystes et théoriciens du capitalisme écocidaire pointent comme une impossibilité de croire aux utopies. Le tournant postmoderne, tel que le conçoit Jean-François Lyotard, nous interdit de croire aux « grands récits » des projets d'émancipation future ; la globalisation rend de plus en plus difficile de croire à un ailleurs radical. Au sein d'une telle situation, les paratopies romanesques (utopiques ou dystopiques) réintroduisent dans les pages de leurs fictions la possibilité crédible d'un autre présent, ici et maintenant. Il s'agit en d'autres termes de s'immerger par l'imagination dans d'autres mondes possibles, pour développer de nouvelles formes d'attention, afin de passer de l'*économie* à l'*écologie* à travers des énoncés fictifs qui ouvrent la voie à une utopie postcapitaliste scénographiée dans l'*excipit* du roman :

Combien de temps cela va-t-il encore durer ? Et la question qui vaut pour le voyage, elle vaut aussi pour le genre d'existence que nous menons ici. Combien de temps cela va-t-il encore durer ? Plus longtemps, sans doute. Il n'y a pas pour nous d'infini. Je me demande -car c'est la nuit maintenant : qu'est-ce qui cessera d'abord ? Notre domination ? Il serait beau d'y croire, de poursuivre le combat en croyant de tout mon corps à ces chances de succès. Mais est-ce que nous serons assez forts, je me demande, pour que notre sens de l'avenir finisse par l'emporter sur le présent qui nous accapare ? Se limiter pour d'autres alors qu'ils ne peuvent pas nous y contraindre : est-ce que nous voudrions cela ? Est-ce que nous saurons le faire ? Je voudrais croire - car je suis sous les étoiles - que nous allons consentir à nous priver pour eux (Message, 2016 :240).

3. Lire au-delà du signe. De la nécessité d'une humanité connectée

L'un des problèmes de notre temps réside dans le fait d'une interprétation superficielle des phénomènes qui le traversent et le caractérisent. *La modernité liquide* de Baumann accorde un primat à l'apparence des choses plutôt qu'à leur substance. La féerie générale-pour emprunter la formule d'Emmanuelle Pireyre- dans laquelle se meut l'anthropocène, obnubilé par les lumières irradiantes et éblouissantes des régimes médiarchiques, accroît sa cécité sur les mondes. Trop souvent, le citoyen du monde globalisé évacue les questions avec trop d'empressement et de légèreté.

La compétition sournoise véhiculée par les logiques marchandes capitalistiques nous empêche de ralentir, de marquer un arrêt quand cela est nécessaire, de changer de rythme, d'apprécier le détail et la poéticité du monde : de *faire attention* à ce qui compte vraiment (et ce d'autant plus qu'on n'arrive ni à le décompter ni à le numériser). Pourtant, certaines questions exigent de la minutie et de la patience pour accéder à leur épaisseur signifiante. Il ne suffit plus de regarder, de renverser le regard, mais de multiplier les points de vue. *Défaite de maîtres et possesseurs*, par son caractère dystopique, invite le lecteur à retravailler ses facultés perceptives, à *lire au-delà du signe* :

Ils se doutent que la beauté du monde visible, sa générosité de corne d'abondance supposent beaucoup d'échafaudages, de coulisses, de dépotoirs, de sous-sols, d'arrière-pays, de périphéries crasseuses où cette beauté se prépare dans un entassement de misères et de laideurs dont on cherche à ne parler jamais. Ils protestent parfois contre cette opacité. Mais en somme elle fait leurs affaires : on mènerait une existence d'inquiétude permanente et inutile si on désirait à tout prix savoir comment les décisions se prennent ou comment les objets se fabriquent (Message, 2016 : 142).

L'inconséquence de nos conduites blâmables est bien souvent due à notre insensibilité et à notre indifférence à l'âme constitutive de la nature. L'anthropocentrisme convertit la différence en infériorité, il fait de toutes les autres formes de vie des objets exploitables. Le cas de la vie animale est particulièrement exemplaire, lorsqu'elle se voit réduite à une simple marchandise, comme le décrit avec une précision chirurgicale Agnese Pignataro, dans la revue en ligne *Contretemps* :

« *Machines à chair* » dans des élevages intensifs, « *matériel expérimental* » dans les laboratoires des sociétés pharmaceutiques. Dans les élevages, la vie des milliards de vœux, de poulets, cochons, vaches « *laitières* », poules « *pondeuses* » se déroule dans des conditions qui transforment leur existence en un enfer permanent : réclusion en des cages minuscules, surpeuplement, saleté, mutilations, séparation des mères de leurs petits... Puis, des voyages interminables vers la mort : ces animaux sont tués à quelques mois de vie, alors qu'ils pourraient vivre des années (Pignataro, 2009).

Le roman de Vincent Message est traversé par une tension ontologique qui marque *La fin de l'exception humaine* (Schaeffer, 2007). Il relève la pertinence de la complexité de l'infrastructure environnementale. L'interspécificité et l'écologie des relations se posent comme une réalité aporétique dans la trame narrative du roman. L'univers romanesque de *Défaite des maîtres et possesseurs* scénographie un *espace seuil* qui trouble les frontières entre l'être humain et les « stellaires » et bouscule les codes d'un humanisme vertical. Ce que combat l'auteur dans cette scénarisation où l'homme est dépossédé de son pouvoir, c'est l'hyper-rationalisme

qui ouvre la connaissance du monde sur les présupposés cartésiens du *cogito* et n'explique les choses que par la logique mathématique de la raison. À ce titre, le passage suivant du roman peut être assez éclairant dans la mesure où il met en exergue l'absolutisme de l'homme, insensible à d'autres formes d'existences et de vies :

Si l'univers est infini, raisonnaient-ils, comment pourrions-nous être seuls ? Ils n'avaient pas peur de ce point, et ce n'est pas cela à proprement parler que nous avons trouvé embarrassant. Notre présence après tout témoignait de façon assez éloquente du bien-fondé de cette question. Mais s'ils n'étaient tout seuls dans l'espace, ils n'étaient pas tout seuls sur cette planète non plus, et ils semblaient pour la plupart n'en avoir qu'une conscience diffuse. Ces animaux qu'ils élevaient, qu'ils chassaient, qu'ils pêchaient depuis des millénaires ne leur faisaient pas de compagnons suffisants. Ils les avaient rejetés, les avaient relégués loin des villes, avaient résolu, avec une fermeté de plus en plus systématique au fil du temps, que ce seraient pour eux des figures négligeables. Cent milliards sur la terre, mille milliards dans les mers : ils tuaient, chaque année, beaucoup plus d'animaux qu'il n'était mort d'hommes au cours de toutes les guerres (Message, 2016 : 67).

Longtemps banalisée, la séparation entre nature et culture, entre ciel et terre fait l'objet d'une inflation attentionnelle dans la rhétorique contemporaine. Ne se limitant pas qu'à l'évoquer de manière évasive, l'auteur fait de cette topique incontournable un objet narratif. En effet, dans le roman, les résonances souterraines entre différentes énergies de la nature sont manifestes et servent à grossir le rapport consubstantiel qui existe entre l'espèce humaine et les autres composantes de la *phusis* qui animent la vie. Autrement dit, sa vision du monde n'est plus celle du schéma classique dans lequel Descartes fait de l'homme ce maître possédant la nature. C'est plutôt le schéma que Philippe Descola montre dans *Par-delà nature et culture* : penser notre expérience à travers une coupure radicale entre le naturel et le culturel est en soi un facteur d'aveuglement. L'écopoétique pratiquée par Vincent Message nous invite à un changement paradigmatique permettant de penser à nouveaux frais les concepts de nature et de culture, de morale et de politique, sous des visions divergentes et diversifiées. Le monde imaginé par le romancier s'attaque et déconstruit avec efficacité les politiques universelles qui ont été jusqu'à présent des convictions oligarchiques séparant l'homme d'une partie de lui-même :

La réalité dépassait le pauvre langage par quoi ils avaient pu tenter de l'arraisonner d'avance - ils n'étaient pas assez aveugles tout de même pour ne pas admettre ça. Comme leurs sciences s'avéraient impuissantes à appréhender notre métabolisme, les fluidités de nos raisonnements ou la vie intense qui

nous anime, il leur est arrivé de nous nommer démons. Ils ont réactivé ce vieux mot de leurs frayeurs théologiques, ils l'ont tiré de leurs greniers de poussière et de leurs nuits. Dans notre langue, une fois encore, aussi étrange que cela paraisse, nous n'avions pas de mots pour nous désigner en tant que peuple. C'est seulement lorsqu'on rencontre une espèce comme l'espèce humaine, fascinée jusqu'à l'obsession par les identités, qu'on se met à percevoir par un retour sur soi l'unité de celle à laquelle on appartient (Message, 2016 : 220).

Le dualisme enraciné dans la philosophie occidentale moderne (cartésienne) a besoin de la littérature et de ses fictions pour parvenir à sortir de soi. Ce qu'on peut appeler la « textilité » du roman joue un rôle majeur dans ce dépassement des binarismes : elle trame un tissu d'enchevêtrements qu'on ne saurait couper en deux que par une violence évidemment dommageable. Par son hybridité spatio-temporelle, l'hétérogénéité des formes de vie, la réversibilité et la variation des jeux de pouvoirs et de domination, la fiction renégocie l'acte de perception et reconstruit le sens d'un monde appauvri par la folie du consumérisme.

Dans une société où la raison déraile, le fictif se présente comme une voix/voie alternative pour repenser les conditions d'une humanité responsable et durable. La fiction de monde imaginé par Vincent Message nous fait sentir les multiples frictions qui tiraillent notre monde dans le silence de ses enchevêtrements, au-dessous des éclats et des éblouissements superficiels multipliés par la pression du capitalisme attentionnel. Le roman peut se caractériser par une série d'*écoloptysies* qui secouent le monde pour ébranler les certitudes de l'homme et de son savoir. L'*écoloptysie* est une forgerie notionnelle désignant le saignement abondant issu des voies respiratoires (ptysie) qui ravage actuellement notre environnement planétaire. Cette notion caractérise l'ensemble des troubles « respiratoires » dont la nature est de plus en plus victime. Il s'agit donc des tremblements de terre, de la destruction de la couche d'ozone, de la pollution de l'air et des eaux, de l'explosion des températures, de sécheresse, de la fonte des glaciers, des incendies. Il va être de plus en plus difficile de respirer, et ces difficultés risquent d'ensanglanter tragiquement nos sociétés. Les frictions de nos mondialisations causent déjà - depuis longtemps, au moins depuis les débuts de la colonisation - d'innombrables saignements de mondes.

Face à une réalité climatique aux accents apocalyptiques, la bifurcation vers une ontologie naturaliste constitue une des options porteuses d'espoir. Loin d'être une simple idéologie à laquelle nous sommes libres de souscrire ou pas, la question environnementale est une réalité aporétique qui commande une action collective efficace et coordonnée pour enrayer les risques d'un *écocide*. Il y a donc urgence à se débrancher de l'énergie envoûtante de l'hyperconsumérisme

et, dans une humilité salvatrice, d'accepter de s'inspirer des modes de vie honorables qui attachent du prix à la sauvegarde des harmonies de la nature. *Lire au-delà du signe*, c'est avoir la capacité d'explorer l'invisible dans une sorte de « résonance » (Hartmut, 2016) dont le caractère incorporé transforme nos sens et les rend perméables à des visions et des circulations entre des mondes. Cette écoute du silencieux, cette attention aux f(r)ictions du monde est une condition nécessaire si l'on espère échapper à l'écloptysies qui nous menace.

La dystopie participe de la littérature d'intervention puisqu'elle instaure une pragmatique de la perception par ses propriétés d'anticipation et de simulation. Ce à quoi travaille *Défaite des maîtres et possesseurs*, c'est à une « monstration » (à la fois démonstration et monstruosité) de l'urgence écologique, pourtant manifeste mais éclipsée par les « éblouissements » de la mondialisation qui tuent les yeux et empêchent de voir l'essentiel. Le récit de l'écrivain et universitaire français constitue dès lors un « soin discursif » appliqué à la cécité qui frappe le sujet contemporain face à ses problématiques vitales. Il se décline en d'autres termes comme une éthique de l'attention qui consiste à opérer des « coupes agentielles » vertueuses et re-structurantes. L'éthique attentionnelle met en lumière la vulnérabilité de la vie humaine, avec pour visée implicite de perpétuer, de réparer et de maintenir notre monde de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible.

Conclusion

Une telle vision ne peut s'envisager efficacement que par le décentrement des filtres perceptifs et cognitifs. La puissance figurative du récit dystopique permet de secouer notre vision trop superficielle des choses : la fiction permet d'en révéler les frictions. Dans une métaphore sportive, l'attention littéraire montre la nécessité de l'endurance dans une socialité marquée par la vitesse, l'accélération et le vertige. La meilleure façon dont le roman puisse servir la cause écologique consiste à décoloniser les mentalités déshumanisantes du capital frénétique, et donc de déconstruire l'idéalisme consumériste. La dimension esthétique de l'attention est, comme le note Frédérique Leitcher-Flack, de s'intéresser à la manière dont le savoir littéraire nous rend meilleurs : « Comme le cinéma, la littérature offre des expériences de pensée irremplaçables qui développent en nous une gamme d'émotions morales, aiguïssent notre perception des enjeux et notre sensibilité éthique, font émerger de nouvelles questions, entre universalité des principes et singularités des cas particuliers » (Leitcher-Flack : 2021 :48) . La fiction contemporaine est traversée par une tension politique et se donne à lire de ce fait comme un espace médiatique qui sert à visibiliser des questions sociales au cœur desquelles figure inéluctablement l'urgence écologique.

Bibliographie

- Chelebourg, C. 2012. *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.
- Citton, Y. 2017. *Médiarchie*. Paris : Seuil.
- Citton, Y. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil.
- Citton, Y. 2010. *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*. Paris : Amsterdam.
- Descola, P. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : maison d'édition.
- Glissant, E. 1990. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- Hartmut, R. 2020. *Rendre le monde indisponible*. Paris : La Découverte.
- Hartmut, R. 2016. *Résonance : Une sociologie de la relation au monde*. Paris : La Découverte.
- Lhéréte, H. 2021. « Pourquoi lit-on des romans ? ». *Sciences Humaines*, Hors-Série, p. 6-13.
- Leitcher-Flack, E. 2012. *Le laboratoire des cas de conscience*. Paris : Alma.
- Message, V. 2016. *Défaite des maîtres et possesseurs*. Paris : Seuil.
- Pignataro, A. 2009. « La question animale : un débat à ouvrir dans le mouvement anticapitaliste ». *Contretemps*, www.contretemps.eu
- Schaeffer, J-M. 2007. *La fin de l'exception humaine*. Paris : Gallimard
- Tonda, J. 2015. *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*. Paris : Karthala.

Notes

1. La notion de « coupe agentielle » est un outil conceptuel qu'Yves Citton emprunte à la philosophe américaine Karen Barad. La notion vise à démontrer comment les médias de masse en faisant circuler une information ne se contentent pas que de représenter un fait du monde. Ils opèrent une coupe agentielle dans la réalité qui fait advenir ce fait. Dès lors, la coupe est dite « agentielle » dans le sens où elle est une représentation en acte, c'est-à-dire qu'elle est constitutive de la réalité même.
2. Les « stellaires » sont les nouveaux venus qui ont radicalement remplacé et supplanté les hommes.
3. L'acrasie renvoie ici à la bêtise du sujet contemporain, conscient de la dégradation de sa biosphère mais qui s'enlise davantage dans des pratiques écocidaïres. Elle traduit l'état de procrastination généralisée de nos modes de gouvernance.
4. Blog PersoPolitique.fr.

Synergies Portugal n° 10 / 2022



La dé/re/composition
du monde





La Corse naturalisée. Une représentation archaïque du territoire et de sa culture

Kévin Petroni

Doctorant, Université de Corse, France
kevinyoanpetroni@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4809-0183>

Reçu le 25-06-2022 / Évalué le 30-07-2022 / Accepté le 28-11-2022

Résumé

À travers le discours naturaliste porté sur la Corse, il s'agira de montrer comment la transformation de l'espace de l'île en Éden a permis l'élaboration d'un discours moral et juridique sur la Corse particulièrement rétrograde. Ce discours avait pour but de marginaliser l'île, ou d'en faire le lieu d'instrumentalisation de toutes les idéologies européennes sur la notion de nature. Ce discours, loin d'être mis de côté, est encore présent dans le débat public et politique contemporain.

Mots-clés : Corse, exotisme, représentation, antimodernité, nature

Córsega naturalizada.

Uma representação arcaica do território e da sua cultura

Resumo

Através do discurso naturalista sobre a Córsega, o objectivo é mostrar como a transformação do espaço da ilha num Éden permitiu a elaboração de um discurso moral e jurídico particularmente retrógrado sobre a Córsega. Este discurso visava marginalizar a ilha, ou torná-la o lugar onde todas as ideologias europeias sobre a noção de natureza foram instrumentalizadas. Este discurso, longe de ser posto de lado, ainda está presente no debate público e político contemporâneo.

Palavras-chave: Córsega, exotismo, representação, anti-modernidade, natureza

Naturalized Corsica.

An archaic representation of the territory and its culture

Abstract

Through the naturalist discourse on Corsica, the aim is to show how the transformation of the island's space into an Eden has allowed the elaboration of a particularly retrograde moral and legal discourse on Corsica. This discourse aimed to

marginalise the island, or to make it the place where all European ideologies on the notion of nature were instrumentalised. This discourse, far from being put aside, is still present in contemporary public and political debate.

Keywords: Corsica, exoticism, representation, anti-modernity, nature

Introduction

Dans *Face à Gaïa*, Bruno Latour évoque cette « religion naturelle » (Latour, 2015 : 10) qui, face au *Nouveau Régime Climatique*, « fait entrer en politique tout ce qui appartenait naguère à la nature », et qui entraîne « une profonde mutation de notre rapport au monde » (Latour, 2015 : 16) : contrairement à la tradition rationaliste, l'homme ne doit pas s'élever au-dessus de la nature pour devenir autre chose qu'un animal ; il doit penser l'espace matériel dans lequel il vit comme « un monde », un « sujet », qui exige de lui une attention particulière, une relation accrue. L'action des hommes ne doit plus être celle d'une domination de l'esprit sur la matière, mais d'une limitation de son pouvoir afin de permettre un meilleur « partage de la puissance d'agir » (Latour, 2015 : 84), le « partage avec les autres organismes de la capacité d'assurer l'*homeostasie-la régulation* de l'environnement physico-chimique à l'intérieur des *limites* favorables à la vie » (Latour, 2015 : 122). Bruno Latour détermine particulièrement l'approche moderne d'une écologie globale dont la seule transcendance consiste à la préservation du milieu, réfractaire à la rationalité chrétienne assurant à l'homme un rôle central dans l'organisation et la répartition du vivant. Dans toute la littérature sur la Corse, apparaît la mise en œuvre d'une conception chrétienne et paternaliste de l'organisation du monde que nous pourrions qualifier d'antimoderne, tant elle repose sur une conception déterministe. Dans la conception du monde des anciens, la nature désigne *ce qui est là, sans plus* (Latour, 2015 : 33) ; il s'agit de cet espace matériel « considéré comme indépendant de la vie des hommes¹ ». La littérature use souvent du concept de nature afin de naturaliser l'espace de l'île, soit de faire de celle-ci *una terra incognita*, un espace livré aux hommes par Dieu pour leur révéler une vérité métaphysique sur eux-mêmes. Cette naturalisation cherche précisément à établir un droit naturel, un droit fondé sur ce qui est. Ce droit établit un état de fait dans lequel parler de la nature revient à parler d'une culture immémoriale. Dans toute la littérature romantique française, la nature préserve le cadre familial, fondé sur le rôle du père. Le fait de le placer dans une nature aride revient à couper celle-ci de la civilisation, en lui donnant les attributs de la sauvagerie. Cette configuration de la terre repose donc sur une configuration du récit, élaborant une conception de l'espace naturel, puis une morale et enfin un droit, que nous nous proposons d'étudier dans cet article.

Nous nous demanderons comment le récit d'une Corse naturalisée est à l'origine, dans la littérature romantique française sur l'île, d'une vision morale et juridique antimodernes.

Dans un premier temps, il conviendra de montrer comment la Corse est naturalisée afin d'analyser ensuite les conséquences morales et juridiques de cette même naturalisation.

1. La constitution d'un Eden : une naturalisation de l'espace

La constitution d'un Eden corse correspond parfaitement à l'idée que Bruno Latour se fait de la pensée de la nature occidentale, à savoir le fruit « des amateurs de paysages peints » à partir desquels « Descartes imagine le monde comme projeté sur la toile d'une nature morte dont Dieu serait l'agenceur » (Latour, 2015 : 29). La nature résulterait de la façon dont Dieu a élaboré et constitué le monde pour que celui-ci soit pris en charge par les hommes (Genèse, 2 :15). D'un côté, il y aurait la nature, ce qui est là, sans raison ; de l'autre, les hommes, ce qui donne sens à ce qui est. D'un côté, la nature ; de l'autre, la culture.

Dès le XVIII^e siècle, il est clairement établi que les hommes sont en présence d'une beauté naturelle que Dieu leur aurait confiée. Dans *Dominique et Séraphine*, premier roman français sur la Corse, rédigé à la suite de la guerre d'indépendance qui oppose les troupes insulaires aux troupes françaises, le personnage masculin, Dominique, artiste engagé dans la guerre, passe ses permissions dans le maquis d'Olmetto, à dessiner « la nature sauvage » (Anonyme, 1768 : 5) conçue comme l'œuvre « de son Créateur » :

[...] il sentait ce doux ravissement, le plus pur de tous les plaisirs terrestres ; cette volupté qu'un cœur innocent goûte à l'aspect des beautés de la nature et des merveilles de son Créateur. Que la Providence est admirable ; disait-il ! Devais-je m'attendre que, du sein de ma famille, du milieu de la France, je serais transplanté dans ce climat éloigné ? Mais j'apprends que sous tous les climats présentent partout également des traits de la bonté et de la magnificence de l'Univers. (Anonyme, 1768 : 5).

Les termes de *Créateur*, de *bonté* et de *Providence* affublent la nature d'une perspective chrétienne. L'homme se trouve au cœur d'une Création léguée par Dieu, et cette nature doit être croquée par le héros, double au sein de la diégèse de l'écrivain qui doit décrire au lecteur la beauté de cette nature qui lui est offerte. À l'image de Dieu, l'homme-créateur se présente sous un double rapport : d'abord, créateur de cette nature qu'il a sous les yeux et qu'il lui revient de représenter ;

ensuite, légataire de cette représentation au lecteur. Il convient de rapprocher cette perspective littéraire de la perspective rousseauiste de la nature. Pour le philosophe, revenir à la nature revient à renouer avec ses sens, et renouer avec ses sens à plonger au cœur de cette nature léguée par Dieu :

J'aperçois Dieu partout dans ses œuvres ; je le sens en moi, je le vois tout autour de moi ; mais sitôt que je veux le contempler en lui-même, sitôt que je veux chercher où il est, ce qu'il est, quelle est sa substance, il m'échappe et mon esprit troublé n'aperçoit plus rien. (Rousseau, 1995 : 993).

Si Dieu peut s'observer dans ses manifestations, il ne peut se percevoir en lui-même, en tant que sujet. Au XVIII^e siècle, la perspective rousseauiste de la nature, que nous retrouvons dans ce premier roman de *Dominique et Séraphine*, érige l'île en miroir de la Création.

Ce spectacle figé repose également sur la structuration d'un rapport temporel et spatial initié par le récit de la Genèse : un temps immémorial, anhistorique, celui de l'Éden ; un temps « mémorial », celui de la mort et de la souffrance, en d'autres termes un temps historique, qui est celui des hommes. Dans la Genèse, ce rapport est avant tout temporel : le monde des hommes succède à la Faute ; dans le récit sur la Corse, il est avant tout spatial. Dans le premier, le temporel détermine le spatial ; dans le second, le spatial détermine le temporel. Pensons à *Mateo Falcone*. La nouvelle de Mérimée, détermine de façon magistrale la distinction entre les deux univers, celui de la France et celui de la Corse par la nomination d'un élément naturel, le maquis, véritable frontière entre les deux cultures : « Le maquis est la patrie des bergers corses et de quiconque s'est brouillé avec la justice ». La synecdoque autour du terme « maquis » permet de confondre maquis et corse montagnard, de telle sorte que le terme renvoie à la merveille. Dans le registre merveilleux, les hommes quittent un monde configuré par des règles et des normes jugées rationnelles pour entrer dans un autre monde qui déroge à la *normalité*. Le maquis marque une frontière entre le monde de la loi positive, celle qui s'exerce sur le littoral et la loi coutumière, celle qui se pratique à l'intérieur des terres. Le narrateur établit deux mondes n'obéissant pas aux mêmes règles et aux mêmes temporalités. À ce sujet, il est intéressant de noter que le narrateur ne donne pas d'année précise dans son histoire : « Mateo Falcone, quand j'étais en Corse en 18..., avait sa maison à une demi-lieue de ce maquis ». Entrer dans le monde corse semble affecter directement la temporalité, et indique au lecteur le fait que cette histoire pourrait très bien se passer à n'importe quel moment du XIX^e siècle tant cet univers paraît suspendu, éternel. Toute la temporalité est placée sous l'ère de l'immobilisme et menace directement toute capacité à se repérer dans l'espace, puis dans le temps. On perd d'abord ses repères physiques dans le maquis, et de cette perte,

causée par un territoire réfractaire au temps, se prépare la perte de tout repère temporel sérieux. Dans son voyage en Corse, intitulé *Figures de Corse*, Maurras lui-même évoquait ce sentiment de dérangement et de dérégulation temporel qui conduit à faire de la Corse « un poème naturel », une œuvre de la nature qui la sépare à jamais de l'histoire. Bien sûr, il s'agit de la volonté de Maurras de faire de la Corse une terre vierge. Or l'ensemble des références historiques révèle une construction de cette image naturelle de la Corse.

Les vastes arbres déterminent des abris à l'œil fatigué. Quelques troupeaux, semés de-ci de-là, confirment une molle impression de rusticité virgilienne. Ce pays sans histoire exhale ainsi tant de poésie naturelle que l'on voudrait nommer un pauvre ruisseau Sperchius, un obscur vallon le Tempé. (Maurras, 1913 : 149).

La référence à Virgile explicite le qualificatif de *locus amoenus*, faisant de l'île un lieu à l'abri des souffrances et de la guerre, de l'histoire. Maurras recouvre le paysage corse de sa culture gréco-latine, et témoigne ainsi de cette capacité laissée à l'homme, et plus encore au poète, la possibilité de transformer le territoire insulaire en un ailleurs, en un autre chose, de bien différent de la Corse et des Corses. La Corse est un espace naturalisé, où il est possible de tout dire et de tout ménager, dans la mesure où faire de l'île un lieu naturalisé revient à formuler pour elle et ses habitants sa représentation.

Naturaliser la Corse revient à faire de son espace naturel le lieu propice à une vision atemporelle et anhistorique qui l'empêche de se penser, si ce n'est dans les mots et les représentations des auteurs et des récits qui l'expriment.

2. De la nature au droit naturel : former une morale depuis un territoire

Si la Corse est naturalisée, il faut alors considérer que les Corses eux-mêmes établissent des mœurs en fonction de cette nature, et que cette même nature définit un cadre juridique particulier fondé sur la légitimité. Comme le souligne Bruno Latour, il faut comprendre que la notion de « nature » dans le cadre moral et juridique est une stratégie. Par un argument d'autorité, celui de l'essentialisation, elle consiste à favoriser une idéologie sur une autre, dans la mesure où elle établit ce qui relève de la nature humaine et ce qui n'en relève pas :

Comme la morale, dans nos sociétés, fait depuis longtemps l'objet de disputes acharnées, tout effort pour stabiliser un jugement éthique par l'invocation de la nature apparaîtra comme le déguisement à peine voilé d'une idéologie. (Latour, 2015 : 31).

S'il est vrai que le terme de « naturel » permet au XVIII^e siècle d'établir l'universel, soit l'ensemble des droits et des principes moraux qui déterminent l'humanité, au-dessus de toutes les tutelles de l'Ancien Régime, il sera particulièrement utilisé au XIX^e siècle pour déterminer ce qui s'oppose au cadre élémentaire de la civilité, au point que la nature sera souvent perçue comme un danger pour les hommes, voire comme le principe élémentaire de violence qui préfigure tout acte de cruauté. Au XX^e siècle, la réhabilitation de la pensée de Rousseau, puis aussi la consultation des œuvres de Thoreau, réhabilitent la notion de nature contre une civilisation et un progrès technique perçus comme la cause des régimes autoritaires et coloniaux, ainsi que l'origine des menaces nucléaires, environnementales et climatiques pesant sur le monde. La Corse n'échappe pas à cette trajectoire.

Au XVIII^e siècle, Rousseau ne cesse de louer dans son projet de constitution pour la Corse « l'heureux naturel » des Corses :

Le peuple corse est dans l'heureux état qui rend une bonne institution possible, il peut partir du premier point et prendre des mesures pour ne pas dégénérer. Plein de vigueur et de santé il peut se donner un gouvernement qui le maintienne vigoureux et sain. Cependant cet établissement doit trouver déjà des obstacles. Les Corses n'ont pas pris encore les vices des autres nations mais ils ont déjà pris leurs préjugés ; ce sont ces préjugés qu'il faut combattre et détruire pour former un bon établissement. (Rousseau, 1990 : 104).

C'est parce que les Corses sont pourvus d'un heureux naturel que Rousseau les incitera à ne compter que sur eux-mêmes, à rompre ainsi avec le principe des nations au profit de l'autarcie politique et agricole. Rousseau considère que la fermeture naturelle de l'île assure aux Corses une protection contre les vices des cours européennes ; il voit dans l'égalité de condition issue de la République paoliste une formidable différence avec l'Europe de l'arbitraire (Rousseau, 1990 : 106). L'agriculture favorise des hommes attachés à leur terre, à leurs semblables et à leur patrie (Rousseau, 1990 : 108). De la terre naissent des mœurs, pour Rousseau, et de ces mœurs naît une forme d'organisation spécifique de la société, de telle sorte que nous pouvons observer qu'une société et un gouvernement naissent avant tout de la terre, de ses usages et de sa répartition :

[...] il y a pourtant dans la nature et le sol de chaque pays des qualités qui lui rendent un Gouvernement plus propre qu'un autre, et chaque forme de Gouvernement a une force particulière qui porte les peuples vers telle ou telle occupation. (Rousseau, 1990 : 109).

C'est cette attention à la terre qui permet au peuple de déterminer son organisation. Cette organisation repose sur des usages et des pratiques de la terre.

Pour Rousseau, c'est le travail de la terre, plus précisément l'agriculture, qui forme moralement les hommes. De ce travail naît donc une morale, et de cette morale une organisation du territoire. La pensée de Rousseau semble directement inspirée de la pensée de Montesquieu sur la théorie des climats dans *L'Esprit des lois* (Montesquieu, 2001 : 95) selon laquelle la raison humaine, contenue en chacun du fait même de sa nature d'homme, prend une forme spécifique en fonction du lieu et du climat où les hommes vivent. Rousseau défend l'idée que les Corses, peuple formé de paysans et de montagnards, sont en capacité d'établir par leur nature des institutions égalitaires. Il témoigne du fait que la nature même de la Corse a forgé un heureux naturel chez les Corses, propice à l'égalité et à la liberté.

Pour autant, au XIX^e siècle, « l'heureux naturel » des Corses ne sera plus considéré comme un gage de civilité ; mais bien plutôt comme le fruit de la barbarie et de la cruauté. Dès le rapport Feydel, sous le Directoire, il est fait mention de la nature scandaleuse des mœurs corses, façonnées par la *vendetta*, et qu'il convient de réformer :

Là, chaque village, ou plutôt chaque peuplade, s'attribue de temps immémorial le droit de guerre et de paix à l'égard des autres peuplades ; et par conséquent chaque famille s'arroge le même droit à l'égard des autres familles. Tous les maux qui affligent la Corse découlent de ce mal invétéré, qui tient lui-même à l'ordre naturel des sociétés primitives, et qui fut toujours aggravé chez ces insulaires, par la crainte des invasions. (Feydel, 1802 : 9).

Pour bien comprendre ce texte, il faut avoir à l'esprit les circonstances de rédaction de ce rapport. Au moment où Feydel est consulté sur l'île, la France cherche à remplacer l'ancien droit, celui de l'Ancien Régime, fondé sur la coutume et le droit canonique romain, par un droit rationalisé et des lois communes à tout le territoire. Dès lors, le rapport à la nature change : au sein des familles, il n'est plus naturel d'assurer au père le droit de vie et de mort sur les enfants ; il n'est plus naturel non plus de fonder le droit de chaque territoire sur leurs particularismes ou encore sur le privilège de quelques notables ; le droit est rationalisé, et il dépend exclusivement de la capacité législative transférée à l'État. Si la *vendetta* pouvait être considérée comme un droit légitime, relevant de la coutume et de la prédominance du père dans la vie familiale, elle ne l'est plus dans le cadre du droit légal où la violence est uniquement assurée par les représentants de la loi parlementaire. Le rapport Feydel atteste de cette dévaluation du naturel corse, considéré à présent comme un ensemble de règles archaïques, primitives, marginales. L'immémorialité de la *vendetta* s'oppose à la temporalité du régime légal, et fait de « l'ordre naturel » le régime des cultures non avancées. C'est de cette conception que Mérimée s'inspire pour fonder l'intrigue de *Mateo Falcone*.

Le père, ayant droit de vie et de mort sur ses enfants, décide de tuer son fils alors que celui-ci a livré un bandit réclamant l'hospitalité à la famille. La justice du père se présente comme une justice divine qui chasse de l'Éden le pécheur ; néanmoins, pour le lecteur parisien du texte, elle se présente comme une pratique cruelle et sanguinaire. Difficile de ne pas y voir, comme le souligne le Professeur Eugène Gherardi dans son ouvrage *Esprit corse et romantisme*, le maintien de la topique littéraire du Corse fainéant, sauvage et primitif, que la littérature de l'antiquité au XVIII^e siècle avait forgée (Gherardi, 2004 : 260-261) et que le romantisme, trouvant dans cette vision archaïque une manière de s'opposer à la rationalité des néo-classiques, entretenait (Gherardi, 2004 : 250) Le primitivisme de la Corse s'explique en grande partie par l'idée d'un « manque », d'une privation de quelque chose, qui ne leur permettrait pas d'accéder pleinement à l'histoire (Clastres, 1974 : 131). Cela pourrait avoir à faire avec l'État (Clastres, 1974 : 131). La Corse ne possède pas d'État spécifique. Pour autant, elle fait partie d'un autre État ; mais d'un état dont elle n'a pas intégré, à la lumière des textes présentés, les règles.

Le XX^e siècle tranchera la question en montrant que bien souvent, le barbare n'est pas celui que nous définissons de la sorte. Si l'État a souhaité éduquer les Corses selon ses règles et ses principes, il y est parvenu en établissant une rupture majeure : la Corse, terre italienne, a rompu avec la culture italique, et s'est trouvée, par l'école, la presse et le fonctionnariat public au sein des colonies pleinement assimilées à la République. Néanmoins, pour beaucoup, au lieu de les élever, cette assimilation forcée a transformé les Corses en bourreaux ; cela a attesté de la façon dont la politique coloniale de l'État a déraciné toute une société et l'a corrompue. C'est ce que défend la philosophe Simone Weil dans son ouvrage *L'Enracinement* :

Paoli, le dernier héros corse, dépensa son héroïsme pour empêcher son pays de tomber aux mains de la France. Il y a un monument en son honneur dans une église de Florence ; en France on ne parle guère de lui. La Corse est un exemple du danger de contagion impliqué par le déracinement. Après avoir conquis, colonisé, corrompu et pourri les gens de cette île, nous les avons subis sous forme de préfets de police, policiers, adjutants, pions et autres fonctions de cette espèce, à la faveur desquelles ils traitaient à leur tour les Français comme une population plus ou moins conquise. Ils ont aussi contribué à donner à la France auprès de beaucoup d'indigènes des colonies, une réputation de brutalité et de cruauté. (Weil, 1999 : 1094).

Déposséder les gens de leur culture pour les discipliner revenait à en faire des bourreaux. Simone Weil expose les dangers de la conquête militaire. Elle révèle selon elle les conséquences directes que la prise de la Corse a eues sur la population insulaire. La prise de l'île n'aurait conduit qu'à faire des Corses des bourreaux.

L'auteur évoque les conséquences du déracinement. La situation de la Corse présente un exemple de ce que la politique de conquête militaire génère : des êtres serviles, capables de basculer vers la cruauté.

À travers l'édification d'un territoire naturel de la Corse, une nature corse s'établit qui ne cessera tout au long de la modernité d'être remise en cause puisque la notion même de nature fera l'objet de controverses et de réhabilitations.

3. Quelles conséquences aujourd'hui ?

La représentation naturelle de la Corse continue d'affecter son rapport institutionnel avec la France.

Tout d'abord, la Corse est toujours perçue comme un espace naturalisé propice au tourisme. Dans le rapport de la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire, il est clairement fait référence à la beauté de la Corse comme atout et défaut majeurs : « Tous les participants furent sensibles à cette ambiguïté relative à l'atout majeur de la Corse - sa beauté naturelle - qui en même temps constitue son caractère le plus oppressif, en diminuant l'homme » (Datar, 1973 : 23). La littérature insulaire contemporaine de l'île s'est emparée de ce point, afin d'opposer à l'idéal d'une nature figée la représentation matérielle et économique d'une société en transition. Dans un article pour le quotidien *Libération*, « Sous les clichés, une île », l'écrivain Jérôme Ferrari s'évertue à vouloir montrer au lecteur du journal l'envers de « la beauté de la Corse » pour mieux décrire le « bronze cul » que serait devenue l'île. La Corse n'est pas une terre de romance, façonnée par le culte de l'honneur, la passion et la vengeance ; mais bien plutôt une société complètement bouleversée par le tourisme de masse et les conséquences importantes de celui-ci sur l'organisation de la vie :

Le tourisme est l'alpha et l'oméga de la Corse et c'est bien dommage, car il a beau être une nécessité économique incontestable, le tourisme est une infamie. à cause de lui, il n'y a ni printemps ni automne, mais seulement l'été et l'hiver, un hiver de dix mois, pour reprendre une expression de Marco Biancarelli. À cause de lui, nous sortons brutalement d'un désert pour nous retrouver dans un cloaque frénétique de chaleur, de chairs et de bruits avant d'être renvoyés, du jour au lendemain, au fin fond du désert. à cause de lui, les relations humaines se réduisent à l'ignominie du commerce et le talent le plus pur ne vaut plus qu'en tant que souvenir de vacances. (Ferrari, 2 avril 2011).

Le tourisme bouleverse l'ordre temporel des saisons, mais il crée également, ce qui n'est pas évoqué explicitement dans l'article cité, un bouleversement écologique

majeur : la chaleur, le désert, le commerce renvoient à une hyper-concentration de l'activité économique à une période spécifique de l'année, période qui épuise aussi bien l'ensemble des ressources vitales et naturelles de l'île. En bouleversant l'ordre des saisons, le tourisme bouleverse également la répartition idéale de la vie sur le territoire. Elle forme l'idée pleine de la consommation : venir sur un territoire pour le dépenser, l'excéder, l'épuiser. En ce sens, le cliché de la Corse naturalisée participe à sa vente et à son épuisement.

Ensuite, la Corse demeure une terre dont il faut se méfier des mœurs. L'idéal de violence prédomine et laisse parfois présager que le monde de *Colomba* et de *Mateo Falcone* continuent de hanter la conscience de certains acteurs de la vie intellectuelle française. C'est le cas de Christophe Barbier évoquant l'idée que « la violence est dans les gènes, [qu'] elle est culturelle »², faisant ainsi référence à une phrase de l'ancien ministre de l'intérieur sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing, plus précisément des événements d'Aleria en 1975³, Michel Poniatowski lorsque ce dernier évoquait l'idée que les Corses possédaient « le chromosome du crime » (Poletti, 2013). Il est intéressant de noter combien tout ce qui rend impuissant l'État, que ce soit le banditisme ou dans un tout autre registre, la lutte politique, est naturalisé. Ces citations peuvent remémorer au lecteur les théories biologiques de la criminalité, et plus spécifiquement celle de l'atavisme criminel de Cesare Lombroso :

La théorie de l'anthropologue italien fourmillait en fait de lieux communs partagés par de nombreux scientifiques de l'époque, qu'ils soient ou non anthropologues. Darwin (1809-1882) lui-même pensait, par exemple, qu'il y avait plus de distance entre l'homme civilisé et le sauvage qu'entre un animal domestique et un animal sauvage et Marcelin Berthelot (1827-1907) écrivait à l'aube de notre siècle que " l'étude des races demeurées sauvages a montré combien leur moralité spéciale était voisine de celle des espèces animales sociables, sinon inférieures pour quelques-unes". Il ne faisait aucun doute pour le célèbre chimiste que " les instincts sociaux, les sentiments et les devoirs qui en dérivent sont [...] inhérents à la constitution cérébrale et physiologique de l'homme » (Renneville, 1995 : 1720).

Il est intéressant de souligner qu'au fondement de cette théorie réside le sentiment d'une infériorité de la société corse, d'un retard de celle-ci concernant l'assimilation du droit commun. Ce sont les éléments qualifiant le primitivisme, c'est-à-dire le discours naturalisant le Corse.

Enfin, demeure la peur de la dilution du peuple corse au nom d'intérêts économiques conséquents. Contrairement à ce qui est souvent écrit, le rapport

de l'Hudson Institute sur la Corse n'a jamais encouragé « l'érosion de l'identité culturelle » (Datar, 1973 : 75) ; néanmoins, il a agité une des craintes de nombreux Corses au moment où l'île connaissait une transformation rapide de ses modes de vie provoquée par le passage d'une société agro-pastorale à une société urbaine, tertiariée, générée par la société de consommation, le tourisme de masse et l'émergence du BTP. Cette crainte de « l'érosion culturelle de l'île » est représentée dans le texte par la disparition progressive de la langue : « Certains Corses interrogés ont déclaré que la langue disparaîtrait dans l'espace d'une génération. Ce phénomène d'érosion, accompagné de l'incapacité des Corses de l'empêcher ou de le ralentir est un élément désespérant » (Datar, 1973 : 27). Max Simeoni, membre majeur du mouvement autonomiste, remémore au lecteur les éléments de la brochure *Autonomia*, à savoir « « la mort du Peuple Corse » car il n'est plus maître de ses ressources, ni des leviers de son économie, il est donc colonisé... s'il devient minoritaire sur son sol historique, il disparaît, il est un Peuple mort » (Simeoni, 2021). La crainte du mouvement résidait dans l'idée que le gouvernement français pouvait imaginer rendre minoritaire sur son propre sol le peuple corse, en le privant de sa culture, et en favorisant l'arrivée massive de personnes étrangères à la culture locale. Le texte témoigne bien de l'intériorisation par bon nombre de Corses du risque de déracinement qui se trouve au cœur de la République : l'idée de façonner des citoyens débarrassés de toute forme de tutelle conduit la République à vouloir supprimer le déterminisme, associé au localisme, tant celle-ci estime que le discours de la terre, de la famille, de la religion diffuse les idées de l'Ancien Régime que sont le privilège, le fanatisme et le préjugé. Songeons aux propos de l'abbé Grégoire, durant la Convention nationale, selon qui il n'y aurait pas d'égalité des citoyens français sans la destruction des particularismes linguistiques et culturels :

Le régime républicain a opéré la suppression de toutes les castes parasites, le rapprochement des fortunes, le nivellement des conditions. Dans la crainte d'une dégénération morale, des familles nombreuses d'estimables campagnards avaient pour maxime de n'épouser que dans leur parenté. Cet isolement n'aura plus lieu, parce qu'il n'y a plus en France qu'une seule famille. Ainsi la forme nouvelle de notre gouvernement & l'austérité de nos principes repoussent toute parité entre l'ancien & le nouvel état des choses. La population refluera dans les campagnes, & les grandes communes ne seront plus des foyers putrides, d'où sans cesse la fainéantise & l'opulence exhalaient le crime. C'est là surtout que les ressorts moraux doivent avoir plus d'élasticité. Des mœurs ! sans elles point de République, & sans République point de mœurs. (Grégoire, 1794 : 10).

Si la nécessité d'une culture et d'une langue commune est à l'origine de la formation d'une communauté politique partagée, le refus de toute différence ou

de toute spécificité constitue une raison profonde de méfiance entre l'île et la République, la peur de voir la France mener une autre politique de déracinement.

Conclusion

Dans cet article, nous avons donc souhaité montrer que la naturalisation de l'espace corse avait conduit à la formation d'un discours naturalisé des Corses, de leurs mœurs et de leurs droits. Cette représentation suit pour beaucoup l'évolution de la notion de nature dans la conception occidentale, et plus encore de la façon dont le terme a été employé afin d'assimiler et de marginaliser un territoire spécifique. Encore aujourd'hui, la naturalisation de l'île nuit à la reconnaissance de ses spécificités et favorise l'émergence de discours particulièrement polémiques et contestables. Il conviendrait sans doute de parler moins de nature, lorsqu'il est question de la Corse, puisque ce terme est trop lié à une métaphysique dépassée, ; à ce terme on devrait préférer celui de milieu, qui permet de mieux saisir la manière dont les Corses aménagent leur façon de vivre et participent à l'élaboration d'un mode de vie adapté aux enjeux climatiques et économiques de notre temps.

Bibliographie

- Anonyme. 1938. *Bible*. Paris : Imprimerie de l'Université.
- Anonyme. 1768. *Dominique et Séraphine, Une histoire corse*. Londres: Snelling.
- Casalonga, T. 27 avril 2021. « In Memoriam Hudson Institute ». In : *Robba*.
- Clastres, P. 1974. *La Société contre l'État*. Paris : Minuit.
- Feydel, G. 1802. *Mœurs et coutumes de Corse, Mémoire tiré en partie d'un grand ouvrage sur la Politique, la Législation et la Morale des diverses Nations de l'Europe*. Paris : Garnery.
- Gherardi, E. 2004. *Esprit corse et romantisme*. Ajaccio : Albiana, coll. « Bibliothèque d'histoire de la Corse ».
- Grégoire, H. 1794. *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*. Paris : Convention nationale.
- Datar. 1972. La Corse. In : *Survol de la France*. Paris : La Documentation française.
- Latour, B. 2015. *Face à Gaïa*. Paris : La Découverte.
- Mari, N. 15 novembre 2014. « Arte mare annule «Le Souper»» avec Christophe Barbier ». In *Corse net infos*.
- Maurras, C. 1913. Figures de Corse. In : *Antinhea*. Paris : Champion.
- Mérimee, P. 1876. *Mateo Falcone*. Paris : Charpentier.
- Montesquieu, 2001. *De l'Esprit des lois*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
- Poletti, J. 2013. Non à la double peine. In : *Paroles de Corse*.
- Rousseau, J-J. 2011. Projet de constitution pour la Corse. In : *Discours sur l'économie politique et autres textes*. Paris : Flammarion, coll. « Garnier Flammarion ».
- Rousseau, J-J. 1995. Profession du vicaire Savoyard. In : *L'Emile*. Paris : Flammarion, coll. « Garnier Flammarion ».
- Renneville, M. 1995. Les théories biologiques de la criminalité. In : *Histoire de la médecine et des sciences*, Paris.

- Serres, M. 2009. *Le Contrat naturel*. Paris : Flammarion, coll. « Champs essais ».
- Simeoni, M. Le 14 juin 2021. La seconde vie d'un secret d'État. In : *Arritti*.
- Weil, S. 2009. L'Enracinement. In : *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto ».

Notes

1. Définition de « Nature » sur le CNRTL : « Ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines ».
2. À ce sujet, il faut lire Mari, N. 15 novembre 2013. « Arte mare annule «Le Souper»» avec Christophe Barbier ». In : *Corse net infos* [consulté le 8 novembre 2022].
3. En 1975, les membres du parti autonomiste l'A.R.C investissent la cave Depeille afin de protester contre la chaptalisation du vin et le favoritisme dont bénéficient les pieds noirs dans leur implantation en Corse, au détriment des habitants de l'île. Afin de réprimer la révolte, le ministre de l'intérieur Michel Poniatowski envoie des milliers de gendarmes et des blindés dans l'île. L'opération se solde par deux morts, et des blessés, ainsi que des nuits d'affrontement à Bastia avant la dissolution de l'A.R.C. Les événements d'Alexia marquent le retour du nationalisme corse.



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

« Le féroce dépoitraillement des volcans » : Lecture écopoétique de la poésie d'Aimé Césaire

Jihane Tbini

Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba, Tunisie
jihbtbini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3740-9654>



Reçu le 06-07-2022 / Évalué le 16-09-2022 / Accepté le 11-11-2022

Résumé

L'objet de cette contribution est d'étudier le motif du volcan dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire dans une perspective écopoétique, explicitant le rapport entre le projet poétique de Césaire et une donnée topographique envisagée comme l'un des marqueurs identitaires de la Martinique, des Antilles et de la Négritude. L'éruption réintroduit le mouvement dans l'immobilité des « mornes », et le paysage césairien, mouvant et anthropomorphe, trouve écho dans l'épanchement des humeurs du corps, avatar humain du jaillissement volcanique. Le cataclysme géologique, métaphore du désir, de la révolte et de la voix, dépeint, dans la puissance des genèses primordiales, le renouveau d'une « négraille debout ».

Mots-clés : Césaire, écopoétique, volcan, négritude

« O feroz despojamento dos vulcões » : Leitura eco-poética da poesia de Aimé Césaire

Resumo

Este artigo tem como objetivo estudar o elemento do vulcão no *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire, numa perspectiva eco-poética, sublinhando a relação entre o projeto poético de Césaire e os dados topográficos encarados como um dos marcadores identitários da Martinica, das Antilhas e da « Négritude ». A erupção reintroduz o movimento na imobilidade dos « mornes », e a paisagem cesairiana, móvel e antropomórfica, encontra eco na efusão dos fluidos corporais, avatar humano da efusão vulcânica. O cataclismo geológico, metáfora do desejo, da revolta e da voz, retrata, na força da génese primordial, a renovação de uma « négraille debout ».

Palavras-chave: Césaire, eco-poética, vulcão, négritude

« The ferocious despoilment of volcanoes » :
Ecopoetic reading of Aimé Césaire's poetry

Abstract

This paper aims to study Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*, throughout an ecopoetic perspective, underlining the way Césaire's "négritude" stands on a set of images inspired by the Antilles' geography. The volcanic eruption, finding echo in the outpouring body fluids, shapes the césairian landscape, ambivalent and anthropomorphic, and depicts the renewal of a "négraille debout". The geological cataclysm seems to crystallize the revolt of the Black people, as well as the fury of Césaire's poetic language.

Keywords : Césaire, ecopoetics, volcano, négritude

*Du dernier volcan est arrivé Césaire
À chaque poème il renaît de ses cendres
Pour redonner des ailes au rêve caraïbe* (Depestre, 1984 : 113).

Introduction

« *Tellement de blessures pour si peu de géographie* », disait Daniel Maximin des Antilles (Césaire, 1983 : 7), cette enfilade d'îles dans la mer Caraïbe, archipel orphelin d'une métropole si lointaine qu'elle en semble irréaliste. C'est sans doute cette irréalité qui fait qu'Aimé Césaire s'insurge contre la littérature doudouiste des Antilles¹, faite de clichés édulcorant le paysage des Tropiques à l'intention d'un Occident friand d'exotisme². Il n'hésite pas à dénoncer la réalité coloniale et à écorner la face souriante du « nègre banania ». Au grand dam des amateurs de dépaysement facile, voilà qu'il dépeint la « *détresse* » d'une plage, « *avec son tas d'ordures pourrissant* » et « *ses croupes furtives qui se soulagent* » (Césaire, 2013 : 191).

Il brandit sa « *négritude* », maître-mot d'une révolte raciale, unissant sous la même bannière les Noirs du monde entier. « On entre en négritude comme on entre dans les ordres » dit-il, « ou on se défroque ou on n'en sort jamais plus » (Leiner, 1984 : 6) : la négritude, nouveau crédo d'un peuple qui refuse l'hégémonie blanche et le mensonge de l'assimilation.

L'œuvre majeure de Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, manifeste d'une nouvelle conscience raciale, porte indéniablement le sceau de la nature antillaise. Le parti pris de cette lecture tient donc dans l'inscription de l'environnement naturel dans le texte littéraire. À cet effet, l'écopoétique prône le « décentrement [...] d'une pensée trop anthropocentrique » et « met en avant la nécessité de

réinventer continuellement les façons par lesquelles la nature humaine s'inscrit dans la nature non humaine » (Blanc, Chartier, Pughe, 2008 : 23). C'est dans ce sens que sera retenu un motif particulier, celui du volcan, afin d'interroger la manière dont il s'inscrit dans le *Cahier*³. En l'espèce, l'écopoétique ne serait pas à entendre au sens d'un quelconque militantisme écologique, mais plutôt comme l'expression de l'étroite connexion entre le texte et l'environnement naturel dont il puise son imagerie et sa cinétique.

Pourquoi le volcan ? « C'est un phénomène tout bêtement géographique » (Césaire, 1983 : 10)⁴, aurait répondu Césaire. Le volcan constitue en effet une donnée topographique essentielle de la Martinique⁵, île elle-même d'origine volcanique, située dans une zone de forte activité sismique : l'Anneau de Feu. L'imaginaire des Martiniquais a de surcroît été marqué par l'éruption de la Montagne Pelée qui avait emporté en mai 1902 la ville de Saint-Pierre, surnommée Petit Paris des Antilles⁶, et ce désastre empreint fortement la conscience de nombreuses générations de Martiniquais. Quant à la voisine Guadeloupe, elle a sa Soufrière, volcan dont l'éruption en 1976 a été extrêmement dévastatrice. Le texte poétique ne peut vraisemblablement pas se soustraire à cette « *détermination géographique* » que revendique Césaire (Césaire, 1983 : 10).

Dans un premier temps, il sera donc question de l'ambivalence du volcan⁷, chargé d'un symbolisme à la fois eschatologique et cosmogonique. Puis le propos s'attellera à montrer que la montagne de feu fait pendant à la représentation anthropomorphe du « *pays natal* », dépeint comme un « grand corps malade ». Il s'agira enfin de conclure à la nature foncièrement volcanique de la parole poétique chez Césaire, si semblable au « *féroce dépoitraillement des volcans*⁸ ».

1. De l'ambivalence du volcan

Le *Cahier* présente trois occurrences du mot « volcan », participant moins d'un souci référentiel que d'une élaboration métaphorique. Lave, fumeroles, cratères et foyers ardents concourent à esquisser les pourtours de la montagne de feu :

Au bout du petit matin, cette ville inerte et ses au-delà de lèpres, de consommation, de famines, de peurs tapies dans les ravins, de peurs juchées dans les arbres, de peurs creusées dans le sol, de peurs endérive dans le ciel, de peurs amoncelées et ses fumerolles d'angoisse.

Au bout du petit matin, le morne oublié, oublieux de sauter.

Au bout de petit matin, le morne au sabot inquiète et docile – son sang impaludé met en déroute le soleil de ses poulx surchauffés.

Au bout du petit matin, l'incendie contenu du morne, comme un sanglot que l'on a bâillonné au bord deson éclatement sanguinaire, en quête d'une ignition qui se dérobe et se méconnaît. (Césaire, 2013 : 187).

Les schèmes de la verticalité retracent aussi bien le relief (concret) que le sens impétueux d'un jaillissement (abstrait) : La géographie tropicale des îles cède la place à la géologie des profondeurs, et cette opposition est tributaire de « deux modèles d'existence », à savoir « la condition mangrove et l'événement volcanique, le géographique et le géologique » (Khalfa, 2005 : 54). Si la mangrove convoque l'enlissement, avec ses palétuviers et ses boues croupissantes⁹, le volcan, de par son énergie thermique et cinétique, est plutôt vecteur de dynamisme et de transformation. Selon Khalfa, c'est « le conflit de ces conditions [qui] engendre l'écriture » (Khalfa, 2005 : 54).

Doté d'une valence double, le volcan combine tout à la fois symbolisme étiologique et eschatologique. D'abord, sa silhouette fumante semble à bien des égards indissociable d'un paysage d'apocalypse, *locus terribilis* prenant à contre-pied la langueur sensuelle des représentations conventionnelles. Voici le poète proférant, dans un discours aux accents oraculaires :

Au bout du petit matin, sur cette plus fragile épaisseur de terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir - les volcans éclateront, l'eau nue emportera les tâches mûres du soleil et il ne restera plus qu'un bouillonnement tiède picoré d'oiseaux marins - la plage des songes et l'insensé réveil. (Césaire, 2013 : 186).

Cette prophétie, qui annonce la destruction d'un monde, s'élève avec la véhémence d'un *Dies irae*, jour de colère, hymne de la fin des temps dans l'eschatologie chrétienne :

nous chantons les fleurs vénéneuses éclatant dans des prairies furibondes ; les ciels d'amour coupés d'embolie ; les matins épileptiques ; le blanc embrasement des sables abyssaux, les descentes d'épaves dans les nuits foudroyées d'odeurs fauves. (Césaire, 2013, 196).

« Il faut bien commencer », clame le poète. « Commencer quoi ? / La seule chose au monde qu'il vaille la peine de commencer : / La Fin du monde parbleu » (Césaire, 2013 : 196), poursuit-il. Il donne la première chiquenaude, et le grand cataclysme entame sa marche inexorable.

Ailleurs, le poète rappelle qu'il ne prête sa voix qu'aux grands désordres de l'Histoire :

Sachez-le bien :

je ne joue jamais si ce n'est à l'an mil

je ne joue jamais si ce n'est à la Grand Peur (Césaire, 2013 : 197).

Cet avertissement, lancé à la face du monde, superpose la terreur des milléniums au souvenir des grandes jacqueries¹⁰. Dans un semblant de millénarisme antique, prémonition et histoire se trouvent ainsi associées. La variante orthographique « *mil* », sans dédoublement de la consonne, évoque le millet et la forme ondoynante des épis. En s'écriant « *je ne joue jamais si ce n'est à l'an mil* », le poète signe le commencement d'une nouvelle ère. Comme dans un calendrier révolutionnaire inédit, un géminal « *nègre* » augure de futures moissons.

Ce décor de soufre et de flammes est ainsi annonciateur d'un ordre nouveau. Chez Césaire, « chaque poème annonce, organise, magnifie un désastre souhaité, naufrage où, dans l'éclaboussement des mots, s'engloutit l'ordre (colonial) détesté, cataclysme libérant les promesses de l'avenir » (Joubert, 1986 : 97).

La litanie « *Au bout du petit matin* », chronotope associant une réalité spatiale et une réalité temporelle (reprise plus loin par « *ma prière virile* ») participe également de cette solennité des commencements. Elle semble invoquer quelque divinité païenne, présidant aux fins et aux commencements, tel Janus¹¹, invoqué au lever du jour, dont le culte concurrence le culte féminin de la *Mater Matuta*, « *mère du matin* ». La prière va *crescendo* et culmine dans la transe d'une danse chamanique.

De même, le retour du poète, célébré par le *Cahier*, se présente comme une véritable parousie, à l'image du retour glorieux du Christ, établissant définitivement le Royaume de Dieu. Le fils prodigue, repent, réécrit l'histoire du pays natal, et annonce le nouvel empire d'une « *négraille debout* ».

Cette vocation messianique a partie liée avec la visée politique du *Cahier*. La catastrophe, littéralement, « renversement, retournement vers le bas », incarnée en l'espèce par le déchaînement des forces telluriques¹², devient la métaphore d'une révolution, celle du peuple noir. Jean-Pierre Richard affirme à ce propos que le volcan « *contient un feu impatient, un être coléreux, entré en lutte avec l'épaisseur de la terre. Au lieu de s'insinuer, sa véhémence se révolte* » (Richard, 1955 : 34). Temps humain et temps géologique coïncident, et la révolte qui gronde trouve résonance dans les « embrasements souterrains », selon le mot de Rimbaud dans les *Illuminations*. Césaire s'inscrit de la sorte dans la tradition qui use de métaphores géologiques pour décrire les événements politiques majeurs¹³. Ce faisant, il conjugue deux temporalités :

l'une spatialisée ou répétitive, c'est la succession des instants sur l'axe linéaire du temps et l'autre, chronique, ou chtonienne, le temps cosmique de l'origine et de la fin, ce que Césaire appelle [...] le « Grand Temps» (probablement en souvenir du mythe cosmologique du Timée de Platon) (Khalifa, 2005 : 54).

Deux expériences du temps se superposent et harmonisent les discords qui minent leSujet créole. C'est ainsi que la géologie du *Cahier* donne son impulsion au changement, et accompagne le soulèvement d'un peuple qui a connu les affres de l'esclavage et l'indignité des colonisations. À l'instar de la formule lancinante jalonnant *Germinal* de Zola, un leitmotiv semble parcourir le texte : « Il faut que ça pète¹⁴ ».

2. Anthropomorphisme du volcan

Outrecette épaisseur chtonienne, le paysage de Césaire admet d'autres figurations, à rebours du registre minéral. Aussi, foncièrement anthropomorphe, le motif du volcan trouve-t-il écho dans un avatar humain : l'épanchement des humeurs (Ne parle-t-on pas d'« éruption cutanée » dans le jargon médical ?) :

[...] les prurits, les urticaires, les hamacs tièdes de la dégénérescence. Ici la parade des risibles et scrofuleux bubons, les poutures de microbes très étranges, les poisons sans alexitère connu, les sanies de plaies bien antiques, les fermentations imprévisibles d'espèces putrescibles. (Césaire, 2013 : 188).

Sanies, ampoules suppurantes et plaies qui suintent abondent dans le *Cahier*, et la matière longtemps comprimée se cherche un soupirail, comme ce magma qui s'échappe en rigoles brûlantes de lave (le geyser est à cet effet un autre motif de prédilection pour le poète de la négritude) :

et loin de la mer de palais qui déferle sous la syzygie suppurante des ampoules, merveilleusement couché le corps de mon pays dans le désespoir de mes bras, ses os ébranlés et, dans ses veines, le sang qui hésite comme la goutte de lait végétal à la pointe blessée du bulbe... (Césaire, 2013 : 208).

Sous la plume de Césaire, les mentions anatomiques montrent des poussées malsaines, une « prolifération cancéreuse par opposition au développement organique » (Khalifa, 2005 : 57), et cette « dénaturation » est un prélude douloureux, mais nécessaire, au rétablissement.

Dans un autre passage, Césaire évoque « le lit de planches d'où s'est levée [sa] race » aux lourdes pattes de pachyderme, « *comme s'il avait l'éléphantiasis* »¹⁵ (Césaire, 2013 : 190). S'y ajoute le motif du « crachat », récurrent dans le texte. L'expectoration de glaires et de mucosités rejoint les raclements d'une montagne

qui « exprime » ses viscosités. Selon la logique galénique, le trop-plein de sécrétions demande à être évacué. Pareillement, et à grande échelle, le volcan éructe, donnant libre cours à ce que Michelet appelle « la circulation violente de l'haleine intérieure » (Michelet, 2020 : 127). Nuées ardentes et projections de gaz se dégagent bruyamment.

Un autre exemple de l'anthropomorphisme césairien serait l'analogie entre éruption et vomissement, analogie présente, au reste, jusque sous la plume des lexicographes, comme en témoigne par exemple la définition suivante, empruntée au dictionnaire de Furetière : « *Volcan est un nom que les Naturalistes donnent aux montagnes qui vomissent du feu*¹⁶ », et montrant que la métaphore en question s'est bel et bien lexicalisée.

Le poète déplore « [sa] dignité qui se vautre dans/ les *dégobilllements* » (Césaire, 2013 : 199) :

Au bout du petit matin, le morne accroupi devant la boulimie aux aguets de foudres et de moulins, lentement vomissant ses fatigues d'hommes, le morne seul et son sang répandu, le morne et ses pansements d'ombre, le morne et ses rigoles de peur, le morne et ses grandes mains de vent. (Césaire, 2013 : 187).

Et quand sa voix claironne « *Nous vomissure denégrier* » (Césaire, 2013 : 200), les nègres deviennent eux-mêmes « vomissure ». Ils sont évacués, « régurgités », par convulsions libératrices :

le négrier craque de toute part... Son ventre se convulse et résonne... L'affreux ténia de sa cargaison ronge les boyaux fétides de l'étrange nourrisson des mers ! (Césaire, 2013 : 210).

Le flot des esclaves arrachés à leur Afrique natale se déverse tel un écoulement de bile noire : l'heure est à la grande purge. Ces spasmes, remuant tripes et boyaux, répondent aux crachotements du volcan qui s'apprête à « rendre ».

Le sang se présente également comme une image obsédante dans le *Cahier*, et son ruissellement n'est pas sans affinité avec l'épanchement du volcan. Cette saignée généralisée mime le cataclysme terrestre. Les nègres irriguent de leur sang le sol des îles et fécondent leur terre, et la négritude semble « peinte en rouge plutôt qu'en noir » (Khalifa, 2014), écho au « pavillon de viande saignante » de Rimbaud. Saignés à blanc, ils lavent des siècles d'opprobre, rejetant par coulées tièdes humeurs viciées et « mauvais sang¹⁷ » :

Et voici soudain que force et vie m'assaillent comme un taureau et l'onde de vie circonvient la papille du morne, et voilà toutes les veines et veinules qui

s'affairent au sang neuf et l'énorme poumon des cyclones qui respire et le feu thésaurisé de volcans et le gigantesque poulx sismique qui bat maintenant la mesure d'un corps vivant en mon ferme embrasement. (Césaire, 2013 : 208).

Un exemple supplémentaire serait celui de la correspondance entre la surface du corps et la surface de la terre. Le poète évoque en effet de nombreuses affections de la peau où rognures et « *eschares* » deviennent le pendant d'une écorce terrestre dont les pelures se décollent comme autant de croûtes que l'on gratte : « Au bout du petit matin, l'extrême, trompeuse désolée eschare sur la blessure des eaux » (Césaire, 2013 : 186). Il décrit la lente éruption des pustules dont la crevaillon ténue préfigure le « scandale » : « une vieille misère pourrissant sous le soleil, silencieusement ; un vieux silence crevant de pustules tièdes » (Césaire, 2013 : 186). Jean Khalfa souligne pour sa part la « cohérence secrète » des images : « crevant » pourrait ainsi indiquer « une mort abjecte aussi bien que l'éclatement des bubons ou des abcès ». Dans son analyse de « la peau corrompue de l'île-corps », il conclut que :

le riche répertoire de la prolifération organique caractérise la décomposition de l'univers colonial antillais, dans l'espace et dans le temps. [...] Processus organique certes, mais d'excroissance spatiale plutôt que de croissance et donc imprévisible. (Khalfa, 2014).

Par ailleurs, l'imagerie volcanique se décline sous le mode biologique ou érotique. Par exemple, la montagne, expulsant des jets de cendres et de lave, tient de la tumescence virile¹⁸ qui contraste avec le début du *Cahier* où est évoqué « un fleuve de vie » « sans turgescence ni dépression » (Césaire, 2013 : 190), au cours plat et tranquille. La suite du texte dépeint une terre s'élevant en hauteur, sceptre impudemment érigé :

*terre grand sexe levé vers le soleil
terre grand délire de la mentule¹⁹ de Dieu* (Césaire, 2013 : 192).

Ces vers exaltent la force du désir libérant sa fertile semence²⁰. Le poète ajoute, dépeignant une vaste priapée grandeur nature :

*elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience.* (Césaire, 2013 : 203).

Cette interprétation érotique, où le rapprochement entre altitude et profondeur se lit dans la paronymie entre « *sol* » et « *ciel* », vient renchérir les images de la fécondité, comme dans ces vers où la hauteur astrale se trouve reliée aux tréfonds de la terre :

*et toi veuille astre de ton lumineux fondement tirer lémurien du sperme inson-
dable de l'homme
la forme non osée
que le ventre tremblant de la femme porte tel un minerai²¹ ! (Césaire, 2013 :
203).*

Au-delà de cette « saillie » monumentale (au double sens d'excroissance et d'acte sexuel), l'éruption apparaît également comme une violente parturition. Les indices de la gestation sont légion, et la maturation utérine ne manque pas de rappeler une immense fermentation²². Suit alors la délivrance qui met au monde un être neuf :

*Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même,
Je force les grandes eaux qui me ceignent de sang (Césaire, 2013 : 197).*

L'expulsion se présente sous l'aspect d'une « grande déchirure » (l'expression est de Césaire), relatée à la manière des versets bibliques commençant le plus souvent par un « et » initial, hyperbate disant à elle seule la sacralité :

*les continents rompent la frêle attache des isthmes
des terres sautent suivant la division fatale des fleuves
et le morne qui depuis des siècles retient son cri au-dedans de lui-même,
c'est lui qui à son tour écartèle le silence
et ce peuple vaillance rebondissante
et nos membres vainement disjoints par les plus raffinés supplices
et la vie plus impétueuse jaillissant de ce fumier (Césaire, 2013 : 201).*

Les « isthmes » dont « la frêle attache » se trouve rompue sont autant de cordons de terre tranchés à vif, et les images liquides convoquent la rupture d'une gigantesque poche utérine. « Division », « écartèlement » et « jaillissement » scandent les phases d'un enfantement, et les mornes, emblèmes historiques de révolte, de résonner d'un premier « cri ». N'en déplaise à Horace, chez Césaire, la montagne accouche, mais pas d'une souris.

3. Pour une poésie volcanique

Le poète s'identifie assurément au volcan²³ et l'éruption devient métaphore du verbe poétique²⁴, prométhéen à plus d'un titre. Les mots proferés ont l'incandescence du feu et l'impétuosité de la roche en fusion :

*Des mots ? quand nous manions des quartiers de monde, quand nous épousons
des continents en délire, quand nous forçons de fumantes portes, des mots, ah
oui, des mots ! mais des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée*

et des érépipèles et des paludismes et des laves et des feux de brousse, et des flambées de chair, et des flambées de villes²⁵... (Césaire, 2013 : 197).

Ce fragment sur les mots multiplie à juste titre les jeux paronymiques sur « mot » (« manions », « monde », « fumantes », « mais »), et prête à cette parole courroucée la fougue des maelstroms et l'envergure des accidents tectoniques. Les bruits sourds se fraient un chemin vers la surface, comme le suggère l'allitération en [k] :

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquètements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine... des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet... des farfourillis de vermine parmi des lassitudes... (Césaire, 2013 : 200).

Les « grondements intestins » (Césaire, 2013 : 210) préparent l'avènement du cri nègre et les « volcans bègues »²⁶ enflent d'une giclée²⁷ longtemps retenue. Le poète n'est-il pas celui qui disait vouloir « [pousser] d'une telle roideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées²⁸ »? Il n'a de cesse de s'en prendre à ce qu'il appelle dans « Faveur », poème de *Moi, laminaire...*, « un retard d'îles éteintes et d'assoupis volcans » (Césaire, 2013 : 668).

L'identification avec le volcan traverse résolument toute l'œuvre poétique de Césaire et lui imprime un mordant contagieux. Par exemple, le poème « Corps perdu » du recueil de même nom, commence par une référence à l'éruption meurtrière du célèbre volcan indonésien : « *Moi qui Krakatoa*²⁹ », prêtant au pronom tonique la souveraineté d'un dieu ébranleur du sol³⁰.

Au-delà de sa véhémence, l'écriture de Césaire adopte dans certains passages un mimétisme typographique, traçant à la verticale une colonne qui rappelle les flancs escarpés de la montagne :

*Et elle est debout la négraille
La négraille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout dans le sang
debout
et*

libre

debout et non point. (Césaire, 2013 : 210).

L'anaphore superpose huit occurrences du mot « *debout* », mimant la posture nouvelle des Noirs. De même, l'envol final de la colombe est rendu par un élanement vertical³¹ :

monte, Colombe

monte

monte

monte

Je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche. (Césaire, 2013 : 212).

Le rythme de la litanie empreint les deux séquences d'une sacralité d'oraison, proprement « jaculatoire ».

Ainsi, l'écriture de Césaire a tôt fait de réunir les schèmes de l'élévation et de la surrection, ce qui adosse davantage le *Cahier* à sa vocation volcanique. D'ailleurs, pour décrire sa poésie, Césaire n'hésite pas à emprunter les termes des vulcanologues qui opposent l'éruption explosive à l'éruption effusive³², la première présentant différentes catégories, dont le type péléen (baptisé depuis l'éruption meurtrière de La Montagne Pelée en Martinique), considéré comme l'un des plus dangereux³³. Patiemment contenu, tel un magma longtemps entassé, le verbe césairien finit par faire violemment irruption à la surface. Faisant de la demeure de Vulcain l'un des leviers de sa mythologie personnelle, Césaire n'est pas loin de se réclamer d'une forme de « vorticisme », au sens où l'entend Ezra Pound (Khalifa, 2005 : 55), le volcan-vortex devenu œil de cyclone, point d'énergie maximale, accordant forces centripètes et forces centrifuges.

Conclusion

« J'ai toujours le sentiment qu'on est né de la montagne, on est né du volcan. Nous sommes les fils du volcan » (Césaire, 1983 : 10), confie Aimé Césaire qu'il serait hâtif de cataloguer comme le « *poète régionaliste d'une île volcanique comme on a pu dire que Char était un poète provençal* » (Khalifa, 2005 : 60). Si l'écopoétique propose une éco-logie, à savoir un discours sur l'*oïkos*, demeure et lieu de vie, il est clair que pour l'auteur du *Cahier*, l'environnement naturel imprime ses traits jusque dans la langue du poète, dont l'« *obsession géologique ou tellurique* » (Khalifa, 2005 : 60) procède d'un questionnement ontologique.

Le volcan, investi d'un double pouvoir, celui des étiologies originelles et celui des menaces apocalyptiques, est loin d'être un motif adventice ou simplement

accidentel dans la poésie de Césaire. Alliant hauteur et profondeur, terre et feu, clôture et béance, il cristallise l'ambivalence d'un sujet pétri de tensions opposées. Dans une entrevue, Césaire confie en effet la coexistence d'un moi « *baladin* » et d'un moi « *tapi ou reclus* », et conclut à une identité « *total[e] et tellurique* » (Césaire, 1983 : 9). Comme l'affirme Ursula Heise, « dans les œuvres de divers auteurs, artistes et mouvements avant-gardistes du Nouveau Monde, [...] les particularités écologiques de la région se transforment en données fondamentales de l'identité anticoloniale [...] » (Heise, 2008 : 72) et permettent aux écrivains d'« articuler leur différence culturelle et leur résistance politique » (Heise, 2008 : 71).

Décliné en autant de motifs anthropomorphes, le volcan se fait l'instigateur et le reflet de la geste noire. Prenant racine dans les entrailles même de la terre antillaise, il redonne toute sa force à la conjonction entre l'homme et son milieu, entre le poète et son *poïen*. Dans cette Martinique « *charmeuse de serpents*³⁴ », Aimé Césaire, « *Orphée noir* » selon l'heureuse formule de Sartre (Sartre, 1972 : IX) s'en vient sonner le glas de l'ordre ancien et défendre une parole poétique elle-même explosive et cracheuse de feu, proprement « *ignivome*³⁵ ».

Bibliographie

- Bertrand, D. (dir.) 2005. *Nature et politique. Logique des métaphores telluriques*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Blanc, N. et al. 2008. « Littérature & écologie : vers une écopoétique ». *Ecologie & politique*, n° 36, p. 15-28. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15.htm> [consulté le 30 juin 2022].
- Césaire, A. 2013. *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Présence Africaine. Paris : CNRS Editions/Présence Africaine Editions.
- Césaire, A. 1983. « Aimé Césaire : La poésie, parole essentielle ». Entretien réalisé par Daniel Maximin. *Présence Africaine*, n° 126, p. 7-23. [En ligne] : <http://www.jstor.com/stable/24351386> [consulté le 30 juin 2022].
- Curtius, A. D. 2017. « Suzanne Césaire et la *Tropiques*-poétique du morne : de *Tropiques* aux patrimoines immatériels des nœuds de mémoire ». *Revue de littérature comparée*, n° 364, p. 404-421.
- Depestre, R. 1984. « Un chant pour Aimé Césaire ». *Soleil éclaté : mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationales d'artistes et de chercheurs*, éd. Jacqueline Leiner, Tübingen : Gunter LarrVerlag.
- Furetière, A. 1978. *Dictionnaire universel [1690]*. rééd. Facsimile. Paris : Le Robert.
- Heise, U. 2008. « Surréalisme et écologies : les métamorphoses d'Aimé Césaire ». *Ecologie & politique*, n° 36, p. 69-83.
- Joubert, J.-L. et al. 1986. *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris : Bordas.
- Khalifa, J. 2014. « Deux néologismes de Césaire ». *Fabula-LhT*, n° 12. *La Langue française n'est pas la langue française*. [En ligne] : <http://www.fabula.org/lht/12/khalifa.html> [consulté le 30 juin 2022].
- Khalifa, J. 2005. « Césaire volcanique ». *L'Esprit Créateur*, vol. 45, n° 2, *Écriture des pierres / Pierres écrites : territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du XX^e siècle*

(Summer 2005). The Johns Hopkins University Press. p. 52-61. [En ligne] : <https://www.jstor.org/stable/26288998> [consulté le 12 novembre 2022].

Leiner, J. (éd.) 1984. *Soleil éclaté : mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*. Tübingen : Gunter LarrVerlag.

Maldoror, S. 2014. *Aimé Césaire. Le masque des mots*. 1986, 52 minutes, cité in Anny Dominique Curtius, « *Tropiques : Le dialogue créole écopoétique d'Aimé et Suzanne Césaire* », *Présence Africaine*, n° 189, p. 141-151.

Maximin, D. 2013. *Frère volcan*. Paris : Edition du Seuil.

Michelet, J. 2020 [1868]. *La Montagne*. Paris : Le Pommier.

Noël-Ferdinand, M. 2015. « La mangrove de l'Achéron caraïbe dans Omeros de Derek Walcott et Moi, laminaire... d'Aimé Césaire ». *Comparatismes en Sorbonne*, n° 6. Cécile Chapon, Iréna Trujic (dir), *Les Classiques aux Amériques : Réécritures des classiques grecs et latins sur le continent américain et dans les Caraïbes*. p. 1-14. [En ligne] : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php [consulté le 14 novembre 2022].

Pépin, E. [s.d] « moi, laminaire... ». [En ligne] : <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/cesaire2.php> [consulté le 30 juin 2022].

Philémon, C. 1930. *La Montagne Pelée et l'effroyable destruction de Saint-Pierre (Martinique) le 8 mai 1902, le brusque réveil du volcan 1929*. Paris : Impr. Des Ateliers Printory.

Richard, J.-P. 1955. *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil.

Sartre, J.-P. 1972 [1948]. « Orphée noir ». Préface à Senghor, L.S. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : Presses Universitaires de France, p. IX-XLIV.

Yacou, A. (dir.) 1999. *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D'une souffrière à une autre*. Paris : Karthala/CERC.

Zola, E. 1968 [1885]. *Germinal*. Paris : Garnier-Flammarion.

Notes

1. Aux Antilles, « doudou » désigne à la fois la personne aimée et l'étoffe bariolée portée par les femmes.

2. À ce propos, Suzanne Césaire, épouse d'Aimé Césaire, tient des propos particulièrement virulents : « [...] Au lieu de cela, des pâmoisons, des nuances, du style, des mots, de l'âme, du bleu, des ors, du rose. C'est gentil. C'est léché. De la littérature ? Oui. Littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire. Guide bleu et CGT. Poésie non pas. [...] Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des plaintes, des alizés, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas. », citée par Anny Dominique Curtius. « Suzanne Césaire et la *Tropiques*-poétique du morne : de *Tropiques* aux patrimoines immatériels des nœuds de mémoire » (Curtius, 2017 : 407).

3. La version retenue est celle de 1956, version dite « définitive », in *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Coll. Planète Libre, dirigée par Pierre-Marc de Biasi et Marc Cheymol, « Présence Africaine ». Paris : CNRS Editions/Présence Africaine Editions, 2013. Les renvois faits à d'autres recueils se réfèrent également à cette édition.

4. « Et puis je dois dire alors que s'il y a très peu de mangrove, il y a beaucoup de montagne, et la montagne sous la forme du volcan. On peut essayer de comprendre, d'abord parce que les Antilles ce n'est jamais que de la montagne, de l'eau et de la montagne d'abord, c'est un phénomène tout bêtement géographique. Et puis très tôt la montagne est devenue pour moi le volcan. Là encore il y a une détermination géographique très précise. Votre Soufrière de Guadeloupe on n'est pas près de l'oublier, pas plus que ma Pelée. J'ai toujours le sentiment qu'on est né de la montagne, on est né du volcan. Nous sommes les fils du volcan. Et ça explique peut-être bien des choses. D'abord l'attente de la catastrophe perpétuelle :

à n'importe quel moment le grand événement peut se produire! », Entretien réalisé à Paris en 1982 par Daniel Maximin à l'occasion de la publication du recueil de poèmes *moi, laminaire* et de la réédition du *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1983 : 10).

5. « Premièrement, ma poésie est une poésie tellurique, c'est une poésie de la terre. Et deuxièmement de quelle terre ? Il y a deux Martiniques. Il y a la Martinique caraïbe qui est une terre de joliesse, de douceur et puis il y a le Nord, ça monte, ça crache du feu, c'est la mer qui défonce la côte, qui défonce la falaise, eh bien tout cela c'est le côté violent de la Martinique et ma poésie est inspirée de tout cela », Sarah Maldoror, *Aimé Césaire. Le masque des mots*. 1986, 52 minutes.), cité par Anny Dominique Curtius (Curtius, 2014 : 149).

6. Voir Césaire Philémon, *La Montagne Pelée et l'effroyable destruction de Saint-Pierre (Martinique) le 8 mai 1902, le brusque réveil du volcan 1929*, Paris : Impr. Des Ateliers Printory. 1930, et Alain Yacou (dir.), *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D'une souffrière à une autre*. Karthala/CERC. 1999.

7. Jean Khalfa préfère parler de « processus volcanique », plutôt que de « volcan » (Khalfa, 2005 : 52).

8. Extrait du poème « la force de regarder demain » dans *moi, laminaire...* (Césaire, 2013 : 672).

9. Malik Noël-Ferdinand identifie la mangrove à un « Achéron caraïbe » (Noël-Ferdinand, 2015 : 1), et s'attarde sur ce qu'il appelle « la fonction spongieuse d'un paysage lagunaire » (Noël-Ferdinand, 2015 : 14).

10. « La Grande Peur » renvoie au soulèvement des paysans en 1789, hantés par la peur des représailles aristocratiques après la prise de la Bastille. Emeutes, incendies, actes de pillage accompagnent ce vent de panique qui souffle sur les campagnes.

11. Dieu bifron du panthéon romain, dont le nom a donné « janvier », premier mois de l'année.

12. Voir à ce propos Dominique Bertrand (dir.). 2005. *Nature et politique. Logique des métaphores telluriques*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. Titre Nature et politique

13. Une citation de Michelet est à cet effet fort éloquent, dans la mesure où, dans son essai d'histoire naturelle, *La Montagne*, Michelet décrit l'instabilité politique qui ébranle la France au cours du XIX^{ème} siècle en termes géologiques : il se réfère à « l'éruption terrible du volcan révolutionnaire », aux « catastrophes des grandes guerres », aux « soulèvements nationaux de 1815 », à « l'immense tremblement de terre où l'Empire fut abîmé » (Michelet, 2020 : 100).

14. « — Tout est si cher! reprit madame Rasseneur, qui était entrée et qui écoutait d'un air sombre, comme grandie dans son éternelle robe noire. Si je vous disais que j'ai payé les œufs vingt-deux sous... Il faudra que ça pète » (Zola, 1968 : 158).

« [...] Non, d'une façon ou d'une autre, il fallait en finir, que ce fût gentiment, par les lois, par une entente de bonne amitié, ou que ce fût en sauvages, en brûlant tout et en se mangeant les uns les autres. Les enfants verraient sûrement cela, si les vieux ne le voyaient, pas, car le siècle ne pouvait s'achever sans qu'il y eût une autre révolution, celle des ouvriers cette fois, un chambardement qui nettoierait la société du haut en bas, et qui la rebâtirait avec plus de propreté et de justice.

— Il faut que ça pète, répéta énergiquement Madame Rasseneur.

— Oui. oui, crièrent-ils tous les trois, il faut que ça pète » (Zola, 1968 : 158-159).

« — Mais qu'est-ce qu'il te prend ? pourquoi passes-tu aux bourgeois? Continua-t-il avec violence, en revenant se planter devant le cabaretier. Toi-même, tu le disais : il faut que ça pète ! » (Zola, 1968 : 246).

15. Cette maladie - popularisée par le personnage d'Hannon dans *Salammbo* de Flaubert - suppose un dérèglement du système lymphatique (la lymphé fait « fausse route », s'écoule en dehors des canaux lymphatiques censés la contenir).

16. Antoine Furetière, Dictionnaire universel, 1690 (rééd. Facsimile, Paris, Le Robert, 1978).

17. Titre d'un poème de Rimbaud qui a beaucoup inspiré Césaire.

18. « Utérin lorsqu'il est question de ses « entrailles », le volcan se virilise dès lors que son énergie se manifeste », Ernest Pépin, « moi, laminaire... », <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/cesaire2.php>
19. Si « mentule » est un terme rare et vieilli pour désigner le membre viril, et si « délire » est considéré dans son sens étymologique (« délire » provient de « lira », « sillon creusé par l'araire, la charrue », précédé par le préfixe « de- » marquant l'éloignement. D'ailleurs, dans le *Cahier* revient l'image des « continentsendélire »), le vers acquiert une réminiscence païenne, celle de l'émasculation d'Ouranos dont le membre dérive, charriant l'écume des eaux (ce qui donnera naissance à Aphrodite). Le pays natal naît aussi d'une mutilation.
20. Dans *Corps perdu*, Césaire parle du « vouloirséminale » (Césaire, 2013 : 506).
21. La coexistence des images de la vie et de la mort est à noter (chez les Romains, les Lémures représentent les ombres des morts venus tourmenter les vivants). L'épaisseur chtonienne avec ses mines et ses galeries souterraines abrite de précieux minerais. C'est à une véritable catabase que Césaire convie son lecteur.
22. Dans son recueil *Ferremets*, Césaire joue sur l'homophonie entre le fer des chaînes et l'œuvre féconde du ferment.
23. Daniel Maximin célèbre pour sa part la fraternité du volcan dans *Frère volcan*, Edition du Seuil, 2013.
24. « [...] dans le paysage du *Cahier*, en aucune manière exotique, la poésie est identifiée au volcan, dans les profondeurs duquel la multiplicité de toutes les souffrances est fondue, et qui parvient à s'élever au-dessus d'une ville aplatie, fracassée, fragmentée, faite de corruption, de plaies, de pustules et de scrofules », (Khalfa, 2014).
25. « Forces éruptives tracez vos orbes », s'écrit le poète dans un poème du recueil *Les Armes Miraculeuses* (Césaire, 2013 : 244).
26. Expression empruntée au poème « soleil safre » de *moi, laminaire...* (Césaire, 2013 : 640).
27. Étymologiquement, « gicler » signifie également « crier à haute voix », ce qui superpose le sens de « jaillissement, éclaboussure » ou sens de « cri ».
28. Cette réplique du personnage du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient* prend l'ampleur d'un cri de ralliement (Césaire, 2013 : 825).
29. « Moi qui Krakatoa », poème de *Corps perdu* (Césaire, 2013 : 498) reprend la même identification : En l'absence de verbe conjugué, la finale de « *Krakatoa* » sonne comme un passé simple, néologisme de Césaire. L'homophonie avec « Moi qui craque à toi » peut également apparaître comme une mise à mal du moi.
30. Epithète homérique de Poséidon dans les textes anciens.
31. Ces vers présentent quelque résonance avec l'Azur mallarméen.
32. Les éruptions sont classées en fonction des émissions de gaz, de matière solide et liquide. Au cours d'une activité volcanique effusive, la lave est fluide et l'émission des gaz n'est pas entravée. Par contre, avec l'éruption de type explosif, l'obstruction du cratère génère une forte pression, ce qui donne lieu à de violentes projections de cendre et de lave.
33. « Je sens que ma poésie est péleénne parce que précisément ma poésie n'est pas du tout une poésie effusive, autrement dit qui se dégage... se dégage perpétuellement : je crois que la parole est une parole rare. Cela signifie qu'elle s'accumule. Elle s'accumule pendant longtemps, elle s'accumule patiemment, elle fait son cheminement, on peut la croire éteinte et brusquement, la grande déchirure. C'est ce qui donne son caractère dramatique : l'éruption. Ainsi ma poésie est une poésie péleénne » (Césaire, 1983 : 10).
34. Titre d'un texte de Breton et Masson, inspiré du tableau du Douanier Rousseau où, à contre-jour, une mystérieuse Eve noire enlace un serpent, sur fond de jungle aux tons inquiétants.
35. Extrait du poème « pour dire... » dans *moi, laminaire...* (Césaire, 2013 : 625).



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Œuvrer ou désœuvrer ?

Frédéric Vincent

École des arts de la Sorbonne, Université Paris 1, France
newimmanence@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6939-3728>

Reçu le 06-07-2022 / Évalué le 16-09-2022 / Accepté le 22-11-2022

Résumé

La crise épidémique planétaire de la Covid 19, nous laisse penser que nous pourrions assister à une décélération de la production. L'écosystème de l'art pourrait être un bon révélateur et vecteur de cette décélération. Pourtant dans un mouvement de reprise économique, s'enchaînent à nouveau les foires et les biennales à travers le monde. Tournons-nous vers les artistes eux-mêmes, aujourd'hui face à ce paradoxe, celui d'être conscient de l'urgence climatique et celui de produire des œuvres. Est-il encore possible pour des artistes de continuer de produire des œuvres, quitte à participer à la pollution de la planète ? Après la recherche de la beauté, de l'originalité, est-ce que l'éthique et la responsabilité ne seraient-ils pas les maîtres mots pour les artistes du monde entier ? Nous étudierons l'approche d'artistes plasticiens responsables comme Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Elíasson ou encore Frans Krajcberg. Nous étayerons notre analyse par les notions d'enveloppement (Bruno Latour) d'accélération et de résonance (Hartmut Rosa), du Tout-Monde (Édouard Glissant) et nous les agrémenterons même de myrtilles (Thoreau).

Mots-clés : éthique, responsabilité, anthropocène, accélération, résonance

Produzir ou não produzir?

Resumo

A crise epidêmica planetária do Covid 19 leva-nos a acreditar que poderíamos testemunhar uma desaceleração na produção. O ecossistema da arte pode ser um bom indicador e vetor dessa desaceleração. Ainda em um movimento de retomada econômica, feiras e bienais voltam a se interligar ao redor do mundo. Voltamos-nos para os próprios artistas, hoje confrontados com este paradoxo, o da consciência da emergência climática e o da produção de obras. Ainda é possível que os artistas continuem produzindo obras, mesmo que isso signifique contribuir para a poluição do planeta? Após a busca pela beleza e originalidade, ética e responsabilidade não seriam as palavras-chave para artistas de todo o mundo? Estudaremos a abordagem de artistas visuais responsáveis como Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Elíasson e Frans Krajcberg. Apoiaremos a nossa análise nas noções de envoltório (Bruno Latour), aceleração e ressonância (Hartmut Rosa), o Mundo Inteiro (Édouard Glissant) e ainda as embelezaremos com mirtilos (Thoreau).

Palavras-chave: ética, responsabilidade, antropoceno, aceleração, ressonância

Work or idle?

Abstract

The planetary epidemic crisis of Covid 19 leads us to believe that we could witness a deceleration in production. The art ecosystem could be a good indicator and vector of this deceleration. Yet in a movement of economic recovery, fairs and biennials are once again linked around the world. Let us turn to the artists themselves, today faced with this paradox, that of being aware of the climate emergency and that of producing works. Is it still possible for artists to continue producing works, even if it means contributing to the pollution of the planet? After the search for beauty and originality, wouldn't ethics and responsibility be the key words for artists around the world? We will study the approach of responsible artists such as Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Eliasson and Frans Krajcberg. We will support our analysis with the notions of envelopment (Bruno Latour), acceleration and resonance (Hartmut Rosa), the Whole World (Édouard Glissant) and we will even embellish them with blueberries (Thoreau).

Keywords: ethics, responsibility, anthropocene, acceleration, resonance

1. Introduction

En 1966, Roland Barthes affirmait : « Innombrables sont les récits du monde » (Barthes, 1966 : 1). Plus d'un demi-siècle plus tard, nous avons la confirmation d'un élargissement du récit à l'ensemble des êtres de la planète. Nous pouvions laisser penser que nous allions, après la pandémie de la Covid 19, assister à une décélération de la production. En bon reflet du capitalisme, le monde de l'art prouve le contraire et pourtant face au nouveau paradigme de l'urgence climatique, certains artistes ont choisi la voie de la responsabilité. Après la recherche de la beauté, de l'originalité, est-ce que l'éthique et la responsabilité ne seraient-ils pas les maîtres mots pour les artistes du monde entier ? Être responsable de ce qui est fait, afin de ne pas faire n'importe quoi. Non pas seulement en matière d'esthétique mais en matière d'éthique.

Nous tournerons notre regard vers le travail de quatre artistes : Sarah Sze, Yann Toma, Ólafur Eliasson ou encore Frans Krajcberg. Nous étayerons notre analyse par les notions d'enveloppement (Bruno Latour) d'accélération et de résonance (Hartmut Rosa), du Tout-Monde (Édouard Glissant) et nous les agrémenterons même de myrtilles (Thoreau). Comme le souligne Georges Didi-Huberman : « ce que nous voyons, si nous voulons le regarder, il faut savoir le phraser, involuer sa phrase dans la forme particulière de la chose qui apparaît » (Didi-Huberman, 2019 :537). Afin de phraser le monde nous tendrons à rendre ce que l'art fait au monde. Les artistes cités ci-dessus, sont loin d'être les seuls à être concernés par l'avenir de la planète. Il ne s'agit pas, non plus, de proposer aux artistes d'arrêter toute

production artistique. Il s'agit de penser la pratique artistique au sein d'un monde abimé. L'enjeu écologique est un enjeu majeur, il implique la survie même de l'espèce humaine. Pour lutter contre un désastre environnemental, que peut l'art ? Si nous devons répondre immédiatement, nous dirions, rien, rien de concret, ou d'effectif. Une œuvre, une exposition ne peut rien contre le réchauffement climatique. Par contre, même si le combat et l'engagement des artistes sont indirects, ils n'en restent pas moins non négligeables. De nombreux artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs, vidéastes, performeurs, installateurs, ou land artistes œuvrent et mènent un combat contre l'irresponsabilité humaine. Car le réchauffement climatique, la montée des eaux, la déforestation sont bel et bien le résultat de l'irresponsabilité humaine. Quatre artistes attirent notre attention, ils ne sont ni plus ni moins engagés que les autres mais ils se caractérisent par leur activisme. Comme le souligne Paul Ardenne « ces acteurs « activistes » (art +activisme) le mènent avec leurs armes propres : celles de la représentation, de la symbolique, de l'éthique » (Ardenne, 2019 :7).

2. Sarah Sze, artiste-monde

Sarah Sze (1969) conçoit des installations comme des postes mobiles pour l'échange d'images et le partage d'informations. Depuis 2015, elle élabore une série d'installations nommées *TimeKeeper*, explorant ainsi les origines, l'image et le flux d'informations constant dans lequel nous sommes enfermés. La particularité des installations complexes et délicates de Sarah Sze est qu'elles sont réalisées avec des objets du quotidien. Les objets et images utilisés par l'artiste sont glanés à la fois dans le réel et dans l'univers numérique. Cette association de différents médias interroge la notion du temps tout en se focalisant sur la précarité de la nature et de notre monde. Comme le précise Bruno Latour « Les spectateurs ressentent d'abord un effet saisissant de multiplicité lorsqu'ils rencontrent la série *Timekeeper* pour la première fois, ou lorsqu'ils se rapprochent de son scintillement » (Latour, 2020 :158). Il est vrai que l'une des premières impressions est le scintillement que génèrent ces installations. Le visiteur est aussi confronté à la notion de multiplicité, à travers la multiplicité des médias employés mais aussi à la multiplicité des échelles. Ses installations deviennent de véritables écosystèmes expansifs générés par des objets du quotidien, ainsi les plantes, les bougies, les outils, les punaises ou les comprimés d'aspirines côtoient des images collectées dans des magasins. Pour l'artiste, il montre : « la fragilité de la vie, une réflexion sur le temps et la mémoire, une présence physique qui joue avec les échelles et interroge la façon dont nous nous mesurons à la nature » (Sze, 2021). Comme le précise Marc Pottier, « Le sentiment de précarité/vulnérabilité est un thème persistant qu'elle développe

dans son laboratoire où des processus inconnus d'observation, d'exploration ou de mesure sont en cours » (Sze, 2021).

La multiplicité d'objets et d'images dans les œuvres de Sarah Sze est en perpétuelle tension entre cet émerveillement, ce scintillement que Bruno Latour évoquait mais elle engendre aussi une inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) de Freud. Rappelons que le terme allemand *Unheimliche* vient de Heim, le foyer, la maison, impliquant l'idée de familiarité. Mais ce mot est aussi composé du mot *Geheimnis*, le secret. Cette inquiétante étrangeté chez Sarah Sze provoque chez le spectateur à la fois l'impression de voir quelque chose de familier qui doit rester caché. L'artiste explique : « J'aime cette idée d'estomper une pièce dans le monde pour qu'il vous suive dans l'œuvre, que vous y reconnaissiez des choses intimes, et qu'ensuite cette œuvre vous permette de poser sur le monde un regard neuf » (Sze, 2021). Construire des mondes, des globes immersifs peut aussi faire écho à la *Poétique de l'Espace* de Gaston Bachelard (Bachelard, 1957). Comme l'a bien remarqué Laure Jaumouillé, *Bachelard établit un lien direct entre le « nid » et la « maison », à savoir, le lieu où l'on « habite »* (Jamouillé, 2020).

Si nous devons et pouvons parler d'environnement chez Sarah Sze, nous devons nous rapprocher de la démarche intellectuelle de l'anthropologue Tim Ingold chez qui *la perception de l'environnement est une construction culturelle de la nature, ou la superposition de strates de significations « émiques » sur une réalité autonome « étique »* (Ingold, 2012), fonctionnant comme « une zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle nos vies et celle des autres s'entremêlent en un ensemble homogène » (Ingold, 2013 : 10). Émique et étique sont deux termes utilisés par Tim Ingold pour signifier l'environnement. D'abord l'émique, ce terme est utilisé en sociologie et en anthropologie afin de décrire un phénomène, un comportement ou encore une étude. Le terme étique signifie lui, d'une extrême maigreur. Mais en anthropologie il désigne le discours d'une société étudiée, ainsi l'étique est « Cette inéluctable distinction entre émique et étique, ou entre sens savant et sens commun, ne doit certes pas signifier supériorité de l'un sur l'autre ou ignorance de l'un par l'autre » (de Sardan, 1998). Cette différence entre sens savant (l'émique) et sens commun (l'étique) est chez Sarah Sze mit en tension. Lorsque Bruno Latour visita l'exposition *De nuit en jour* à la Fondation Cartier il eut ses mots :

J'assistais à la naissance, non pas de Vénus sortie des eaux, mais de Gaïa sortie du néant. Ce multiple scintillement de mondes insérés dans des mondes ne pouvait avoir pour titre, à mes yeux, que celui de « Zone Critique ». Les scientifiques appellent de ce nom la fine couche de vie qui donne à la planète Terre sa couleur, son animation et sa complexité, par contraste avec le globe tel que nous sommes habitués à le considérer depuis l'espace (Sze, 2021).

Tim Ingold est d'abord un spécialiste des sociétés arctiques d'Europe du Nord, où il a réalisé ses premiers terrains, avant de s'intéresser à leurs voisins de Sibérie et d'Amérique. Son travail relève d'une anthropologie économique, attentive aux modes de subsistance, aux technologies et aux formes de coopération sur lesquelles ils reposent, ainsi qu'aux structures institutionnelles qui les accompagnent.

Chez Sarah Sze, l'espace et le temps habitent l'espace d'exposition, comme une manière d'habiter le monde. Si Bruno Latour avoue avoir été « émerveillé par cette version de *Time-keeper*, c'est parce que Sarah Sze a réussi à faire émerger un modèle parfaitement en phase avec l'état actuel de nos conditions matérielles, vues de l'intérieur » (Latour, 2020 : 158). Car pour Sarah Sze, le sens est aussi donné à travers les matériaux employés :

En tant qu'artiste, je pense à l'effort, au désir, et à l'envie constante que l'on a, au fil des années, de donner un sens au monde qui nous entoure à travers les matériaux. Et de tenter de trouver une sorte d'émerveillement, mais aussi une certaine futilité résidant dans cette très fragile quête (Sze, 2020).

3. Yann Toma, l'artiste-énergie

Le 11 mars 2011 survint après un tsunami, un accident nucléaire de la centrale de Fukushima. Ce que les Japonais nomment un *Genpatsu-Shinsai*, c'est-à-dire un accident combinant séisme et accident nucléaire, entraîna la fusion du cœur des réacteurs 1, 2 et 3, de la centrale nucléaire provoquant un accident nucléaire de niveau 7, le niveau le plus élevé par l'INES, le mettant au même plan de gravité que la catastrophe de Tchernobyl en 1986. En septembre 2011, l'artiste Yann Toma (1969), réagit et proposa au sein du Grand Palais à Paris, une grande installation participative intitulée *Dynamo Fukushima*. Cette installation monumentale est une réponse à la catastrophe nucléaire au Japon. Une installation est à la fois participative, énergisante et vient en soutien aux victimes des événements de Fukushima. Les visiteurs sont invités à pédaler sur des vélos reliés à une dynamo qui produit de l'électricité. Une centaine de vélos sont reliés à des ampoules géantes. Pour Vincent Noce, « vise à envoyer un rayon de solidarité jusqu'à la côte sinistrée du Japon » (Noce, 2011). L'énergie dépensée par les visiteurs pédalant est enregistrée par un compteur, les pédaleurs sont ainsi en phase avec l'imposante verrière du Grand Palais. Pour Kyi Ichida, « *Dynamo-Fukushima* » est une œuvre fédératrice et conductrice d'énergie artistique autant que conviviale, accessible aux adultes et aux enfants. Une initiation ludique et poétique à la question du développement durable » (Ichida, 2011). Pédaler pour Fukushima, rendre et transmettre de l'énergie au japonais est en un sens la transformation d'un symbole, l'énergie, en une chaîne

de solidarité et une prise de conscience chez le spectateur. Ainsi l'artiste propose ici une remise en question de la responsabilité de l'homme face à son environnement, Paul Ardenne se demande si cette éco-œuvre d'art est une réussite, sans sourciller il répond : « oui » (Ardenne, 2018 : 239). Notons, rappelons et insistons sur le fait que l'Anthropocène est invivable, comme le souligne Bernard Stiegler « c'est ce qui assigne à toute espèce d'œuvre - artistique, scientifique, politique, juridique, économique, etc. - une responsabilité sans précédent » (Stiegler, 2018 : 267). Alors Yann Toma, un artiste responsable, oui sans aucun doute.

4. Ólafur Eliasson

Afin de faire prendre conscience de ce qui se passe sur notre planète, l'artiste Ólafur Eliasson (1967) a créé lors du sommet international sur le climat à Paris, la COP21, une grande installation #IceWatchParis, composée de douze grands blocs de glace provenant de l'arctique, posés sur la place du Panthéon. Ces douze blocs de glace fondent pendant que les dirigeants des états de la planète débattent et négocient des accords sur le réchauffement climatique. L'installation d'Ólafur Eliasson est impressionnante ; les spectateurs peuvent toucher, caresser, étreindre même des blocs de glace extraits de l'arctique. Ces douze blocs de glace sont disposés afin de former le cadran d'une horloge, le symbole est fort, le succès est immédiat. L'artiste danois estime que les explications scientifiques sont trop complexes pour susciter une prise de conscience mais que l'art peut par contre jouer ce rôle. Ainsi : « Personne ne peut s'identifier à une étude scientifique. Alors qu'il est possible de s'identifier à une création artistique » (Eliasson, 2014).

L'artiste insiste sur le fait que pour que comprendre un tel événement, l'art doit nécessairement descendre dans la rue ; il insiste sur l'émotion que les œuvres d'art procurent. Ólafur Eliasson travaille depuis plus de vingt ans sur l'environnement avec une cascade sous le pont de Brooklyn, New York City Waterfalls, 2008, un brouillard coloré, Innen Stadt Aussen, 2010, *évocation du soleil*, The Weather Project, 2003, arcs luminescents, Your Sense of unity, 2016, fleuves colorés de vert, Green River, 1998-2001, ou encore le *créateur de Little Sun Lamp*, une petite lampe en forme de soleil jaune, composé d'un petit panneau solaire, de LED et d'une batterie. Entre 1998 et 2001, Olafur Eliasson teinte (avec de la fluorescéine) en vert les fleuves des villes de Brême en Allemagne, Moss en Norvège, Los Angeles aux Etats-Unis, Tokyo au Japon et Stockholm en Suède. Ce projet est intitulé Green River. Mais soulignons que ce projet est la copie du projet de l'artiste argentin Nicolás García Urriburu qui le 19 juin 1968 déversa trente kilos de fluorescéine dans le Grand Canal de Venise, colorant ainsi les eaux pendant huit heures sur trois kilomètres. Dans le communiqué de presse, Ólafur Eliasson espère qu'en tant artiste,

son travail touchera les gens, qui en retour peuvent rendre quelque chose d'abstrait, en réalité » (Eliasson, 2015 : 3). Pour lui « L'art a le pouvoir de changer nos perceptions et perspectives sur le monde, et *Ice Watch* rend les défis climatiques que nous affrontons plus tangibles. J'espère que cette œuvre inspirera l'engagement collectif à agir pour le climat » (Eliasson, 2015 : 3). Christiane Bürklein espère elle aussi pouvoir « également influencer les décisions des participants au sommet pour notre avenir, pour nous encore plus que pour notre planète » (Bürklein, 2015). Le symbole est fort mais l'artiste est ici confronté à une contradiction. Il est reproché à l'artiste le bilan carbone déplorable pour l'installation d'une telle œuvre. L'acheminement de ces blocs de glace implique une empreinte carbone qui est loin d'être nulle. Peut-on mettre en balance le message que véhicule cette œuvre et son impact sur l'environnement ?

Mais donner des leçons d'écologie lors d'un événement comme la COP 21 demande d'être irréprochable. Le transport de ces blocs de glace, leur débitage sont en totale contradiction avec les propos de l'artiste. Il n'y aura jamais de mots assez durs mais comme le rappelle très justement Paul Ardenne : « Un art écologique doit être un art au bilan carbone admissible, sinon la suspicion ou pire, l'invalidation²³ » (Ardenne, 2018 : 246). Ici le projet est effectivement rendu caduque, invalide de par son non-respect de la planète. Paul Ardenne estime même que #IceWatchParis est « une création *fake* de circonstance » (Ardenne, 2018 : 261). Ces critiques ont sûrement profondément touché l'artiste danois qui depuis met en avant les qualités écologiques de ses œuvres. Pour son exposition au Musée Guggenheim de Bilbao en 2020-2021¹, l'artiste précise que les œuvres présentées sont issues de collections européennes et qu'elles ont été acheminées par camion ou bateau et non par avion comme accoutumé. Est-ce que le Eliasson-activiste dont les promesses d'engagements ont toujours été claires fini par rejoindre le Eliasson-artiste devenu plus éco-responsable ? Ce que nous constatons c'est que l'artiste est comme nous tous en matière d'écologie, tiraillé entre l'angoisse et l'espoir.

5. Frans Krajcberg, l'artiste-écologue

Frans Krajcberg est né le 12 avril 1921 à Kozienice en Pologne, dans une famille de commerçants juifs. En 1939, il est rattrapé par la guerre près de Czeszochava, près de la frontière allemande. En rentrant à Kozienice sans y retrouver sa famille, il est arrêté, il s'évade et intègre l'armée rouge stationnée sur la Vistule. En poste en Roumanie, il est hospitalisé, à Minsk, c'est pendant sa convalescence qu'il commence à peindre. Entre 1940 et 1941 il est envoyé aux beaux-arts de Vitebsk, l'école étant saturée, il intègre celle de Leningrad (aujourd'hui Saint-Petersbourg). Il poursuit en parallèle des études d'ingénieur. Lorsque l'armée allemande attaque

l'Urss, Krajcberg est incorporé dans la Première armée polonaise « Anders ». Il sert au feu jusqu'à la fin de la guerre, en rentrant à Koziénice, il apprend que toute sa famille a péri dans l'holocauste, il quitte la Pologne, jette ses deux médailles de Staline par-dessus la frontière tchécoslovaque et arrive à Stuttgart en 1945 où il rencontre Willi Baumeister alors professeur à *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*.

Il déclarera : « Là, j'ai tout appris sur le Bauhaus, sur les grands mouvements de l'Art moderne : on discutait du Cubisme, de Cézanne..., sur les interdictions nazies. J'ai vu des expositions du Bauhaus, des expressionnistes » (Krajcberg, 1992-93 : 42), Il ajoute plus loin : « L'enseignement de Baumeister était ouvert, stimulant et généreux. Il poursuivait l'esprit du Bauhaus et nous rompait à toutes les techniques. Pour aider les étudiants, Baumeister avait instauré un prix qu'il donnait de sa poche. Je l'ai gagné deux fois. Il m'invitait chez lui et m'a conseillé d'aller à Paris. Il m'a fait une lettre de recommandation pour Léger » (Krajcberg, 1992-93 : 42). C'est ainsi, avec sa lettre de recommandation en poche que Frans Krajcberg arrive à Paris en 1947, où il retrouve Marc Chagall qu'il avait connu à Vitebsk. Chagall aidera Frans Krajcberg jusqu'à son départ pour le Brésil. Entre 1948 et 1951, il est à Rio où il est engagé comme manutentionnaire par Francisco Matarazzo au musée d'art moderne. Il y fréquente les peintres de la Família Artística Paulista ; Mario Zanini le fera entrer dans l'atelier de Osir Arte où il réalise des azulejos pour les grandes architectures modernistes de Portinari. Il travaille alors avec Mario Zanini, Volpi et Cordeiro qui seront les fondateurs en 1952 du Concrétisme brésilien. En 1951, Frans Krajcberg dirige l'accrochage de la première biennale de Sao Paulo qui décernera son grand prix à Max Bill (ancien élève du Bauhaus). Frans Krajcberg s'isole dans le village de Itanhaem dans une maison prêtée par Mario Zanini. Il y réalise des peintures monochromes grises. En 1952, alors qu'il est engagé comme dessinateur-ingénieur dans la papeterie de la famille Klabin à Monte Alegre, il est pour la première fois en contact avec la nature brésilienne. Deux ans plus tard, il s'isole à nouveau, cette fois dans la forêt où il vit de céramique, poteries et statuettes. Lors de cette période, Frans Krajcberg est complètement perdu, il vit seul et mettra plusieurs années avant d'entrer à nouveau chez quelqu'un. Mais la nature va lui redonner goût à la vie :

La nature m'a donné la force, m'a rendu du plaisir à sentir, à penser, à travailler. À survivre. Je marchais dans la forêt et je découvrais un monde inconnu. Je découvrais la vie. La vie pure : être, changer, continuer, recevoir la lumière, la chaleur, l'humidité. La vraie vie : quand je suis dans la nature, je pense vrai, je parle vrai je me demande vrai. Quand je regarde je sens comment ça bouge : il est né, il est mort, la continuation de la vie (Krajcberg, 1992-93 : 42).

Il échange sa maison qu'il avait construite dans la forêt contre un billet d'avion pour Rio, après avoir partagé une maison avec Franz Weissman en 1955). Il remporte le prix du meilleur peintre brésilien à la biennale de 1957, celle-là même qui consacra Jackson Pollock à travers son grand prix. Frans Krajcberg devient subitement célèbre, il vend ses œuvres. En 1958, il regagne Paris où il participe aux débats intellectuels et artistiques de la fin des années 50. Mais Paris l'étouffe, il arrête même de peindre, incommodé par la térébenthine. Il gagne Ibiza où il réalise des empreintes de sable. « J'ai fait des empreintes de terres et de pierres » (Krajcberg, 1992-93 : 44). Il réalise ainsi des morceaux de nature, ne pouvant trouver du sable, de la pierre et de la terre à Paris, il commence à en importer du Brésil jusqu'en 1967. En 1959, il réalise son premier voyage en Amazonie. L'année suivante, il côtoie l'avant-garde et les nouveaux réalistes, il rencontre ainsi Pierre Restany. En 1964, Robert Rauschenberg remporte le grand prix de la Biennale de Venise. Frans Krajcberg y remporte lui, le prix de la ville de Venise pour ses tableaux de terres et de pierres. Il rentre au Brésil. En 1966 commence avec l'architecte Zanine la construction de son premier atelier à nova Vicosia. Il est impressionné par la nature. « Quand j'ai vu les palétuviers, j'ai été impressionné, je viens du tachisme, je viens de l'abstraction de Paris, et comment capter le mouvement de ce palétuvier ? Comment capter la vie de ces formes, leur variété, leurs changements, leurs vibrations ? » (Krajcberg, 1992-93 : 45). Toute la question est là pour Frans Krajcberg, capter la nature, capter la vie. En 1978, Pierre Restany, Frans Krajcberg et Sepp Baendereck remontent le Rio Negro. Pendant ce voyage, Restany rédige le manifeste du naturalisme intégral ou manifeste du Rio Negro.

La première phrase de ce manifeste est prémonitoire : « L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale » (Restany, Krajcberg, Baendereck, 1978). Dans un entretien entre Sepp Baendereck, Frans Krajcberg et Pierre Restany à bord du « Robson-Reis » descendant le Rio Negro, Frans Krajcberg s'exprime ainsi : « L'histoire de l'art a créé jusqu'ici un répertoire de formes limité. Sans remonter plus haut, pensons aux formes de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, du cubisme, du schématisme abstrait. La nature intégrale est un réservoir virtuel de formes nouvelles. L'architecture moderne est de plus en plus éloignée de l'homme. La société annihile l'individu. La nature intégrale peut redonner un sens aux valeurs individuelles de sensibilité et de création. Pierre Restany ajoute : « La grande leçon de la nature est sa totale diversité : une réalité en constante métamorphose. Aucun regard sur la nature ne peut être répété, reconstitué dans son état premier » (Restany, Krajcberg, Baendereck, 1978).

Plus tard en 1992, Restany écrira « Frans Krajcberg apparaît aujourd’hui plus brésilien que nature, il est le héraut de la conscience écologique nationale et internationale. Son art est devenu la sublime illustration d’un genre de vie conforme à la nouvelle déontologie planétaire » (Restany, 1992 : 7). Peut-on ou doit-on, considérer Frans Krajcberg comme un précurseur pauvre du Land Art ? Peut-être, sûrement...

6. Devenir myrtilles

Nous sommes un soir de juillet 1846, cela fait maintenant un an que Henry David Thoreau habite dans une petite cabane en rondins construite au bord de Walden Pond. Ce soir-là, Thoreau se rend chez le cordonnier du village afin d’y récupérer une de ses chaussures qu’il avait donné à réparer. Sur le chemin, il croise Sam Staples, le constable du village, à la fois gendarme et collecteur d’impôts. Il réclame à Thoreau la taxe de capitation d’un dollar que Thoreau avait refusé de payer pour avoir protesté contre l’esclavage et contre la guerre que font les États-Unis au Mexique. Les deux hommes se connaissent depuis longtemps. Ainsi Sam Staples propose à Thoreau de lui avancer ce fameux dollar. Thoreau refuse par principe et c’est aussi par principe que Sam Staples conduit Thoreau à la prison de briques de Concord. Thoreau partage sa cellule avec un homme accusé d’avoir involontairement mis le feu à une grange. Thoreau passe la nuit en prison, il écoute les bruits de la nuit. Le lendemain, son codétenu est conduit aux champs tandis que Thoreau est libéré contre son gré. Thoreau ne savait pas encore qu’une de ses tantes avait préalablement acquitté la somme que son neveu devait à l’état. Cette courte expérience inspirera à Thoreau son fameux texte *Résistance au gouvernement civil* plus connu sous le titre *désobéissance civile*. Après sa libération, c’est tout naturellement que Thoreau se dirige chez le cordonnier pour y récupérer ses chaussures. Une fois fait, il rejoint un groupe de cueilleurs de myrtilles. Il était fréquent de participer à des *huckleberry party*, le continent américain comptant pas moins de trente-cinq espèces différentes de myrtilles. Chaque état ou comté a sa propre recette de tarte à la myrtille. Ce fruit était même la base de l’alimentation des tribus amérindiennes et un plat de choix pour les grizzlys. La myrtille fait entièrement partie de l’imaginaire américain. En Idaho, elle donna même naissance à l’expression *I am your huckleberry* pour *Je suis ta myrtille*. Cela n’est pas non plus un hasard si Mark Twain appela un de ses héros Huckleberry Finn. C’est à la fin de sa vie que Thoreau consacra un texte aux précieuses myrtilles. Pour Thoreau, la myrtille est le fruit sauvage par excellence. Dans ce petit essai, Thoreau insiste sur la beauté de ce qu’il appelle les « petites choses ». Pour lui, tout, même ces « petites choses », sont dignes d’intérêt ou doivent être le fruit d’une attention particulière.

Pour Thoreau, la nature fait littéralement tourner le monde. Ces simples baies sauvages sont aussi l'occasion pour lui de manière détournée de livrer une charge contre le capitalisme mais aussi d'engager une réflexion fort intéressante et novatrice sur l'exploitation de la terre par l'homme. Ce texte est un manifeste d'écologie, une écologie heureuse où la simplicité et la lenteur sont de mise. « Je pense que chaque ville devrait avoir un parc, ou plutôt une forêt primitive, de cinq cents à mille acres de superficie, d'un seul tenant ou réparti sur plusieurs endroits, où on ne couperait jamais la moindre branche... » (Thoreau, 2022 : 91). Plus loin « vivre au gré des saisons, respirer l'air, boire l'eau, goûter le fruit et s'abandonner à leurs influences respectives » (Thoreau, 2022 : 93). « La nature fait de son mieux à chaque instant pour que nous nous sentions bien. Elle n'a pas d'autre raison d'exister. Ne lui résistez pas » (Thoreau, 2022 : 94). Cette phrase est-elle à votre avis de Henry David Thoreau, Yann Toma, de Frans Krajberg, de Sarah Sze ou d'Olafur Eliasson ? Peu importe me direz-vous car elle respire le bon sens.

7. Du rhizome au tout-monde

Dans une approche du sensible dans l'objectif d'un renouvellement des idées et de la culture, la philosophie de la relation, formulée par Edouard Glissant s'inscrit parfaitement, notamment dans cet attachement à vouloir « dire la beauté fragile du monde » (Wald Lasowski, 2022 : 9) pour reprendre les mots de Aliocha Wald Lasowski. La pensée, l'écriture et la parole de Glissant cheminent en rhizome faisant écho à celle de Gilles Deleuze. La crise de la Covid 19, nous a appris à penser notre monde avec ce virus. Nous avons tous entendu qu'il fallait désormais vivre avec ce virus. Faire rhizome, c'est donc aussi vivre avec. Comme le rappelle Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Nous faisons rhizome avec nos virus, ou plutôt nos virus nous font faire rhizome avec d'autres bêtes » (Deleuze, Guattari, 1976 : 32-33). C'est la même chose avec les œuvres d'art, elles font rhizome avec le monde. Elles ne sont pas une image du monde, elles assurent une déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation de l'œuvre d'art, qui elle-même, à son tour se déterritorialise dans le monde. Ou plutôt dans ce monde, celui-ci, celui d'un après confinement. On peut s'imaginer que les choses vont changer, que cette crise devienne une chance ou un point de départ pour un nouveau monde. Tenter de développer des initiatives locales, avoir des pratiques plus humaines, être plus juste.

Le changement, c'est aussi le retour à une austérité, quitte à empirer les situations. Nous étions habitués au silence, les rues vides nous faisaient prendre conscience de l'espace qui nous entoure. Nous devons nous réhabituer à être poussé, bousculé, à esquiver, à reprendre une place qui n'est pas forcément la

nôtre. Nous étions habitués à douter, à repenser notre place, à être plus juste. Alors nous faisons le choix de retérioriser notre monde.

Pour commencer ou plutôt recommencer, nous pouvons considérer les œuvres d'art comme un nouveau départ, celui de repenser notre relation au monde, celui qui nous entoure. Quoi qu'il en coûte - car il en coûte - les artistes ont pendant cette crise, continué à travailler, à créer, proposant des œuvres pour ses contemporains, afin d'être au plus juste. Lors d'une conférence sur l'art en juin 2010 au Centre Pompidou Metz, Édouard Glissant précise : « La fixité est d'autant plus belle que le tremblement par-dessous anime la vie d'une matière, qui est celle du monde » (Glissant, 2011 : 16). Cette politique de la relation nous la retrouvons dans le travail de Yann Toma où la relation générée par l'énergie des pédaleurs au grand palais, retransmise symboliquement au Japon. Une mise en interaction des peuples qui évoque ce que Patrick Chamoiseau dira du « Tout-monde » d'Édouard Glissant qui est une « mise en interaction, accélérée, des peuples, des cultures, des hommes, des traditions, etc. [...] cela change tout, nous sommes obligés aujourd'hui, quel que soit l'endroit dans lequel nous vivons, [...] nous sommes forcés de tenir compte des autres langues, des autres cultures, des autres positions, des autres traditions. Nous avons quitté les anciens absolus » (Chamoiseau, 1998).

8. Développement et réparation

Incontestablement, le tournant d'une relation artiste, spectateur et nature a lieu en 1982 au moment où Joseph Beuys organise, lors de la documenta 7 à Kassel, une opération où il plante 7000 chênes aux côtés d'un bloc de granit. Cette opération durera plusieurs années, monopolisant la ville entière et ses habitants. Ce vaste chantier de plantations de 7000 chênes est ici une opération de réparation. Paul Ardenne rappelle : « cet acte réparateur, preuve a posteriori de son bien-fondé, a connu une suite au début des années 2000 » (Ardenne, 2018 : 123). En 2006, les artistes Ackroyd et Harvey tombent sur les 7000 chênes plantés vingt-quatre ans plus tôt par Beuys. Ces deux artistes vont collecter les glands produits par ces chênes, ils les mettent en pots, à Londres, les cultivent et les replantent au fil de leurs voyages. La « réparation engendre la réparation » (Ardenne, 2018 : 123). Bruno Latour propose de remplacer le mot développement par celui d'enveloppement. Pour le sociologue, anthropologue ce terme de développement mène droit dans le mur, « si ce n'est au-delà des limites planétaires du système terrestre » (Latour, Schultz, 2022). Le développement est vu par Latour comme un « horizon politique et économique a eu pour conséquence de pousser un lien irréaliste entre la politique, les hommes et leurs conditions matérielles écologiques d'existence ». L'enveloppement au contraire permettrait de reconstruire un lien

intégrant nécessairement « les organisations des sociétés avec leurs moyens de subsistance terrestres ». Ce lien l'artiste Frans Krajcberg l'a non seulement établi mais il le transmet à travers ses œuvres. Il ne s'agit pas d'un retour en arrière mais au contraire d'aller de l'avant en intégrant, en englobant « continuellement nos horizons et nos modes de subsistance dans un souci des conditions d'habitabilité » (Latour, Schultz, 2022). Reconstruire en intégrant ou réintégrant les modes de subsistance terrestre n'est-il pas d'un côté le projet de Joseph Beuys avec ses 7000 chênes ? Ou encore celui de Frans Krajcberg qui proche et émerveillé par la nature propose de travailler avec elle. N'est-ce pas le projet de Dynamo-Fukushima de Yann Toma qui ici réparer symboliquement et participer à réellement l'enveloppement ? N'est-il pas non plus le projet de Sarah Sze et de ses mondes où les matériaux utilisés, si divers soient-ils, entrent en connexion entre eux et avec le spectateur ?

9. Accélérer ou décélérer ?

Après la crise épidémique planétaire de la Covid 19, nous espérons assister à une décélération de la production. Mais la période contemporaine est dans son ensemble dans une logique d'accélération. Mais cette accélération ne serait-elle pas une manifestation d'individualisme ? Comment dès lors faire monde ensemble ? Si l'écosystème de l'art est un bon révélateur du monde actuel, où en sommes-nous ? Que devons-nous faire : accélérer ou décélérer ? Que devons-nous faire œuvrer ou désœuvrer ?

Nous avons vu apparaître récemment dans la pensée contemporaine, le manifeste *#accelerate* de Nick Srnicek et Alex Williams en 2013. Ce manifeste, fondé sur l'accélérationnisme, réactive l'idée du progrès. Les auteurs de ce manifeste écrivent que ralentir n'a pas de sens. Hartmut Rosa l'interprète comme « une critique du « slow » : manger lentement, penser lentement, vivre lentement » (Rosa, 2022 : 22). Comme le remarque Rosa, « la majorité des mouvements *slow* sont très occasionnels. Par exemple, samedi soir, on fait de la *slow food*, on cuisine lentement, mais tout le reste de la semaine on vit dans la précipitation » (Rosa, 2022 : 22). L'autre grief est « que la lenteur n'est pas une vertu en soi, elle n'est pas souhaitable » (Rosa, 2022 : 22). Ainsi une connexion internet lente n'est pas forcément ce qu'il a de mieux, ou l'arrivée lente des secours n'est pas souhaitable². Mais comme le souligne justement Rosa, « l'accélération ne devient un problème qu'à partir du moment où nous ne pouvons plus nous approprier les choses, lorsque nous ne pouvons plus entrer en résonance avec le monde » (Rosa, 2022 : 23). Ainsi il apparaît que les adeptes de la lenteur ne cherchent pas la lenteur mais à entretenir une autre relation au monde. Mais chez les accélérationnistes, ce qui fait bonne chose l'est surtout sur le plan technique. Rosa décèle une erreur

chez les adeptes de L'accélérationnisme, « c'est l'acceptation sans réserve de la technique » (Rosa, 2022 : 24). Rosa développe avec son concept de résonance l'idée d'essayer de rendre le monde plus accessible au lieu de vouloir le mettre sous contrôle. Rosa évoque aussi la force de l'art qui est « devenu - presque en même temps que la nature et de façon très semblable - la sphère de résonance peut-être la plus importante de la modernité » (Rosa, 2018 : 435-436). La capacité religieuse se trouve substituée par la capacité esthétique en tant qu'exigence collective. Ainsi « la résonance esthétique devient ainsi un champ d'expérimentation où se pratique l'assimilation de différents modèles de relation au monde » (Rosa, 2018 : 445). Il s'agit d'œuvrer dans une relation au monde. Ce monde peut être l'œuvre elle-même comme avec Sarah Sze, où l'installation plonge le spectateur dans un monde qui est le sien ou celui qu'il se fait. Un axe de résonance est formé par une connexion d'un dedans et d'un dehors. Quelle est la relation au monde formée par une œuvre d'art ? « Les relations de résonance viennent de la capacité d'une œuvre à toucher son destinataire » (Rosa, 2018 : 447), nous rappelle Rosa.

La relation résonante entre artistes et spectateurs détermine la forme de l'œuvre. Il en est ainsi avec *Dynamo-Fukushima* de Yann Toma où la relation œuvre-spectateurs, active et détermine la forme de cette œuvre. Chez Sarah Sze, le spectateur détermine aussi la forme de l'œuvre même si l'artiste à prédéterminer cette rencontre. Dans le cas de Frans Krajcberg, la relation spectateur œuvre est donnée par la relation du spectateur avec la nature elle-même. C'est sous forme d'affect. Cette relation fonctionne selon un mode Deleuzien, « c'est-à-dire un rapport complexe de vitesses et de lenteurs, et un pouvoir d'affecter ou d'être affecté » (Sauvagnargues, 2005 : 66). Mais la forme d'interaction résonante réussie « c'est lorsque nous sommes prêts à écouter la voix de l'autre, et à rendre la nôtre plus perceptible » (Rosa, 2022 : 34). En ce sens, les interactions résonantes chez Yann Toma Sarah Sze et Frans Krajcberg sont des réussites. Réinventant des modes de vie en commun, c'est-à-dire de l'éthique au sens étymologique du terme mais aussi en son sens pratique. Hartmut Rosa pose surtout la question de savoir qu'est-ce qu'une vie bonne ? Quand avons-nous fait l'expérience d'une vie réussie ? Nous devons, au contraire, nous dit Hartmut Rosa, « entretenir une autre relation au monde ... ne reposant pas sur une chosification. Il s'agit au contraire de rendre de nouveau le monde capable de parler » (Rosa, 2022 : 26).

Rendre de nouveau le monde capable de parler, c'est aussi tenter de le phraser et de faire en sorte que le monde phrase et se re-phrase. Il s'agit bien là, à travers des œuvres d'art, de savoir quel type de liens aux autres et au monde nous avons besoin. Il s'agit de savoir quel type de lien et de relation nous entendons avoir aujourd'hui afin de construire un monde vivable à l'avenir.

Bibliographie

- Ardenne, P. 2018. *Un Art Écologique, Création plasticienne et Anthropocène*. Bruxelles : Éditions Le Bord de l'eau, coll. « La Mulette ».
- Bachelard, G. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Barthes, R. 1966. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8.
- Conte, R. 2011. *Esthétiques du pire*. Paris : éd. Linéart.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1976. *Rhizome, Introduction*. Paris : éditions de Minuit.
- de Sardan, O. 1988. « Jeu de la croyance et « je » ethnologique : exotisme religieux et ethno-égo-centrisme ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 28, n° 111-112.
- Didi-Huberman, G. 2019. Phénoménologie du regard et poétique de l'image. Entretien. In : Wald Lasowski, A. *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, tome 2. Paris : éd. Pocket, coll. « Agora », p. 537.
- Glissant, E. 2011. Le risque total est de l'enfermement et de la fixité. In : Conte, R. 2011. *Esthétiques du pire*. Paris : éd. Linéart.
- Ingold, T. 2013. *Marcher avec les dragons*. Paris : Éditions Zones Sensibles.
- Jamouillé, L. 2020. *Sarah Sze*, revue *Zéro Deux*.
- Krajcberg, F. 1992. *L'Homme du vert*. Paris : Galerie Charles Sablon.
- Latour B., Weibel, P. 2020. *Critical Zones, The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe : ZKM.
- Latour B., Schultz, N. 2022. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Paris : La Découverte, « Les empêcheurs de penser en rond ».
- Noce, V. 2011. « Au Grand Palais, le coup de pédale de Yann Toma pour le Japon ». *Libération*, 16 septembre 2011.
- Noce, V. 2014. Interview, Olafur Eliasson « L'art est plus puissant que tous les signes du temps ». *Libération*, 5 décembre 2014.
- Rosa, H. 2018. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris : ed. La découverte.
- Rosa, H. 2022. *Accélérons La Résonance ! Entretiens avec Nathanaël Wallenhorst*. Paris : Le pommier.
- Restany, P. 1992. L'Homme du vert. Une fable ou plutôt un apologue dédié à mon ami Frans Krajcberg. In : Krajcberg, F. *L'Homme du vert*. Paris : Galerie Charles Sablon, p. 7.
- Restany, P., Krajcberg F., Baendereck, S. 1978. *Manifeste du Naturalisme Intégral ou Manifeste du Rio Negro*, non paginé.
- Restany, P., Krajcberg F., Baendereck, S. 1978. *Amazonie : Nature Intégrale*, non paginé.
- Sauvagnargues, A. 2005. *Deleuze et l'Art*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Stiegler, B. 2018. Postface, l'art dans la situation post-véridique et le nouveau conflit des facultés noétiques dans l'Anthropocène. In : Ardenne, P. *Un Art Écologique, Création plasticienne et Anthropocène*. Bruxelles : Éditions Le Bord de l'eau, coll. « La Mulette ».
- Thoreau, H. T. 2022. *Myrtilles. La beauté des petites choses*. Paris: Rivages poche.
- Wald Lasowski, A. 2019. *Panorama de la pensée d'aujourd'hui*, tome 2. Paris : éd. Pocket, coll. « Agora ».
- Wald Lasowski, A. 2022. *Sur l'épaule des Dieux. Les Arts d'Édouard Glissant*. Paris : Les Impressions nouvelles.

Sitographie [sites consultés le 04 juin 2022]

- Bürklein, C. cité dans
<https://www.floornature.com/blog/ice-watch-paris-by-olafur-eliasson-for-paris-cop21-11188/>
 Chamoiseau, P. « Patrick Chamoiseau parle de la notion glissantienne de « Tout-monde » » (Voyage au pays du Tout-monde, RFO, 1998). <http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html>

Ólafur Eliasson, #IceWatchParis, communiqué de presse, 26 novembre 2015, p. 3.
<https://icewatchparis.com/>

Kyi Ichida, *Dynamo-Fukushima*, in Japonaode, 11 septembre 2011, <http://japonaide.org/2011/09/dynamo-fukushima-fr/>

Ingold, T. « Culture, nature et environnement », *Tracés*. Revue de Sciences humaines, mis en ligne le 21 mai 2014.

Sze, S. citée dans Marc Pottier, « Les écosystèmes de Sarah Sze modélisent la complexité du réel », 16 mars 2021, <https://singuliers.fr/culture/les-ecosystemes-de-sarah-sze-modelisent-la-complexite-du-reel>

Notes

1. Olafur Eliasson: In Real Life. Musée Guggenheim de Bilbao, Espagne. 14 février 2020 - 4 avril 2021.
2. Nous constatons ici une légère différence avec Thoreau.

Synergies Portugal n° 10 / 2022



Fracture raciale
et critique
de la modernité





Imaginaire afrotechnologique et décolonisation de l'espace dans la création artistique française contemporaine

Magali Nachtergaele

Université Bordeaux Montaigne, France
magali.nachtergaele@u-bordeaux-montaigne.fr

<http://orcid.org/0000-0001-7084-4442>



Reçu le 13-09-2022 / Évalué le 15-11-2022 / Accepté le 05-12-2022

Résumé

La pensée posthumaniste s'est construite dans un environnement marqué par le progrès industriel et porté par la modernité européenne, elle-même fondée sur le colonialisme. Aussi, l'imaginaire de la colonisation spatiale a-t-il, comme celui du futur et de la science-fiction, principalement été façonné d'un point de vue eurocentré. Dans les années 1970, le mouvement afrofuturiste s'est réapproprié ces représentations et politisé la relation à l'ailleurs spatial, en l'inscrivant dans une histoire afrodescendante, où les questions de déplacement font plus écho à un passé récent qu'au futur. La « reconquête » de l'espace du point de vue africain engage une forme de décolonisation astro-technologique : les artistes contemporains de la scène française Kapwani Kiwanga et Josèfa Ntjam incarnent de façon emblématique les enjeux de pouvoir, de savoir et de projection dans le futur que la science-fiction met en scène.

Mots-clés : afrofuturisme, art contemporain, posthumanisme, décolonisation, écologie

Imaginação afrotecnológica e descolonização do espaço na criação artística francesa contemporânea

Resumo

O pensamento pós-humanista foi construído num ambiente marcado pelo progresso industrial, impulsionado pela modernidade europeia. Desta forma, o imaginário da colonização do espaço, como o do futuro e da ficção científica, foi moldado principalmente de um ponto de vista eurocêntrico. Na década de 1970, o movimento afrofuturista reapropriou-se dessas representações e politizou a relação com o outro lugar espacial, inscrevendo-a numa história afrodescendente, onde questões de deslocamento ecoam mais num passado recente do que no futuro. A « reconquista » do espaço do ponto de vista africano envolve uma forma de descolonização astrotecnológica: os artistas contemporâneos da cena francesa Kapwani Kiwanga e Josèfa Ntjam encarnam de forma emblemática as questões de poder, conhecimento e projeção no futuro, encenadas pela ficção científica.

Palavras-chave : afrofuturismo, arte contemporânea, pós-humanismo, descolonização, ecologia

Afrotechnological imagination and decolonization of space in contemporary French artistic creation

Abstract

The posthumanist thought emerged in an environment marked by the ideology of industrial progress, encouraged by the European modernity and colonialism. Thus, the imaginary of space colonization, future and science fiction, was mainly shaped from a Eurocentric point of view. In the 1970s, the Afrofuturist movement reappropriated these representations and politicized the relationship to the outer space, reinscribing an Afrodescendent origin, in which displacement and migration echoed a recent past. The “reconquest” of space from the African point of view engages a kind of astro-technological decolonization: the contemporary artists of the French scene Kapwani Kiwanga and Josèfa Ntjam embody in an emblematic way the stakes of power, knowledge and projection in the future staged in science fiction narratives.

Keywords: afrofuturism, French contemporary art, posthumanism, decolonization, ecology

Introduction

Les années 2000 ont vu surgir de façon plus concrète des utopies cybernétiques, certaines dans le domaine biomédical ou dans l'intelligence artificielle, d'autres prolongeant des imaginaires de la science-fiction du 20^e siècle. Le versant pragmatique de ces utopies que le Web est venu illustrer à échelle planétaire reposait sur l'idée d'un possible « solutionnisme technologique ». Ce dernier aurait ouvert la voie à une réparation écologique face aux dérèglements climatiques annoncés depuis les années 1970. Ainsi ont cheminé de pair discours catastrophistes et utopies technologiques, du premier choc pétrolier en 1973 jusqu'au premier rapport du GIEC (Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat) en 1990, alimentant l'idée d'un progrès humain qui saurait dompter la nature même dans ses expressions les plus extrêmes - elles-mêmes générées paradoxalement par le progrès industriel. À l'arrière-plan, l'entreprise de conquête spatiale a fourni une possibilité de sortie d'un monde qui risquait sa perte. La haute technologie a été mise à profit pour l'exploration de la planète Mars (Mars Exploration Rover, 2003, par la NASA) ou pour des voyages stellaires financés par des entrepreneurs privés (Space X, 2002, par le magnat Elon Musk), avec le soutien inconditionnel des pays de la modernité avancée, en particulier les superpuissances du G7. La période du tournant des années 2000 par contre est marquée par des tensions entre les « biocatastrophistes » et les « technoprophètes », tel que Dominique Lecourt le constate dans son essai de 2003 *Humain, post humain* (Lecourt, 2003), où il lie

croissance économique et crise écologique, tout en condamnant l'activisme militant. Mais c'est surtout tout un discours sur le « post humain » qui se construit, au risque d'une « sortie des valeurs de l'humanité » - sans préciser la définition exacte de cette dernière et de ses « valeurs » - et donc d'un possible cheminement vers « l'inhumain » (Lecourt, 2003).

D'un côté ou de l'autre, le philosophe français, spécialiste d'éthique, souligne les risques moraux liés à la normativité à l'œuvre, en particulier dans les biotechnologies. Son propos, s'il était précurseur, n'en reste pas moins critiqué (Citot, 2019) : la philosophe Marta Segarra souligne par exemple l'exclusion de la pensée féministe et du genre dans le post-humanisme (Segarra, 2021). Parallèlement se développe une pensée transhumaniste dans le giron de la cyber culture. En marge des réflexions sur la cybernétique et le posthumanisme (Wiener, 1971, Hayles, 1999)¹, le terme « transhumanisme », apparu à la fin des années 1980, a été notamment identifié chez un de ses représentants principaux, l'Iranien Fereidoun M. Esfandiary ou FM 2030 dans *Are You Transhuman ?* paru en 1989. Cette pensée, comme le rappelle Remi Sussan dans son essai de 2005 (Sussan, 2005), est ancrée dans la culture de la réussite technologique de la Silicon Valley et a été stimulée par les avancées spatiales états-uniennes dans le sillage du cyberpunk ou « postnuke », une esthétique accompagnant ces utopies au cinéma, en bande dessinée mais aussi dans la création artistique contemporaine. En passant deux décennies de dénonciations, anticipations, dystopies et désillusions politiques, à travers un panorama au début des années 2020 et quatre artistes de la scène artistique française, nous verrons comment ces discours se sont complexifiés en amenant de nouvelles questions, telle que la décolonisation culturelle et écologique ou les identités genrées.

1. Un futur décolonisé, au-delà de l'humanisme

La science-fiction, terrain de spéculation technofuturiste, a été envisagée comme des « mondes possibles » (Lavocat, 2010, Besson, 2021) où le présent est mis en tension avec une multitude de potentialités futures, désirables ou au contraire à éviter à tout prix, dans le cas des dystopies. Ces avenir ont beaucoup pris leurs origines dans des fictions écrites par une certaine catégorie d'auteurs qui s'expriment au nom de l'humanité et d'un certain universalisme. En effet, la science et sa fiction connaissent leur essor dans l'Europe moderne et industrialisée, développant des scénarios où les hommes, blancs, se projettent dans un futur exploratoire plein de dangers qu'ils parviennent - ou non - à maîtriser. Cet univers science-fictionnel a longtemps dominé les représentations culturelles de l'avenir, au point de devenir de véritables modèles de sociétés futuristes, en témoignent

les architectures modernistes associées à l'idée d'une urbanisation avant-gardiste. Dans cet avenir, l'humanité, comme un ensemble homogène et culturellement aligné sur les sociétés modernes euro-américaines, tente de dominer la nature et vivre selon ses codes. Pourtant, le principe même des mondes alternatifs serait de proposer des univers où les règles de domination sociale pourraient s'inverser, s'annuler, voire se dissoudre. Malcom Ferdinand dans son ouvrage *Une Écologie décoloniale* (Ferdinand, 2021), décrit dans un schéma à deux entrées la valorisation supérieure de « l'Homme, Humain ou anthropos », ces concepts étant eux-mêmes proches d'une catégorie particulièrement « valorisée et homogénéisée » : « Homme Blanc, chrétien, diplômé et de classe aisée ». La dernière catégorie, la moins valorisée et homogénéisée regroupe : « humains, hommes, femmes, pauvres, malades, racisés, (...), homosexuels, âgés, handicapés... » (Ferdinand, 2021 : 18). Ces catégories peuvent surprendre mais elles décrivent de façon claire les sujets et personnages agissant des récits de science-fiction, où les points de vue des personnages moins valorisés dans le genre humain, femmes, racisés ou homosexuels sont très nettement moins représentés.

Comment penser un avenir pour toute l'humanité selon un point de vue finalement si restreint ? Comme en témoignent la singularité des textes d'Ursula K. Le Guin, Samuel R. Delany, Octavia Butler et Joanna Russ, notamment dans le débat posthumain, ces auteur·ices développent des utopies post-genrées ou post-raciales qui défient les réalités sociales du monde moderne, fondé sur une domination des cultures euro-américaines et leurs valeurs. Dans *Modest_Witness@Second_Millennium*, Donna Haraway rappelle que le projet « humaniste » se heurte, pour ne pas dire se fracasse, sur la question de la race : « Race is a fracturing trauma in the body politic of the nation—and in the mortal bodies of its people » (Haraway, 1997 : 213). Le récit posthumaniste, prenant ses sources dans un humanisme lui-même très partiel, prolonge cette fracture pour en perpétuer les dissensions. Il se double d'une question raciale (ou post-raciale) qui ne se résout que dans la fiction technoscientifique de l'ailleurs spatio-temporel, marqué par un retour qui viendrait surtout transformer le savoir sur le présent.

2. L'afrofuturisme, ou « astro-blackness », une reconquête de l'espace

L'artiste Kapwani Kiwanga, Canadienne d'origine tanzanienne, fait partie de ces sujets hétérogènes selon la définition de Ferdinand : en tant que noire, femme, et dans le champ de l'humanisme universaliste euro-centré, des singularités dévalorisées. À ce titre, elle s'est emparée d'un imaginaire afrofuturiste développé aux États-Unis dans la continuité de ce que Isiah Lavender III considère comme un espace d'espoir et de liberté pour un peuple opprimé par l'esclavage : « Afrofuturism is a

set of race-inflected reading protocols designed to investigate the optimisms and anxieties framing the future imaginings of black people » (Lavender III, 2019 : 3).

Kiwanga a réalisé au début des années 2010 un cycle de conférences-performances intitulé *Afrogalactica* (2011 - ...), qui, en trois volets, développaient des fictions où les Afronautes, spationautes panafricains ayant réussi à développer un programme spatial, déploient une nouvelle colonie à la suite d'une avarie dans les communications avec le vaisseau-mère (Steingo, 2017). Durant les conférences, l'artiste se présente comme une anthropologue « galactique » venue du futur (2058 précisément, soit dans un futur très proche). Elle a pour mission de transmettre sous la forme d'un diaporama animé, comprenant images, textes et films, un grand récit du futur pour éclairer le présent des populations africaines et afrodescendantes, promises à un avenir dans les étoiles. Gavin Steingo, auteur d'un article entièrement consacré à ce travail (Steingo, 2017), présente l'influence de son parcours d'anthropologue, la dimension spéculative du troisième et dernier volet (« Les Manuscrits de l'espace profond ») et le croisement entre les mythologies africaines avec le complexe Terre-Etoile, mêlé de théories extraterrestres a priori fantaisistes mais articulant l'argumentaire eschatologique du récit-performance. Comme le souligne Steingo, l'ethos performatif de Kiwanga est important dans la présentation de ses conférences-performances. La figure de la femme noire scientifique est déjà, en 2010, une vision futuriste du point de vue euro-américain, et l'artiste, prenant un ton similaire aux voix synthétiques, est habillée de vêtements au design minimaliste. Les trois volets de sa trilogie « *Afrogalactica* », *A Brief History of the Future*, *Black Star Chronicles* et *The Deep Space Scrolls*, se présentent comme une épopée fantasque, aux évidentes failles scientifiques, mais manifestement très sérieuse et rigoureuse. Le discours s'appuie sur un montage de documents : images prises sur Internet, extraits de films, vidéos tournées dans un décor low tech, à la manière de l'introduction qui rappelle les films bricolés des années 1970 et dans laquelle on voit la jeune femme décoller dans un module spatial. Le récit mêle de surcroît des éléments de mythologie dogon et des scénarios spéculatifs comprenant notamment la reproduction inter-espèces avec des entités extraterrestres afin d'assurer la survie de l'humanité.

Steingo adhère lui aussi au discours émancipateur de la fiction afro-futuriste, tout en remarquant que Kiwanga y mêle des éléments anthropologiques et de philosophie spéculative, qui relève de ce que Reynaldo Anderson et Charles E. Jones désignent du nom d'« astro-blackness » (Anderson et Jones, 2016 : vii). Il rappelle que : « Depuis les « recherches intergalactiques » de Sun Ra jusqu'à l'« Astro Man » de Jimi Hendrix et à l'alter ego de George Clinton, « Starchild » (« L'Enfant des étoiles »), les musiciens et les artistes de la diaspora africaine ont depuis longtemps

exploré les questions extraterrestres et spatiales. ». On retrouve cette généalogie chez Mark Dery, qui a donné au terme « afrofuturisme » son sens commun actuel, mais aussi dans la plupart des ouvrages qui reviennent sur ce mouvement artistique et littéraire. Steingo poursuit en ajoutant un terme qui nous intéresse ici, celui du « non-humain » ou « inhumain » qui se trouve lié à l'imaginaire de la déportation forcée :

Cet intérêt pour le non-humain, ou l'inhumain, est dû en grande partie à la condition de diaspora forcée engendrée par l'esclavage transatlantique, ou, comme le dit Dery « au fait que les Afro-Américains, dans un sens très concret, sont les descendants de personnes enlevées par des aliens » (Steingo, 2017 : 30).

Chez Kiwanga, le récit des afronautes rejoue l'échappée imaginaire afrofuturiste² portée par le musicien Sun Ra, en particulier dans son film *Space is the Place* (1973). Kiwanga a elle-même réalisé un film documentaire, *The Sun Ra Rapatriation Project* (2009), travail préliminaire à *Afrogalactica*. Dans ce film composé d'archives, entretiens avec des scientifiques de l'Observatoire de Paris et du Jet Propulsion Lab, mais aussi des musiciens, il s'agit d'organiser le retour de Sun Ra sur Saturne, tout en documentant son utopie et la possibilité d'un voyage spatial, ses difficultés, les moyens de sa réalisation. Partant d'un postulat ouvertement incomplet et improbable, énoncé par l'artiste elle-même, le scénario opère une boucle temporelle. En effet, Sun Ra disait venir de Saturne, une origine lointaine, inaccessible, qui représentait métaphoriquement l'Afrique d'où ses ancêtres sont venus, non pas dans des navettes spatiales mais des bateaux négriers, et où il ne pourrait jamais « retourner ». Ce lieu visible mais utopique devient une origine extra-terrestre, et de fait, non-humaine. Sun Ra, comme l'afronaute anthropologue jouée par Kiwanga, incarnent une posthumanité qui existe en dehors de l'humain et de l'anthropos terrestre, où ils n'ont pas de véritable place : c'est l'espace qui est « le lieu », un vide intersidéral composé de petits îlets pour la plupart inhospitaliers à la vie. C'est aussi une place hétérotopique et sous-valorisée, jamais fermement assignée : la fiction propose de « retourner » dans cet endroit qui n'existe pourtant pas.

Ce topos afrofuturiste a été repris dans l'art et la culture populaire depuis, chez le rappeur Youssoupha notamment qui a intitulé son dernier album *Neptune Terminus* (Mabiki, 2020). Dans son clip « Astronaute » (Mabiki, 2021) apparaît le personnage de l'afronaute, lui aussi revenu sur terre après un long périple jusque non pas Saturne, mais Neptune. Ce clip semble lui-même inspiré des Kongo Astronauts, un groupe d'artistes performeurs congolais, Eléonore Hellio et Michel Ekeba, qui mêlent depuis 2013 vidéos et performances urbaines. Une de leurs pièces emblématiques, « Après Shenghen » (2019) est liée aux restrictions imposées à la

circulation des Congolais en Europe dans l'espace Shengen (voir Malaquais, 2020). La pièce, documentée par une vidéo, montre un personnage astronaute déambuler dans la forêt et dans les rues de Kinshasa, créant un effet de contraste et des réactions de la population voyant apparaître ce personnage habillé dans une combinaison manifestement bricolée. Là encore, la figure de l'afronaute figure un voyage impossible, empêché, non pas par des limites scientifiques, mais bien humaines et surtout politiques.

3. Une décolonisation des « Blue humanities » ?

L'espace science-fictionnel est, que ce soit dans le cas de l'utopie comme de la dystopie, propice aux métaphores du présent, mais aussi à des relations interpersonnelles apaisées, allant à contre-courant d'un néant angoissant ou peuplé de créatures hostiles. Æan Larue dans *Libère-toi Cyborg* revient sur un récit de Vonda McIntyre, grande inspiratrice d'Haraway : dans *Superluminal* (1983), une jeune femme orque, Orca, rêve de visiter le cosmos, la septième dimension, et devenir pilote. Encouragée par ses congénères orques, « le passage d'Orca de la mer aux étoiles traduit cette puissance typiquement cyborg » (Larue, 2018 : 194), explique Larue. Alors que pour devenir pilote, elle doit donner son cœur pour le remplacer par une machine, Larue ajoute : « les transformations subies par les héro* sont intimes et profondes, elles mettent en jeu la chair, l'adaptation humaine à des conditions nouvelles vécues comme difficiles et entraînant un renoncement [...] » (Larue, 2018 : 194). Entre imaginaire de la séparation, de la transformation et du renouveau, l'aventure cosmique n'est pas dénuée de risques, et le rappel de la traversée de l'Atlantique lors la traite des esclaves africains fait partie d'un des éléments fondateurs de l'imaginaire de la séparation des humains venus d'Afrique noire. Cet « Atlantique noir » est un terme développé par Paul Gilroy en 1993 (Gilroy, 1993) un an avant « Black to the Future » où Mark Dery énonce le concept d'afrofuturisme (Dery, 1994 : 179-222). L'océan Atlantique est central dans la généalogie historique des Noirs américains, car il constitue l'un des vecteurs du « signifiant » noir tel qu'Henri Louis Gates l'entend dans *The Signifying Monkey* (Gates, 1988) : sans traversée, pas de signifiant spécifique à la communauté noire, pas de communauté par la « race ». La séparation et le voyage sans retour frappent l'espace maritime d'une image négative et l'eau d'un pouvoir magique, incarné notamment dans la mythologie africaine par la figure de la sirène Mami Wata. La projection entre espace aquatique, galactique et terrestre déterritorialise mais aussi déshumanise les sujets qui dépassent les limites de la vie humaine, pour entrer dans un au-delà où la magie, l'impossible, la vie spirituelle et décorporée se mêle à l'imaginaire technofuturiste de la science-fiction.

La transformation radicale, ce renoncement évoqué par Ìan Larue, fait partie du récit que construit l'artiste Josèfa Ntjam (1992, Metz, France) qui crée un univers politiquement engagé et inscrit dans le topos d'une exploration spatiale décolonisée, où le sujet ne vient pas conquérir un espace mais s'y fondre, s'y adapter, quitte à renoncer à sa propre enveloppe charnelle. C'est à nouveau à travers le format de la conférence-performance mise en musique que Ntjam, Française aux origines camerounaises, rejoue le récit dans l'espace mais dans une transformation qui dépasse limites de l'humain, du non-humain et même du vivant. Dans sa performance « Hilolombi #2 et si nos corps en formes de gouttes côtoyaient les étoiles » (Ntjam, 2018-19), elle se présente comme une ingénieure hydraulique, figure de scientifique comparable à celle jouée par Kiwanga, mais accompagnée des « griots carbone ». Elle est sur le point de partir en mission sur une planète où les corps, lorsqu'ils entrent en contact avec son atmosphère, se transforment en eau. Le départ est lié à une transformation irréversible, qui amènera à changer d'état et de matière, au risque de voir disparaître la conscience. Artiste plurimédiateur formée aux Beaux-Arts de Paris, Ntjam développe des installations postdigitales sur supports multiples, la performance, et donc son corps, en étant un des aspects. Elle s'inspire de la desktop culture combinées aux utopies afrocyberfuturistes postcoloniales³. Son film « Melas de Saturne » en témoigne, au même titre que ses installations qui mêlent tissus imprimés suspendus et céramiques. Dans l'environnement subaquatique transmédiatique qu'elle crée, des captures d'écran, images de vagues, masques africains, serpents de mer et coraux se superposent et voisinent des sculptures reproduisant des organismes sous-marins. Dans « Melas de Saturne », les fonds sous-marins et le bureau de l'ordinateur servent de décor commun. Le titre évoque Saturne, et l'origine supposée de Sun Ra mais aussi « melas », racine grecque de mélancolie signifiant « noir ». La mélancolie de Saturne se met en scène dans un film d'animation 3D où son visage modifié sur ordinateur apparaît, se fond et se transforme tandis que sa voix déclame :

In the loneliness of collectivity, i am Persona / peuple méta drexcien saturnien et bassa / autant de sources que j'affirme miennes / car mon corps a été fragmenté / ma recherche est expansive comme un système quantique, dans plusieurs états à la fois (Ntjam, Hart, 2020, vidéo).

Sa « persona », à la fois personnage et image, évoque un peuple composé d'origines diverses et variées, sans liens apparents, « méta », qui vit dans un monde supérieur. Elle convoque aussi les « drexcien », nom dérivé du groupe Drexciya, duo anonyme fondateur de la techno house de Detroit mais aussi d'un mythe, « l'empire drexcien » qui se situe dans les profondeurs des abysses (dans la lignée de George Clinton et de son « Atlantide noire »). Les « saturniens » font directement

écho à Sun Ra, tandis qu'Hilolombi se réfère à la mythologie bassa, peuple bantou d'Afrique centrale situé sur l'actuel Cameroun.

Dans la performance « Hilolombi #2... », la transformation des humains en eau efface entièrement la distinction raciale, tout en s'inscrivant explicitement dans la mythologie bantoue de Hilolombi, dieu créateur et suprême, « ancien des anciens ». Le voyage ne conduit pas vers un ailleurs terrestre finalement similaire à celui connu, mais bien à une existence où les corps se mêlent et forment une nouvelle entité indéfinissable, informe, et impossible à singulariser. La radicalité même de la transformation dépasse les fictions afrofuturistes pour faire entrer dans une ère posthumaine proche de l'imaginaire drexcien des abysses, néanmoins situé dans les étoiles. Ntjam, son avatar dans « Melas de Saturne » et « Hilolombi #2 », incarnent par la voix le récit de ces aventures numériques et électroniques, la narration conduisant dans des paysages en 3D sur des rythmes électro contrôlés par l'artiste elle-même, de plus en plus éloignés de la réalité des spectateurs.

La fiction « Hilolombi #2... » s'inscrit dans des champs de références croisées qui relèvent à la fois de la science-fiction, de l'afrofuturisme, de la musique électronique, de la cyberculture et, de façon liminale, du champ émergent des Blue humanities, tout en le questionnant. En effet, que ce soit à partir de Malcom Ferdinand qui invite à repenser l'écologie depuis les Caraïbes, dans un environnement marqué par l'insularité, l'archipélisme et l'histoire coloniale et esclavagiste ou dans la transformation aquatique des abysses stellaires chez Ntjam, l'Atlantique noir se trouve aussi en tension avec ces « humanités bleues » et le discours écocritique porté par ce nouveau fragment disciplinaire. Quelle place pour l'Atlantique noir - et les « protecteurs de l'eau » natifs américains - dans la conception écocritique des espaces maritimes, la conservation des ressources aquatiques et de la gestion de l'eau, nécessaire à la vie sur la planète Terre ? La science-fiction est à ce titre un indice d'une volonté de changement de narration politique, et de trajectoire historique. La spéculation fonctionne comme une exploration imaginaire qui rebat les cartes des hiérarchies, au risque extrême de la dés-humanisation, comme le met en scène « Hilolombi #2 », mais sans se départir d'une éthique du vivant, telle que la prônent des penseuses comme Donna Haraway ou Vinciane Despret. La déconstruction de l'humanisme et du post-humanisme par les œuvres afrofuturistes notamment indique les limites du rapport construit par l'Europe et ses colonies avec les ressources naturelles mais aussi les limites même de l'écriture du futur de l'humanité.

Conclusion

L'Atlantique terrestre est bleu, tout comme la planète quand on la voit de l'espace, c'est-à-dire, du point de vue du progrès technologique qui atteint une vision quasi divine sur notre habitat. Le monde numérique a adopté cette même couleur, omniprésente sur les ordinateurs et le web, s'appropriant une qualité naturelle comme un emblème culturel. Comme les interfaces internautiques, et à ce titre on peut se souvenir que la métaphore de la fluidité du Web a alimenté l'imaginaire du numérique comme espace « liquide ». La métaphore du « Web profond » fait écho au « Deep Space Scrolls » de Kiwanga, tandis que le « Dark Web » reste une évocation négative. Pourtant de près, l'eau n'est pas toujours si bleue, offrant mille nuances de reflets et couleurs. Océan, espace et réseau internet partagent un imaginaire commun que les artistes investissent comme un lieu d'énonciation politique, où les identités et la représentation de l'humain dialogue directement avec les tensions de genre, de race et écologiques qui font le présent des sujets déjà projetés hors de l'humanité telle qu'elle se définit dans l'universalisme eurocentré et colonisateur. Le pluralisme du futurisme, de la technologie et de l'écologie redonne de nouvelles perspectives à la notion d'humanisme ou post-humanisme des conceptions repliées sur une vision du monde univoque. L'afrofuturisme engage ainsi des voies écologiques divergentes, comme le montre Elara Bertho à partir d'un corpus littéraire féministe, des autrices nigériane Nnedi Okorafor ou étatsunienne N.K. Jemisin (Bertho, 2021 : 151-163), qui ne s'inscrit pas dans la course aux étoiles qui a caractérisé l'essor technologique des années de Guerre froide et dont la haute technologie est directement héritière. Une scène artistique contemporaine française, avec Julien Creuzet, Tabita Rezaire et Gaëlle Choisine par exemple, utilise l'univers technologique, musique, spiritualité et fictions poétiques qui participent d'un décor marqué par un afrofuturisme postdigital, aux préoccupations écologiques, de race et de genre. Ces expérimentations et explorations invitent à revoir le posthumanisme et le transhumanisme à l'aune de pensées de la nature et de la présence au monde autrement que par le prisme seul du progrès technologique, en lui ajoutant une part de croyance, de magie et de discours politique.

Bibliographie

- Amaro, R. 2018. Afrofuturism. In: Braidotti R. et Hlavajova M. (dir.). *The Posthuman Glossary*. Londres: Bloomsbury, p. 17-20.
- Anderson, R., Jones, C.E. (dir.). 2016. *Afrofuturism 2.0. The Rise of Astro-Blackness*. Lexington : Lexington Books.
- Bertho, E. décembre 2021. « L'Afrofuturisme féministe des fractures de la Terre ». *Multitudes, Planétarités*, p. 153-161.

- Besson, A. 2021. *Usages politiques de la science-fiction et de la fantasy*. Paris : Vendémiaire.
- Citot, V. 2004. « Humain, post-humain de Dominique Lecourt ». *Le Philosophoire*, vol. 23, no. 2, p. 213-219.
- Desprès, E., Machinal, H. 2014. « Introduction ». In : Desprès E. et Hélène Machinal H (dir.). *PostHumains : Frontières, évolutions, hybridités*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 9-26.
- Dery, M. 1994. "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose". In: Dery M. (dir.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham : Duke University Press, p. 179-222.
- Ferdinand, M. 2021. *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Paris : Seuil.
- Gilroy, P. 2017. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* [1993]. Paris : Amsterdam.
- Hayles, N. K. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Literature, Cybernetics and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Haraway, D. 1997. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse*. Londres : Routledge.
- Larue, I. 2018. *Libère-toi Cyborg ! le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*. Paris: Cambourakis.
- Lavender III, I. 2019. *Afrofuturism Rising: The Literary Prehistory of a Movement*. Ohio : Ohio University Press.
- Lavocat, F. (dir.) 2010. *La Théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS éditions.
- Lecourt, D. 2003. *Humain, post humain. Histoire et société*. Paris: P.U.F.
- Mabiki, Y. 2021. « Astronaute », *Neptune Terminus*, Bomaye Musik.
- Malaquais, D. 2020. « Sans Pathos. Des Kongo Astronauts, de Lamyne M ». *Critique*, vol. 5, n° 876-877-878, p. 513-525.
- Ntjam, J. 2018-19. « Hilolombi #2 et si nos corps en formes de gouttes côtoyaient les étoiles », performance sonore et vidéo, 30'.
- Ntjam, J., Hart, S. 2020. *Melas de Saturne*, vidéo couleur et son, 11'50.
- Segarra, M. 24 novembre 2021. « Les études de genre et les posthumanités », conférence BIG Bordeaux Interdisciplinaire Genre. Université Bordeaux Montaigne. Inédit.
- Steingo, G. 2017. « Kapwani Kiwanga : spéculations extraterrestres ». *Images Re-vues*, n° 17, *Extraterrestre*, vol. 14. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4083> [consulté le 10 septembre 2022].
- Sussan, R. 2005. *Les Utopies posthumaines, contre-culture, cyberculture, culture du chaos*. Mouans-Sartoux : Omniscience, « Les essais ».
- Wiener, N. 1971. *Cybernétique et société*. Paris : 10/18, Union Générale d'Éditions.

Notes

1. Voir Wiener (1971) et Hayles (1999). Le débat a été porté dans les années 2015 en France et au Québec sur les limites de l'humain et du posthumain ; voir, à ce propos, Desprès & Machinal (2014).
2. Voir la notice de Ramon Amaro (2018 : 17-20), qui considère que l'afrofuturisme a un « agenda humaniste » qui vise à « reconceptualiser des auto-représentations alternatives ». Ma traduction.
3. Ce terme a été utilisé pour un cycle de conférences et performances à la Gaîté Lyrique intitulé « Afro-cyber-féminisme. Dans le sillage d'Octavia Butler », organisé par Oulimata Gueye, de février à juillet 2018, Paris. Kapwani Kiwanga y avait réactivé le 23 mai 2018 la performance « Black Star Chronicles » chapitre 2 du cycle « Afrogalactica ».



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Synergies Portugal n° 10 - 2022 p. 137-154

L'historiographie et l'ethnographie dans l'imaginaire esthétique d'Édouard Glissant : une immunité anthropologique pour les diverses humanités

Mohamed Lamine Rhimi

Université de Tunis, Tunisie

rhimi_ml@hotmail.fr

<https://orcid.org/0000-0002-5245-6742>

Reçu le 11-07-2022 / Évalué le 26-10-2022 / Accepté le 25-11-2022

Résumé

Chantre de l'*antillanité*, Édouard Glissant, poète, romancier et philosophe martiniquais, n'a de cesse de rattacher sa rhétorique à une littérature qui tient à la fois lieu de rupture avec l'atavisme et le silence plaqués aux Caribéens et de dépassement de la mystification et du fixisme qui sclérosent leur culture et entravent son progrès. Somme toute, l'écrivain s'emploie à cultiver l'historiographie et l'ethnographie, dans l'objectif non seulement d'impulser une ethnopoétique, propre aux insulaires, mais également d'adouer une immunité anthropologique, à même d'assurer une jouvence culturelle à toutes les communautés du chaos-monde. Pour ce faire, le penseur réhabilite la dynamique de la *tranhistorie* pour mettre fin à la prédation historique et placer son *ethnopoétique* et sa géopolitique sous le double signe de la non-violence et du vivre-ensemble. C'est ainsi que les divers imaginaires artistiques des différentes régions du monde entrent en interactions illimitées, dont les résultantes sont inestimables.

Mots-clés : chaos-monde, Édouard Glissant, ethnographie, ethnopoétique, transhistoire

Historiografia e etnografia na imaginação estética de Édouard Glissant: uma imunidade antropológica para as várias humanidades

Resumo

Cantor da *antillanité*, Édouard Glissant, poeta, romancista e filósofo da Martinica, não cessa de vincular a sua retórica a uma literatura que serve tanto para romper com o atavismo e o silêncio impostos ao Caribe quanto para superar a mistificação e o fixismo que paralisam a sua cultura e que travam o seu progresso. Em suma, o escritor empenha-se em cultivar a historiografia e a etnografia, com o objetivo não só de estimular uma ethnopoética própria dos insulares, mas também de alimentar uma imunidade antropológica, capaz de garantir uma juventude cultural a todas as comunidades do caos-mundo. Para isso, o pensador reabilita a dinâmica da *tranhistória* para pôr fim à predação histórica e colocar a sua *ethnopoética* e a sua geopolítica sob o duplo signo da não-violência e da convivência. É assim que as várias imaginações artísticas das diferentes regiões do mundo entram em interações ilimitadas, cujos resultados são inestimáveis.

Palavras-chave : caos-mundo, Édouard Glissant, etnografia, ethnopoética, transhistória

Historiography and the ethnography in Edouard Glissant's aesthetic imagination: an anthropological immunity for various humanities

Abstract

Cantor of “Antillanité”, Edouard Glissant, Martinican poet, novelist and philosopher, links constantly his rhetoric to a kind of literature, which could act as an epistemological break with atavistic culture and domination, which affect Caribbeans. In sum, the writer cultivates the historiography and the ethnography for the purpose of not only giving impetus to *ethnopoetics*, which is specific to islanders, but also of underpinning anthropological immunity. The latter should be able to ensure the cultural rejuvenation of all communities in the “chaos of the world.” In order to achieve this, the thinker rehabilitates the dynamics of *transhistory* with which he seeks to assist Caribbean in decolonizing history. At the same time, he places his *ethnopoetics* and his geopolitics under the double sign of nonviolence and co-existence. This is how the different artistic imaginaries all over the world interact unlimitedly with one another to make the outcomes of this invaluable process.

Keywords: chaos of the world, Edouard Glissant, ethnography, ethnopoetics, transhistory

Introduction

Écrivain martiniquais Édouard Glissant place son œuvre sous le signe des « contre-rhétoriques » (Glissant, 2010 : 24), en ceci qu’elles véhiculent « une révolution culturelle » (Glissant, 1981 : 407) et une « ethnopoétique » (Glissant, 1981 : 132) caribéenne. Autant dire que notre auteur n’appréhende la transmodernité des diverses communautés et cultures qu’en termes de rupture d’avec les systèmes de pensée colonialistes, comme il le souligne dans *Poétique de la Relation* : « Dans cet univers, de domination et d’oppression, de déshumanisation sourde ou déclarée, des humanités se sont puissamment obstinées. Dans ce lieu désuet, en marge de toute dynamique, les tendances de notre modernité s’esquissent. C’est à repérer de telles contradictions qu’il faut d’abord nous attacher » (Glissant, 1990 : 79).

Au lieu de « travailler à la mort du colon » (Fanon, 2002 : 83), le romancier antillais met tout son soin à effectuer un décentrement historique, en ce sens qu’il envisage l’Histoire à travers le kaléidoscope d’une rhétorique archipélique, c’est-à-dire d’une « transrhétorique » (Glissant, 1997a : 112), et non selon le focus occidental unique. L’*ethnopoétique* romanesque glissantienne est ainsi mise à contribution pour impulser et soutenir un projet culturel propre aux sociétés composites, projet qui tient compte de leurs « digenèses » (Glissant, 1997a : 57). C’est aussi en hissant l’*ethnopoétique* antillaise à ses sphères esthétiques paroxysmiques que l’écrivain lui assure une participation active et édifiante à la culture mondiale autant qu’une interaction opératoire et fructueuse avec les imaginaires qui essaient à partir des

différentes régions du monde. Ainsi l'*ethnopoétique* insulaire embrasse-t-elle la transmodernité.

Dans notre perspective, où la transrhétorique ressortit essentiellement à l'interpénétration des genres oratoires (l'impulsion judiciaire, l'éloquence épидictique et la visée délibérative), où « l'orateur doit posséder l'ensemble des savoirs » (Cicéron ; Mathieu-Castellani, 2000 : 14) et où « [l']art oratoire a besoin du concours de tous les arts et sciences » (Quintilien ; Mathieu-Castellani, 2000 : 14), il s'agira d'évaluer de quelle manière l'écrivain antillais s'érige à la fois en « historien » (Glissant, 2003 : 149) et en « ethnologue » (Glissant, 2008 : 121). Autrement dit, il sera question d'appréhender la façon dont sa transrhétorique nourrit sa pensée et son art romanesque des apports de l'Historiographie et de ceux de l'ethnographie.

Rappelons, à ce propos, que la contre-rhétorique glissantienne, dans son versant ethno-historiographique, s'attache à rendre compte d'une particularité anthropologique antillaise, somme toute complexe et dont l'appréhension n'est pas donnée d'emblée, en raison du transbord des Africains et de leur réduction en esclavage, comme le suggère l'auteur, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), en mettant l'accent sur l'absence de repères chronologiques dans l'Histoire des insulaires, laquelle incarne symboliquement et/ou métaphoriquement « un maelström indébrouillable » (Glissant, 1999 : 243). Partant, l'écrivain martiniquais opère un décentrement de perspective historique dans l'intention de lever le voile sur la véritable Histoire des Antillais : « Se battre contre l'un de l'Histoire pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité » (159), postule-t-il, à ce propos, dans *Le Discours antillais*. C'est à partir de ce point de vue que Glissant s'emploie à promouvoir une « poétique de la mondialité » (Glissant, Noudelmann, 2018 : 41) et une esthétique d'une « nouvelle région du monde » (Glissant, 2006 : 21), lesquelles cultivent une politique qui se propose de faire face aux forces hégémoniques, en repensant la mémoire de l'esclavage, en « [combattant les effets pervers de la mondialisation] » (Glissant, Noudelmann, 2018 : 41) et en assurant une immunité culturelle, une jouvence identitaire, voire une perfectibilité esthétique pour les différentes communautés.

Ici, l'acte rhétorique argumentatif s'accroît des vérités historiques et s'arme en conséquence d'une archéologie ethnographique pour faire l'impasse sur la généralisation des systèmes génériques monolithiques cloisonnés. L'écrivain et ethnologue martiniquais formulent, dans *Les Entretiens de Baton Rouge*, les constats suivants :

C'est pourquoi j'ai pensé que nous sommes toujours des ethnologues de nous-mêmes. L'écrivain est l'« ethnologue de soi-même », il intègre dans l'unicité de son œuvre toute la diversité non seulement du monde, mais aussi des

techniques d'exposition du monde. Alors le dépassement des genres est rendu nécessaire par cette situation nouvelle, il ne s'agit pas tellement ni seulement, dans cette situation, d'exprimer des communautés, mais d'exprimer des communautés dans leur corrélation vive à d'autres communautés, ce qui libère les individus et modifie la perspective des littératures (Glissant, 2008 : 121).

Dans quelle mesure Glissant fustige-t-il « la volonté d'une incommunication imposée à la plupart des humanités » (Glissant, 2005 : 175), pour préconiser une littérature engagée, reposant sur des « tendances libératrices » (Glissant 1981 : 195) et aidant à réussir « un changement dans l'imaginaire des humanités » (Glissant, 2010 : 42) ?

Quelles articulations s'établissent-elles, dans l'écriture glissantienne, entre l'historiographie et l'ethnographie, d'une part, et l'art oratoire et l'esthétique, d'autre part ? Quelles en seraient les retombées poétiques, anthropologiques, voire géopolitiques aussi bien sur les Antillais que sur « la totalité-Terre » (Glissant, 1990 : 45) ?

1. Le discours judiciaire ou l'historiographie et l'ethnographie glissantiennes

S'agissant du procès des esclavagistes qui représente, à coup sûr, l'un des maîtres mots de la rhétorique sous-jacente à l'œuvre littéraire de Glissant, celui-ci, dans le but de garantir l'efficacité et la réussite de son discours, s'efforce, d'emblée, de réécrire l'Histoire antillaise. Celle-ci fut caractérisée par le masquage et le voilement des vérités traumatisantes qui concernent la « digenèse¹ » des Nègres antillais. Il procède, pour réussir ce palimpseste, à la transcription de l'historicité du surgissement de la communauté insulaire, c'est-à-dire, au retraçage de son histoire véridique. Il est sans doute ici question d'un plaidoyer pro domo, plaidoyer en faveur de la cause antillaise, plaidoirie pour défendre l'antillanité. Et Glissant de confirmer, dans *Le Discours antillais*, que « [l'] une des conséquences les plus terrifiantes de la colonisation sera bien cette conception univoque de l'Histoire, et donc du pouvoir, que l'Occident a imposé aux peuples » (1981 : 159). C'est dans cette mesure que l'impulsion judiciaire propre à l'éloquence glissantienne revêt une résonance particulière. À cet égard, Áron Kibédi Varga nous propose une analyse très intéressante :

Le discours appartenant au genre judiciaire ne constitue toujours qu'une partie d'une situation relativement complexe, celle, classique, du procès. Une telle situation suppose en principe deux discours, celui de l'accusation et celui de la défense, et c'est de la confrontation de ces deux discours que naît l'état de la question qui permet au juge d'établir son jugement (2002 : 86).

Eu égard à l'impulsion judiciaire propre à la rhétorique sous-tendant l'œuvre romanesque glissantienne, il n'est pas inutile de signaler que le romancier intente un procès contre les esclavagistes sans être vraiment investi d'un arsenal de « preuves extra-techniques » étant donné le camouflage ou le « raturage »² dont est entachée l'histoire antillaise. Qu'en est-il donc de ces preuves extra-techniques et quel en est l'enjeu pour le discours judiciaire glissantien ?

En engageant son procès contre ceux qui ont transbordé ses ancêtres en masse dans les bateaux négriers, l'écrivain antillais se trouve à court de preuves extra-techniques. C'est que les traces de la sale besogne ont été méthodiquement effacées. Lui restent alors les preuves techniques qui, elles, relèvent essentiellement de la compétence créatrice de l'orateur, c'est-à-dire du pouvoir d'une rhétorique qui était la littérature. Il s'agit là, sans aucun doute, de la force régénératrice de l'éloquence judiciaire qui s'emploie à retracer l'itinéraire historique réel des Antillais, laquelle force est le propre de la maïeutique rhétorique glissantienne. Dans cette perspective, la distinction que fait Christelle Reggiani entre les preuves extra-techniques et les preuves techniques nous est très importante :

Aristote, comme le fera Cicéron, distingue précisément les preuves extra-techniques ; les preuves extra-techniques [...] - les seules que nous considérons aujourd'hui comme « preuves » -, les documents, les actes écrits, les aveux, les témoignages contrôlés, bref tout ce qui n'exige point de « technè » particulière, ne concernant pas l'art du discours, puisqu'il s'agit là d'acquis dans un dossier ; les preuves techniques [...], au contraire, relèvent de la méthode et des dons : elles résultent de la dialectique et de l'argumentation de l'avocat, in disputatione et in argumentatione oratoris (De Oratore II. XVII. 116), de son « art » propre (53).

Dans cet ordre d'idées, Aristote met l'accent sur les preuves que l'orateur doit « inventer » (Aristote ; Reggiani, 2001 : 53) en ces termes : « Seules les preuves sont techniques, tout le reste n'est qu'accessoire » (Aristote ; Reggiani, 2001 : 53).

C'est exactement dans cette perspective que les dimensions heuristique et archéologique, en somme ethnographique de la rhétorique sous-tendant l'œuvre littéraire de Glissant se montrent opératoires, et ce, en raison de la révélation des vérités concernant l'avènement ou la naissance ou encore le surgissement de la communauté antillaise, lesquelles vérités étaient très longtemps falsifiées par les manœuvres coloniales. Dans ce contexte Olivier Reboul nous rappelle : « Les preuves intrinsèques sont celles que crée l'orateur ; elles dépendent donc de sa méthode et de son talent personnel » (Reboul, 2001 : 61).

Précisons ici que, si l'on en croit Aristote, l'orateur doit inventer uniquement les preuves techniques, puisque les preuves extra-techniques doivent être, a priori, exposées :

Entre les preuves, les unes sont extra-techniques, les autres techniques ; j'entends par extra-techniques, celles qui n'ont pas été fournies par nos moyens personnels, mais étaient préalablement données, par exemple, les témoignages, les aveux sous la torture, les écrits, et autres du même genre ; par techniques, celles qui peuvent être fournies par la méthode et nos moyens personnels ; il faut par conséquent utiliser les premières ; mais inventer les secondes (Aristote ; Patillon, 1991 : 31).

Pour ce qui est du romancier martiniquais, il se doit de tout inventer, et les preuves intrinsèques, et les preuves extrinsèques, car il s'agit là, à bien des égards, d'un raturage quasi-intégral de l'Histoire des Antillais. On a, à juste titre, affaire à une « non-histoire », aux dires de Glissant qui précise dans son Entretien du CARE :

La non-histoire n'est pas l'absence d'événements. Si vous concédez l'hypothèse de la «surdétermination externe», du même coup vous concevez que l'on peut fonder théoriquement une périodisation propre à l'histoire de la Martinique, précisément en mettant à jour les ressorts occultés de la surdétermination. Car ce qui importe ici, ce n'est pas tant d'évidence de la domination, qui est extrême, que son mode, qui est caché. C'est en quoi l'historien «objectif» se révèle insuffisant (1983 : 19).

L'impulsion judiciaire dont s'arme notre auteur est un « acte, du fond même de l'effacé » (Glissant, 1981 : 224), qui vise à exprimer l'inexprimable et « résoudre l'énigme »³, parce que « la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit «fouiller» cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel » (Glissant, 1981 : 133). Il s'agit ainsi de l'un des apports les plus opératoires du pacte conclu entre la rhétorique glissantienne, d'un côté, et son œuvre littéraire et romanesque, de l'autre : faire éclater les vérités de la Traite, de l'esclavage, de l'exploitation des Noirs transbordés. C'est ce que l'écrivain s'attache à saisir dans *Le Discours antillais* :

Dans ce sens, l'œuvre qui ne relance pas, ici et inlassablement, le moteur historique, contribue à renforcer l'aliénation. Reprendre à partir du premier bateau négrier qui débarqua sa première cargaison et, de là, combler le hiatus. Cela sous-entend que soit dénoncée au départ et en permanence l'exploitation économique. Cette dénonciation est liée à l'éclaircissement historique (409).

Partant, Glissant recourt à l'éloquence judiciaire afin d'éclairer les zones d'ombre de l'Histoire antillaise et mettre à l'index les colonialistes. Toutefois, cette dynamique fonctionne en écho à la dimension prophylactique dont s'enrichit la rhétorique inhérente à l'œuvre littéraire de Glissant. C'est ce qu'il développe en particulier dans l'ouvrage précité :

Nous pouvons être malades de l'Histoire quand nous la subissons passivement - tout en n'échappant pas à son poids taraudant. L'Histoire (ainsi que la littérature) est à même de nous labourer, comme conscience et cheminement de la conscience, comme névrose (signe d'un manque) et tassement de l'être (Glissant, 1981 : 137).

Aussi est-il question du caractère à la fois heuristique, archéologique, voire ethnographique que le discours judiciaire travaillant l'œuvre littéraire de Glissant recèle. Résonne à ce propos la formule de Milan Kundera : « Si l'auteur considère une situation historique comme possibilité inédite et révélatrice du monde humain, il voudra la décrire telle qu'elle est [...] le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence » (1995 : 59). Comme « l'essence de l'art est de nous faire voir les choses telles quelles » (Érasme ; Fumaroli, 2009 : 105), dans quelle mesure le romancier antillais met-il à contribution son art oratoire et plus particulièrement son discours judiciaire dans l'objectif de mettre à nu la criminalité des commerçants de la chair humaine et de remettre en question tout ce qui, de près ou de loin, participe de l'aliénation de l'auditoire insulaire ?

Il faut préciser d'abord que Glissant soumet au boycottage le leurre et le « faux » dont est imprégnée la version historique coloniale. Il cherche, en conséquence de cela même, à mettre en lumière « le vrai », séculairement voilé et systématiquement rayé par la machine esclavagiste. C'est là le domaine propre au discours judiciaire, comme l'ont bien pointé Michèle Aquien et George Molinié : « Le genre judiciaire est l'un des trois grands genres de l'éloquence. Il se définit par la matière du discours : il s'agit toujours de discuter sur le vrai et le faux, contradictoirement » (1996 : 212). Et Glissant, qui tâche de percer les secrets de l'Histoire antillaise, foncièrement caractérisée par un mouvement de réification et d'aliénation⁴, met son auditoire en garde contre l'oubli, qui n'est autre qu'une termitte qui ronge la mémoire historique des Antillais et gangrène intrinsèquement leur identité : « Tout oublier de son histoire : cette grâce nous est interdite, car nous n'avons rien appris. » (Glissant, 1997b : 181), lira-t-on à ce propos dans *L'Intention poétique*.

Dès lors, le romancier antillais s'érige en avocat redoutable qui met en cause les réflexes coloniaux, en levant le voile qui cache les vrais motifs qui animent leurs actes. En fait, ces Conquistadores se retranchent derrière le prétexte de civiliser les peuples arriérés du monde et avancent pour ce faire les allégations des valeurs censées être nobles de la religion. Cependant, ils ne font en réalité qu'instrumentaliser ces valeurs afin de mettre ces peuples sous leur joug, et ce, pour des raisons exclusivement mercantiles et des finalités impérialistes. C'est en ce sens qu'on peut lire dans *Les Indes* les vers qui évoquent expressément l'intention profonde qui catalyse et impulse le projet des colonialistes :

*Ces conquérants convoitent jusqu'à en mourir les mines
d'or et d'argent du Nouveau Monde. Ils vainquirent le rivage,
puis la forêt, puis les Andes, puis les Hauts Plateaux avec
leurs villes désertées. Ils saccagèrent l'espace, dans leur fureur
cupide et follement mystique. Tragique Chant d'amour avec
la terre nouvelle. Élévation progressive, massacre, solitude
finale. Une rupture est commencée ; mais l'homme ne renonce
pas au rêve. Il repeuplera ce qu'il a dépeuplé. À la rapine
succédera la rapine (Glissant, 1994b : 129).*

Sous cet angle de l'impulsion judiciaire appliquée dans une rhétorique sous-tendant l'historiographie et l'ethnographie, Glissant remet en cause la version monolithique et verticale de l'Histoire, et propose un autre focus historique qui rendra compte du passé sanglant des colonisateurs occidentaux s'évertuant à légitimer leurs barbaries, comme il le souligne dans *Faulkner Mississippi* : « [...] la certitude que l'Histoire est une et souveraine et que ses hérésies (les histoires particulières des peuples considérés comme marginaux et périphériques) sont vouées à être réduites. C'est une passionnante illustration de la pensée de système et de l'établissement de la légitimité » (1996a : 161-2). L'auteur redescend le cours du temps pour atteindre « la béance de la traite négrière d'où tout est provenu pour ces Noirs » (Glissant, 1996a : 235-6). La Traite représente pour ainsi dire une fracture primordiale ou un phénomène incarnant la création originelle et contribuant ainsi au surgissement du peuple antillais, comme le souligne le penseur martiniquais dans *Le Discours antillais* : « La société martiniquaise ne préexiste pas à l'acte colonial, elle en est littéralement la création » (1981 : 209). Dès lors, on est en droit de parler du récit de la déportation des Noirs vers le Nouveau Monde, celui des plantations et de leur néantisation.

Le romancier-plaideur, loin de l'aspect infra-littéraire et superficiel, articule son récit autour de la Traite négrière, de ses événements taraudants, de la barbarie des actes criminels, ceux des Conquistadores esclavagistes, et des séquelles indélébiles de ces actes ignominieux, comme il le signale dans *Le Discours antillais* : « La Traite, le peuplement originel (1640-1685). Extermination des Caraïbes. Introduction de la canne » (1981 : 156). Les vers, repérés dans *Pays réel, pays rêvé* (1985), mettent en scène le calvaire des transbordés :

*Nous râ lions à vos soutes le vent peuplait
Vos hautes lisses à compter
Nous épelions du vent la harde de nos cris
Vous qui savez lire l'entour des mots où nous errons
Désassemblés de nous qui vous crions nos sangs
Et sur ce pont hélez la trace de nos pieds (Glissant, 1994b : 293).*

Le romancier martiniquais s'engage ainsi à fond pour mettre à découvert le visage monstrueux des tortionnaires esclavagistes et, du même élan, pour mettre au grand jour les tortures et rendre compte des plaies des victimes. Chemin faisant, il jette la lumière sur « [l']univers servile (1685-1840) » (Glissant, 1981 : 156). Il est, à juste titre, question de la systématisation de l'asservissement des déportés, suite à la « [promulgation] du code noir » (Glissant, 1981 : 156), comme le précise Glissant : « Traite systématique. Mise en place du système des Plantations. Développement progressif de la nomenclature de la canne » (Glissant, 1981 : 156). Dans ce fil d'idées, les planteurs-esclavagistes, conséquents avec eux-mêmes, ont réussi le montage systématisé des plantations, et ce, dans l'objectif de mettre tout à profit et d'exploiter les traités. C'est en ce sens que le penseur caribéen pointe du doigt, dans *Le Discours antillais*, le « système des Plantations (1800-1930) ». Cette période empiète donc sur la précédente. Apparition en France du sucre de betterave. « Libération » de 1848. Balkanisation interne (le système des Plantations proprement dit) et externe (isolement des petites Antilles les unes par rapport aux autres) » (1981 : 156). Les planteurs ont ainsi astreint les nouveaux arrivés - on avait affaire à l'arrivage d'une marchandise au vrai sens du terme - à remplir une fonction double : des bêtes de somme consacrées au travail agraire et des étalons pour décupler le cheptel des esclaves. Voici ce qu'en dit l'auteur par la bouche de Makhandal dans *Monsieur Toussaint* (1959) :

Vous le gérant, tais-toi, hein ? On peut peser l'homme qui possède des terres, il veut tuer pour prospérer, il dit : « Les Nègres sont des bêtes, tant vaut les faire produire ! » Mais un gérant pas plus que toi ni moi, qui s'est taillé un empire dans un carré de cannes, avec la pierre du moulin pour capitale ! Son pouvoir, c'est le mousquet, sa justice, c'est le fouet. J'en ai tué, des gérants saouls qui revenaient de lapider une Nègresse ou de couper la jambe à un marron (Glissant, 1998 : 28).

Glissant, lors du déroulement de son discours judiciaire, ne manque point de dénoncer le mandarinat des mulâtres. Ceux-ci étaient l'instrument de l'aggravation de la situation au sein de laquelle s'ensuivaient les insulaires et non un moyen de leur émancipation. C'est ce que l'écrivain s'attache à montrer dans *Le Discours antillais* : « L'apparition de l'élite, les bourgeois (1865-1902). Cette période est donc comprise dans la précédente ! Industrialisation du sucre de betterave. Développement de la classe de représentation (mulâtres puis, «classe moyenne») » (1981 : 156). Bien qu'ils aient été instrumentalisés par les békés et le système impérialiste, les mulâtres s'appliquent, à leur tour, à radicaliser la marginalisation des Nègres asservis. Maman Dio, la prêtresse vaudoue, éclaire dans *Monsieur Toussaint* (1959), leur tendance délibérée et exagérée à opprimer les Antillais : « Les Blancs ont signé

les papiers qui parlent / Le Mulâtre est debout, il nous écrase pire qu'un Blanc » (1998 : 34).

Le romancier enchaîne sur la même lancée pour mettre de nouveau, dans *Le Discours antillais*, le doigt sur la cause réelle des actes entrepris à l'encontre des déportés. Il s'agit essentiellement de l'un des mobiles mercantiles : « La victoire de la betterave (1902-1950) » (1981 : 156). Force est de mentionner, dans cette logique du genre judiciaire, que Glissant s'en prend à la plantation qui incarne pour lui le pire modèle d'asservissement qu'ait connu le monde moderne. Il est en effet question du système esclavagiste le plus rigide, dans la mesure où cette plantation systématise la réification totale des esclaves qui, eux, fléchissent sous le joug de l'exploitation. C'est en ce sens que, dans *Poétique de la Relation*, le penseur martiniquais en présente une analyse plus détaillée :

Résumons [...] ce que nous savons de la Plantation. C'est une organisation socialement pyramidale, confinée dans un lieu clos, fonctionnant apparemment en autarcie mais réellement en dépendance, et dont le mode technique de production est non évolutif parce qu'il est basé sur une technique esclavagiste [...] au sommet de la pyramide des Planteurs, colons ou békés - c'est ainsi qu'on les nomme aux Antilles -, s'efforcent de constituer une pseudo-aristocratie blanche. Je dis une pseudo, car ces tentatives d'enracinement dans une tradition ne furent presque nulle part sanctionnées par la caution du temps, ni par la légitimité d'une filiation absolue. La Plantation, qui secrète des mœurs et des coutumes, d'où découleront des cultures, n'établit pour autant pas de tradition qui marque (1990 : 78).

Concernant l'élite, elle joue pleinement le rôle qui lui est programmé, lequel rôle est générateur de sclérose et d'étiollement de la société antillaise, c'est-à-dire qu'il consiste à présenter cette société en offrande aux exploiters mercantilistes sans les moindres dégâts possibles, comme le signale Glissant en ces termes : « Il faut tout immobiliser, pour tout exploiter ; l'élite est chargée de «pratiquer» cet immobilisme » (1981 : 400-1). Pour toutes ces raisons, on assiste à l'effritement de la société insulaire qui, elle, cède à la consommation passive et succombe à l'imitation aveugle et réductrice. Elle perd subséquemment tout repère pour être à la merci de la manipulation des békés ou des mulâtres. C'est ce que l'écrivain s'attache à pointer dans *Le Discours antillais* : « La néantisation ? Doctrine officielle de l'assimilation «économique». Triomphe du système de change (fonds publics-bénéfices privés) et production-prétexte. Békés et mulâtres comme commis privilégiés du tertiaire » (157).

Le bilan est on ne peut plus négatif. Face aux colonialistes, les Antillais se révèlent des gens désarmés, c'est-à-dire dépourvus de toute autonomie, de toute conscience, voire de toute volonté de prendre en main leur vie. Ils sont pris au piège impérialiste et, par conséquent, ils sont dépersonnalisés. Le constat de Glissant est à cet égard très révélateur :

L'exploitation des colonies de ce type exige la dépersonnalisation. Au stade servile, il s'agit de déraciner mentalement l'esclave, après l'avoir déporté. Il s'agit ensuite de persuader l'Antillais qu'il est autre (de l'empêcher de se représenter). C'est en première instance l'entreprise impérialiste qui décide de tout mettre en œuvre, d'abord pour couper l'esclave de son ancienne culture (les traits de cultures deviennent survivances), ensuite pour couper l'Antillais de sa vérité (les traits de culture deviennent ornement folklorique). Le lieu commun de ces deux opérations est l'absence (soigneusement épaissie) d'une histoire (1981 : 400).

2. La pensée et la poétique glissantiennes : une immunité anthropologique pour les diverses humanités

Il importe beaucoup pour nous, à ce stade de l'analyse des soubassements et des horizons de la rhétorique qui était l'historiographie et l'ethnographie de Glissant, de rappeler que le romancier antillais prend le contrepied de l'universel généralisant de Saint-John Perse qui cultive l'unicité du modèle occidental. Glissant remet en question cet universalisme culturel, lequel prête appui aussi bien à l'invasion esclavagiste, à la poussée colonialiste qu'aux tendances réificatrices du Nouvel Ordre Mondial. Il s'agit là, à bien des égards, de jeter l'anathème sur le culte de « L'identique » (Glissant, 1983 : 185) et de récuser toute systématisation, comme le précise Glissant dans *L'imaginaire des langues* :

Je crois qu'il nous faut abandonner l'idée de l'universel. L'universel est un leurre, un rêve trompeur. Il nous faut concevoir la totalité-monde comme totalité, c'est-à-dire comme quantité réalisée et non pas comme valeur sublimée à partir de valeurs particulières. C'est fondamental et cela change sans qu'on s'en aperçoive la plupart des données de la littérature mondiale à l'heure actuelle (2010 : 46).

Ce passage, repéré dans *Tout-Monde* (1993), revient sur la pesanteur des carcans inhérents à l'universalisation culturelle standardisante. Le narrateur y invite les Antillais à se révolter pour se libérer de ces carcans que les dominateurs ont mis à leurs cous :

Et puis, à confondre le vivant et l'identique, à refuser de percevoir ce qui en même temps perdure et change, comme nous avons changé déportés par-delà les Eaux Immenses, et à privilégier les cris si imparables de la révolte dans la prétention univoque de l'identitaire, on en finit par admettre que tout cela - les cris, la révolte, le lourd combat contre les dépossessions - trouve son accomplissement dans l'universel ; mais c'est en vérité dans un universel que l'on nous a suggéré, imposé, comme la fin en essence de toute identité. L'absolu de l'identitaire et le béant de l'universel se relaient (1993 : 512).

Glissant procède à « une coupure épistémologique » (Glissant, 1990 : 235) qui discrédite, en définitive, une certaine philosophie de l'Histoire au profit de la pensée archipélique de l'errance, laquelle revendique l'identité-relation et se réclame de la pensée du rhizome, de la « pensée des transversalités » (Glissant, 2007 : 118) des « histoires des peuples [qui] se sont rencontrées enfin et ont contribué à changer la représentation même que nous faisons de l'Histoire et de son système » (Glissant, 1997a : 16). Dans ce même élan, la rhétorique glissantienne se focalise sur l'esthétique baroque et la poétique du divers. Elle cultive également l'opacité, qui garantit la diversité et la variété culturelles. L'écrivain caribéen s'applique ainsi à « tisser ce réseau » (Glissant, 1997a : 251) du « Tout-monde » (Glissant, 1997a : 176) et se déclare manifestement pour le *nomadisme circulaire*, pour le dialogue, l'interaction et l'échange culturels : « [...] comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi ? » (1996b : 37), s'interroge Glissant, dans *Introduction à une poétique du Divers*, soulevant les questions cruciales de l'ipséité et de l'altérité.

Loin de magnifier les « modèles universels » (Glissant, 1990 : 207) et de souscrire au « spectacle des hégémonies » (Glissant, 1996b : 68), Glissant se détermine, dans *Introduction à une poétique du Divers*, pour « la fracture de l'universel généralisant et a priori la surprise de l'étant, de l'existant surgissant, à l'encontre de la permanence de l'être » (1996b : 68). C'est justement dans la perspective de cette coupure épistémologique que le penseur martiniquais s'érige en héraut d'une conception novatrice de la culture, annonciatrice de l'ère d'une Totalité-monde. C'est ce que le penseur antillais met en exergue dans son *Entretien du CARE* :

La question à poser est donc celle de la reconversion des savoirs. Le savoir occidental, encore triomphant, est systématique et « utilitaire ». D'autres formes de savoirs, en germe dans des cultures aujourd'hui encore méconnues ou dominées, ont chance d'ouvrir non plus sur des régentements, mais sur une réelle mise en relations à l'échelle planétaire. C'est pourquoi un de nos devoirs les plus évidents est aujourd'hui dans nos pays de prophétiser la multiplicité. Celle-ci est la condition irréversible de l'unité solidaire (1983 : 23-4).

La rhétorique glissantienne s'emploie de fait à jeter les bases solides d'une totalité artistique généreuse et édifiante, en ceci qu'elle s'inscrit en faux contre la sclérose et se lève contre toute tentative d'extinction de quelque culture que ce soit. C'est ce que soutient Glissant dans *Introduction à une poétique du Divers* : « La littérature conçue comme le Récit, qui est le témoin de l'Histoire, et comme le privilège issu de ceux qui «faisaient» l'Histoire, cette littérature est stérile. Mais la passion et la poétique de la totalité-monde peuvent indiquer le rapport neuf au Lieu et débusquer, changer, les anciens réflexes » (1996b : 100-1). Du même coup, cette totalité épouse les différentes identités et les différents imaginaires du chaos-monde. C'est là la valeur ajoutée opérante en matière de multiculturalisme non aliénant, c'est-à-dire de créolisation. Glissant décrit, dans *L'imaginaire des langues*, cette totalité-monde en ces termes :

Le lieu est incontournable mais il n'est pas exportable, du point de vue des valeurs. On ne peut pas généraliser des valeurs particulières mais on peut quantifier toutes les sortes de valeurs particulières, non pas en « extraire » des valeurs universelles mais pour en faire un rhizome, un champ, un tissu, une trame de valeurs différentes mais qui tout le temps s'entretouchent et s'entrecroisent. C'est une autre chose que de penser que sa propre valeur deviendra une valeur universelle. Penser que sa propre valeur entre dans un entrecroisement de valeurs de la totalité du monde, à mon avis, c'est un beaucoup plus grand, noble et généreux projet que celui de tenter que sa propre valeur devienne valable pour le monde entier (2010 : 45).

Précisons ici que le penseur veut frayer « une trace nouvelle dans le lacin du monde » (Glissant, 1996a : 133), lacin culturel mondial que le réseautage esthétique propre à cette poétique de la *totalité-monde* ose en démêler les enchevêtrements, le comprendre et le fertiliser. Rhétorique et poétique glissantiennes tournent le dos au dogmatisme et se démarquent du sectarisme pour se placer, de manière ultime, sous l'emblème de la tolérance et remplir leur office sous l'enseigne du vivre ensemble. Dans *Poétique de la Relation*, Glissant intègre même les esclavagistes sous l'aile de sa nouvelle esthétique, c'est-à-dire dans l'aire nouvelle de la *totalité-monde* :

Pour ce qui est de mon identité, je m'en arrangerai par moi-même [...] Il faut bien dialoguer avec l'Occident, qui est par ailleurs contradictoire en lui-même (c'est l'argument qu'on m'oppose ordinairement, quand je parle des cultures de l'Un), et lui apposer le discours complémentaire de ce qui veut donner avec. Et ne voyez-vous pas que nous sommes impliqués à son devenir (1990 : 205) ?

Ainsi, la poétique et la philosophie de la totalité-monde constituent les manifestations directes de la structure profonde de la rhétorique archipélique glissantienne, en ce sens que le dialogue et l'interaction culturels qui régissent le chaos-monde trouvent leur origine dans l'interpénétration des genres oratoires qui, à notre avis, marque de son sceau les plans rhétoriques de notre auteur. En somme, la poétique de la totalité-monde ne s'avère opérante que si elle se réclame de l'impulsion judiciaire et de l'éloquence épictétique afin de magnifier les identités et cultures. L'esthétique du chaos-monde glissantien fait ainsi la part belle à la visée délibérative dans l'intention d'appeler aussi bien les caribéens que tous les humains à assumer leur responsabilité ontologique et à se livrer à la création culturelle. La poétique de la Relation se fait ainsi gardienne de cette totalité-monde. Pour ce qui est de la créolisation, elle constitue non seulement son dynamisme organique, mais aussi la dynamique organique de son renouvellement perpétuel et imprévisible.

En dernière analyse, si, sous l'égide de la poétique du chaos-monde, la rhétorique archipélique se focalise sur les interactions et les enchevêtrements culturels et réactive « l'emmêlement » (Glissant, 1990 : 205) civilisationnel pluridirectionnel, en dehors de toute hégémonie, elle ne saurait être qu'un catalyseur de reviviscence ethnique et de jouvence culturelle pour les communautés, comme le confirme le penseur martiniquais dans *Traité du Tout-Monde* : « Tous les peuples sont jeunes dans la totalité-monde » (1997a : 230). La dynamique d'échange, développée dans l'univers du chaos-monde, met certes en œuvre, dans son fonctionnement, le multilinguisme et le multiculturalisme. Néanmoins, elle les dépasse, dans le sens où elle exerce son action en portant sur les interactions transversales de l'étendue qui couvrent synchroniquement et spatialement toutes les ethnies et cultures de la *totalité-terre*, mais aussi sur les échanges culturels lorsqu'ils sont appréhendés dans une perspective diachronique, à la fois anticipatoire et prémonitoire, tournée vers le devenir du monde, du chaos-monde. C'est là où la créolisation, chère à Glissant, rejoint sa signification la plus profonde, en ceci qu'elle constitue, à en croire l'écrivain, « un processus de métissage inarrêtable, dont les résultantes sont imprédictibles » (Glissant, 2005 : 50), et qu'elle préside à un monde imprévisible en pleine et perpétuelle transformation. C'est ainsi également que la rhétorique et l'esthétique glissantiennes sont mobilisées pour sauver en quelque sorte la beauté du monde, c'est-à-dire pour sauver toutes les communautés du monde contemporain, de ce Tout-monde, comme le certifie le penseur martiniquais dans *Faulkner, Mississippi* : « La seule communauté aujourd'hui frappée dans son droit à constituer communauté, est la communauté-monde » (1996a : 303).

Rappelons, dans ce fil d'idées, que le romancier martiniquais procède par le truchement de son œuvre romanesque, par le biais des « contre-rhétoriques »

(Glissant, 2010 : 24) qui lui sont inhérentes, et via l'esthétique de la nouvelle région du monde qui en découle, à la moralisation de la mondialisation, laquelle s'orchestre fondamentalement autour de l'injustice, de l'inégalité et de la discrimination parmi les humains. Il s'emploie à interroger et à repenser la mondialisation, c'est-à-dire à solutionner « la situation d'opresseur-opprimé » (Glissant, Noudelmann, 2018 : 130), à en évacuer, pour le moins, la violence et la ségrégation raciale. Il s'attache, par là même, à accréditer auprès de ses auditeurs, et par-delà, auprès de tous les humains, la valeur organique de la solidarité, non en tant que catégorie instrumentalisée par les régimes dits démocratiques ou par la propagande électorale et médiatique, mais comme liaison magnétique entre les humains dont la différence des ethnies et cultures ne peut que générer de l'enrichissement pour la totalité-monde. C'est dans cette perspective que Glissant confie dans *L'entretien du monde* que « [la] solidarité est que si chez l'ancien opprimé, la haine ou la rancœur disparaissent, on lui rend un service. On le libère du point de vue de son humanité. Et si chez l'ancien oppresseur, le racisme disparaît, on lui rend un service. Il approche de mieux en mieux son humanité » (Glissant, Noudelmann, 2018 : 130).

Il faut remarquer ici que l'écrivain martiniquais se penche, à travers son esthétique de la *nouvelle région du monde*, à faire face - et à inviter ses lecteurs à procéder de même - aux errements et aux dérapages du régime impérialiste de la mondialisation qui se place sous le contrôle de la centralisation, c'est-à-dire sous le sceau de la démesure dans l'exploitation des races et peuples opprimés. En fait, c'est là la raison pour laquelle le romancier se révolte et s'évertue à remettre les pendules à l'heure, dans le sens où il fait appel à une sorte d'équinoxe anthropologique, culturelle et économique entre les différentes ethnies et régions du Tout-Monde. L'écrivain mise *a fortiori* contre les solstices de la globalisation à la fois réductionniste et exclusiviste, comme il le revendique dans *Une nouvelle région du monde* : « Le rééquilibrage économique du monde est une nécessité absolue, et nous ne pouvons cesser de le considérer, même si nous voyons le plus souvent qu'il s'agit là d'un vœu non suivi d'effet » (2006 : 208).

Conclusion

Faisant la part belle à une démarche de démasquage historiographique et mettant en œuvre un processus de dévoilement à la fois archéologique et ethnographique, le penseur caribéen jette le discrédit sur les leurres et la fourberie dont s'arment les systèmes colonialistes. Ainsi Glissant arrive-t-il, via son discours judiciaire, à mettre à nu les vrais mobiles des esclavagistes et à soumettre au boycottage les agissements des colonialistes mal intentionnés, lesquels cherchent toujours à

détruire la société et à désunir la communauté antillaises. Par là même, Glissant jette un discrédit sur tout ce qui a, de près ou de loin, trait à l'aggravation de la situation d'aliénation au fond de laquelle s'enclavent les insulaires. Autant dire qu'il s'applique à battre en brèche tout ce qui permet aux accapareurs colonialistes d'avoir la mainmise sur l'identité, la culture et l'économie des Antilles.

En somme, Glissant procède à la mise à mort de l'archétype historique occidental, dans le sens où sa rhétorique, accréditant l'impulsion judiciaire et la hissant à son point culminant, sonne le glas d'une certaine manière de la philosophie de l'Histoire et s'attache, en même temps, à instaurer sur ses débris tout ce qui échappe à la norme atavique et monolithique, tout ce qui est différent et hors norme, pluri-dimensionnel et irréductible, irrécupérable et inaliénable. On a justement affaire ici à « l'historicité » des peuples, historicité à laquelle l'ethnographie est corrélative ou coextensive, c'est-à-dire à leurs véritables histoires, comme le souligne l'écrivain martiniquais dans son *Entretien du CARE* :

Si l'histoire est un système pan-logique (comme l'Occident l'a en effet conçu) alors ou nous sommes des attardés ou des anormaux. Mais si l'on peut supposer une multi-relation des histoires concomitantes dans le monde actuel, sans qu'un projet radical, un axe, une bielle centrale soient à dégager à toutes forces, alors nous qui sommes ainsi écartelés entre la trace taraudante d'une part, et la nécessité de rassembler d'autre part, oui, nous nous trouvons être des exemples atypiques de la mise en relation mondiale. L'atypique est le signe « normal » de l'historicité au sens contemporain. L'histoire n'a plus de modèle. Ce qui dans l'histoire a pesé en nous des ratages, aujourd'hui, dans les histoires qui se rassemblent sans s'éluder, nous projette tels que en pleine problématique du monde. Ce qui était notre faiblesse devient notre force (1983 : 18).

Ainsi peut-on inférer que la mise à mort de la philosophie occidentale de l'Histoire et la réhabilitation des histoires des communautés et des peuples constitue les catégories d'une pensée archipélitique qui s'opère en pleine concordance avec la combinatoire oratoire qui s'établit entre le judiciaire et l'épidictique propres à la rhétorique glissantienne. Tout comme l'impulsion judiciaire s'emploie à dénoncer l'essentialisme occidental, lequel est historiquement générateur de colonisation, l'éloquence épidictique se veut une exaltation de l'identité et de l'histoire antillaises. L'écrivain préconise en effet le respect de toutes les communautés du chaos-monde et prend en considération les spécificités de leurs histoires et cultures comme l'atteste, d'ailleurs, la dynamique du multilinguisme et particulièrement celle de la créolisation, constituant, somme toute, les mécanismes privilégiés dont s'accroît la totalité culturelle que Glissant s'attache à promouvoir. C'est également en lançant un appel urgent à la « solidarité du monde » (1997a : 112), que l'écrivain

tente de responsabiliser ses lecteurs, citoyens du chaos-monde, de les mettre en garde contre les contrecoups qui peuvent advenir.

Bibliographie

- Aquien, M., Molinié, G. 1996. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : La Pochotèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Fanon, F. 2002. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- Fumaroli, M. 2009. *L'Âge de l'éloquence*. Genève : Droz.
- Glissant, É., Noudelmann, F. 2018. *L'entretien du monde*. Paris : PUV.
- Glissant, É. 2010. *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2008. *Les entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin). Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2007. *Mémoires des esclavages*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2006. *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2005. *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2003. *Ormerod*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1999. *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Paris. Gallimard.
- Glissant, É. 1998. *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1997a. *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1997b. *L'Intention Poétique (Poétique II)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1996a. *Faulkner, Mississippi*. Paris : Éditions Stock.
- Glissant, É. 1996b. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1994a. Pays réel, pays rêvé (1985). In : *Poèmes complets*. Paris. Gallimard.
- Glissant, É. 1994b. *Les Indes* (1956). In : *Poèmes complets*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1993. *Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1990. *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1983. « Entretien du CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Études) avec Édouard Glissant », CARE, n°10.
- Glissant, É. 1981. *Le Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil.
- Kibédi Varga, Á. 2002. *Rhétorique et littérature*. Paris : Klincksieck.
- Kundera, M. 1995. *L'art du roman*. Paris, Gallimard.
- Mathieu-Castellani, G. 2000. *La rhétorique des passions*. Paris : PUF.
- Patillon, M. 1991. *Éléments de rhétorique classique*. Paris : Nathan.
- Reboul, O. 2001. *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF.
- Reggiani, Ch. 2001. *Initiation à la rhétorique*. Paris : Hachette.

Notes

1. « Mais il y a des peuples aujourd'hui qui ne sont pas nés dans ce passé lointain, mythique, et qui sont nés des convulsions de l'Histoire [...]. Ce ne sont pas des peuples présents depuis l'origine des temps et qui peuvent concevoir une genèse, une création du monde [...]. Pour les individus cela crée une souffrance terrible parce qu'ils ont été élevés dans la persuasion que la genèse est le seul recours possible et ils voient bien qu'ils ne vivent pas dans l'aura, ou l'écho, ou l'ombre de cette genèse, mais selon une digenèse permanente. J'étais à un colloque au Québec et un professeur disait dans la salle, répondant à une de mes interventions : «Moi je suis né en Asie, je suis citoyen autrichien, ma femme est Australienne,

deux de mes enfants sont nés à New York, le troisième est né à Québec, alors qu'est-ce que je suis ?» disait-il avec une souffrance terrible parce que lui, il croyait encore qu'exister, être, c'est être la projection d'une genèse. Et il voyait bien qu'il était une digenèse vivante lui-même, et sa femme, et ses enfants. Que sa famille, son clan, sa tribu soit digénétique lui causait une souffrance terrible. Alors je lui ai répondu : «Qu'est-ce que vous êtes ? Vous êtes ce que vous êtes. C'est-à-dire que vous êtes composite, vous êtes digénétique et tant que vous ne l'acceptez pas, vous allez souffrir.» », Glissant, É., Noudelmann, F. 2018. *L'entretien du monde*. Paris : PUV, p. 56-7.

2. « Parce que la Traite a été un immense raturage. », *Ibid.*, p. 33.

3. Glissant, É. 2006. *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Paris : Gallimard, p. 205. Cf. également, p. 201 : « Nul lieu au monde ne peut s'accommoder du moindre oubli d'un crime, de la moindre ombre portée. Nous demandons que les non-dits de nos histoires soient conjurés, pour que nous entrions, tous ensemble et libérés, dans le Tout-monde. Ensemble encore, nommons la Traite et l'esclavage perpétrés dans les Amériques, crime contre l'humanité. Soyinka Chamoiseau Glissant mars 1998 ».

4. « [...] il faut montrer ici que l'aliénation a une histoire - notre histoire subie. », Glissant, É. 1981. *Le Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil, p. 209.



Réparation ou funérailles

Amany Ghander

Université d'Alexandrie, Egypte

amanyghander@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-2303-943X>



Reçu le 08-07-2022 / Évalué le 28-10-2022 / Accepté le 28-12-2022

Résumé

Dans notre monde actuel devenu un monde d'inimitié générale, Achille Mbembe, l'historien et le philosophe du postcolonialisme, va à la recherche de l'origine de cette violence ainsi que des possibilités de réparations. Il trouve dans l'œuvre de Frantz Fanon à travers son principe de vulnérabilité et son pacte de soin les bases d'un vrai partage de la Terre. En dépassant les guerres d'identité, Mbembe introduit son « éthique du passant » et montre ainsi les bases d'une démocratie planétaire qui inclut tous les vivants sur la Terre non seulement les humains.

Mots-clés : Mbembe, inimitié, passant, identité

Reparação ou funeral

Resumo

Em nosso mundo atual, que se tornou um mundo de inimizade geral, Achille Mbembe, o historiador e filósofo do pós-colonialismo, vai em busca da origem dessa violência, bem como das possibilidades de reparação. Ele encontra na obra de Fanon através de seu princípio de vulnerabilidade e seu pacto de cuidado as bases de uma verdadeira partilha da Terra. Ao ir além das guerras de identidade, Mbembe introduz sua « ética do transeunte » e assim mostra as bases de uma democracia planetária que inclui todos os seres vivos da Terra, não apenas os humanos.

Palavras-chave: Mbembe, inimizade, transeunte, identidade

Reparation or funeral

Abstract

In our current world, which has become a world of general enmity, Achille Mbembe, the historian, and philosopher of postcolonialism, tries to find the origin of this violence as well as the possibilities of reparations. He finds in the work of Frantz Fanon, through his principle of vulnerability and his pact of care, the bases of a true sharing of the Earth. By going beyond the wars of identity, Mbembe introduces his

“ethics of the passer-by” and thus shows the bases of a planetary democracy which includes all living beings on Earth, not only humans.

Keywords: Mbembe, enmity, passerby, identity

Des famines aux problèmes de sécheresse, des guerres un peu partout aux problèmes des minorités, notre monde va-t-il vers sa fin ? L'inimitié est-elle devenue la norme de l'humanité ? Même dans une perspective historique, si les problèmes ont toujours existé, force est d'admettre que l'état actuel est plus triste qu'il ne l'a jamais été et le laisser sans réparation serait inévitablement aller vers les funérailles.

Pour essayer de remonter aux origines du problème, à la recherche d'une explication possible des raisons qui ont mené le monde et l'humanité à leurs états actuels, nous essayerons de suivre la pensée d'Achille Mbembe, l'historien et philosophe du postcolonialisme qui a essayé dans ses deux derniers ouvrages *Politiques de l'inimitié* (2016) et *Brutalisme* (2020) de chercher une explication à l'inimitié générale qui anime le monde. Nous le suivrons également, dans un deuxième temps, dans ses tentatives de trouver les possibilités de réparations. Nous montrerons ainsi sa vision du monde actuel, ses explications ainsi que les remèdes qu'il propose.

En effet, pour essayer de trouver une explication à la violence et à l'inimitié générales qui animent notre monde actuel, Achille Mbembe remonte inévitablement l'histoire pour retrouver les origines du problème. Il fait une sorte de « lecture à rebours de notre présent. » (Mbembe, 2021 : 19) Sa recherche le mène à Frantz Fanon à l'ombre duquel *Politiques de l'inimitié* a été écrit. C'est en s'appuyant sur l'œuvre politique et psychiatrique de Fanon que Mbembe parvient à expliquer les bases des relations d'inimitié et à trouver les fondements possibles de la réparation.

Politiques de l'inimitié reprend évidemment quelques-uns des thèmes abordés par Mbembe dans ses ouvrages précédents comme *De la postcolonie* (2000), *Sortir de la grande nuit* (2010) et *Critique de la raison nègre* (2013). C'est que, pour Mbembe, les origines de la violence dans le monde se trouvent dans ce qu'il appelle « la sortie de la démocratie ». Or, la démocratie ou *dēmokratia*, d'après ses origines grecques, est le pouvoir « krato » du peuple « dêmos ». Puis, le fonctionnement des démocraties occidentales en a fait des sociétés à la fois libres et pacifiées dans lesquelles la violence est bannie ou du moins contrôlée.

Cependant, Mbembe montre que la brutalité des sociétés occidentales n'a jamais été que cachée. Dès leur origine, les démocraties modernes ont toujours accepté une certaine violence politique, y compris illégale. C'est que la violence maîtrisée dans les pays occidentaux se déployait ailleurs, dans les colonies. Ainsi, la sortie de

la démocratie avait-elle effectivement commencé, dans l'histoire humaine, avec la colonisation entamée aux débuts du XVI^e siècle avec la conquête des Amériques pour arriver, plus tard, à la traite des esclaves. Le colonialisme et la pratique esclavagiste, sans oublier les guerres de décolonisation, ont permis aux Européens l'exercice des passions les plus immaîtrisables. Tout en restant loin de l'Europe, ils ont donné libre cours aux formes les plus spectaculaires de la cruauté. Mbembe relève ironiquement que c'est grâce à l'argent amassé par les planteurs des Indes occidentales que l'Angleterre du XVIII^e siècle a pu financer la « culture naissante du goût » (Mbembe, 2021 : 34) comme les galeries d'art, les cafés et la consommation des produits de luxe. « La paix civile en Occident dépend donc en grande partie des violences au loin, [...]. » (Mbembe, 2021 : 35).

L'histoire de la démocratie moderne a donc en réalité « deux visages », voire « deux corps - le corps solaire, d'une part, et le *corps nocturne*, d'autre part. » (Mbembe, 2021 : 40). Le colonialisme et l'esclavage constituent donc l'autre revers de la démocratie.

Si, dans notre monde actuel, la colonisation n'existe plus à proprement dit, Mbembe relève cependant que la relation coloniale continue à régner un peu partout dans le monde à travers ce qu'il appelle la « reconstruction planétaire de la relation coloniale » (Mbembe, 2021 : 11). Dans un contexte récent, la guerre contre la terreur en est la preuve. Comme la guerre coloniale, la guerre contemporaine contre la terreur est une guerre d'une violence sans limite. C'est une « guerre non réglée, la guerre *hors-la-loi* menée par la démocratie [...]. » (Mbembe, 2021 : 45).

D'autre part, dans ce monde d'inimitié générale, les frontières ne sont plus des lieux que l'on franchit, mais des lignes de séparation où « tout est supposé s'immobiliser ». (Mbembe, 2021 : 10) Dans les sociétés où les migrants ont pu trouver leur place, de nouvelles lignes de séparation deviennent même nécessaires pour diviser la communauté en citoyenneté « pure » et citoyenneté « d'emprunt ».

L'inimitié s'installant partout, la guerre est devenue une nécessité dans la politique et la culture. C'est une guerre absolue qui criminalise l'ennemi, porteur d'armes ou pas, car cet « ennemi qu'il s'agit de châtier est un ennemi intrinsèque, un *ennemi par nature*. » (Mbembe, 2021 : 44). Terreur, donc ou contre-terreur importe peu. Ce sont les deux faces d'une même réalité. « Tous les deux s'attaquent au droit et aux droits. » (Mbembe, 2021 : 56).

À la lumière de cette lecture de l'histoire, Mbembe arrive à conclure que le contrôle actuel de la violence dans les sociétés démocratiques occidentales ne se fait qu'au détriment de l'autre, devenu ennemi juste à cause de sa différence. S'il faut « spatialiser » et « décharger » la violence dans « un tiers lieu », ce dernier

n'est défini que « racialement ». C'est « la plantation sous l'esclavage, la colonie, le camp, le *compound* sous l'apartheid, le ghetto ou, comme dans les États-Unis contemporains la prison. » (Mbembe, 2021 : 57,58) Dans ces lieux tiers, la vie perd toute sa valeur et la mort devient normale. « Nul n'éprouve, à l'égard de cette sorte de vie ou de cette sorte de mort, un quelconque sentiment de responsabilité ou de justice. (Mbembe, 2021 : 63) Il n'y a ni culpabilité, ni remords. Une telle mort n'a rien de tragique et le pouvoir « nécropolitique », pour utiliser le néologisme créé par Mbembe (2006), peut la multiplier à l'infini. Ainsi, le racisme est-il le moteur du principe nécropolitique. La guerre peut revendiquer, à l'infini, le droit à la torture et à la mort.

C'est dans cette optique que Mbembe situe historiquement les débuts de la violence et de l'inimitié dans le monde. C'est dans cette optique aussi que nous pouvons lire et comprendre les guerres qui s'animent un peu partout dans le monde. Par ailleurs, les nouveaux moyens du repeuplement de la Terre compliquent davantage la situation. Les nouvelles dynamiques circulatoires dues au commerce, ou aux guerres, ainsi que les flux migratoires brouillent les critères d'appartenance nationale. Face à ce nouveau repeuplement, les attaches narcissiques deviennent de plus en plus fortes. On refuse l'étranger. On rêve d'un « monde sans », le « monde du grand débarras », « celui des musulmans qui encombrant la cité, des Nègres et autres étrangers que l'on se doit de déporter, des terroristes (ou supposés tels) [...], des juifs dont on regrette qu'il y en ait eu tant à avoir échappé aux chambres à gaz, des migrants qui accourent de partout, des réfugiés et de tous les naufragés, [...] ». » (Mbembe, 2021 : 64).

Exister dépend donc, pour les états dominants, de la rupture avec l'autre qui menace leur existence. Sa mort n'est point perçue comme une perte car il n'y a aucune part commune entre eux. Du coup, les dispositifs sécuritaires, pareils à des murs invisibles, assurent les lignes de séparation.

Selon Mbembe, la présence de cet ennemi imaginaire est un besoin existentiel car être privé d'ennemi signifierait alors être privé de la relation de haine qui permet la violence interdite. Sans ennemis, les états dominants ne peuvent pas survivre. Or, puisqu'en vérité cet ennemi n'a jamais existé, il faut l'inventer. Les états dominants vont donc à la recherche de ce que Mbembe appelle « l'objet affolant » (Mbembe, 2021 : 70), autrement dit l'ennemi imaginaire. « Hier, ces objets avaient pour noms privilégiés le nègre et le juif. Aujourd'hui, nègres et juifs ont d'autres prénoms - l'islam, le musulman, l'Arabe, l'étranger, l'immigré, le réfugié, l'intrus, pour n'en citer que quelques-uns. » (Mbembe, 2021 : 70). Cette notion d'ennemi absolu est bien celle analysée par Carl Schmitt dans *La Notion de politique. Théorie du partisan* où il affirmait que « le propre du

politique, [...], serait ‘‘ la discrimination de l’ami et de l’ennemi’’ » (Schmitt, 1992 : 64). Cette tâche est devenue de plus en plus difficile pour ne pas dire impossible car l’ennemi est devenu une forme absolue. Il est celui dont la mort est possible car elle nie notre propre vie. Il est aussi celui avec qui il est impossible d’avoir aucun rapport de réciprocité. Cet ennemi est malheureusement d’autant plus dangereux car il n’est plus possible de l’identifier avec certitude. « Figure déroutante de l’ubiquité, il est [...] partout : sans visage, sans nom et sans lieu » (Mbembe, 2021 : 80). Peu importe si on tisse des histoires loin de toute vérité du musulman, de l’étranger ou de l’immigré, ceci n’a aucune importance car, comme le dit Freud, la masse n’est « excitée que par des stimuli excessifs » (Freud, 2014 : 62,63). Celui qui veut agir sur la foule n’a pas besoin de dire la vérité, il n’a même pas besoin de dire des arguments logiques. Il suffit d’utiliser les images les plus fortes et les répéter sans cesse.

Ce triomphe de « la moralité de masse » va de pair « avec la montée de raisonnements de type mytho-religieux » (Mbembe, 2021 : 83) exploités à la fois par les terroristes ainsi que par les démocraties libérales. Ces dernières ont favorisé l’apparition « d’une forme-État que l’on a appelée l’État de sécurité et de surveillance » (Mbembe, 2021 : 87). Cet état de sécurité se nourrit de l’« *état d’insécurité* » qu’il crée et auquel il prétend fournir la réponse. Cette guerre n’est donc « ni locale, ni nationale, ni régionale. Sa surface est planétaire » (Mbembe, 2021 : 87). Pour l’état de sécurité, il est impossible de mettre fin à ces hostilités. La guerre est devenue désormais permanente. L’inimitié est désormais « le nerf des démocraties libérales » (Mbembe, 2021 : 105).

Cette guerre est également passée dans la vie quotidienne et c’est ce que Mbembe appelle le « nanoracisme ». « Le nanoracisme est le racisme fait culture et respiration dans sa banalité et sa capacité à s’infiltrer dans les pores et les veines de la société, à l’heure du décervelage généralisé, de la décérébration machinique et de l’envoutement de masse » (Cité dans Mbembe, 2021 : 95).

Ce monde à tonalité crépusculaire est ce que Mbembe appelle « le *monde zéro* » (Mbembe, 2021 : 175), un monde qui va donc vers une fin inéluctable. Dans ce monde, celui que le colonialisme appelait hier « Nègre », ne l’est plus aujourd’hui. L’on assiste désormais à « une universalisation tendancielle de la condition qui était autrefois réservée aux Nègres » (Mbembe, 2021 : 188). C’est ce que Mbembe appelle le « Nègre de fond » (Mbembe, 2021 : 188) qui est devenu, aujourd’hui, une catégorie inférieure de l’humanité vouée à l’expulsion.

Mbembe relève par ailleurs que, paradoxalement, la situation qui avait favorisé l’esclavage à un moment de l’histoire humaine n’est plus en cours.

Contrairement aux maîtres d'hier, « [...] les maîtres d'aujourd'hui n'ont plus besoin d'esclaves. Les esclaves étant devenus un fardeau trop lourd à porter, les maîtres cherchent surtout à s'en débarrasser. Le grand paradoxe du XXI^e siècle est donc l'apparition d'une classe sans cesse croissante d'esclaves sans maîtres et de maîtres sans esclaves. » (Mbembe, 2021 : 190). En se penchant sur les futurs du racisme dans un tel contexte, Mbembe montre qu'aujourd'hui les nouvelles variétés du racisme n'ont plus besoin de recourir à la biologie pour se légitimer. Il leur suffit « d'en appeler à la chasse aux étrangers ». (Mbembe, 2021 : 191) Dans notre monde contemporain, ce type de racisme est devenu malheureusement un supplément du nationalisme.

Mbembe remarque donc que la mondialisation de notre monde actuel ne fait qu'accomplir le travail du colonialisme. Si les progrès scientifiques ont montré que le concept de race est vide de sens, au lieu de donner lieu à « un monde sans races », la mondialisation actuelle réinvente les différences. « La planétarisation de l'apartheid, tel serait donc le futur immédiat du monde, [...] ». (Mbembe, 2021 : 192). Dans son dernier ouvrage *Brutalisme*, Mbembe affirme que nous faisons actuellement face à « l'épreuve du monde ». Les impasses de l'humanisme actuel laissent voir que ce n'est qu'un mythe occidental. Cette vision du « monde zéro » mène-t-elle donc à un refus total du mythe occidental de l'humanisme ? Faut-il donc répudier toute idée d'humanité ? Qui peut- y croire à présent ? Peut-on encore parler de « monde » ? Cette question que déjà Gilles Deleuze se posait depuis près de quarante ans, en appelant de ses vœux non pas à un « monde meilleur » mais juste à une « croyance au monde ». (Coquio, 2017 : 253, 254). Quarante ans plus tôt encore, Hannah Arendt avait affirmé, dans un brouillon de conférence sur « Qu'est-ce que la politique ? », que les écrivains et les artistes étaient effectivement les seuls à « croire encore au monde ». (Coquio, 2017 : 254). Or, si le monde est devenu l'objet d'une foi, c'est qu'il n'existe plus sur terre, ou qu'il n'existe que comme une possibilité. La vérité est que le monde est menacé, dans sa totalité. La Terre se trouve en danger réel. Mais alors que les savants et spécialistes essayent de sauver la Terre, ce sont les écrivains et les artistes qui essayent à leur manière de sauver le « monde ». Mais « comment refaire le monde au lendemain de la destruction du monde ? » (Coquio, 2017 : 248). Voilà la question que se pose Mbembe qui n'a jamais cessé de croire au monde. Chez lui, il n'est jamais question de refuser complètement l'idée de « l'homme », en tant que tel, il s'agit surtout d'appeler à une nouvelle humanité plus « planétaire » comme le voulait Gilroy ou à un Tout-monde selon Glissant. Mbembe tente donc, à sa manière, de trouver les possibilités de réparations car, pour lui, il est impossible d'habiter le monde ou de le traverser « sur cette base d'un impossible partage, d'une distance indépassable » (Mbembe, 2021 : 102).

Sa recherche de moyens d'une réparation possible de ce monde funeste et pour échapper aux funérailles qui approchent, le mène à Frantz Fanon qui, au cours de sa courte vie, a été le témoin de la souffrance et de la détresse humaine de la guerre d'Algérie. Il la décrit comme un « authentique génocide » (Mbembe, 2021 : 122) capable de transformer victimes et bourreaux en « statues de haine et de les vider tous de tout sentiment humain, à commencer par la pitié, la capacité de se laisser toucher, de se souvenir de sa propre vulnérabilité au regard du malheur et de la détresse de l'Autre. » (Mbembe, 2021 : 123). Pour lutter contre cette tension qui existe dans la relation avec l'Autre, Fanon cherche une réparation qui porte chez lui plusieurs noms. C'est « la libération, la décolonisation, le désordre absolu, changer l'ordre du monde, le surgissement, la sortie de la grande nuit, la venue au monde » (Mbembe, 2021 : 140). Cette lutte est une œuvre collective loin d'être facile.

« Œuvre de nouveaux hommes, son acteur privilégié est le peuple, sujet collectif s'il en était. Elle est à l'origine de nouveaux langages. Elle vise l'émergence d'une nouvelle humanité. Elle engage tout : les muscles, les poings nus, l'intelligence, les souffrances que l'on n'économise point, le sang. » (Mbembe, 2021 : 140)

Le premier principe pour toute solution à envisager se trouve, selon Fanon, dans le fait d'admettre que le fond commun de l'humanité est « la vulnérabilité ». « Sans une reconnaissance réciproque de cette vulnérabilité, il n'y a guère de place pour la sollicitude, et encore moins pour le soin. » (Mbembe, 2021 : 184). Partant de cette vulnérabilité mutuelle et réciproque, Fanon reconstruit un autre discours de l'homme et du monde. Reconnaître et accepter la vulnérabilité de soi et de l'autre est bien le point de départ de toute « relation ». Loin donc de la relation maître/esclave ou des combats de violence et de défaite, la relation qui devrait s'installer est « une *relation de soin* » (Mbembe, 2021 : 184). Cette rencontre avec autrui commence par ce que Fanon appelle "le geste" (Mbembe, 2021 : 185) qui rend possible toute relation. En se basant sur la réflexion de Fanon, Mbembe crée sa propre voie pour essayer de sauver le monde. Selon lui, les différentes possibilités de réparations de ce monde zéro sont à envisager à partir de l'Afrique. « L'afrocentrisme » et « l'afrofuturisme » sont les réponses que l'Afrique peut donner au mythe de l'humanisme occidental. À la manière de la créolisation, Mbembe dessine les contours d'une modernité "afropolitaine", autrement dit une modernité à partir de l'Afrique.

Pour Mbembe, l'afropolitanisme fournit une autre réponse au cosmopolitisme. Il se présente sous deux versions. « La première, afrocentriste, vise à démystifier les prétentions universalistes de l'humanisme occidental et à poser les fondements d'un savoir qui puiserait dans l'histoire de l'Afrique elle-même ses catégories et ses

concepts. » (Mbembe, 2021 : 165, 166). La seconde émane du courant afrofuturiste. Ce mouvement littéraire, esthétique et culturel combine science-fiction et réflexions sur la technologie dans ses rapports avec les cultures noires non européennes. Il ne se contente pas de dénoncer les illusions du « proprement humain ». « À ses yeux, c'est l'idée d'espèce humaine qui est mise en échec par l'expérience nègre. Produit d'une histoire de la prédation, le Nègre est en effet cet humain qui aura été forcé de revêtir les habits de la chose et de partager le destin de l'objet et de l'outil. Ce faisant, il porterait en lui le tombeau de l'humain. » (Mbembe, 2021 : 167).

Le courant afrofuturiste montre donc comment l'humanisme est désormais une catégorie désuète. « Si on veut nommer de façon adéquate la condition contemporaine, [...], il va falloir le faire à partir de tous les assemblages d'*objets-humains* et d'*humains-objets* dont le Nègre est, depuis l'avènement des temps modernes, le prototype ou la préfiguration. » (Mbembe, 2021 : 167).

Ces nouvelles réponses sont les seules capables de fournir les réparations possibles à la situation actuelle du monde. Sans prendre compte de l'histoire et de la culture de l'Afrique noire, aucune réparation n'est possible. En effet, l'humanité doit beaucoup à ce continent qui a pour longtemps souffert de toutes les violences et les injustices et ce n'est qu'en le réhabilitant que la réparation est possible.

Par ailleurs, Mbembe introduit dans sa conclusion à *Politiques de l'inimitié* « L'éthique du passant ». Il est vrai que, dans notre monde actuel, les flux migratoires ont brouillé les frontières. Pour des raisons économiques ou politiques, nombreux sont ceux qui ne vivent plus dans le lieu où ils sont nés. Les conflits identitaires augmentent au moment où les pays qui nous ont vus naître nous deviennent infamiliers. « L'éthique du passant » permet donc de résoudre cette situation compliquée. C'est que, pour Mbembe, le fait d'être né dans un certain endroit ne peut ni déterminer qui nous sommes ni où nous pouvons aller. « Comment se fait-il que cet accident signe de manière aussi irrévocable qui nous sommes, comment nous sommes perçus et pour quoi les autres nous prennent ? » (Mbembe, 2021 : 199).

La vraie liberté serait donc de pouvoir traverser le monde, indépendamment du lieu où l'on est né. Il devrait être possible de choisir en toute liberté l'endroit où on veut vivre car ceci doit être un choix et non une obligation signée par notre naissance. Ainsi, faut-il « [...], apprendre à assumer notre statut de passant en tant que ceci est peut-être la condition en dernière instance de notre humanité, le socle à partir duquel nous créons la culture - telles sont peut-être, finalement, les questions les plus intraitables de notre époque, celles que nous aura léguées Fanon dans sa pharmacie, *la pharmacie du passant* » (Mbembe, 2021 : 199).

En revenant sur la polysémie du mot « passant », Mbembe relève qu'il renferme effectivement le « pas » - à la fois instance négative et rythme d'une marche. Il renferme également le « passé » et le « passant » qui, venant d'un lieu, est en route vers d'autres lieux. Dans le mot « passant », il y a également « passeur », et, davantage encore « passage » et « passer ».

« Le passant serait-il donc tout cela à la fois, le véhicule, le pont ou la passerelle, [...], celui qui, ayant ses racines ailleurs, est de passage quelque part où il réside temporairement, quitte à rentrer chez soi le moment venu ? Qu'advierait-il cependant s'il ne revenait point et si, d'aventure, il poursuivait sa route, allant d'un lieu à un autre, [...], sans pour autant se réclamer du "réfugié" ou du "migrant", et encore moins du "citoyen" ou de l'autochtone - l'homme de souche ? » (Mbembe, 2021 : 200).

En évoquant ainsi la figure du passant comme figure par excellence de notre époque, Mbembe ne fait l'éloge ni de l'exil et du refuge, ni de la fuite, ni du nomadisme. Il ne cherche aucunement un monde sans racines. C'est que, pour lui, « Devenir-homme-dans-le-monde » (Mbembe, 2021 : 201) n'est ni une question de naissance ni une question d'origine ou de race. C'est une affaire de trajet et de parcours. Chacun devrait être capable d'embrasser, d'accepter et de vivre pleinement son propre trajet. Au cours de ce trajet, Fanon appelait « lieu » (Mbembe, 2021 : 201). Toute expérience de rencontre avec les autres. C'est cette rencontre qui permet la prise de conscience de soi d'une part et de son rapport à l'humanité d'autre part. Ainsi, apprendre à aller d'un lieu à un autre, tel devrait être le projet de l'homme car « telle est, de toutes les façons sa destinée. » (Mbembe, 2021 : 202). C'est ce « passage » qui permet l'expérience unique à la fois de présence et d'écart, de solidarité et de détachement, mais jamais d'indifférence, que Mbembe appelle « l'éthique du passant ». De cette image de l'homme dans son trajet, si Fanon est bien le modèle, allant de la Martinique, en France pour s'installer en Algérie, il ne faut point oublier que Mbembe lui-même est aussi un « passant » parti du Cameroun où il est né, pour « passer » en France, aux États-Unis et en Afrique du Sud.

Cependant, pour pouvoir choisir où séjourner, il faut avoir la possibilité de circuler librement. Cette liberté est bien la base pour tout partage du monde. C'est ce qu'Edouard Glissant avait appelé la « relation mondiale ». Or, malheureusement, la situation actuelle de notre monde est de plus en plus fondée sur la séparation. Le régime actuel de mobilité repose sur des dispositifs de sécurité qui sont « de plus en plus électroniques, biométriques, de plus en plus militarisés » (Mbembe, 2019 : 1). Leurs cibles sont surtout ceux qui sont jugés de trop ou inutiles.

Ce nouveau système cherche même une « externalisation des frontières » comme pour l'Europe dont « les frontières s'étendent désormais bien loin de la Méditerranée. » (Mbembe, 2019 : 1). L'Europe intervient même dans les politiques des États africains en ce qui concerne la gestion de leurs populations, qu'il s'agisse de la gestion du nombre (d'où la relance des débats sur la démographie africaine) ou de la gestion des mouvements (qui peut bouger, qui ne peut bouger qu'à certaines conditions).

L'Afrique est, quant à elle, « doublement pénalisée, du dehors comme du dedans. (...) Nous sommes le continent au monde qui compte le plus grand nombre de frontières internes. (...) Libérer les circulations est devenu un impératif. Il y va seulement de la survie de millions de nos gens, mais aussi de la réaffirmation de notre souverainement » (Mbembe, 2019 : 2). Ainsi, la pensée qui vient doit-elle être « de nécessité une pensée du passage, de la traversée et de la circulation » (Mbembe, 2021 : 202). Ne sommes-nous pas tous des passants sur une route sans fin ? Si telle est finalement notre condition humaine commune, il vaudrait mieux assurer et organiser le passage et non instruire de nouvelles frontières. Comme l'affirme Mbembe, « telle est à mon sens la tâche de la démocratie à l'ère planétaire » (Mbembe, 2017 : 3).

Dans un entretien publié dans *Le monde*, Mbembe affirme qu'en vérité, ce que l'on appelle l'identité n'est pas essentiel. « Nous sommes tous des passants » (Mbembe, 2017 : 2). Si l'éthique du passant s'avère la chance pour l'humanité à venir, Mbembe estime, qu'au niveau politique, il nous faut « une nouvelle conscience planétaire », celle qui se joue des appartenances et des frontières. « Il est temps d'inventer une démocratie pour notre temps » (Mbembe, 2017 : 2). Délimiter les frontières devient futile car il n'y a qu'un seul monde. Qu'on le veuille ou non, nous en sommes tous les ayants de droit. Cette nouvelle conscience planétaire est la seule capable de l'emporter sur le culte de la différence.

Mbembe propose donc aux États africains de revoir les frontières héritées de la colonisation. Il espère des étapes concrètes et des accords réciproques qui permettraient d'abroger les visas entre les pays africains. Il faut avoir « notre propre politique migratoire ». Il faut « un pacte continental sur les migrations intra-africaines. » (Mbembe, 2019 : 2). Seules l'éthique du passant et une politique de la libre circulation permettraient d'arriver au rêve de Mbembe : que chacun puisse partout se sentir chez lui.

« ''Le chez-moi, c'est le cosmos.'' C'est l'ensemble de l'univers dont je suis l'un des habitants parmi d'autres habitants. Lorsque notre monde devient chaque jour plus petit et que le temps nous est désormais compté, il nous faut réhabiliter cette

appartenance première à l'univers. Elle doit primer sur l'appartenance seconde à un État territorial donné. » (Mbembe, 2019 : 2)

Ainsi, est-il devenu nécessaire d'envisager autrement les rapports entre le particulier et l'universel afin de permettre un nouveau partage de la Terre. Le propre de l'humanité est de vivre exposés les uns aux autres, et non enfermés dans des cultures et des identités. Mais il ne faut pas seulement tisser des liens entre les hommes, il faut aussi créer d'autres rapports entre tous les vivants sur la Terre. Cette démocratie des vivants appelle un approfondissement non dans le sens de l'universel, mais dans celui de l'« en-commun » car Mbembe établit une distinction entre les deux. Alors que l'universel implique l'inclusion à quelque chose déjà existante, l'en-commun présuppose « un rapport de coappartenance et de partage » (Mbembe, 2013). Notre monde est le seul que nous ayons et, pour être durable, il doit être partagé par l'ensemble de ses ayants droit, toutes espèces confondues car les humains ne sont ni les seuls habitants ni les seuls ayant droit. La véritable démocratie ne saurait être que celle des vivants dans leur ensemble. Afin que ce partage devienne possible et pour qu'advienne cette démocratie planétaire des vivants, il faut « un pacte de soin - le soin de la planète, le soin apporté à tous les habitants du monde, humains et autres qu'humains » (Mbembe, 2017 : 3).

Dans *Politiques de l'inimitié* et *Brutalisme*, Mbembe retrace une histoire de la défaite de l'humanisme occidental. Sa réflexion reste néanmoins, tel que le relève Coquio, « un traité des espoirs et des utopies modernes » (Coquio, 2017 : 254). Le monde qui subissait « l'épreuve » au début du livre, s'offre à la fin comme un monde de « partage » et de « traversée », l'un n'allant pas sans l'autre. C'est par la constante traversée des frontières, qu'un monde peut se partager, c'est-à-dire exister. C'est par ce déplacement des hommes que Mbembe entend répondre à l'épreuve du monde zéro. Il répond par son « pacte de soin », le soin donné à toute la planète.

Les rêves de Mbembe d'une possible réparation sont-ils utopiques et chimériques ? Peut-on envisager de tels rapports dans notre monde actuel ? Il est vrai que ce monde est loin d'être acquis. Il ne sera que le fruit de batailles politiques et intellectuelles. Il reste à réaffirmer sans cesse.

Interrogé sur son idéalisme poétique, Mbembe affirme :

Et bien, vive la poésie ! Elle est d'autant plus nécessaire que la trajectoire inverse, à savoir la relation d'inimitié, est implacable. On a besoin d'ouvrir portes et fenêtres. On a besoin d'un peu d'air par ces temps touffus et irrespirables. L'époque nous force à dormir tout en nous empêchant de rêver, ajoute-t-il. Il faut redonner sa chance au rêve et à la poésie, c'est-à-dire à

de nouvelles formes de la lutte, cette fois-ci sur une échelle véritablement planétaire (Cité dans Coquio, 2017 : 262).

En affirmant la légitimité de la poésie en matière de politique, Mbembe affirme à sa manière sa « croyance au monde ». Son pacte de soin et son éthique du passant sont les bases de la réparation possible, seule voie pour un monde nouveau car tel qu'il l'affirme à la fin de *Brutalisme* : « Il n'y aura pas de fuite dans quelque exoplanète que ce soit. La Terre sera l'oasis à partir de laquelle l'« humanité tout entière » entreprendra la gigantesque œuvre de régénération du vivant. Ou elle en sera le tombeau universel, son mausolée, dans la continuité de la période géologique de l'histoire de l'univers. (...) Car tel est le dernier choix. Ou la réparation, ou les funérailles » (Mbembe, 2020 : 236).

Bibliographie

- Bhabha, Homi K. 2007. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- Coquio, Catherine. 2017. « L'épreuve du monde et l'unité du monde. Achille Mbembe, entre Carl Schmitt et Frantz Fanon », *Raison Publique*, n° 21, p. 247-265, [consulté le 3 janvier 2023].
- Freud, Sigmund. 2014. *Psychologie de masse et analyse du moi*. Points. Paris : Seuil.
- Glissant, Édouard. 1990. *Poétique de la Relation- Poétique III*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard. 2009. *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.
- Maalouf, Amin. 1998. *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset.
- Maalouf, Amin. 2009. *Le Dérèglement du monde*. Paris : Grasset.
- Maalouf, Amin. 2019. *Le naufrage des civilisations*. Paris : Grasset.
- Mbembe, Achille. 2006. « Nécropolitique ». *Raisons politiques*, n° 21, p. 29-60, [consulté le 3 janvier 2023].
- Mbembe, Achille. 2013. *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- Mbembe, Achille. 2015. « Nanoracisme et puissance du vide », p. 5-11. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Ahmed Boubekeur (dir.). 2015. *Le Grand Repli*. Paris : La Découverte.
- Mbembe, Achille. 2017. « L'identité n'est pas essentielle, nous sommes tous des passants. », *Le monde*, 24 janvier.
- Mbembe, Achille. 2019. « Achille Mbembe : peut-on être étranger chez soi ? », *Libération*, 13 novembre.
- Mbembe, Achille. 2020. *Brutalisme*. Paris : La Découverte.
- Mbembe, Achille. 2021. *Politiques de l'inimitié*. Paris : La Découverte.
- Schmitt, Carl. 1992. *La Notion de politique. Théorie du partisan*. Paris : Flammarion.

Synergies Portugal n° 10 / 2022



Fracture humaine
et post-anthropocentrisme





Symbiosis and epigenetics: “bridges” for a unified biology?

João Jerónimo Machadinha Maia

Universidade de Coimbra, Portugal

joao.maia@uc.pt

<https://orcid.org/0000-0002-5392-9636>



Reçu le 21-06-2022 / Évalué le 28-07-2022 / Accepté le 22-09-2022

Symbiose et épigénétique : des « ponts » vers une biologie unifiée ?

Résumé

Pendant longtemps, l'accent a été mis sur l'acquisition de mutations aléatoires dans l'étude de l'évolution des espèces d'êtres vivants. Cet article cherche à étayer une conception unifiée de la biologie, en tenant compte d'un changement de paradigme épistémologique. Dans ce contexte, les relations d'association et de symbiose entre les espèces et l'épigénétique peuvent être les « ponts » pour étayer une telle conception. L'approche de la spécificité du comportement humain s'avère toutefois problématique en la matière. Notre espèce a développé des caractéristiques qui remettent en cause les équilibres homéostatiques de la nature, ce qui peut signifier un point de fracture par rapport à l'écologie restante.

Mots-clés : biologie, symbiose, épigénétique, écologie, humain

Simbiose e epigenética: “pontes” para uma biologia unificada?

Resumo

Durante muito tempo foi atribuída ênfase à aquisição de mutações aleatórias no estudo da evolução das espécies de seres vivos. Este artigo procura fundamentar uma conceção unificada de biologia, atendendo a uma mudança de paradigma epistemológico. Neste contexto, as relações de associação e de simbiose entre espécies e a epigenética podem ser as “pontes” para fundamentar tal conceção. No entanto, a abordagem à especificidade do comportamento humano revela-se problemática nesta matéria. A nossa espécie desenvolveu características que colocam em causa os equilíbrios homeostáticos da natureza, o que pode significar um ponto de fratura em relação à restante ecologia.

Palavras-chave: biologia, simbiose, epigenética, ecologia, humano

Symbiosis and epigenetics: “bridges” for a unified biology?

Abstract

Emphasis has for a long time been placed on the acquisition of random mutations in the study of the evolution of living species. This study seeks to justify a unified theory of biology, taking into account an epistemological paradigm shift. In this context, relations of association and symbiosis between species and epigenetics may be the ‘bridges’ to justify such concept. However, the approach to the specificity of human behaviour proves to be a problem on this matter. Our species has developed characteristics that call into question the homeostatic balances of nature, which can pose a divide in relation to the rest of ecology.

Keywords: biology, symbiosis, epigenetics, ecology, human

Introduction

In the wake of Charles Darwin’s theory of evolution of species and Gregor Mendel’s work on hereditary genetics, scientific literature in the area of ecology has long emphasised studies on the acquisition of random mutations as determining mechanisms in the process of natural selection of living species (Maia, 2017).

However, for some decades now this perspective has been complemented by research developed by authors who highlight the influence of association relations and symbiosis between species in the acquisition of characteristics by individuals of a given species. This type of relations paves the way for the foundation of a unified theory of biology. Therefore, the first aim of this study is to demonstrate the plausibility of this theory by addressing association relations between species based on the works of authors such as Lynn Margulis (1991). This concerns a trans-disciplinary turn in the epistemology of ecology studies towards an eminently post-anthropocentric view of life and the world. In this regard, the theoretical approaches of Humberto Maturana and Francisco Varela (1980), that dealt with the theory of autopoietic machines, of Bruno Latour (2009), with the actor-network theory, or even of Rosi Braidotti (2015), with the theory of ‘zoe’, can also provide important contributions to justify the theory in question. In the same vein, we note the studies on the human epigenome that highlight the influence of environmental and social factors on body functioning. The specificity of the human nevertheless raises other types of problems. As part of the second objective of this study, this text problematises the unified theory of biology through the specificity of human behaviour. As stressed by philosopher Michel Serres (2008, 2004), when compared to other living species the human being has an incredible ability to manipulate and change its own body and the environment. Technologies are even being developed, which

will be discussed below, aiming at appropriating and controlling, on the part of the human being, symbiotic relationships between species as well as the control of the human epigenome. This is done within the framework of a social and economic system, currently capitalist in nature, which aims to profit from the application of these technologies. As such, the problems arising from human action on nature will be explained, highlighting dilemmas that arise in terms of bioethics.

Our final observations admit that the foundation of the unified theory of biology in an evolutionist logic that has taken place over a fairly long period of time is plausible. However, one thing that comes into play is that the emergence of the human being and technological evolution it has undertaken may constitute differentiating factors and even be the cause of divides between long standing environmental and ecological balances.

1. Symbiosis relationships and epigenetics

Species relations based on phylogenetic nature have for a long time been a dominant paradigm in ecological studies. Neo-Darwinists have insisted that the accumulation of random mutations through natural selection is the major source of innovation in evolution, with these mutations passing from generation to generation through sexual reproduction. However, such an idea does not explain adaptive radiation phenomena in which an individual species evolves into many species living differently in the same geographical space (Wilson, 1997; McFall-Ngai, 1991).

Note should also be made of studies such as those by Lynn Margulis (1991), which highlight the possibility that the alteration of the ontogenesis of living beings may occur as well in symbiotic relationships between species. To that extent, the non-justification of Lamarckism will be a fallacy since individuals will acquire characteristics throughout their lives that can eventually be passed on to the next generations. In fact, living beings will be products of an evolution that also took place in association relations between species. For example, the symbiosis of microbial communities in animals implied the acquisition of genes, which were not natural to them, but which provided them with certain characteristics and advantages, which from then on were transmitted hereditarily. Such relations in cells draw our attention to genetic transmissions which occur outside the cell nucleus and which are not in accordance with Mendelian hereditary mechanisms. This stresses the recognition that organelles such as chloroplasts and mitochondria possess all the components necessary for life, such as DNA, RNA transcription enzymes, and all the apparatus required for protein synthesis (Margulis, 1991; Sapp, 1991). All this has led researchers to consider the possibility, under experimentation,

to manipulate or intervene in the ecology of living beings, including human beings, both in terms of the external environment and the environment within the body. It is thus a technology that in its development places the emphasis on the horizontal relationship between species rather than on the vertical relationship.

In this respect, note should be made of the research carried out in a recently studied field of genetics, epigenetics. In addition to the genome, the human body has a vast network of epigenetic markers which react to environmental stimuli. The epigenome is thus formed by a set of markers and biochemical signals, present throughout the genome, which respond to environmental signals and subsequently switch genes on or off, increasing or reducing their activity. Studies in the field of epigenetics have revealed that environmental factors such as diet, stress or prenatal nutrition are the cause of genetic markers that are passed from generation to generation. However, epigenetics is not evolution in that it does not alter DNA. Instead, it represents a biological response to environmental disturbance or pressure. To this extent, once the environmental disturbing factors are removed, the epigenetic markers will, in time, succumb and DNA will return to its natural state. Nonetheless, while these marks still exist, they can have a very significant effect on the life and health of the individual (Al-Rodhan, 2011).

2. Theoretical basis of a unified theory of biology

Several authors have developed theories and concepts that support a unified theory of biology. It is important to address the theories presented by these authors in order to understand what is meant by such concept, since it contains an eminently post-anthropocentric vision of life and the world. In this regard, the Italo-Australian philosopher Rosi Braidotti (2015) draws attention to the advances made in the study of molecular biology showing that matter is self-organised, seeking to base herself on the concept of autopoiesis of the works of biologists Humberto Maturana and Francisco Varela. Braidotti's work is influenced by a wide range of authors and currents. Braidotti draws on Spinoza's monist philosophy to add that matter is structurally relational and, therefore, connected to a variety of environments, and refers to notions of the actor-network theory, including the interconnection of human and non-human actors from the work of Bruno Latour. However, Braidotti also claims the influence of the work developed by authors such as Lynn Margulis, *inter alia*, in the study of symbiotic relationships between species:

Parisi strengthens this case by cross-referring to the new epistemology of Margulis and Sagan (1995), through the concept of endosymbiosis, which, like autopoiesis, indicates a creative form of evolution. This means that the genetic material is exposed to processes of becoming freed from ontological foundations for difference but is not confined by social constructivism (ibidem: 158-159).

In this sense, Braidotti does not work entirely within any form of social constructivism, but prefers to emphasise the non-human vital force of life, which she codes as ‘zoe’.

Zoe as the dynamic, self-organizing structure of life itself (Braidotti 2006, 2011b) stands for generative vitality. It is the transversal force that cuts across and reconnects previously segregated species, categories and domains. Zoe-centred egalitarianism is, for me, the core of the post-anthropocentric turn: it is a materialist, secular, grounded and unsentimental response to the opportunistic trans-species commodification of Life that is the logic of advanced capitalism (ibidem: 60).

For Braidotti (2015), the concept of ‘zoe’ thus has a vitalist, inter/multi-relational, self-organising but also materialist nature, outside any religious or spiritualist concept. It introduces a post-anthropocentric vision that contradicts any status of human superiority in relation to other forms of life on Earth.

Going back to the reference to the works by Maturana and Varela (1980), we note that living systems are characterised by a so-called contiguity. The concepts of regulation, control or function relate only to the referential relations specified by the observer. The circularity in living systems represents the self-regulated homeostatic organisation, along the lines of what these authors refer to as ‘autonomous matter’. It is in this sense that Maturana and Varela introduce the concept of autopoiesis, which defines living beings as autopoietic machines in that there is a closed network of molecular production. In this theoretical context, the ideas of the actor-network theory developed by Bruno Latour add elements to the equation by highlighting the continuity between nature and human culture, considering a principle of generalised symmetry, where both nature and society need to be explained and such explanation starts from quasi-objects. The very notion of culture is an artefact that results from our estrangement from nature. Sciences and techniques are, therefore, remarkable in that they multiply the non-humans involved in the construction of collectives and make the community we form with these beings more intimate. Society only becomes incomprehensible as a residue from which we remove the non-humans added by the collective (Latour, 2009).

3. Application through technology

The exploitation of the symbiosis between species, particularly for medicinal purposes, can be dated back to several thousand years with biotea, the traces of its use having been found in ancient civilisations such as Greece, Rome, and Japan by intersecting knowledge between East and West. Biotea takes advantage

of the medicinal properties of various plants to stimulate detoxification, hydration and revitalisation processes in the human body. Moreover, administered in accordance with a clinical diagnosis, biotea can be useful to aid the treatment of several medical conditions, namely of the respiratory, digestive and circulatory systems, as well as obesity (Sakai, 2015).

However, from the point of view of direct human manipulation, the development of new applications of symbiosis technology makes this technology eligible to be part of emerging technologies. Microbial communities have been harnessed to solve real-world problems in areas such as energy and medicines due to the properties developed in these relationships. Metabolic capabilities tend to expand in communities allowing division of labour between organisms, as has been seen in photosynthetic and methanogenic communities. In fact, communities can be said to dominate the microbial world. Organisms that coexist cannot help but interact. Interactions include touching, the use of dedicated signals, horizontal gene transfer, competitive or cooperative scenarios where microbes compete for resources or to provide resources, and of environmental changes to influence the growth of neighbours (Hays *et al*, 2015). As referred above, these communities are nevertheless complex, as symbiotic/cooperative relationships and also competitive or even parasitic relationships exist even in the relationships they establish with humans. It is not always easy to distinguish or understand what type of relationship is involved in a given association. Often the definition of such association depends on the objectives of the experience being developed and the social constructs it involves. There thus exists a phenomenological dimension that is inherent to the classification of the type of relationships developed between organisms in communities.

From an experimental perspective, the move towards a greener economy has implied the study of community relationships between species of organisms, notably in the areas of renewable raw materials, bioproduction and biofuels, for example, the growth of oily microalgae for the production of biofuels. Studies have shown that the culture of a certain type of microalgae with a certain type of bacteria provides increased growth and lipid content in these cultures compared to pure cultures (Nascimento, Dublan, Ortiz-Marquez, 2013, *in* Hays *et al*, 2015). Similar benefits have been found in this type of approach to using cellulose sources for energy, which is metabolically expensive but is effectively achieved with ‘consortia’ between organisms. Incidentally, these types of cultures are designed to take the system even further, from cellulose to product. Research has achieved this by pairing a fungus, which breaks down cellulose, with altered *E.coli* bacteria, producing isobutanol. This is an excellent example of how natural and synthetic systems can be combined, such as a fungus that can degrade raw

materials, without modifying them, while *E.coli* is designed and optimised for the production of isobutanol (Minty *et al*, 2013, in Hays *et al*, 2015). In addition, important work with microbial communities has also been carried out in wastewater treatment, pollutant cleaning, nitrogen fixation in soil, and in other areas (Hays *et al*, 2015).

However, a core area of applications that have been developed with microbial communities is the health area. Human beings themselves have multiple species of bacteria living constantly in their bodies, the so-called human microbiome. There are ten times more bacteria in our bodies than the total of our own cells, the gut alone accounting for approximately 100 trillion bacteria (Costello *et al*, 2015). It has been proven that in vertebrates, such as humans, from early on, the transfer of maternal microbes to the infant through natural birth and breastfeeding is important for the infant’s health, in that it builds up the structure of the microbiome with beneficial microbes (Funkhouser, Bordenstein, 2013, in Aschenbrenner *et al*, 2016). However, there is a peace-war relationship in our microbiome which arises from the possibility of there being both species with non-pathogenic properties and species with pathogenic properties. The discussion of the logics of the association between organisms is complex and follows subjective and relative properties, as mentioned above. Whether microbiome activity is a consequence or a cause of immune-mediated diseases in humans is still unclear, even though considerable evidence points to the role of the microbiome in driving immune-mediated disease in animals (Costello *et al*, 2015). Conversely, studies show that eukaryotic viruses have the ability to support intestinal homeostasis and shape mucosal immunity, similar to commensal bacteria that have no pathological effects on human health (Kernbauer, Ding, Cadwell, 2014, in Costello *et al*, 2015). All this data confirms that we still know very little about gut health associated with the microbiome. At any rate, gut microbiome modelling is increasingly perceived as a target for new therapies containing probiotics¹ and faecal transplants ² (Costello *et al*, 2015).

On the other hand, similar efforts are being made with regard to epigenetics. Scientists have been looking at how they can manipulate the growing knowledge they have gained about epigenetics, for example by comparing the epigenome of diseased cells with the epigenome of healthy cells to understand how epigenomes can lead to cancer or other diseases. Epigenetic drugs have already been produced in this field to treat malignant blood diseases. These drugs can target epigenetic markers that smooth out genes in blood precursor cells that are over-expressed. Thus, after the challenge of mapping the human genome, the challenge of mapping the human epigenome composed of many millions of markers is now also underway. Such an achievement requires further advances in computer technologies,

but when achieved it will imply the possibility of changing the genetic predispositions of individuals (Al-Rodhan, 2011).

4. The bioethical debate

If one accepts a unified theory of biology as being related to dynamic, self-organised living matter transversal to living species, then the mechanisms on which the relations of association between species or even epigenetics are based may constitute important bases to substantiate this theory. The work of Bruno Latour (2009), within the actor-network theory, may strengthen this theory by drawing attention to the links between human culture and nature. To this extent, the elements developed from the technology of our society will be extensions of a whole integrated in nature. Some authors, however, have warned about the asymmetric dimension of human constructions in relation to other nature. In effect, human beings may, through their civilisation and culture, be breaking the homeostatic balances established in the natural world. In line with Francophone beliefs, when discussing the concept of humanism, philosopher Michel Serres concludes that we humans are born from the mutation of technique and free knowledge. We do not know where we are going, but we do know where we come from. The recent discovery of the secrets of genetics is a new form of a manipulation that has long been inscribed in our behaviour. Humans are thus animals of fetishism and uses symbols that correspond to their urge to universalise themselves and to unite with the world. Fetishism is our apocalyptic liberation from animals (Serres, 2008). It is in this line of reasoning that the author creates the concept of hominescence, which includes the way our body has been transformed:

In short, therefore, we construct our body by means of the products of our body, since the technical objects are prepared by it. In this way, hominisation looks less like vital evolution than self-production; if the word did not sound so bad I would prefer to say that, in this case, it is a process of self-hominisation. We construct ourselves³ (Serres, 2004: 50).

Besides the corporal dimension, Serres completes the concept of hominescence with the links to the world and to others, while expressing concerns in this respect. We live in a globalised society in which information networks allow instantaneous communication on a global scale, leading to the compression of space-time. However, although this gives us a sense of omnipresence and even transcendence, we are increasingly becoming societal machines due to the control exerted on us by the new communication and information technologies and the way they lead to our consensual opinion (Serres, 2004). Meanwhile, our world faces an ecological crisis and inequalities at various levels. This generates a feeling of indifference in

us towards others and the environment, which we threaten to seriously destroy. As E.O. Wilson contends (1997), never in the history of the planet have there been so many living species as there are today. But precisely because of human action, the rate of extinction of species has reached extremely high levels today, hovering over the scenario of a sixth mass extinction of life on Earth.

Many of the concerns expressed about the future of humanity stem from the ecological problems caused by the impacts of human activities. According to authors who focus on social environmentalism, we are even living through a new period in the Earth’s geological history called the Anthropocene. For Ramón Fernández Durán (2011), the Anthropocene will be a new epoch of the Earth that arises as a consequence of human being’s implementation of the urban-agro-industrial system on a global scale, coinciding with an unprecedented increase in world population. From this perspective, the Anthropocene has acted as an authentic geological force with strong negative environmental implications. Firstly, the functioning logic of the human socio-economic system does not respect the functioning of nature itself. In human activities, cycles of material use develop, separated into resources (biophysical inputs) and waste (biophysical outputs). In nature, there are no resources and no waste because everything functions as an interrelated system, activated by external solar energy. On the other hand, the urban-agro-industrial system, today in its capitalist version, gives rise to serious social and economic asymmetries between different regions of the world. These discrepancies and phenomena have progressively created negative impacts on the life of indigenous communities, the pollution of ecosystems, the contamination of the food chain, the desertification of large regions, the promotion of political-military conflicts and, in general, the contribution to climate change.

Michel Serres, however, highlights two other realities of what he refers to as the new human condition: the loss of finitude and the loss of finality. The loss of finitude because, as we are subject to a certain omnipotence, little by little we become “causes of ourselves and of certain totalities concerning the future of the world” (Serres, 2004: 66). The loss of finality because today we build artefacts without a specific purpose, like the computer, which merge into our life and, thus, we believe the human being is constructed today as having no purpose (Serres, 2004).

It is necessary to recognise the logics in which biotechnologies operate, as they are necessarily framed within a given social and economic system. For example, Rosi Braidotti (2015) criticises the current political economy of biogenetics which, according to her, turns life or *zoe*, that is, human and non-human intelligent matter, into merchandise for trade and profit. This economist logic also blurs the distinction between the human and other species when it comes to profiting from

them. For the author, this indicates that the political economy of bio-genetics is post-anthropocentric in its very structures, but is not necessarily or automatically post-humanist. It inherently carries a dimension of social and human construction, although it nevertheless tends to be profoundly inhuman in terms of its lack of sensibility and morality.

Concluding remarks

The greatest awareness in the scientific community to the importance of association relations between species and to epigenetics in the functioning of organisms is related to an epistemological turn in the study area of ecology. The emphasis that was long given to the acquisition of random mutations as determining mechanisms in the process of natural selection of living species is related to a classical evolutionist perspective that neglected transdisciplinarity as a holistic view of the world and nature. Indeed, hereditary genetics was assumed as a scientific discipline that took precedence over other disciplines in this field of study. Research into the association relationships between living species and epigenetics has drawn attention to a whole range of factors that interfere both with the external ecology and the internal ecology of living organisms, including human beings. As such, in addition to hereditary mechanisms, the door is opened for the acceptance of environmental and social factors in the organisation and evolution of life. It is plausible that for a long time in the evolution of life on Earth random genetic mutations passed from generation to generation have functioned alongside the mechanisms of association between living species. In this context, ecosystems have been characterised by homeostatic regulation that allows life to be sustained as we know it today.

On the other hand, the human being, through society and the technology it has developed, expands the relationship between culture and nature. Examples of this are the countless artefacts that humanity has built from nature in order to satisfy multiple purposes. Technologies are being developed today to control the relationship of association between species for various purposes, ranging from energy production to health and environmental cleanliness. Drugs are also being developed that could act on the human epigenome to treat diseases such as cancer. However, the ideas of Bruno Latour (2009) about the interconnection of human and non-human actors, in a line of continuity between nature and culture, prove problematic to sustain a unified theory of biology. As Michel Serres (2008) argues, the fetishist action of the human has an apocalyptic liberation dimension from the animal world and, as such, goes far beyond the cohesion of natural life, as has been the case for a long time. In line with

what the author calls the concept of hominescence (Serres, 2004), human beings are developing their own capacity for omnipotence by constructing artefacts that enable the loss of finitude and finality. However, because of the control and conditioning imposed on us by the new information and communication technologies we have become societal machines increasingly indifferent to the negative impacts of the civilisation we have built. In fact, as a civilisation that has adopted a certain social and economic model with an urban-agro-industrial base, we have caused serious social asymmetries and serious environmental and ecological damage. The current political economy of biogenetics, despite breaking down some boundaries between human life and non-human life, reveals an economicist logic with the primary aim of profiting from its products. It is certain that even in the case of the association relations between species and in the case of epigenetics we are dealing with ecological and biological contexts about which we know very little. As such, by interfering in these relations we may be altering the internal and external ecology of living beings, this having unpredictable effects. Although scientific research in these areas may be useful for various purposes, it should follow ethical codes to avoid possible negative effects on human health and ecology.

It is true that the political economy of biogenetics, in the economicist and capitalist logic in which it operates, reveals an inhumanity devoid of moral or sentimental values. Still, we can assume that these kinds of values are mutable elements arising from socio-historical constructs. In relations of association between species, the classification of the type of association comprises a phenomenological dimension inherent to the properties of experience and to the choices of those who develop it. The evolutionary logic of life on Earth itself was not concerned with value judgements between good and evil, despite having been influenced by homeostatic regulation mechanisms. Will the human being, despite all the threats they pose to life on the planet, place that same life on other levels of homeostatic balance, even though this may mean loss of biodiversity and environmental deterioration in the process? The sixth mass extinction of life that will occur in the framework of the Anthropocene epoch may mean a transitional process, albeit painful for many, to a new period characterised by other patterns of natural life and perhaps of social organisation. None of the five previous extinctions proved to be the last massive extinction of life on Earth. Or, on the contrary, are we this time irremediably condemning life on the planet to a more or less slow end, taking into account the transformative (and destructive) capacity of human beings? Regardless of what the future may hold, for the moment it seems likely that the unified theory of biology, although possible, finds in human action a barrier to its current definition.

Bibliography

- Al-Rodhan, N. 2011. *The Politics of Emerging Strategic Technologies: Implications for Geopolitics, Human Enhancement and Human Destiny*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Aschenbrenner, I. et al. 2016. "Understanding Microbial Multi-Species Symbioses". *Frontiers in Microbiology*, Vol.7, Art.180, p.1-9.
- Braidotti, R. 2015. *The Posthuman*, 7ª Edição. Cambridge: Polity Press.
- Costello, M. et al. 2015. "The Intestinal Microbiome in Human Disease and how it relates to Arthritis and Spondyloarthritis". *Best Practice & Research Clinical Rheumatology*, Vol.29, p. 202-212.
- Durán, R. F. 2011. *El antropoceno: la expansión del capitalismo global choca con la biosfera*. Barcelona: Virus Editorial.
- Hays, S. et al. 2015. "Better Together: Engineering and Application of Microbial Symbioses". *Current Opinion in Biotechnology*, Vol.36, p. 40-49.
- Latour, B. 2009. *Jamais fomos modernos*, 2ª Edição. São Paulo: Editora 34.
- Maia, J.J.M. 2007. *Transumanismo e pós-humanismo - descodificação política de uma problemática contemporânea*. Tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, especialidade de Políticas e Ideologias, apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.
- Margulis, L. 1991. Symbiogenesis and Symbioticism. In: L. Margulis & R. Fester (ed.), *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation*. Cambridge: MIT Press, p. 1-14.
- Maturana, H.R., Varela, F.J. 1980. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- McFall-Ngai, M.J. 1991. Luminous Bacterial Symbiosis in Fish Evolution: Adaptive Radiation among the Leionathid Fishes. In: L. Margulis & R. Fester (ed.), *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation*. Cambridge: MIT Press, p. 381-409.
- Sakai, Z. 2015. *Biochá: Simbiose de Conhecimentos do Ocidente, do Oriente e de uma Vivência Pessoal*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Sapp, J. 1991. Living Together: Symbiosis and Cytoplasmic Inheritance. In: L. Margulis & R. Fester (ed.), *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation*. Cambridge: MIT Press, p. 15-25.
- Serres, M. 2008. *A grande narrativa do humanismo - A história da humanidade: um conto iniciático*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Serres, M. 2004. *Hominescência*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Wilson, E.O. 1997. *A diversidade da vida*. Lisboa: Gradiva.

Notes

1. Living organisms that, when administered in adequate amounts, provide health benefits to the host.
2. Type of medical treatment aimed at repopulating the gut with beneficial bacterial flora.
3. *Em suma, portanto, nós construímos o nosso corpo por intermédio dos produtos do nosso corpo, uma vez que os objectos técnicos são preparados por ele. Deste modo, a hominização parece-se menos com a evolução vital do que com uma produção própria; se a palavra não soasse tão mal eu preferiria dizer que se trata, neste caso, de um processo de auto-hominização. Nós construímo-nos a nós próprios.*
4. *...causas de nós próprios e de determinadas totalidades respeitantes ao futuro do mundo.*



Tu es ma raison d'être : le système moi-autrui et les modes d'habiter le monde

Adriano Melo Medeiros

Université Fédérale de Roraima, Brésil

amigodesophia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7059-181X>



Reçu le 06-07-2022 / Évalué le 16-09-2022 / Accepté le 19-10-2022

Résumé

Qu'est-ce que le cinéma, en tant qu'un art philosophique, et la philosophie, en tant qu'un savoir cinématographique, peuvent nous apprendre sur l'énigme d'habiter le monde? Le film *un homme d'exception* raconte l'histoire d'un brillant mathématicien qui ne réussit à surmonter sa schizophrénie qu'après avoir réappris à vivre avec les autres. Selon le philosophe Merleau-Ponty, nos corps et le corps d'autrui sont les deux côtés d'un seul phénomène. Le moi se trouve lié au monde et aux autres dans un mélange inextricable. Nous mettons en dialogue l'œuvre filmique et la pensée philosophique citées, afin de dévoiler les racines prélogiques de l'être au monde. D'où l'idée que déchiffrer nos modes d'habiter le monde signifie, d'abord, un problème d'altérité.

Mots-clés : phénoménologie, cinéma, hallucination, altérité

Você é minha razão de ser: o sistema eu-outrem e os modos de habitar o mundo

Resumo

O que o cinema, enquanto arte filosófica, e a filosofia, enquanto pensamento cinematográfico, podem nos ensinar sobre o enigma de habitar o mundo? O filme *Uma mente brilhante* conta a história de um notável matemático que só consegue superar sua esquizofrenia depois de reaprender a conviver com os outros. Segundo o filósofo Merleau-Ponty, nossos corpos e o corpo do outro são os dois lados de um mesmo fenômeno. O eu encontra-se ligado ao mundo e aos outros numa inextricável mistura. Colocamos em diálogo a obra fílmica e o pensamento filosófico citados, a fim de desvelar as raízes pré-lógicas do ser no mundo. Daí a ideia que decifrar nossos modos de habitar o mundo significa, antes de tudo, um problema de alteridade.

Palavras-chave: fenomenologia, cinema, alucinação, alteridade

**You are my reason to be: the system me-another
and the ways of inhabiting the world**

Abstract

What does the cinema as philosophical art, and philosophy as cinematographic thought can teach us about the enigma of residing in the world? The movie “A Beautiful Mind” tells the story of a brilliant mathematician who is only able to overcome his schizophrenia after learning again how to live with others. According to philosopher Merleau-Ponty, our bodies and the bodies of others are two sides of the same phenomenon. The me finds itself attached to the world and to others in a raveled mix. We place in dialogue the cinematographic work and the philosophical thoughts mentioned, with the goal to disclose the pre-logical roots of the being in the world. On this basis, the idea that decoding our ways of inhabiting the world means, before all else, a problem of alterity.

Keywords: phenomenology, cinema, hallucination, alterity

À la conclusion du texte *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Merleau-Ponty établit un rapport complexe entre la philosophie et le cinéma. D’une part, les thèmes de la philosophie contemporaine – «*décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres*» (Merleau-Ponty, 1996 : 75) – sont des sujets cinématographiques par excellence. En revanche, «il n’est pas étonnant que la critique puisse, à propos d’un film, évoquer la philosophie», dans la mesure où le cinéma «est particulièrement apte à montrer l’union de l’esprit et du corps, de l’esprit et du monde et l’expression de l’autre» (Merleau-Ponty, 1996 : 74). D’ailleurs, la philosophie et le cinéma ont une unité thématique et une corrélation de procédures, car les deux n’existent ni pour «*exposer des idées*» ni pour «*enchaîner des concepts*» (Merleau-Ponty, 1996 : 75). Pour comprendre la portée de cette conception, il faut faire un pas en arrière et saisir les piliers du projet philosophique de Merleau-Ponty.

Dans une note de bas de page, rédigée pour la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe affirme que ses recherches sont le dépliement d’une courte phrase écrite par P. Guillaume : «l’œil tient compte de l’éclairage» (Guillaume, dans Merleau-Ponty, 1945 : 356). Ensuite, Merleau-Ponty problématise cette proposition en se demandant : si l’œil n’est qu’un organe matériel, «*comment pourrait-il jamais “tenir compte” de quoi que ce soit?*» (Merleau-Ponty, 1945 : 356). À cette question, il répond :

Il ne le peut que si nous introduisons à côté du corps objectif le corps phénoménal, si nous en faisons un corps-connaissant et si, enfin, nous substituons, comme sujet de la perception, à la conscience l’existence, c’est-à-dire l’être au monde à travers un corps (Merleau-Ponty, 1945 : 356).

Ainsi, son intention de développer une nouvelle manière « *de comprendre les rapports de la conscience et de la nature* » (Merleau-Ponty, 1967 : 1), qui a commencé par une analyse du comportement, se poursuit par un examen de la perception, ou davantage de l'œil en tant qu'organe du corps phénoménal et ceci comme véhicule de l'être au monde.

Pour accomplir cette entreprise, Merleau-Ponty réaffirme son attachement à la psychologie de la forme. D'après son témoignage, la *Gestalt* a ouvert ses yeux aux tensions qui traversent « *le champ visuel et le système corps propre monde* » (Merleau-Ponty, 1945 : 60). Cependant, il soutient que cette science n'effectue pas intégralement la tâche d'éclairer ces difficultés. Pour ce faire, il se tourne vers la phénoménologie, d'où il retient l'idée que :

Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif, puisque c'est en lui que nous pourrions comprendre le droit comme les limites du monde objectif, de rendre à la chose sa physionomie concrète, aux organismes leur manière propre de traiter le monde, à la subjectivité son inhérence historique, de retrouver les phénomènes, la couche d'expérience vivante à travers laquelle autrui et les choses nous sont d'abord donnés, « le système Moi-Autrui-les choses » à l'état naissant, de réveiller la perception et de déjouer la ruse par laquelle elle se laisse oublier comme fait et comme perception au profit de l'objet qu'elle nous livre et de la tradition rationnelle qu'elle fonde (Merleau-Ponty, 1945 : 69. Nous soulignons).

Rassemblant ces deux références théoriques, le philosophe trouve l'outil pour résoudre le problème du rapport conscience-nature. D'un côté, notre corps, tel que nous l'éprouvons, et nos liens avec le monde, c'est-à-dire le système corps propre-monde nous apprend l'inhérence de notre conscience au corps et au monde. De l'autre, pour saisir clairement cette situation, nous devons considérer que notre corps et celui d'autrui constituent « *un seul tout* », qu'ils sont « *l'envers et l'endroit d'un seul phénomène* » ; d'où l'idée que « *l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace habite désormais ces deux corps à la fois* » (Merleau-Ponty, 1945 : 406). Ainsi, c'est dans le va-et-vient de la conscience entre son corps et le corps d'autrui, dans le système qu'ils forment avec le monde, que le secret d'habiter un corps se trouve. Dans ce cadre, le regard d'autrui est la clé d'accès au chemin qui conduit à la solution de cette problématique. Toutefois, pour parcourir cette voie, il est nécessaire de surmonter les théories solipsistes qui conçoivent autrui comme une simple projection du moi. C'est ici qu'une réflexion sur le phénomène hallucinatoire joue un rôle significatif dans la démarche du philosophe français.

Merleau-Ponty introduit son analyse de l'hallucination dans *La structure du comportement*. Elle apparaît au milieu de quelques considérations sur le sujet qui «tourne les yeux vers un objet sensible posé devant lui» (Merleau-Ponty, 1967 : 220). Il utilise cette réflexion pour démontrer l'impossibilité «d'assigner un *substratum somatique de la perception*» (Merleau-Ponty, 1967 : 221). Il s'inspire du livre de Raoul Mourgue, *Neurobiologie de l'Hallucination*, pour affirmer que la science ne prend plus l'image hallucinatoire comme «phénomène isolé que l'on pourrait expliquer par quelque irritation des centres», mais qu'elle la relie «à l'ensemble du fonctionnement organo-végétatif» (Merleau-Ponty, 1967 : 221). D'où il sort cette définition : «plutôt qu'une perception sans objet, l'hallucination est une conduite d'ensemble en rapport avec une altération d'ensemble du fonctionnement nerveux» (Merleau-Ponty, 1967 : 221).

L'hallucination devient ainsi un comportement, plus précisément, un comportement perceptif. Tout d'abord, le philosophe comprend nos conduites comme «une dialectique dont les moments sont, non pas des stimuli et des mouvements, mais des objets phénoménaux et des actions» (Merleau-Ponty, 1967 : 221). Cette manière de saisir le comportement implique que la simple correspondance entre les phénomènes physiologiques et psychiques n'est pas suffisante pour expliciter le rattachement entre le champ perceptif et l'objet perçu. Malgré la possibilité d'indiquer les anomalies du cerveau, les conditions physiologiques ne sont qu'une pièce de l'élucidation du délire. Même si l'on peut identifier un *substratum somatique* d'une image hallucinatoire, l'hallucination apparaît comme le contenu d'un comportement, car :

Tout se passe comme si ma perception s'ouvrait sur un réseau de significations originales. Le passage de l'influx nerveux dans tels conducteurs ne produit pas le spectacle visible, il n'en détermine pas même la structure d'une manière univoque, puisqu'elle s'organise selon des lois d'équilibre qui ne sont ni celles d'un système physique, ni celles du corps considéré comme tel. Le substratum somatique est le point de passage, le point d'appui d'une dialectique (Merleau-Ponty, 1967 : 222).

Avec cette caractérisation de l'hallucination — un effet de l'empiètement de la conduite d'ensemble sur l'altération d'ensemble et vice-versa —, il préfigure son approche des phénomènes à partir du système Moi-Autruï-Les Choses.

L'analyse de l'hallucination réapparaît dans la *Phénoménologie de la perception*. Cette nouvelle réflexion est guidée par l'intention de découvrir «pourquoi l'empirisme et l'intellectualisme échouent-ils à comprendre l'hallucination et par quelle autre méthode aurons-nous chance d'y réussir» (Merleau-Ponty, 1945 :

386). Merleau-Ponty pense que cet échec résulte d'un attachement au paradigme objectiviste, car celui-ci réduit les choses vécues à de simples objets et « ne laisse aucune place pour l'adhésion équivoque du sujet à des phénomènes pré-objectifs » (Merleau-Ponty, 1945 : 388). En outre, la capacité que certains malades possèdent de distinguer leurs hallucinations de leurs perceptions et le fait qu'ils « ne croient pas à l'hallucination dans le même sens où l'on croit aux objets perçus » (Merleau-Ponty, 1945 : 386) démontre l'impossibilité d'une explication purement objectiviste.

Ensuite, il cherche une solution pour la deuxième partie de sa question. Le point de départ n'est plus le conçu, mais le vécu et le perçu. Pour comprendre l'hallucination, nous ne pouvons plus la saisir du dehors, nous devons l'éprouver. Cela ne veut pas dire qu'il faut prendre une substance psychotrope quelconque pour avoir des hallucinations. Vivre ce comportement signifie l'expérimenter, tel qu'il nous apparaît dans la conduite d'autrui. Toutefois, pour l'attraper « en chair et en os », nous ne pouvons jamais oublier les deux conditions que le monde perçu nous impose. D'une part, l'adéquation de la pensée à l'objet est une chimère théorique. De l'autre, le monde sensible n'est pas un spectacle privé, mais un phénomène intersubjectif. Dans ce cadre, une quête pour comprendre l'hallucination doit commencer par cette consigne :

Celui qui pense l'hallucination ou autrui ou son propre passé ne coïncide jamais avec l'hallucination, avec autrui, avec son passé tel qu'il a été. La connaissance ne peut jamais passer cette limite de la facticité (Merleau-Ponty, 1945 : 388).

L'attachement à cette frontière permet de voir que ce qui est donné par l'expérience :

[...] ce n'est pas moi et d'autre part autrui, mon présent et d'autre part mon passé, la conscience saine avec son cogito et d'autre part la conscience hallucinée, la première étant seule juge de la seconde et réduite en ce qui la concerne à ses conjectures internes — c'est le médecin « avec » le malade, moi « avec » autrui, mon passé « à l'horizon de » mon présent (Merleau-Ponty, 1945 : 389. Souligné par l'auteur).

Tout d'abord, nos expériences nous offrent notre être au monde comme un « être-avec ». Il ne s'agit pas d'un moi préalable qui se trouve à côté des choses et des autres et ensuite entre en contact avec eux. Le moi, autrui et les choses co-existent, c'est-à-dire qu'ils existent depuis toujours en communion dans un réseau unique. Le détachement du moi et son individualisation sont des phénomènes postérieurs au système moi-autrui-les choses. L'expérience particulière de l'hallucination n'est pas si distincte de cette circonstance-là. Ainsi, la voie pour l'appréhender part de « la situation effective où des hallucinations et du 'réel' »

s'offrent à nous» pour arriver à «leur différenciation concrète au moment où elle s'opère dans la communication avec le malade» (Merleau-Ponty, 1945 : 389). D'où la méthode suivante :

Je suis assis devant mon sujet et je cause avec lui, il essaie de me décrire ce qu'il « voit » et ce qu'il « entend » ; il ne s'agit ni de le croire sur parole, ni de réduire ses expériences aux miennes, ni de coïncider avec lui, ni de m'en tenir à mon point de vue, mais d'explicitier mon expérience et son expérience telle qu'elle s'indique dans la mienne, sa croyance hallucinatoire et ma croyance réelle, de comprendre l'une par l'autre (Merleau-Ponty, 1945 : 389).

Le sens authentique du perçu et du vécu n'apparaît qu'à l'intérieur de notre coexistence. Le dévoilement de l'hallucination doit se conformer à cette situation. La quête pour trouver ce que les malades perçoivent au juste doit donc se faire de manière semblable au questionnement sur ce que lesdits normaux voient, écoutent et sentent. Ce n'est que dans l'unicité de nos expériences que nous pouvons rencontrer une connaissance plus adéquate de l'hallucination. En suivant cette proposition, il faut d'abord saisir la perception en général, pour après, appréhender celle de l'hallucination.

Selon Merleau-Ponty, la perception n'est ni l'effet de ce qui arrive dans la rétine ni le résultat de ce qui se passe à l'intérieur de l'esprit. Elle est le point d'entrelacement du monde avec le corps propre, ou corps phénoménal, c'est-à-dire le corps tel que nous le percevons. Elle apparaît comme le moyen par lequel nous sommes en contact avec le monde, une sorte d'ouverture au monde à partir de laquelle nous construisons une image de celui-ci. Dans ce contexte, il y a perception parce que :

Nous avons par le corps phénoménal une relation constante avec un milieu où il se projette, et que, détaché du milieu effectif, le corps reste capable d'évoquer par ses propres montages une pseudo-présence de ce milieu (Merleau-Ponty, 1945 : 392).

Nous pouvons dire que l'hallucination est un trouble dans cette relation. En conséquence, « *toute hallucination est d'abord hallucination du corps propre* » (Merleau-Ponty, 1945 : 391). Si, dans le phénomène hallucinatoire, le perçu n'existe pas dans le monde intersubjectif, s'il n'apparaît que dans le monde privé, c'est parce que l'halluciné a perdu son insertion dans le système Moi-Autruï-les Choses. Ainsi, ce qu'il voit c'est un environnement qui vaut comme réalité, créé à partir des débris de son champ sensoriel et de sa manière d'habiter le monde, mais en conformité avec « l'intention totale de son être » (Merleau-Ponty, 1945 : 393). Le malade substitue la chose perçue par la chose hallucinatoire. Merleau-Ponty réaffirme cette notion en considérant que l'hallucination et la perception sont « des

modalités d'une seule fonction primordiale par laquelle nous disposons autour de nous un milieu d'une structure définie, par laquelle nous nous situons tantôt en plein monde, tantôt en marge du monde» (Merleau-Ponty, 1945 : 394).

Le malade et le sain croyaient à ce qu'ils voyaient avant toute vérification. Dans n'importe quelle réflexion, il y a une vie pré-objective et antéprédicative qui caractérise autant le normal que l'aliéné et conditionne leur manière de penser. Par l'action de cette fonction originale, ils s'installent dans le monde «*par une sorte de 'foi' ou d'opinion primordiale*» (Merleau-Ponty, 1945 : 395. Souligné par l'auteur).

C'est précisément ici que le film *Un homme d'exception* peut nous aider à mieux comprendre cette manière commune d'être au monde. Pendant 135 minutes, cette adaptation de la biographie écrite par Sylvia Nassar - publiée en 1998 et intitulée *A Beautiful Mind : A Biography of John Forbes Nash Jr.* - raconte la période de l'histoire de John Forbes Nash Jr. entre le début de son doctorat et la cérémonie dans laquelle il reçoit le prix de la Banque de Suède en sciences économiques en mémoire d'Alfred Nobel. Les 25 premières minutes présentent : l'ambiance académique à l'université de Princeton; le mathématicien un peu bizarre, John Nash; ses camarades et son colocataire, Charles Herman. Dans cet endroit consacré à la découverte de nouveaux Morse et Einstein, tous cherchent une thèse capable de révolutionner la science et la politique. En outre, ils veulent aider les États-Unis à vaincre la guerre contre les Soviétiques. Dans ce contexte, nous suivons l'obsessive et angoissante quête du mystérieux génie pour trouver une idée vraiment originale.

En parallèle, nous accompagnons ses ennuis, issus de sa préférence à être entouré de concepts algébriques que d'avoir des rapports humains. Nous le voyons avouer qu'il n'aime pas beaucoup les gens, de la même façon qu'ils ne l'aiment pas. Ainsi, nous le percevons crier dans la bibliothèque, perdre la tête quand il est battu dans un jeu de société, être giflé par une fille pour être trop direct, entre autres situations semblables.

Curieusement, Nash cherche son idée révolutionnaire dans le champ des théories qui prennent la concurrence comme la structure fondamentale de toute société. Intrigué par le fait que dans n'importe quelle compétition il faut toujours un vaincu, il essaie de trouver un équilibre où il n'y aurait pas de perdant, ainsi qu'une formule mathématique pour traduire cet équilibre. Aidé indirectement par ses camarades, il découvre son sujet dans une critique adressée à Adam Smith. Selon Nash, Smith avait tort de croire que le meilleur résultat est atteint quand chaque membre d'un groupe agit au mieux de son propre intérêt. En revanche, il propose que l'on parvienne à la bonne solution lorsque les individus s'occupent à la fois d'eux-mêmes

et du groupe. Avec cette thèse, il obtient son diplôme de docteurs et arrive en tête de course. En conséquence, il remporte le poste de travail le plus convoité, celui de chef d'équipe des laboratoires Wheeler, au campus du MIT (Massachusetts Institute of Technology).

À partir de ce moment, la trame raconte les années vécues à Wheeler. Quelque temps après son arrivée au MIT, Nash est invité au Pentagone pour décrypter des messages radio soviétiques. Il découvre qu'ils cachent des coordonnées d'endroits aux États-Unis. Malgré ses insistantes demandes d'informations, le responsable de l'affaire remercie le professeur et le renvoie sans lui donner aucun renseignement. Toutefois, quelques jours plus tard, William Parcher, un représentant du Département de la Défense, se présente et propose à Nash de s'engager dans une autre mission. Il doit identifier des codes dissimulés dans des journaux et des magazines. Selon Parcher, une organisation soviétique les utilise pour envoyer des messages à des agents installés aux États-Unis. Il s'agit d'une faction de l'armée rouge qui possède une bombe atomique portable et ils ont l'intention de la faire exploser sur le sol américain. Nash accepte l'invitation et se met au travail.

Pendant ce temps-là, il fait connaissance d'une intelligente jeune fille. Malgré l'avertissement de Parcher, qui lui avait dit qu'il était préférable de ne pas avoir des rapports familiaux quand on s'engage dans des missions « top secret », il décide d'épouser Alicia. Tout semble se passer très bien dans sa vie. Il a un boulot extraordinaire, il est au service de sa patrie et il est marié. En dépit des risques, il a finalement trouvé une joie de vivre qu'il n'a jamais eue. Cependant, le bonheur ne dure qu'un certain temps.

Un soir, lors de l'habituelle livraison du rapport d'investigation, Parcher vient chercher Nash. Les Soviétiques l'ont découvert et une course-poursuite a lieu. Mais, grâce à l'habileté de Parcher au volant, ils s'en sortent indemnes. Après cet épisode, le professeur devient craintif. Poussé par l'angoisse d'avoir peur de tout et parce que sa femme est enceinte, il essaie de démissionner. Néanmoins, l'agent lui révèle que s'il laisse l'investigation, il perd la présence des personnes qui s'occupent de sa sécurité et de sa famille. Ainsi, le mieux à faire c'est de continuer dans l'équipe, malgré les dangers. Sans alternatif, il reste. Toutefois, cette situation lui est insupportable et il devient de plus en plus paranoïaque.

Postérieurement, pendant une conférence à Harvard, dans laquelle il ne réussit pas à dissimuler son inquiétude, Nash remarque l'arrivée des hommes qui lui semblent suspicieux. Au moment que ceux-ci s'approchent, il panique et s'enfuit. Les hommes lui courent après et une nouvelle poursuite se déroule.

Mais, cette fois, ils l'attrapent. Tout d'un coup, un magnifique *plot twist* renverse l'intrigue. Nous découvrons que les suspects sont accompagnés d'un psychiatre. Puis, nous apprenons que le professeur Nash est atteint de schizophrénie. Son ex-colocataire et sa mission auprès du ministère de la Défense ne sont que des hallucinations.

Après une difficile acceptation de sa maladie, Nash commence un traitement avec des chocs insuliniques et des médicaments. À cause des effets secondaires, il arrête de prendre les remèdes. Par conséquent, les délires reviennent. Avec l'accord de sa femme, il essaie une thérapie hors du commun. Il se rend à l'Université de Princeton afin d'exposer à un ancien ami, qui est devenu professeur dans cet établissement, sa petite idée. Alors, il lui explique :

Alicia et moi croyons que m'intégrer, faire partie d'une communauté peut me faire du bien. Qu'un certain degré d'attachement à des lieux et des gens familiers peuvent m'aider à écarter mes hallucinations (Howard, 2001 : 1 h 48 min 11 s).

Ensuite, il demande une autorisation pour fréquenter le campus et travailler à la bibliothèque. Son ami lui accorde un genre de laissez-passer. Évidemment que la tâche n'est pas du tout facile. Il doit retrouver un moyen pour distinguer le réel des hallucinations, apprendre à vivre avec le délire et à éviter le stress qui déclenche les crises. En outre, il doit aussi réapprendre à coexister avec les autres, à cohabiter le monde ; et tout cela, sans causer des ennuis à son ami.

Initialement, rencontrer une façon de discerner les personnes qu'il voit pour la première fois et les hallucinations était le plus important à faire. Nash découvre l'artifice pour s'en sortir dans le monde commun, ou le monde intersubjectif. Dans deux occasions nous saisissons sa méthode. La première, un jour, quand il était à la bibliothèque, un étudiant l'a reconnu et lui a sollicité son avis sur une théorie qu'il développait. Avant de poursuivre la conversation, Nash lui a offert un sandwich préparé par Alicia. La seconde, à la sortie d'un cours, un inconnu salue Nash. Avant de répondre, il demande à une étudiante si elle voyait l'homme. Après une réponse affirmative de la part de l'élève, il s'est adressé au monsieur et s'est excusé en disant qu'il se méfiait souvent des nouveaux venus. Dans ces circonstances, il y a toujours la présence d'un tiers qu'il connaît. D'abord, de manière indirecte, sa femme, à travers le sandwich que l'étudiant a pris. Ensuite, de mode directe l'étudiante. Par ailleurs, la première situation montre aussi l'entrelacement du moi avec les autres et le monde, c'est-à-dire le rôle joué par le système Moi-Autrui-Les choses. Avec le temps, il réussit son coup. Il trouve sa façon d'habiter au monde, il apprend à coexister avec sa maladie et en compagnie des autres.

Après sa « guérison », il reprend une vie « normale » et devient professeur à Princeton. Ensuite, il remporte le prix Nobel et trouve la reconnaissance qu'il a toujours poursuivie. Dans son discours, lors de la remise du prix, il dit :

Ma recherche m'a conduit à l'univers physique et métaphysique, à l'illusion, et m'en a ramené. J'y ai fait la découverte la plus importante de ma carrière, la plus importante découverte de ma vie : ce n'est que dans les mystérieuses équations de l'amour que l'on peut trouver raison et logique. Si je suis ici ce soir c'est grâce à toi. « Tu es ma raison d'être. Tu es toutes mes raisons ». Merci (Howard, 2001 : 2 h 05 min 32 s. Nous soulignons).

Certes, Nash parle à sa femme. Mais, une licence poétique et un regard phénoménologique peuvent nous accorder une permission pour élargir le sens de ses derniers mots. Le Tu, la personne à qui l'on s'adresse, c'est-à-dire l'autrui, est la raison d'être du moi. L'autre est toutes les raisons du moi. Tout moi est toujours en relation avec d'autres moi. Il n'y a aucun moi qui soit véritablement enfermé en-soi, même la pensée plus intime du moi est pleine de la présence d'autrui. Chaque moi possède une façon propre d'être ouvert à autrui et au monde, qui est construite à l'intérieur du système Moi-Autrui-Les choses. Plus que l'histoire de John Nash, la pellicule *Un homme d'exception* est une métaphore de cette situation.

En suivant la méthode phénoménologique, la description du récit cinématographique que nous venons d'achever nous permet d'articuler les principes théoriques exposés avec le contenu du film. Tout d'abord, le traitement traditionnel auquel Nash se soumet et son échec illustrent le point de vue de l'objectivisme critiqué par Merleau-Ponty. En revanche, l'attitude d'Alicia et du professeur de Princeton, qui a accordé le laissez-passer à Nash, démontre la tentative d'expérimenter l'hallucination de la manière dont elle apparaît dans la conduite d'autrui. En outre, le comportement de tous les personnages signale la thèse principale de Merleau-Ponty. Nous nous installons dans le monde par un genre de foi, c'est-à-dire les malades aussi bien que lesdits normaux croyaient à ce qu'ils voyaient avant toute vérification. Pour les personnages, le réel et l'irréel résultent premièrement d'une acceptation de ce qu'ils perçoivent.

En revenant au texte sur le cinéma, on y apprend que Merleau-Ponty conçoit un film comme « *un objet à percevoir* » (Merleau-Ponty, 1996 : 68) et une « *forme temporelle* » (Merleau-Ponty, 1996 : 69) dans laquelle la signification d'une image dépend de celle qui la précède. Cette succession d'images crée « une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés » (Merleau-Ponty, 1996 : 69). Dans ce cadre, un film offre à notre perception une trame au double sens du terme. D'un côté, il y a la figure, c'est-à-dire l'enchevêtrement d'événements

et d'actions qui racontent une histoire. De l'autre, le fond, ou l'entrelacement du moi, d'autrui et du monde, sans lequel la figure n'apparaît pas.

Dans cette même direction, Merleau-Ponty fait quelques observations sur la relation entre le son et l'image.

Un film sonore n'est pas un film muet agrémenté de sons et de paroles qui ne seraient destinés qu'à compléter l'illusion cinématographique. Le lien du son et de l'image est beaucoup plus étroit et l'image est transformée par le voisinage du son. Nous nous en apercevons bien à la projection d'un film doublé où l'on fait parler des maigres avec des voix de gras, des jeunes avec des voix de vieux, des grands avec des voix de minuscules, ce qui est absurde, si, comme nous l'avons dit, la voix, la silhouette et le caractère forment un tout indécomposable. Mais l'union du son et de l'image ne se fait pas seulement dans chaque personnage, elle se fait dans le film entier. Ce n'est pas par hasard qu'à tel moment les personnages se taisent et qu'à tel autre moment ils parlent. L'alternance des paroles et du silence est ménagée pour le plus grand effet de l'image (Merleau-Ponty, 1996 : 70).

Cette caractérisation montre que le philosophe saisit le septième art à partir de sa théorie, que les objets forment un système à l'intérieur du système Moi-Autrui-Les choses. D'une part, il y a les rapports entre les images et l'imbrication entre l'image et le son. De l'autre, les relations humaines : le montage, les actions, les réactions et la voix des personnages. Conçu comme le produit d'un entrelacs de choses et de gens, que montre finalement un film ? Cet art dévoile le comportement humain, c'est-à-dire :

[...] il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons (Merleau-Ponty, 1996 : 74).

Nous avons vu que dans le film *Un homme d'exception*, Nash ne comprend l'hallucination que lorsqu'il la conçoit comme un phénomène intersubjectif et la saisit à partir de son vécu et son perçu. Le professeur n'apprend à cohabiter le monde qu'au moment où il découvre sa façon propre d'être ouvert aux autres et aux choses. Sa difficulté à distinguer le réel du délire illustre encore la différence entre l'adhésion naïve aux choses du normal et celle du malade. Certes, les deux partent d'une situation commune. Cependant, tandis que le premier possède une capacité d'avoir sa foi primordiale brisée par la présence de l'autre, le second semble ne pas l'avoir. Néanmoins, Nash a su se méfier « des nouveaux venus ». Il a pris conscience qu'il fallait être toujours en garde en face de son adhésion

naïve. De plus, il a appris que la solution de ce genre de doute méthodique se trouve dans la confrontation avec le regard d'autrui. En exposant le comportement du professeur Nash, le film présente sa manière particulière d'être-au-monde ; ses gestes et ses regards rendent sa transformation visible au spectateur.

Bref, les philosophes et les cinéastes sont ceux qui s'étonnent en face de « l'inhérence du moi au monde et du moi à autrui » (Merleau-Ponty, 1996 : 74). En outre, ils souhaitent éveiller cet émerveillement chez les autres. En conséquence, nous pouvons dire que la philosophie et le cinéma nous font voir que la compréhension de nos modes d'habiter le monde passe nécessairement par un éclaircissement du problème de l'altérité.

Bibliographie

- Barbaras, R. 1991. *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Bimbenet, É. 2004. *Nature et humanité. Le problème anthropologique dans les œuvres de Merleau-Ponty*. Paris : Vrin.
- Howard, R. 2001. *Un homme d'exception* [film]. Universal Pictures, Imagine Entertainment et DreamWorks SKG.
- Merleau-Ponty, M. 1967 [1942]. *La structure du comportement*. 6^e éd. Paris : PUF.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Les Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1996 [1947]. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris : Les Éditions Gallimard.
- Saint Aubert, E. de. 2004. *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*. Paris : Vrin.
- Saint Aubert, E. de. 2005. *Le scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*. Paris : Vrin.



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Projet artistique participatif : *Qu'est-ce qui vous compose ?* Des portraits en partage

Marianne Boiral

Université de Franche-Comté, France
marianne_boiral@hotmail.fr

<https://orcid.org/0000-0001-7566-4707>

Reçu le 20-06-2022 / Évalué le 26-09-2022 / Accepté le 28-11-2022

Résumé

Un projet artistique photographique autour de la notion du « portrait » est réalisé avec 26 élèves dans un lycée en zone prioritaire à Besançon en 2021. Les jeunes participants sont les « composant(e)s » de l'œuvre, ils la constituent, ils l'habitent et la transforment, ils en sont les co-créateurs. Comme les couleurs, les formes, les matériaux composant une œuvre, à la manière dont l'humain compose le monde avec diversité, les portraits en mots et en images composent l'œuvre. C'est l'individu que l'artiste interroge, l'individu pensé au milieu du monde qui le compose, au milieu des autres qui composent ce monde. Petit à petit participants et artiste dessinent ensemble le portrait d'un territoire diversifié, où les portraits dialoguent, se traversent, se répondent. Les multiples visages et la polyphonie des voix, portées par les potentialités de l'art, engagent chacun à questionner son Soi par rapport à l'Autre. Aux travers de regards croisés, ce sont nos humanités qui s'étoilent.

Mots-clés : art participatif, photographie de portraits, diversité culturelle, reliance

Projeto artístico participativo: *O que vos compõe?* retratos compartilhados

Resumo

Um projeto artístico fotográfico em torno da noção do “retrato” é realizado com 26 alunos de um liceu numa zona prioritária de Besançon em 2021. Os jovens participantes são os “componentes” da obra, eles constituem-na, habitam-na e transformam-na, eles são seus co-criadores. Assim como as cores, as formas, os materiais que compõem uma obra, a forma como o ser humano compõe o mundo com diversidade, os retratos em palavras e imagens compõem a obra. É o indivíduo que o artista questiona, o indivíduo pensado no meio do mundo que o compõe, no meio dos outros que compõem esse mundo. Aos poucos, participantes e artista desenham juntos o retrato de um território diversificado, onde os retratos dialogam, cruzam-se, respondem-se. As múltiplas faces e a polifonia de vozes, carregadas pelas potencialidades da arte, estimulam cada um a questionar o seu Eu em relação ao Outro. Através de olhares cruzados, são as nossas humanidades que se destacam.

Palavras-chave: arte participativa, fotografia de retrato, diversidade cultural, confiança

Participatory art project: *What makes you up?* Shared portraits

Abstract

A photographic artistic project around the notion of the “portrait” is carried out with 26 students in a Priority Education Zone high school in Besançon, in 2021. The young participants are the “component (s)” of the work, they constitute it, they inhabit it and transform it, they are its co-creators. Just like colors, shapes and materials make up a work, just like humans compose the world with diversity, here written portraits and images create the work. The artist questions the individual, how the individual exists within the world that composes him or her, and how it exists among people in the world. Little by little, participants and artist draw together the portrait of a diversified territory, where portraits exchange words, echo and respond to each other. The multiple faces and polyphony of voices, carried by the potentialities of art, encourage everyone to question their Self in relation to the Other. Through different perspectives, our humanities stand out.

Keywords: participatory art, portrait photography, cultural diversity, reliance

Introduction

Les artistes, en leur époque, s’engagent dans des pratiques dont la portée n’est pas seulement esthétique mais sociale, sociétale et politique. Aujourd’hui des expérimentations artistiques en pratiques participatives questionnent nos postures, nos relations interhumaines et nos interdépendances avec le vivant.

Une artiste photographe portraitiste¹ interroge nos rapports à l’Autre à travers ses pratiques participatives en structures sociales, éducatives et d’insertion, en utilisant le portrait et l’écriture. Un projet artistique est proposé dans un lycée. Pleinement acteurs, les lycéens participants² font dialoguer leur portrait avec leurs mots, leur image avec leur message. Ils « composent » l’œuvre, les portraits se rencontrent, les jeunes se racontent. Quelles sont les intentions de l’artiste ? Pour quelles transformations ? Que disent ces pratiques du portrait sur la société qui nous entoure ? Au-delà de la simple représentation du visage, le portrait interroge nos identités. Les espaces de paroles et d’écriture ouverts lors des ateliers donnent naissance à une polyphonie des voix. Entre mots et images, entre dialogues et rencontres, chacun s’interprète, chacun s’envisage, pour penser, peut-être, une autre manière de nous vivre les uns aux autres.

1. *Qu’est-ce qui vous compose ?*

De février à mai 2021, un projet intitulé « *Qu’est-ce qui vous compose ?* » est proposé aux jeunes d’un lycée professionnel en quartier prioritaire à Besançon.

Pendant 4 mois, l’artiste installe son studio photographique tous les mercredis après-midi au sein du foyer du lycée. Les jeunes volontaires viennent tirer leur

portrait. Plusieurs portraits d'eux leur sont offerts en format numérique. Mais ils en choisissent un qu'ils acceptent de donner à voir en exposition, celui qui accompagne leur texte. Pour le travail d'écriture, ils réalisent un portrait en mots, où ils répondent à cette question « *Qu'est-ce qui vous compose ?* ». En fonction des besoins, des désirs et des capacités, les textes sont réalisés dans l'intimité de leur chambre, en partage avec des amis, ou bien encore en tête à tête avec l'artiste qui aide à la verbalisation et au travail d'écriture de soi. Ces jeunes sont acteurs dans l'élaboration d'une œuvre commune.

À la fin de l'année scolaire, 23 portraits et 23 textes sont exposés au Centre de Documentation et d'Information du lycée, puis l'année suivante, dans divers autres endroits où ils rentrent en résonance avec les multiples situations et contextes (Maison de quartier municipale, Université, autre établissement scolaire).

Mis en valeur sur un fond noir, le visage en plan serré se découpe, une main sous le menton, un regard au loin, un sourire serein... les expressions sont multiples, mais à chaque fois c'est une présence forte qui se dégage, comme pour soumettre son entité, avec plus ou moins de méfiance, avec plus ou moins de retenue. Comme pour dire « *je suis là* », un phylactère à côté de la photo attribue les paroles au visage, un message adressé au spectateur, quelques éléments autobiographiques que l'on offre aux regards, comme un bout de soi que l'on dévoile :

comme un hurlement

Salut, ça va ? Moi non. Eh toi ! « Pourquoi tu juges chaque personne sur ton chemin ? Parce qu'ils sont différents de toi ? Oui, on est tous différents. Blanc, noir, gay, lesbienne, transgenre, gros, moche, maigre ou autre... ça te dérange parce que ce garçon est gay ? Tu n'aimes pas les « tapettes » comme tu dis ? Tu n'aimes pas les personnes différentes de toi, mais toi aussi tu es différent d'eux. Alors pourquoi tu cherches à rabaisser chaque personne que tu crois différent de toi ? Pourquoi tu ne les laisses pas vivre leur vie ? (...) (Marion) ;

comme une blessure

(...) Qui nous protège de l'institution policière quand elle commet des actes qui restent impunis ? Nous gardons la tête haute face à toutes ces injustices. (Alphonse) ;

comme une douleur

(...) La condition des Palestiniens me touche. J'ai beau être heureuse, avoir le sourire, aimer la vie, au fond de moi, je suis attristée et révoltée de voir qu'on traite des peuples de cette façon, et surtout des enfants. Tout ceci doit cesser, il faut libérer la Palestine, colonisée par Israël. (...) (Jasmine) ;

comme un combat

(...) Peu importe ce que les gens peuvent penser, peu importe le nombre de fois où je suis tombé, peu importe les coups que je me suis ramassés, peu importe le nombre de fois où les larmes ont coulé. J'ai pas le droit de lâcher, j'ai pas le droit. (Logan) ;

comme une lutte

(...) La société change et nous, la communauté LGBTQ+, demandons simplement de vivre nos vies dans le respect et la compréhension de tous. (...) (Hadès) ;

comme une utopie

(...) J'ai rêvé d'un monde sans méchant, sans gentil. Un monde où nous sommes nous, où vous êtes eux. J'ai rêvé d'un monde où nous étions tous solidaires et que nous nous battions tous devant les inégalités du monde. (...) (Maelys) ;

comme un aveu

Salut moi c'est Sana, j'ai 17 ans. La vie pour moi est difficile. On doit surmonter beaucoup de choses. Mais j'ai la joie de vivre. Il faut toujours avoir le sourire ! (...) (Sana) ;

comme une introspection

(...) J'ai demandé du courage. La vie m'a donné des dangers à affronter. J'ai demandé de l'amour. La vie m'a donné des gens à aider. J'ai demandé des faveurs. La vie m'a donné des opportunités. Je n'ai rien reçu de ce que je demandais. J'ai reçu tout ce dont j'avais besoin. (...) (Edmir) ;

comme une confession

(...) Je me suis effondrée en larmes sur ses jambes, je pleurais pendant qu'on faisait les douas. Je remercie d'ailleurs les filles qui ont été là pour moi et maintenant j'ai du mal à me dire qu'elle est décédée « allah y rahma ! (Melinda) ;

comme un souvenir

« (...) Ce soir, je me souviens de cette chute en vélo sur la piste cyclable. Je me suis retournée pour te parler et je me suis prise un poteau !! Tu m'as ramassée et j'étais pleine de sable. On s'est regardé et on a piqué un fou-rire ! Ces moments-là me manquent, nos discussions...et surtout notre complicité. (...) » (Kloe) ;

comme une espérance

(...) je voudrais devenir avocate pénaliste, j'aimerais être la voix des sans voix. (Mariem) ;

comme un profond désir

(...) Et si nous nous mettions à la place d'un ouïghour dans un camp ? Si seulement il y avait plus d'empathie dans le monde, de respect entre les peuples (...) (Alphonse) ;

et dans un élan d'enthousiasme

(...) *L'important c'est de s'aimer alors je termine ma phrase avec : « Ayez confiance en vous, vous êtes toutes belles ! » (Anissa).*

La polyphonie des voix accompagne la multitude de visages, de regards, d'attitudes. Qu'est-ce qui entre en jeu dans cette multitude de visages et de paroles ainsi restitués ? Pour comprendre ce qui se trame sous les intentions de l'artiste, nous souhaiterions apporter quelques précisions autour des notions de visage et de portrait.

2. Entre visages et portraits

Le visage humain est une construction. Au fil des siècles, il n'a pas la même portée ou signification. Vers 700 av J-C, les Grecs de la Grèce Antique, peuple d'honneur et de fierté ne font pas de distinction entre le visage et son for intérieur. L'homme médiéval, quant à lui, n'existe pas en tant qu'individu singulier, le visage n'est pas la représentation de son individualité, il fait partie du corps organique. À l'inverse, au 17^e siècle le visage est l'expression de l'individu unique et le portrait d'apparat qui se développe dans la peinture occidentale exacerbe la supériorité de certains hommes sur d'autres. Il témoigne d'une assise de l'exercice du pouvoir. Au 19^e siècle, le développement de la technique photographique entrecroisé avec la pratique du portrait poursuit cette entreprise de contrôle par de multiples dérives nauséabondes, tel l'anthropométrie, comme les techniques de fichage d'Alphonse Bertillon fin du 19^e, les processus de défiguration d'Albert Londe-sous prétexte d'étude de l'hystérie dans l'enfer psychiatrique de Charcot, les pratiques anthropométriques appliquées au colonialisme et à l'ethnocentrisme...

Cependant, à l'inverse d'une sinistre utilisation sous couvert de progrès, l'essor des techniques photographiques va rapidement toucher l'ensemble des classes sociales et permettre ainsi une « *démocratie du visage* », selon David Le Breton. « La dignité du visage, dans une société où l'individu prend le pas sur le collectif, devient le propre du citoyen et non plus d'une élite » (Le Breton, 1992 : 42). Dans le même temps, des artistes, chacun à leur manière, se servent du portrait photographique pour réhabiliter des peuples invisibles, pour défendre les droits des populations écrasées, pour restaurer les humanités des individus et groupe d'individus malmenés par l'Histoire. Evan Walker sert la cause des métayers de l'Alabama pendant la Grande Dépression aux États-Unis, Jorma Puranen réhabilite l'image du peuple Lapon colonisé par l'Histoire, Diane Arbus questionne le statut des marginaux, JR rend hommage aux femmes des bidonvilles d'Inde, du Kenya et du Brésil. Si la photographie présente ces dérives, l'art du portrait, par la monstration

de la visagété, est aussi un puissant outil de réhabilitation et de restauration des identités. Loin de toutes certitudes arrogantes ou de niaiseries naïves, le visage est, dans l'analyse imprégnée d'éthique d'Emmanuel Levinas, ce que l'humanité a en partages. « L'épiphanie du visage comme visage, ouvre l'humanité » (Levinas, 2006 : 234).

Le projet « *Qu'est-ce qui vous compose ?* » est mené dans le quartier Planoise de la ville de Besançon. Les médias régionaux et locaux énoncent régulièrement les violences au sein du quartier de manière stigmatisante et simpliste, figeant l'ensemble de la population dans une image stéréotypée fortement négative. Le portrait photographique accompagné d'un récit de soi peut être un moyen de faire bouger les regards et de questionner les représentations sociales véhiculées par les mass media. Quel processus d'expérimentation l'artiste met-elle en place pour tendre vers cet objectif de réhabilitation des jeunes du quartier ?

3. De l'art en pédagogie : les ateliers

La première phase du projet se déroule en ateliers participatifs, avec les jeunes du lycée. « *Qu'est-ce qui vous compose ?* » propose un espace de paroles aux lycéens. Pour faciliter la libération de cette parole, l'artiste-pédagogue ouvre des espaces d'écoute. Les ateliers sont des espaces de discussions sur des sujets qui touchent les lycéens au-delà des seules préoccupations de la vie scolaire mais ouvertes aux problématiques sociales, sociétales, personnelles et intimes. Ainsi, Hadès explique à Lidia, voilée³, qu'elle se bat pour la reconnaissance des droits LGBT+, elle-même étant bisexuelle non-binaire. Puis elle lui demande « *Personne ne te force à mettre le voile ?* » Et Lidia explique « *Non, c'est entre moi et Dieu.* ». Une très grande diversité de profils identitaires donne naissance à des échanges éprouvants, où tolérance, respect et écoute active permettent de rencontrer l'Autre et de briser les incompréhensions. Les ateliers se déroulent entre-temps d'échanges, temps de prise de vue photographique et temps d'écriture des textes. Pour les temps de prise de vue, chacun(e) décide d'être seul(e) en tête à tête avec la photographe ou accompagné(e) de ses camarades. Se retrouver sous les projecteurs n'est pas une démarche facile, une mise en confiance est nécessaire. Les premiers clichés sont montrés tout de suite au dos de l'appareil photo pour rassurer et donner une vision de ce que sera le résultat. Petit à petit le portraituré prend confiance au fil de la séance. Ce travail de l'image de soi renforce l'estime. Hadès confie « *Je ne suis pas photogénique mais là j'adore, je suis trop contente de la séance et des photos !* ». Léonie témoigne « *C'est incroyable l'expérience du shooting, on se sent grande, ça fait du bien, je recommence quand tu veux !* » Et Maelys de rajouter : « *Un petit regain de confiance là, c'est agréable !* » Puis, elle prend connaissance du texte que

Logan a écrit et se met à pleurer d'émotion. « *C'est trop beau, si fort, je ne savais pas qu'il avait tout ça en lui.* »

Cette dynamique lors des ateliers agit sur les participants. En travaillant l'écoute et la parole ainsi que l'image de soi, dans un contexte où l'image est partout et semble parfois nous échapper, les ateliers restaurent l'estime du participant dans une dynamique d'accueil et d'ouverture à l'Autre.

Si l'expérimentation artistique en ateliers agit sur le participant en transformant le regard qu'il a de lui, la restitution en exposition agit sur le spectateur en valorisant le regard qu'il porte sur les jeunes du quartier.

4. Le visage comme levier à une reconnaissance sociale : les restitutions

La production finale est exposée dans deux établissements scolaires et dans une maison de quartier municipale. De plus, le projet participe au concours « Vivre en paix ! Sans racisme⁴ » organisé par un collectif bisontin et l'association d'éducation populaire Léo Lagrange lors de la semaine d'éducation contre le racisme. Dans ce cadre, « *Qu'est-ce qui vous compose⁵ ?* » est mis en ligne dès le mois de juillet 2021 sur le site « Migrations Besançon-Bourgogne Franche-Comté. »

Les portraits réunis et la polyphonie des voix veulent montrer la richesse et la diversité d'un territoire, souvent en contradiction avec les images préfabriquées qui façonnent trop largement les représentations mentales. Le visage portraituré est augmenté par une parole. Le participant oriente par son texte le spectateur et l'emmène sur sa voix, pour se raconter et dire de lui. Les multiples portraits et textes s'exposent aux regards des spectateurs en sortant des clichés réducteurs. La diversité des thèmes, l'authenticité des témoignages, la sincérité des mots soutenus par un regard profond ou un sourire tranquille entraîne le spectateur dans des processus d'identification ou de reconnaissance.

Axel Honneth explore les interactions complexes entre l'estime sociale et l'estime de soi. Si notre groupe social d'appartenance est dénigré par la société, l'estime de soi s'en trouve menacée. À l'inverse « l'expérience de l'estime sociale s'accompagne dès lors d'un sentiment de confiance. » (Honneth, 2000 : 219). Aussi, si la reconnaissance sociale participe de l'estime de soi, elle est garante d'une société solidaire et ouverte à l'Autre dans sa différence, une société de reconnaissance intersubjective.

La solidarité, dans les sociétés modernes, est donc conditionnée par des relations d'estime symétrique entre des sujets individualisés (et autonomes) ; s'estimer, en ce sens, c'est s'envisager réciproquement à la lumière des valeurs

qui donnent aux qualités et aux capacités de l'autre un rôle significatif dans la pratique commune. » (Honneth, 2000 : 220).

L'acte de se (re)connaître et de (re)connaître l'Autre, transparait dans la forme finale : le portrait d'un territoire aux identités multiples, aux regards et aux voix qui s'entrecroisent.

4. Un portrait aux identités multiples

Si l'approche de l'artiste dans ce projet artistique mené avec les lycéens est résolument tournée vers l'individu unique et singulier, l'individu est envisagé ici dans sa relation aux autres et dans la beauté de sa vulnérabilité. Par les multiples regards transfigurés sur les portraits, « *la présentation des visages me met en rapport avec l'être.* » (Levinas, 2006 : 234). Cette expression de soi par l'utilisation du portrait et de l'écriture n'est pas l'assise d'un pouvoir supérieur et écrasant, il est l'éclat d'une fragilité qui se donne à Autrui. Dans la restitution de ces portraits aux identités multiples offerts aux spectateurs, c'est un dialogue qui se trame avec le Nous : « *Tout ce qui se passe ici « entre nous » regarde tout le monde, le visage qui le regarde se place en plein jour de l'ordre public* » (Levinas, 2006 : 234). Ce que l'artiste remet en cause dans ce projet polyphonique « *Qu'est-ce qui nous compose ?* », ce sont donc bien ces questions de pouvoir et de hiérarchies qui ont fondé nos relations aux Autres et au Vivant. « *Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise. Cette mutation ne se peut que par l'ouverture d'une nouvelle dimension.* » (Levinas, 2006 : 215). Cette « *ouverture d'une nouvelle dimension* » dont parle Levinas, nous aimons la penser comme une nouvelle manière de nous « en-visager ».

5. S'envisager autrement

Le processus de création de ces portraits, mené en ateliers participatifs, est une structure d'interaction complexe. Entre portraituré, photographe et spectateur s'instaure un mouvement de regards croisés. Créer à travers le portrait, c'est créer un autre rapport à l'Autre. Ce mouvement de regards qui entre en résonance est une forme d'engagement et une véritable matrice de transformation. Le portraituré s'engage en se présentant au photographe, le photographe s'engage en interprétant une image du portraituré. S'instaure une relation en face-à-face spécifique créée à travers un objet-médian : l'appareil photographique. Sous cette médiation, le photographe regarde mais il est regardé en retour. Le regard de l'autre sur lui l'invite à changer son propre regard sur lui-même. Puis le regard du spectateur

entre dans le mouvement. Cette dimension spéculaire, cet effet-miroir, questionne les statuts et les identités sous de multiples interprétations possibles, entre portraiturés, photographe et spectateur. Ce que les spectateurs, les participants et l'artiste construisent ensemble dans cette triangulaire, c'est d'autres « envisagements envisageables ».

Dès lors, se dégage de cette œuvre l'intention de penser de nouvelles manières d'envisager nos relations aux Autres. D'une part, l'artiste, par le portrait en plan serré sur fond noir met en valeur la beauté et la richesse du jeune photographié. Cette démarche s'accompagne d'une volonté de restauration des identités en convoquant les regards dans une dynamique de reconnaissance intersubjective. La mise en avant de ces multiples visages n'est pas le symbole d'un anthropocentrisme arrogant où le photographié suggère sa gloire comme l'humain en son pouvoir sur Terre. Ce que ces regards croisés convoquent ce n'est pas l'individu-roi, mais la singularité de l'individu mis en interaction avec d'Autres. Il ne s'agit pas non plus de prôner un collectif où l'individu serait écrasé par le groupe. Il s'agit de penser de nouvelles relations, d'envisager une recomposition du monde que nous avons en commun. De quel type de relation s'agit-il ?

6. Recomposer les territoires : l'expression d'une reliance

L'individu mis en valeur par le portrait n'est pas la glorification de l'humain représenté comme c'était le cas pour le portrait d'apparat. La beauté de sa vulnérabilité attire le respect. Si l'artiste suggère de rendre audible ceux que l'on n'entend pas, de rendre visible ceux que l'on ne voit pas, par analogie, par prolongement ontologique, l'artiste suggère de rendre sa place au petit, à l'anomal, à l'exclu, au fragile, au marginal, dans une horizontalité des relations : c'est tout le vivant qui est convoqué, l'animal, la plante, l'arbre. Le vivant et son milieu, les vivants et leurs milieux. Ce qui se dégage de significatif ici, c'est la trajectoire des relations. L'étude des différentes manières de vivre sa relation au monde des vivants, à travers la « *composition du monde* » de Philippe Descola est un des points de départ aux nombreuses pensées qui réévaluent aujourd'hui nos relations interhumaines et nos interdépendances avec le vivant. Les jeunes dans ce projet se racontent, leurs paroles font écho aux liens qu'ils entretiennent à leurs milieux, ils soumettent leurs visions de leurs liens à l'égard d'eux-mêmes et des Autres. Une des manières de se raconter et qui questionne nos relies, une des manières d'envisager la narration de soi, Jean Philippe Pierron l'appelle « écobiographie », une narration de soi attentive à nos milieux, à nos relations à nos milieux. Dans un monde « connecté » au tout numérique et aux nouvelles technologies, il nous semble que nous souffrons terriblement de « déconnexions » : un monde

« sans contact », masqué, déshumanisé, déconnecté de notre propre milieu qu'est la Terre, déconnecté de soi, des autres, un monde qui se recroqueville, replié sur lui-même. Les fractures se multiplient, il y a comme un sentiment d'urgence. Pour contrer la chosification, l'uniformisation et la marchandisation du monde globalisé et néolibéral, Patrick Chamoiseau en appelle à « *une politique de la relation* » :

(...) Avec l'idée de « mondialité » et surtout celle de la « Relation », le processus d'individuation peut échapper à l'individualisme et permettre à l'individu de s'accomplir en tant que « Personne ». La « Personne » est une entité qui crée des alliances, ouvre des engagements, développe une éthique, et envisage pour elle comme pour ses enfants, comme pour tout le vivant, une ère post-capitaliste (Chamoiseau, 2020 : 32).

La polyphonie des voix et la visagéité convoquées lors de cette expérience humaine et artistique « *Qu'est ce qui nous compose ?* » en appelle à nos attentions, à nos présences au Monde.

Ce qui émane de ces dispositifs de co-présence au Monde et aux êtres, c'est une reliance. La reliance est au cœur de ces exposés. Elle tend à reconstruire des connexions, des liens, des appartenances, non pas des appartenances sociales qui enferment chacun dans une case, mais des appartenances au « *Tout-monde* » magnifiquement nommé par Edouard Glissant. Redonner du sens. Etre écouté. Recréer du désir là où prospère l'inertie. Transformer les regards. Apprendre de chacun. Ces fragments de visages, de regards, de voix témoignent de nos sensibles altérités, elle replace l'être vulnérable en d'horizontales cohabitations, en toute humilité, loin de toutes certitudes ou connaissances présupposées supérieures. Elle nous engage à nous (re)créer, à nous (re)découvrir et à nous ouvrir aux Autres. Cette visagéité nous invite à ne plus désirer « posséder », mais à tendre à « Être en soi et aux Autres », à ne plus vouloir « dompter », mais « vivre avec et en partages ».

Conclusion

Ces nouvelles manières d'envisager l'art en pédagogie, de restituer les paroles, de dessiner les contours d'une multitude de regards entrecroisés, ces nouvelles manières de penser les pratiques artistiques pourraient porter un nom : l'*artérité*, un art traversé par de multiples altérités. Chacun est Autre, chacun est Même, le monde nous compose et tous composent le même monde, chacun à sa manière, chacun avec sa richesse. Tout n'est que reliance. L'*Artérité*, ça serait ce tissage entre les arts et les altérités. L'*artérité* pourrait bien permettre ces renversements de posture, bousculer nos sensibilités, interroger nos humilités, nos fragilités, nos richesses multiples et diverses, dans la reconnaissance de notre monde commun,

repenser nos dynamiques relationnelles, sans hiérarchie, sans pouvoir, sans exploitation ni soumission.

Si ces désirs de transformation semblent grandiloquents, irréalistes, naïfs ou même démagogues, n'hésitons pas à les cultiver dans la pratique de l'art. Car la puissance de l'art réside ici, dans sa capacité à tendre vers les utopies. Et l'utopie a ce pouvoir qu'il partage avec l'art : celui d'être une source d'action sur la réalité. Laissons-nous être traversés par ces expériences de l'altérité que convoque l'art, cultivons nos *artérités*.

Bibliographie

- Agee, J., Evans, W. 1972. *Louons maintenant les grands hommes*. Alabama : trois familles de métayers en 1936, Paris : Editions Plon.
- Antoine, M-N. 2022. Présentation. *Arts et Pédagogie : histoire(s) d'une réciprocité engagée*. Marie-Noëlle Antoine (Coord.), *Synergies Europe*, n° 17. p. 9-13. [En ligne] : https://gerflint.fr/images/revues/Europe/Europe_17/presentation_antoine.pdf
- Ardenne, P., Nora, E. 2003. *Portraiturés*. Paris : Éditions du Regard.
- Baque, D. 2007. *Visages, Du masque grec à la greffe du visage*. Paris : Editions du Regard.
- Boiral, M. 2022. « Atelier artistique en collège : de l'utilité de l'art en pratiques pédagogiques ». *Synergies Europe*, n° 17, p. 63-73. [En ligne] : https://gerflint.fr/images/revues/Europe/Europe_17/boiral.pdf
- Chamoiseau, P. 2020. « Vers une politique de la Relation ». *Regards croisés*, n° 35, Revue de l'Institut de recherche de la FSU.
- Descola, P. 2014. *La composition des mondes*. Entretiens avec Pierre Chantonner. Paris : Editions Flammarion.
- Descola, P. 2019. *Une écologie des relations*. Paris: CNRS Editions.
- Ewing, W.A. 2006. *Faire faces, le nouveau portrait photographique*. Arles : Actes sud.
- Glissant, E. 1995. *Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- Honneth, A. 2000. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Editions Gallimard.
- J.R. *Women are heroes. 28 millimetres by JR*. 2009. Paris: Editions Alternatives.
- Le Breton, D. 1992. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris : Editions A.M. Métailié.
- Lachaud, J-M. 2015. *Que peut (malgré tout) l'art ?* Paris : L'Harmattan.
- Levinas, E. 2006. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Le livre de poche Biblio.
- Maresca, S. 1996. *La photographie, Un miroir des sciences sociales*. Paris : L'Harmattan.
- Morizot, B. 2020. *Manières d'être vivant*. Arles : Actes Sud.
- Morizot, B., Zhong Mengual, E. 2018. « L'illisibilité du paysage, Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité ». *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 22, p. 87-96.
- Pierron, J-P. 2021 « Écobiographie et écospiritualité ». *Études*, Revue de culture contemporaine, n° de novembre 2021, p. 43-54.
- Pierron, J-P. 2021. *Je est un Nous, enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant*. Arles : Actes Sud.

Notes

1. L'artiste en question est l'auteur de l'article. Pour généraliser notre propos, nous préférons utiliser la troisième personne.

2. Nous les remercions de leur participation.
3. Lidia a apporté son voile dans son sac pour la séance de shooting, préférant être vêtue ainsi sur son portrait.
4. Lien vers le site du concours avec l'ensemble des œuvres réalisées : <https://migrations.besancon-bourgogne-franche-comte.fr/concours-vivre-en-paix-sans-racisme/> [consulté le 15 juin 2022].
5. Lien vers le projet « *Qu'est-ce qui vous compose ?* » <https://migrations.besancon-bourgogne-franche-comte.fr/quest-ce-qui-vous-compose-2/> [consulté le 15 juin 2022].



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'aboïement (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.



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Synergies Portugal n° 10 - 2022 p. 219-233

Pour une poétique du vivant : *Les neuf consciences du Malfini*, une fable écologique

Márcia Neves

Université Nouvelle de Lisbonne, Portugal

marcianeves@fcsh.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2402-1095>



Reçu le 03-09-2022 / Évalué le 07-10-2022 / Accepté le 10-11-2022

Résumé

Dans son œuvre intitulée *Les neuf consciences du Malfini* (2009), Patrick Chamoiseau nous expose, sous la forme d'une fable animalière, l'action nocive de l'homme sur la nature, nous invitant à une réflexion sur la place de celui-ci dans la chaîne du vivant. Nous nous proposons, dans cet article, de porter un regard écocritique et écopoétique sur ce roman, afin d'analyser les procédés littéraires mis en œuvre pour la représentation de la menace écologique, en nous interrogeant aussi sur les rapports entre poétique et éthique environnementale.

Mots-clés : littérature, écologie, vivant, Terre

**Para uma poética do vivente: *Les neuf consciences du Malfini*,
uma fábula ecológica**

Resumo

Na sua obra intitulada *Les neuf consciences du Malfini* (2009), Patrick Chamoiseau expõe, sob a forma de fábula, a ação nociva do homem sobre a natureza, propondo uma reflexão sobre a relação do humano com a natureza e os outros viventes. Pretende-se, pois, neste artigo analisar, de um ponto de vista ecocrítico e ecopoético, os procedimentos literários utilizados para representar a ameaça ecológica, examinando ao mesmo tempo a relação entre poética e ética ambiental.

Palavras-chave: literatura, ecologia, vivente, Terra

**For a poetics of the living: *Les neuf consciences du Malfini*,
an ecological fable**

Abstract

In his novel entitled *Les neuf consciences du Malfini* (2009), Patrick Chamoiseau exposes, in the form of a fable, the harmful action of man on nature, proposing a reflection on the relationship of the human with nature and the other living. This article aims to analyze, from an ecocritical and ecopoetic point of view, the

literary procedures used to represent the ecological threat, examining at the same time the relationship between poetics and environmental ethics.

Keywords : literature, ecology, living, Earth

Introduction

Les menaces écologiques constituent l'une des préoccupations majeures de notre époque. L'homme prend progressivement conscience de sa part de responsabilité dans la destruction du monde qui l'entoure et ses inquiétudes augmentent face à l'ampleur des catastrophes naturelles qui ravagent la planète. On comprend donc que l'intérêt pour la question de l'environnement et de la crise écologique se fasse de plus en plus sentir dans la littérature contemporaine, où ces inquiétudes, à la fois écologiques et eschatologiques, s'expriment par le biais de la fiction. La littérature semble, donc, avoir trouvé sa place et sa mission dans le débat mondial et pluridisciplinaire de l'écologie, en y apportant « le pouvoir créatif et poétique nécessaire au surpasement de l'inquiétude qu'il génère » (Boulard, 2016 : 40). Les écrivains s'inspirent de cette crainte environnementale et du réalisme des phénomènes naturels pour mettre en œuvre, dans leurs écrits, une *écopoétique* du vivant. Partant de ce constat, la critique littéraire s'engage dans une réflexion plus systématique sur les rapports entre nature et littérature.

C'est précisément dans le cadre de cette approche littéraire de la crise écologique qu'est née l'écocritique (*ecocriticism*), un champ interdisciplinaire de critique littéraire et d'études culturelles, particulièrement dynamique depuis les années 1990, dans le monde anglo-saxon. Défini comme « l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement » (Blanc, 2008 : 18), il s'agit d'un courant fortement impliqué dans la sphère sociale et politique, qui prétend éveiller et raffermir la conscience écologique en se concentrant plutôt sur les aspects thématiques et contextuels du texte littéraire, au détriment de sa spécificité esthétique, faisant ainsi preuve d'un engagement écologique et environnemental explicite.

En France et dans le monde francophone, c'est le terme *écopoétique* qui s'est imposé, dans les années 2000, pour désigner une nouvelle discipline qui « loin d'adhérer au militantisme de l'écocriticisme américaine, (...) reste avant tout littéraire et vise à interroger les formes poétiques par lesquelles les auteurs font parler le monde végétal et animal » (Buekens, 2019 : 4). Ainsi, mettant l'accent sur le travail de la forme et de l'écriture, l'écopoétique permet d'étudier les choix esthétiques et les techniques littéraires des écrivains pour faire parler le monde naturel, dénoncer les problèmes écologiques et problématiser le rapport entre l'homme et l'environnement.

C'est donc sous un regard écocritique et éco-poétique que nous analyserons *Les neuf consciences du Malfini* (NCM, 2009), de l'écrivain francophone Patrick Chamoiseau, une écofiction sous forme de fable animalière, placée sous l'égide d'un « plainchant du vivant » (NCM : 258).

1. Pour une horizontale plénitude du vivant

Les neuf consciences du Malfini se présente comme un texte du « diversel » et du « multidivers » (NCM : 260) qui s'opère à l'instar d'un chant poétique et qui envoûte le lecteur par le ton onirique et merveilleux de sa prose. Puisant dans différentes sources d'inspiration, Chamoiseau nous livre un roman audacieux par sa forme hybride et novatrice qui rompt avec toute attente, relevant à la fois « de la chronique éthologique, de la méditation de philosophe, de la fable ou du roman initiatique » (*idem*, quatrième de couverture). En revisitant l'univers symbolique de la fable et du roman animalier, l'auteur construit une sorte de « fable romanesque animalière » (Desblache, 2014 : 100) qui met en scène deux protagonistes animaux - deux oiseaux qui incarnent des subjectivités particulières et, à première vue, complètement opposées - aux prises avec un cataclysme imminent qui menace de détruire la vie dans son ensemble. Dans ce surprenant récit allégorique, où les humains - les Nocifs - sont relégués au deuxième plan, Chamoiseau prête sa voix au Malfini, une sorte de grand aigle, rapace sanguinaire, qui nous raconte les différentes étapes de sa sublime trajectoire vers une prise de conscience écologique, passant de la prédation à la protection de l'environnement. Le grand aigle commence par nous raconter son installation dans la Forêt de Rabuchon, au centre de l'île de la Martinique, où il s'impose comme le maître incontestable et tout-puissant des lieux. Le récit s'ouvre, ainsi, sur une exaltation de sa « splendeur barbare » (NCM : 19) :

Je suis l'alarme. Je suis la toute-puissance. Je suis la peur et le danger. Rares sont les créatures qui, au bruit de mes ailes, ne se soient mises à geindre et à trembler. Dès mon premier envol au sortir de mon œuf, c'est une universelle vibration de terreur qui m'a instruit du contour de ma propre existence. Et, d'aussi loin que je me souviens, ma condition fut toujours une enviable exception dans le grouillement des êtres vivants. (NCM : 18).

Son quotidien dans ce « coin de verdure que les Nocifs semblaient avoir quelque peu épargné » (NCM : 19) était marqué par ses actes de brutalité extrême et souvent gratuite contre les autres espèces, à commencer par ses proies : « des rats, des chauves-souris, des poules, des crabes, des grenouilles, des oiseaux vagabonds et de bon sang et belle taille, des choses volantes ou pas, bien conséquentes et

chaudes » (NCM : 23). Malfini était un oiseau carnassier qui se nourrissait de la chair et du sang des autres animaux. Il aimait tuer et se sentait dans le droit de le faire :

J'avais en ce temps-là plaisir à foudroyer le cervelet d'une proie, à sentir sous mes serres l'immobilisation irréversible qui ouvre l'infini du néant ... Hinck. J'aime tuer. J'aime frapper les chairs chaudes et me repaître de la saveur du sang. J'aime poursuivre les terreur qui filent dans les ravines, qui se cachent dans les arbres, ou qui tentent de voler au plus loin et plus vite que moi. J'aime déchirer les muscles, éventrer, dérouler des boyaux, dissiper l'amertume d'une bile sous l'écrasement d'un foie... Et j'aime le tressautement de la chair qui abdique, et qui alors libère dans l'univers entier cette lumière de la vie que j'ai voulu souvent attraper de mon bec... Hinck... (NCM : 22).

À cette époque, Malfini n'était pas conscient de sa barbarie, il ne se sentait « ni méchant ni sanguinaire » (NCM : 22). Cette délectation pour le carnage provenait tout simplement d'un « désir organique de [son] être », c'était « juste une force inscrite aux violences impassibles qui régent le vivant » (NCM : 22). Autrement dit, il ne faisait que suivre sa nature et tout lui paraissait très simple, comme il en témoigne :

La vie était simple : mes chasses et mon repos. Le monde même était simple. D'un côté ce qui était utile à mon existence, de l'autre ce qui ne l'était pas. Mon esprit fonctionnait comme une arme dévolue à mon seul destin. [...] C'était comme si le monde était construit autour de moi, pour moi, avec comme seul aboutissement : le sang et la terreur. (NCM : 23).

Il était guidé et protégé par son *Alaya*, une force « démoniaque et obscure », sorte de (in)conscience héréditaire ou de « mémoire-démon » qui lui dictait ses pulsions les plus authentiques et lui « conférait son obscure grandeur » (NCM : 24). Fort de son *Alaya*, il se croyait « l' élu », la perfection, la totalité et le centre de l'univers (NCM : 25-26). Il se considérait comme l'être suprême, l'animal au-dessus des autres animaux, et ses rapports avec les autres espèces étaient balisés par cette conviction de supériorité absolue, n'envisageant aucun type de communion. Ainsi, ignorant complètement « l'interdépendance des constituants écosystémiques », il était ce que l'on peut appeler « un irresponsable écologique », présentant une « vision conservatrice et égocentrique de la nature » (Nguetse, 2019 : 160). Mais un jour, la rencontre accidentelle avec un tout petit colibri - qu'il a appelé *Froufrou*, par allusion au bruissement continu de ses ailes, et puis *Foufou*, en raison de sa singulière démente (NCM : 36) - va faire basculer toute sa vie : « Comment alors deviner que ... ce machin... allait fasciner le reste de mon existence et m'enlever à la grandeur pour toute l'éternité ? » (NCM : 26-27). Désigné d'abord

comme une “chose”, le colibri s'impose dès lors comme une altérité incompréhensible, détestable et menaçante, malgré son insignifiance :

Une chose. Infime. Un acabit d'insecte. Une tête, affublée d'une huppe insensée, qui paraissait ignorer dans quel sens se tenir. Deux excroissances convulsaient autour de la virgule qui lui servait de corps. Elle était pour l'essentiel grise ou sombre, avec des miroitements d'écailles, quelques taches à la gorge... une queue pour le moins désolée... une absurdité dépourvue de toute grâce... Elle ne correspondait à rien de ce que l'Alaya pouvait me déchiffrer. [...] Je ne pouvais que fixer cette chose, effaré, dégoûté... pour tout dire : horrifié. (NCM : 27).

Malfini se sentait effrayé par cette infime existence qui lui fit comprendre qu'il ne détenait pas le pouvoir absolu sur son entourage, puisqu'il y avait de l'invisible et de l'inconnu à ses yeux, des « horreurs minuscules » qui n'avaient jamais retenu son attention : « Ces êtres vivaient dans Rabuchon et je ne les voyais pas ! Il y avait donc de l'invisible ! En face de cette énigme, je connus l'inquiétude et battis des paupières. [...] Le monde devint soudain menaçant » (NCM : 29). C'est alors qu'il décide de se réfugier « très haut », dans « l'onction des nuages », pour « apprendre à dompter [sa] vision » et il lui fallut « une demi-saison » pour « apprendre à regarder » (NCM : 29-30).

En revenant sur Rabuchon, il devient attentif à tout ce qui l'entoure : « je diminuai l'ampleur hautaine de mon regard et lui offris une innocence. Je forçais ma vision à de soigneuses concentrations qui l'obligeaient à me renvoyer des détails jusqu'alors inutiles, parfois même insensés » (NCM : 30). Il se met alors à contempler l'engance de cette étrange et microscopique espèce d'oiseaux qui « allait du petit à l'infime, de l'insignifiant à la plus négligeable des conformations » (NCM : 31), en concentrant toute son attention sur le *Foufou*, cette créature hybride et insolite qui lui causait autant de dégoût que de l'admiration et qu'il n'a plus jamais perdu de vue :

Quand j'avais fréquenté l'idée que cela pouvait être un oiseau, le sentiment me revenait que c'était tout autant... un insecte... une abeille, un vonvon, presque les deux à la fois, dans une alchimie aussi imprévisible que les scintillements de ses plumes écailleuses entre les plantes à têtes ardentes. Ne pas l'observer me remplissait d'ennui. Le faire m'emplissait de dégoût... Pourtant je me surprénais à... la contempler... dans un suspens de tout mon être et un flot de questions... (NCM : 34-35).

Il va, donc, se mettre à suivre et à observer très attentivement « ce petit être qui ne craignait pas » (NCM : 73), en essayant de comprendre et de déchiffrer tous

ses faits et gestes. Foufou ne craignait rien, ni personne : « Il examinait tout, il explorait partout. Rien ne l'arrêtait, ni le risque d'un venin, ni l'éventualité d'une blessure, de la mort ou du danger » (NCM : 36). C'était un être libre, tolérant et joyeux, qui vivait en parfaite harmonie avec tous les éléments de la nature, menant avec eux « de mystérieux commerces » (NCM : 45). Il était différent - et donc incompris - des autres colibris qui le bannissent cruellement du centre de Rabuchon, l'obligeant à s'exiler dans « un coin désolé », où la nature était bien plus ingrate, mais que le « petit paria » (NCM : 83) bientôt transforma en un lieu grouillant de vie :

Tellement de vies autour de moi ! [...] Des grouillements de vies comblaient le moindre espace, et le moindre espace s'ouvrait dans des chapelets d'autres espaces, et cela dans des déflagrations qui allaient à l'infini. [...] Ces existences entretenaient de multiples arrangements avec les arbres et les feuillages, les herbes les roches, les sources et les rivières, le sable et les vieilles boues. [...] L'endroit était immense comme une fenêtre sur l'univers. (NCM : 94-95).

Passant de l'observation à l'imitation, le rapace dominateur devient désormais le protecteur et le disciple de ce petit insignifiant qu'il nommera son maître et dont l'étrangeté il envisagera comme une force. En effet, c'est grâce au Foufou que le Malfini parviendra, dans une exaltation de tous ses sens - développés comme des consciences -, à défier sa nature et à se défaire du cadre rigide et égocentrique de sa pensée, afin de porter un nouveau regard sur le monde et l'interdépendance de ses éléments :

Enfin, de le voir ainsi, curieux de toutes présences, curieux au-delà des nécessités du boire et du manger, au-delà même de toute nécessité, je vivais une bouleversante aventure. Je volais autrement. Respirais autrement. Regardais autrement. M'intéressais autrement à ce qui m'entourait. Mon esprit en dérade s'exerçait autrement. Je mangeais à peine, et je pouvais passer des heures sans rechercher de l'eau. Ce régime affaiblissait mon corps mais il affûtait mon esprit d'une fièvre inconnue. Hink ! (NCM : 121).

L'observation minutieuse du monde environnant et le comportement du Foufou permettent au Malfini de comprendre que toutes les formes d'existence sont indispensables au Vivant, dont l'équilibre fragile dépend d'une organisation horizontale de tous ses êtres, c'est-à-dire de « l'idéale perspective de son horizontale plénitude » (NCM : 260), qui passe par « la mise en relation infinie, imprévisible et harmonieuse de ses états, de ses étants » (NCM : 272). Autrement dit : « Le vivant n'est et ne peut se concevoir que dans son horizontale plénitude qui suppose tous les possibles en relation sans aucune hiérarchie, c'est un inatteignable (l'horizontale plénitude) placé en horizon au-dessus d'un impensable (le vivant) » (NCM : 263).

Ainsi, entraîné par le colibri, le rapace parvient au constat qu'il n'y a pas d'hierarchie dans la chaîne du vivant, prenant ainsi conscience des complexes connexions entre les multiples composantes de l'environnement naturel, où « les existences des uns s'alliaient par la vie ou par la mort à l'existence des autres » (NCM : 157). Le souci écologique s'éveille donc en lui, qui désormais essaiera de se libérer de ses élans prédateurs, en se soumettant à une série d'épreuves éthiques et physiques, notamment sur le plan alimentaire. À l'image de Foufou, qui « évitait désormais de boire et de manger » pour ne pas « mettre en danger n'importe lequel de ses amis » (NCM : 104), le Malfini devient lui aussi très économique relativement à l'exploitation des ressources naturelles, passant de la prédation à la contemplation. Il reconnaît, finalement, qu'il faut protéger l'environnement, puisque toute atteinte au vivant est une atteinte à l'ensemble de l'écosystème. Il consacrera, donc, le restant de son existence à la vénération et défense de l'équilibre écologique :

Je devins d'une économie pieuse avec ce qui relevait de la vie. Je ne chassais presque plus, je ne mangeais que peu. Ne me montrais gourmand que de l'air vif des hauts. N'éprouvais d'appétence que pour l'eau des orages que je gobais au vol. Cela me laissait du temps pour voir, contempler, admirer... Cette autre manière d'envisager la vie, et de vivre avec elle, me souligna combien j'avais exagéré du sang et de la chair. Je pouvais désormais tenter de vivre en plénitude, sans démesure autre que cette délicatesse. Ma vie s'installa dans un calme zénith, hors éclat, hors extrême, d'ampleur solaire et de rondeur lunaire. (NCM : 198-199).

Concentré sur l'idée du vivant, le Malfini parvient finalement à se détacher de cette Alaya qui lui a longtemps indiqué le chemin à suivre pour dominer et faire souffrir les autres espèces :

J'appris à me regarder comme j'étais, pour ce que j'étais, un oiseau parmi d'autres, ni meilleur ni moins mauvais. Ni pire que n'importe lequel. Et de même valeur que n'importe lequel. Je vis combien l'Alaya était à la fois une boue et un jet de clarté, un possible et un impossible, et je caressai mieux l'idée de la mettre à distance. (NCM : 193).

Le récit suit, donc, les étapes de l'initiation écologique du rapace et de sa métamorphose progressive vers une sagesse du vivant, acquise grâce à une ascèse morale qui lui a permis de passer de l'invisible au visible, de la cécité à la vue, de l'Alaya à l'Amala, niveau supérieur de la conscience qui reconnaît « l'évènement continu, infini, impensable, du vivant » (NCM : 251) et que l'on pourrait considérer comme la neuvième conscience, le stade suprême de communion avec la nature :

J'avais conservé ce vocable - Amala ! - et, quand la vision survenait, je le prononçais comme un mantra. [...] Les différences entre moi, les insectes, les rats, et les Nocifs, n'installaient plus de distance ais d'amples proximités. Plus de ruptures mais des courants d'intensités qui constituaient des rondes. Ce que je pouvais canter de moi allait au chant des autres dans une ronde incessante. Toute singularité m'était inestimable. Toute fragilité d'une part du vivant l'instituait en trésor. (NCM : 251-252).

Le texte met donc en évidence l'examen de conscience du Malfini et sa transformation radicale en *sujet écologique*, c'est-à-dire un sujet « construit comme un ensemble de rapports et d'interactions, plutôt que comme une entité individuelle et isolée » (Posthumus, 2014 :15). Le Malfini apparaît ainsi comme le symbole d'un être en évolution qui apprend à dépasser ses limites, modifiant sa perception individuelle et spirituelle du vivant. Autrement dit, le récit nous offre, à travers l'anthropomorphisation de l'aigle, l'image d'un homme en devenir.

En réalité, comme dans toutes les fables animalières, les deux oiseaux-protagonistes de ce récit sont investis de symboles. En effet, une lecture allégorique du texte nous donne à voir, dans le Malfini du début de l'histoire, un certain humanisme déconnecté et peu soucieux de la nature et de l'environnement. Selon l'auteur lui-même, le Malfini « symbolise ces conceptions de l'humanisme qui se sont toujours coupées, voire opposées, à la nature, au vivant » (Marin la Meslée, 2009). En face du rapace, nous avons le colibri, qui « symbolise la beauté, c'est-à-dire quelque chose de toujours neuf, d'inattendu, de bouleversant » (*Idem*), pouvant être perçu comme une personnification de la nature elle-même, qui devient aussi personnage. En ce sens, la relation entre le Malfini et Foufou peut être interprétée comme la représentation symbolique des rapports entre l'homme occidental et la Nature, l'homme se considérant comme le centre et le maître de l'univers, entretenant avec les autres vivants des rapports verticaux. Dans ce contexte, nous pouvons dire que Chamoiseau se sert de l'allégorie pour critiquer la mégalomanie et l'égoïsme de l'homme contemporain, qui se croit maître et possesseur de la nature, sur laquelle il exerce un pouvoir oppressant et absolu. L'auteur dénonce ainsi l'anthropocentrisme comme cause première du déclin écologique de notre ère.

Néanmoins, cette interprétation allégorique du récit n'est pas la seule possible. En effet, dans un article intitulé « Trois nécessités allégoriques pour neuf consciences », Lucile Desblache affirme que « tous les animaux qui apparaissent dans le roman sont ancrés dans une réalité physique et géographique qui tempère le côté réducteur de [l'allégorie] » (2014 : 104). Autrement dit, le texte brise les conventions de l'allégorie, une fois que « sur cette grille de lecture abstraite,

Chamoiseau lâche prise et greffe des tableaux concrets qui situent la narration géographiquement, ramenant les lecteurs à une réalité martiniquaise à voir, à sentir, à déguster, à découvrir ou à saisir » (*Idem* : 102). En ce qui concerne le rapace, Desblache explique que :

Le Malfini - s'il apparaît au début du livre comme un rapace anonyme, évoqué par les caractéristiques d'une telle créature (vol majestueux, puissance...), et si relativement peu de descriptions de son physique sont incluses - est vite particularisé. D'abord, par son appartenance à une sous-espèce rare, associée uniquement aux Caraïbes, il n'est pas facilement « allégorisable ». De plus, il est immédiatement identifié au minuscule village martiniquais de Rabuchon [...]. Enfin, il est introduit en parallèle ou en contraste à d'autres oiseaux, qu'ils soient de la même espèce ou d'une espèce différente. (Idem : 104).

Richard Watts estime lui aussi que le lecteur doit prendre les personnages de cette fable pour ce qu'ils sont réellement : des animaux réels, dotés de leur propre ontologie et réalité vitale, c'est-à-dire, des individualités qui expriment des problèmes ou des situations qui les concernent directement. En d'autres mots,

Les animaux de Les neuf consciences du Malfini jouent un rôle résolument différent. Ils ne sont pas strictement des réceptacles pour l'expression des préoccupations humaines. Ils sont plutôt des vecteurs de réponses à des problèmes qui les concernent directement, voire à des problèmes partagés par les animaux et les humains' (Watts, 2011 : 185).

Ainsi, en donnant la parole et le protagonisme aux oiseaux, Chamoiseau nous propose une approche écocentrique du récit bien différente de l'allégorisation anthropocentrique de la fable traditionnelle, où les animaux n'étaient que de simples succédanés imitatifs des humains. Dans cette *écofable* de l'anthropocène, le point de vue à vol d'oiseau nous offre un constat plus net et réel du déséquilibre écologique et des ravages écologiques qui menacent la Terre et ses habitants.

2. Du cri du monde à une poétique du réenchantement

C'est par le regard et la voix du Malfini - qui s'adresse directement à l'écrivain pour lui parler de ses rapports aux autres vivants², présentant une parfaite conscience de soi-même et du monde qui l'entoure - que nous prenons connaissance du désastre écologique qui s'abat sur Rabuchon, menaçant humains et non-humains. C'est par lui que nous apprenons que l'île est frappée par « l'haleine froide de la mort » (NCM : 155), une « mort massive et mystérieuse » (NCM : 151), constamment

évoquée sous l'expression de « la mort lente », qui devient *leitmotiv* du récit pour décrire l'ampleur de la calamité qui met en péril la survie des espèces - animales et végétales : « Les fleurs et les fruits s'étaient raréfiés comme les insectes. Les insectes s'étaient raréfiés comme les fleurs et les fruits. Toutes les vies s'étaient raréfiées comme les fleurs et les insectes » (NCM : 162). Rabuchon, qui d'habitude « était un ouéléélé de chants et de cris de mille sortes », se voit envahie par le chuchotement lugubre et lancinant du cataclysme imminent :

De nombreux vides témoignaient des absences massives. Plus de nuées de yenyens. Plus d'essaims de moustiques. Plus de bandes d'anolis. Plus de bête-à-bondieu et plus de coccinelles... (NCM : 148)

Les plantes à fleurs étaient tout autant victimes de cette mort insidieuse. La plupart se fanaient avant l'heure ; certaines vivotaient sans éclat ; d'autres étaient décapitées au moindre vent et leurs pétales jonchaient le sol. Quant aux arbres, ils perdaient leurs maigres floraisons sans être capables d'imaginer des fruits. (NCM : 156).

En réalité, cette mort lente en œuvre dans Rabuchon « n'était qu'une face localisée d'un plus large malheur » (NCM : 203), résonnant comme « un écho du cri du monde » (NCM : 167), ravagé par « des pluies acides », « des glaces insensées », « des forêts assoiffées qui brûlaient comme des torches » ou encore « des pluies, vents et cyclones qui grondaient comme des monstres » (NCM : 203). Les oiseaux migrants rapportaient les signes de cette détérioration du monde :

Quand on les questionnait sur la cause de cette paranoïa, ils évoquaient des falaises de glaces qui sans fin s'effondraient ; ils parlaient d'arbres devenus fous, et qui se mettaient à branler dans le vent ; des vents sans origine sur d'étranges trajectoires... Ils parlaient de saisons déboulées en avance, ou qui tardaient outre mesure, ou qui s'installaient en dérive inconstante hors de vieilles habitudes, au point de donner l'impression que le monde était en train de crier... (NCM : 127).

Le mystère de cette mort lente est progressivement dévoilé par des indices disséminés dans le texte, qui se font de plus en plus criants à mesure que s'intensifie le *cri du monde* et qui dénoncent explicitement les Nocifs. Peu à peu, le lecteur est emmené à comprendre que la cause de cette mort lente vient de « ces poisons que les Nocifs disséminent autour d'eux » (NCM : 37), notamment dans « la terre noire (et malement odorante) qu'[ils] labouraient pour planter leurs bananes » (NCM : 63) :

De lumière en lumière, l'affadissement des existences à fleurs m'était plus évident. Les bananiers seuls demeuraient florissants, mais ces grosses herbes,

alignées, garde-à-vous, très souvent parfumées d'une chose nauséabonde, faisant l'objet de sept-douze attentions de la part des Nocifs. Elles ne semblaient même plus appartenir au monde. (NCM : 156).

Chamoiseau dénonce, ainsi, la pollution de la terre et des eaux de la Martinique par l'utilisation de dangereux pesticides dans les plantations de bananes, faisant clairement référence au scandale du chlordécone, ce « monstre chimique » (*Le Monde*, 2013) qui a ravagé l'écosystème local et dont les conséquences se font encore sentir (Caradec, 2015 : 14). Nous avons, donc, une situation bien réelle qui renvoie le récit dans le registre qu'Alain Suberchicot identifie comme « littérature à vocation écologique » ou « littérature d'environnement » (2012 : 22), s'insérant dans une longue série de textes à caractère militant qui mettent en garde contre « les dangers de la pollution industrielle, en particulier d'origine chimique, tout en convoquant les moyens de la littérature : force du témoignage, finesse de l'écriture, aspect méthodique de l'œuvre, hallucination et distance » (*Idem* : 12). Chamoiseau serait, donc, un de ces « écrivains d'environnement » qui « répondent à des aspects de l'articulation homme-nature » (*Idem* : 247).

Dans *Les neufs consciences du Malfini*, ces réponses nous sont apportées par l'intermédiaire d'un aigle qui porte un regard judiciaire et impitoyable sur les Nocifs, ces brutes qui « tuaient sans faim, sans soif, sans rage, sans peur, sans erreur » et qui « étaient la pire des monstruosité inutiles du vivant » (NCM : 100). Même s'ils n'apparaissent qu'en filigrane, la présence des Nocifs se fait sentir tout au long du récit, apparaissant comme les vrais responsables du désastre écologique. Sur ce point, le narrateur ne les épargne pas, manifestant envers eux un profond dégoût :

Je nourrissais pour les Nocifs un mépris impossible à dissoudre. Dans tous les coins où m'avaient transporté mes envols, je les avais vus anéantir de vives clameurs pour ériger des formes artificielles, verticales, impavides, qui déroutaient le vent et affolaient la pluie. Ils aiment s'entourer de choses mobiles, fumantes, bruyantes sans une once d'existence. Ils couvraient le monde de configurations mortes qui éliminaient le frêmi des savanes, les concentrations d'arbres, les houles de terre noire, ou les fréquences anciennes qui pulsaient des mangroves, des marigots ou des rivières. [...] Tout ce qu'ils approchaient se dénaturait. Tout ce qu'ils œuvraient ne se révélait propice qu'à leur seule expansion. Tout ce qu'ils habitaient se desséchait irrémédiablement. (NCM : 99-100).

L'auteur pénètre ainsi dans la conscience du Malfini, le faisant parler, sentir et penser, sans pour autant le détourner de sa véritable nature, valorisant ainsi son point de vue et son regard interrogatif sur les actions de l'homme. C'est donc l'animal qui regarde les hommes de manière dissociée et sans pitié, mettant en

évidence le côté bestial de l'humain, un être arrogant, cruel et pervers capable de maltraiter uniquement par plaisir et de tout détruire sur son passage. Cette intrusion de l'auteur dans la conscience de l'animal renforce l'effet de persuasion sur le lecteur, qui est invité non seulement à prendre conscience de ses actes, mais aussi à agir. Cet appel à l'action se fait à travers le tout petit colibri qui, comprenant la gravité de la situation, se donne corps et âme au combat, en transportant de fleur en fleur une poussière magique - le pollen - qui permettra aux fleurs de se reproduire et à la vie de prendre de dessus :

Parfois, il demeurait sur son territoire sec, fourrageait dans les fleurs rabougries, y cherchait un résidu de poussière, l'emportait vers d'autres fleurs, allait ainsi durant des heures, avant de repartir vers les hauteurs de Rabuchon, et recommencer son manège insensé. Il n'en finissait pas ! [...] Transporter sans trêve cette poussière, la répandre, la mélanger, la disperser dans le froufrou de ses ailes. Et puis... recommencer ! (NCM : 170-171).

Guidé par une force incommensurable, le Foufou s'investit dans cette lutte acharnée contre le dépérissement des espèces, « comme dans une guerre en première ligne » (NCM : 171), mettant son corps minuscule et fragile au service du vivant. Peu à peu, son savoir-être et son savoir-faire pénètrent dans les consciences environnantes et ce qui fut d'abord un combat solitaire, ou quelque peu méprisé, devient alors un « mouvement collectif » (NCM : 243) pour la pollinisation de Rabuchon. Malfini fut le premier à suivre le petit maître et grâce à la détermination de celui-ci, ils sont parvenus à ressusciter et à réenchanter un environnement condamné à mort. Rabuchon regorge à nouveau de vie :

Les insectes étaient soudain plus nombreux. [...] Je ne réalisai ce phénomène que lorsque des dizaines, puis des centaines de fleurs se mirent à exploser. Le pauvre domaine, de tous temps délaissé, devint alors un grand coumbite de vies ! L'esprit magique m'emporta l'entendement. Je crus avoir affaire à un miracle soudain. [...] j'étais stupéfait de voir dans ce coin d'habitude presque stérile, autant de fleurs et de fruits. [...] Les feuilles étaient couvertes de punaises, de coccinelles, et de nymphes de toutes sortes. Des vers de terre pullulaient sous la pierraille couverte de mousses. Partout je découvrais des ravets, scarabées, puces, poux, termites, bêtes-mille-pattes, et de lots de petites choses indistinctes en train de muer ou de se métamorphoser... (NCM : 175-176).

Chamoiseau aurait pu clore son roman sur un ton apocalyptique, mais il a préféré l'idée de transformer une réalité cruelle et dévastatrice en équilibre et beauté, œuvrant ainsi à un réenchancement du monde. Autrement dit, il opte pour inciter

le lecteur à la régénération et responsabilité environnementales, en lui exposant le comportement exemplaire du petit colibri, qui investit le récit d'une « perpétuelle source d'espoir dans un contexte où le principe même de la vie est en danger » (Desblache, 2014 : 107). En effet, l'attitude de Foufou envers les autres composantes de la nature et son positionnement combatif s'offrent à nous, lecteurs, comme une *praxis* écologique ou un guide d'éducation environnementale. Le lecteur est, ainsi, impliqué dans une situation pédagogique, qui l'oblige à réfléchir sur ses actes et à prendre une position active, plutôt qu'une posture extérieure et passive.

En réalité, l'auteur se sert de la figure du colibri pour prendre lui-même position dans ce combat, en interpellant l'homme sur le déclin écologique qui menace le monde et sur la nécessité de participer activement à ce dernier. Il est donc difficile de ne pas voir dans ce petit guerrier, qui mène son combat en y incorporant *danse*, *chant* et *musique* (NCM : 172), l'écrivain qui se revendique lui-même comme un « guerrier de l'imaginaire » (Marin la Meslée, 2009) et pour qui « l'écriture poétique se fait arme » (Caradec, 2015 : 21).

Dans *Les neuf consciences du Malfini*, les paroles se font action pour tisser une poétique du combat, un chant actif qui résonne haut et fort le cri du monde. La structure fragmentaire du récit, sa prose rythmique et pleine d'envol, cadencée par une ponctuation expressive et de musicales interjections, les italiques relayés de points de suspension et d'exclamation, les transcriptions textuelles de la conscience du Malfini, entre autres, constituent des éléments qui confèrent au langage de Chamoiseau une dimension performative, faisant du récit un intense chant poétique, le chant du vivant, « ce chant qui nous enchante » (NCM : 261). Ce long hymne à l'horizontale plénitude du vivant et à la beauté du monde est renforcé par une sorte de *Table de la loi* intitulée « Récitation sur le vivant » et qui « conditionne et valide toutes les déclarations de droits et de devoirs proclamées jusqu'alors » (NCM : 261). Cette *Récitation* est composée par neuf axiomes politiques, philosophiques et moraux qui instituent les « États fondateurs de la beauté » (*Idem*). Chacun de ces points est ensuite repris et développé dans une section intitulée « Répétitions et gloses du Nocif », qui boucle cette étonnante fable romanesque. Ces deux dernières parties marquent graphiquement l'évolution de la fable vers la réflexion philosophique, comme s'il s'agissait de décréter les lois du vivant.

Conclusion

Cette fable écologique se présente, donc, comme un hymne à la vie, une célébration du vivant qui n'accepte aucun type d'hierarchie ou de suprématie entre les espèces, puisque « toute existence vivante est appelée *présence*, et

toute *présence* dans l'univers ou dans le multivers, ouvre à la perspective d'une horizontale plénitude du vivant » (NCM : 260). Autrement dit, Chamoiseau « saisit le discours tropique animalier pour établir une écriture de la relation qui met en valeur l'importance d'une prise de conscience des dimensions interspécifiques » (Desblache, 2014 : 96). Il nous invite ainsi à réfléchir sur la place que nous, humains, occupons dans la chaîne du vivant, constamment menacée par nos actes égoïstes qui mettent en péril notre propre existence. Ainsi, en confrontant le lecteur aux conséquences tragiques des désastres écologiques, l'auteur lui tend « un miroir révélant le paradoxe de la condition humaine, sa force destructrice tout autant que sa fragilité » (Hannes De Vriese, 2015 : 17). Chamoiseau nous interpelle, donc, sur la nécessité de protéger le monde, en nous proposant un nouveau modèle relationnel et en nous incitant à devenir nous aussi des guerriers de l'imaginaire. Il se sert de la fiction pour éveiller notre conscience écologique, en nous offrant une œuvre où les enjeux esthétiques se croisent avec les enjeux éthiques pour tisser un territoire fictionnel inédit où s'exprime la quête d'une *poétique de la relation* (Glissant, 1990), fondée sur la perspective d'une horizontale plénitude.

Bibliographie

- Blanc, N., Chartier, D., Pughe, T. 2008. « Littérature et écologie : vers une écopoétique ». *Presses de Sciences Po*, n° 36, p. 15-18. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm> [consulté le 11 décembre 2021].
- Boulard, A. 2016. « La pensée écologique en littérature. De l'imagerie à l'imaginaire de la crise environnementale ». *Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, n° 36, p. 35-50.
- Buekens, S. 2019. « L'écopoétique, une nouvelle approche de la littérature française ». *Elfe XX-XXI*, n° 8. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/elfe/1299> [consulté le 3 juin 2022].
- Caradec, G. 2015. « L'envol (en)chanteur du colibri ou la poétique environnementale du Vivant dans Les neuf consciences du Malfini de Patrick Chamoiseau ». *Présence Francophone : Revue internationale de Langue et de littérature*, vol. 4, n° 1. [En ligne] : <https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1497&context=pf> [consulté le 15 juillet 2022].
- Chamoiseau, P. 2009. *Les neuf consciences du Malfini*. Paris : Gallimard.
- De Vriese, H. 2015. « Écritures antillaises entre géopoétique et écopoétique : sur la nature des cataclysmes chez Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin ». *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, Ghent University & Ecole Normale Supérieure, p.16-27. [En ligne] : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.03> [consulté le 30 juillet 2022].
- Glissant, É. 1990. *Poétique de la relation - Poétique III*. Paris : Gallimard.
- Marin la Meslée, V. 2009. « Chamoiseau : cet esprit colonial qui subsiste ». *Le point*, n° 1907, p. 98-99. [En ligne] : https://www.lepoint.fr/debats/chamoiseau-cet-esprit-colonial-qui-subsiste-02-04-2009-331635_2.php [consulté le 15 juillet 2022].
- Nguetse, P. 2019. « Le maître dans l'œil du disciple. À propos de l'apprentissage ou de l'initiation écologique dans Les neuf consciences du Malfini de Patrick Chamoiseau ». *Quêtes Littéraires*, n° 9, p. 158-170.
- Pierre, S. 2015. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille : Wildproject.

Posthumus, S. 2014. « Ecocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique ». *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Mirella Vadean et Sylvain Davir (dir.), « Figura », n° 36, p. 15-33.

Watts, R. 2011. « Poisoned Animal, Polluted Form: Chamoiseau's Birds at the Limits of Allegory », *Pacific Coast Philology*, vol. 46, n° 2, p. 177-193.

Notes

1. « The animals of *Les neuf consciences du Malfini* play a decidedly different role. They do not stand in strictly as vessels for the expression of human concerns. Rather, they are vehicles for responses to problems that concern them directly, if not problems shared by both animals and humans » (Watts, 2011: 185).

2. Dans une note initiale, l'écrivain dit avoir reçu ce récit d'un grand rapace échoué dans son jardin au sortir d'une nuit de cyclone (NCM, note 1 : 1).

Synergies Portugal nº 10 / 2022



Varia





La voix de la Nature ou l'un des ressorts du tragique racinien

Ana Clara Santos

Université de l'Algarve, Portugal

avsantos@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

Reçu le 10-10-2022 / Évalué le 09-12-2022 / Accepté le 22-12-2022

Résumé

Dans cette étude, nous questionnerons l'idée véhiculée par la notion de Nature au XVII^e siècle et sur l'usage qu'en fait Racine, l'un des plus grands dramaturges du Grand Siècle. Bien que le mot nature ne puisse pas être considéré, du point de vue de la statistique lexicale, un mot-clé au sein de la tragédie racinienne, la voix de la nature devient un ressort du pathétique et du tragique, surtout au niveau des pièces inspirées des sources mythologiques. Les personnages raciniens y évoquent la nature pour conjurer les menaces de la violence et de la fatalité qui s'acharne sur eux et leur famille. La voix de la nature, qui symbolise la voix du sang, est avant tout la voix de l'impuissance d'un personnage central de la cellule familiale, celui de la *mater dolorosa*, qui se complait dans un murmure ou dans un cri au sens classique du mot.

Mots-clés : Racine, Corneille, tragédie, nature, mère

A voz da Natureza ou uma das fontes da tragédia raciniana

Resumo

Neste estudo, questionaremos a ideia veiculada pela noção de Natureza no século XVII^o o uso que dela faz Racine, um dos maiores dramaturgos do Grand Siècle. Embora a palavra natureza não possa ser considerada, do ponto de vista da estatística lexical, uma palavra-chave dentro da tragédia raciniana, a voz da natureza torna-se fonte de patético e de trágico, sobretudo ao nível das peças, inspiradas em fontes mitológicas. Os personagens racinianos evocam a natureza para afastar as ameaças de violência e fatalidade que os atormentam e a suas famílias. A voz da natureza, que simboliza a voz do sangue, é sobretudo a voz da impotência de uma personagem central da unidade familiar, a da *mater dolorosa*, que se delicia com um murmúrio ou com um grito no sentido clássico da palavra.

Palavras-chave : Racine, Corneille, tragédia, natureza, mãe

The voice of Nature or one of the springs of racinian tragedy

Abstract

In this study, we will question the idea conveyed by the notion of Nature in the 17th century and the use made of it by Racine, one of the greatest playwrights of the Grand Siècle. Although the word nature cannot be considered, from the point of view of lexical statistics, a key word within the racinian tragedy, the voice of nature becomes a source of pathos and tragedy, especially at the level of the plays inspired by mythological sources. The racinian characters evoke nature to ward off the threats of violence and fatality that plague them and their families. The voice of nature, which symbolizes the voice of blood, is above all the voice of the impotence of a central character of the family unit, that of the *mater dolorosa*, who delights in a murmur or in a cry in the classical sense of the word.

Keywords: Racine, Corneille, tragedy, nature, mother

*Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Emouvoir, étonner, ravir un spectateur !
Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait, sous son nom, verser la Champmeslé.
Boileau, Epître VII, 1683*

La Nature et le conflit domestique et familial

Racine place dans son théâtre le conflit d'ordre politique au sein d'un conflit encore plus important à ses yeux, le conflit strictement domestique et familial. Selon Barthes, *Iphigénie* est « la plus séculière des tragédies de Racine » dans laquelle la famille constitue le personnage central d'une « grande comédie dramatique » où les personnages sont de « véritables individus, des monades psychologiques bien séparées les unes des autres par des rivalités d'intérêts » (Barthes, 1963 : 103) :

Toutes ces personnes (car il s'agit bien de revendications individuelles) sont agitées, opposées ou plus encore liées au sein d'une réalité qui est en fait le personnage central de la pièce : la famille. Il y a dans Iphigénie une vie familiale intense. Dans aucune autre pièce, Racine n'a présenté une famille aussi solidement constituée, pourvue d'un noyau complet (le père, la mère, la fille), de collatéraux (Hélène, autour de qui on se dispute), d'ascendants (mari et femme se les jettent à la tête) et d'une alliance prochaine (les « droits » du futur gendre sont âprement discutés). (Barthes, 1963 : 108).

Sacrifier Iphigénie ou ne pas la sacrifier, telle est la question¹. Le cas de Clytemnestre est devenu très vite un cas emblématique au sein du système tragique classique qui explore les ressorts du tragique pour faire parler la nature. L'indignation de cette mère reste exemplaire devant la barbarie : « Oui, je la défendrai contre toute l'armée. / Lâches, vous trahissez votre reine opprimée » (Racine, 1980 : *Iphigénie*, V, 3, 1613-1614). Comme l'a bien vu Diderot, cet état dans lequel est plongée la *mater dolorosa*, à qui on arrache les cris déchirants de la nature, est celui du « tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité » :

Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens ? ... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille ? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse ou troublée ; qu'elle remplisse de cris son palais ; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements, ces choses conviennent à son désespoir. Si la mère d'Iphigénie se montrait un moment reine d'Argos ou femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité. (Diderot, 1995 : 71).

Selon Gilles Declercq, c'est par le dispositif théâtral de « mise en abîme des regards » mis en place par Racine à la fin de la tragédie que « le spectateur est invité à regarder le regard que Clytemnestre porte sur elle-même et sur la catastrophe tragique. » (Declercq, 2013 : 4). Le caractère tragique et pathétique est amplifié, aux yeux du spectateur, tenu en haleine sur le sort d'Iphigénie, par le rôle d'une mère et d'une reine impuissante, paralysée par l'action, à qui ne reste plus que la mise en scène de la voix de la nature :

CLYTEMNESTRE

Ah ! vous n'irez pas seule, et je ne prétends pas...

Mais on se jette en foule au-devant de mes pas.

Perfides, contentez votre soif sanguinaire.

AEGINE

*Où courez-vous, Madame ? Et que voulez-vous faire ? (Racine, 1980 : *Iphigénie*, V, 4, 1663-1666)*

De la sorte, la parole de Clytemnestre constitue, selon l'auteur, un dispositif scénique de « bravoure oratoire », « spectaculaire », qui, au-delà de son inefficacité comme effet dramatique, ne fait qu'agrandir sa théâtralité. La critique l'a bien montré : le personnage de Clytemnestre est de tous les personnages mythologiques maternels raciniens celui qui a le plus fait l'objet d'une sélection des traits de la part de Racine. Il ne l'a pas intégré dans sa tradition intégrale. Il s'est contenté de

la présenter comme une mère protectrice face au danger de mort auquel sa fille était exposée. Or chez les poètes antiques, Clytemnestre est beaucoup plus qu'une *mater dolorosa*, c'est-à-dire, une *mère douloureuse*. Dans la tradition grecque, réhabilitée dans le champ culturel français du XVII^e siècle, sa famille offre l'un des tableaux les plus mortifères autour des crimes contre nature illustrés surtout par l'infanticide et le parricide. Il suffit à Agamemnon d'accepter l'exécution du sacrifice de sa fille demandé par les Dieux, pour que Clytemnestre n'hésite plus devant le meurtre. Aidée par Egisthe, son amant, elle tue son mari et la maîtresse de celui-ci, qu'il amenait de Troie, Cassandre. Si Clytemnestre venge ainsi la mort de sa fille Iphigénie, Oreste, son fils, ferme le cercle des vengeances familiales. Sept ans plus tard il n'hésite pas devant le matricide et tue sa propre mère pour venger la mort de son père.

La littérature classique, par un souci de respect envers la célèbre règle des bienséances, écarte tous ces aspects monstrueux de ces crimes contre nature, insoutenables sur la scène française du parricide liés à ces personnages. Avec Rotrou soufflent les premiers vents de changement. Dans sa tragi-comédie *Iphigénie en Aulide*, le dramaturge définit Clytemnestre essentiellement par une touche de sentimentalité relative à son amour de mère attendrie. Racine, poursuivant le même chemin, fait de son personnage une « mère en furie », offensée dans son rôle de mère et de reine. L'amour pour sa fille et le sens de son rang sont les deux raisons exclusives qui la poussent à agir sur la scène racinienne. Tout comme Andromaque, Clytemnestre est aussi prise entre ses devoirs de mère et ceux d'épouse. Face au sacrifice de sa fille, cette mère doit-elle baisser les bras et accepter le verdict de son mari ou, au contraire, violer son statut de femme soumise à son époux au nom de son amour pour Iphigénie ? Elle est vite plongée, comme toutes les autres *mères douloureuses*, dans une profonde immobilité dramatique dominée ici par son effacement total derrière la figure paternelle, Agamemnon. Mère dévouée et passionnée, voyant son mari prêt à sacrifier sa fille, Clytemnestre se présente, dès son entrée en scène, comme une force contraire aux décisions politiques et viriles qui, en incarnant les valeurs du respect envers les lois du sang et de la nature, veut faire entendre sa voix : « À mon perfide époux je cours me présenter. / Il faudra que Calchas cherche une autre victime ; / Ou, si je ne vous puis dérober à leurs coups, / Ma fille, ils pourront bien m'immoler avant vous ». (Racine, 1980 : III, 5, 944-948).

Le conflit est donc placé entre l'autorité paternelle et l'influence maternelle : la mère ne voyant que l'intérêt de sa fille, n'hésite pas à menacer son époux qui condamne sa fille face aux intérêts de l'État. Dans un souci d'économie des ressorts dramatiques, Racine situe le rôle d'Agamemnon aux antipodes de celui

de Clytemnestre. Alors que Clytemnestre n'existe que par son rôle de mère, Agamemnon ne joue pas le rôle d'un père mais celui d'un roi. Il doit oublier les intérêts de sa fille pour ne penser qu'à ceux de son royaume. Le sacrifice de sa fille, demandé par les Dieux, est la seule solution au problème des bateaux qui attendent que le vent souffle pour partir vers Troie :

Quand j'entendis ces mots prononcés par Calchas :

« Vous armez contre Troie une puissance vaine,

« Si, dans un sacrifice auguste et solennel,

« Une fille du sang d'Hélène,

« De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.

« Pour obtenir les vents que le ciel dénie,

« Sacrifiez Iphigénie ». (Racine, 1980 : I, 1, 56-62).

Dans ce système de deux forces qui s'affrontent sur scène en vue de la résolution du conflit tragique, il n'est pas étonnant qu'elle constitue, aux côtés d'Achille, l'ultime recours devant le sacrifice qui s'approche. Cette construction du conflit tragique par Racine permet au poète d'opposer à la soumission filiale d'Iphigénie face à l'autorité paternelle, la révolte et le désespoir de Clytemnestre. La *mère douloureuse*, par la fureur et la véhémence qui l'anime, imprime le mouvement à l'action dramatique, qui s'agit au rythme de son cœur affolé. Elle n'hésite ni à demander l'appui d'Achille ni à se dresser contre les Dieux d'une voix contestataire et interprétative de l'oracle divin : « Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ? » (Racine, 1980 : IV, 4, 1262).

Une fois de plus, la figure maternelle est l'emblème et l'illustration d'une action légitime au sein des paradoxes familiaux. Mais, à l'image de Jocaste et d'Andromaque, elle est bien forcée de reconnaître son impuissance à mettre un terme au conflit en tant que mère. Clytemnestre ne trouve pas de riposte valable aux constatations douloureuses de sa fille : « Mais que pouvez-vous faire en l'état où nous sommes ? / Vous avez à combattre et les dieux et les hommes. / Contre un peuple en fureur vous exposerez-vous ? » (Racine, 1980 : *Iphigénie*, V, 3, 1637-1639). Face à cet anéantissement de sa fonction maternelle, il ne lui reste qu'une dernière arme, celle de faire prévaloir son autorité royale. Dans de telles circonstances, la mort reste le seul symbole de l'attachement de cette *mère douloureuse* envers sa fille. Comme pour Andromaque et Jocaste, la perspective du suicide vient clore l'existence tragique de Clytemnestre : « La mort seule, la mort pourra rompre les nœuds / Dont mes bras nous vont joindre et lier toutes deux » (Racine, 1980 : V, 3, 1631-1632). Contrairement aux héroïnes cornéliennes, les héroïnes raciniennes conscientes de la fatalité qui pèse sur leur famille, incarnent la douleur et l'impuissance du sexe féminin. Tout comme la première mère racinienne – Jocaste, impuissante devant la haine de ses fils –, Clytemnestre, écartée de l'action, est

plongée dans le discours déclamatoire et oratoire jusqu'à la résolution du conflit. Chez Racine, c'est cette condition féminine qui enferme une véritable humanisation de la tragédie classique. Lors de la mise en place de ce caractère maternel et des motivations qui le font agir, le poète lui donne non seulement une nouvelle existence au sein des anciennes légendes mais il apporte, par son intermédiaire, une réorientation de l'intérêt tragique. L'action n'est plus centrée sur les dieux et les forces surnaturelles, mais sur les motivations humaines. La *mère douloureuse*, avec ses angoisses et ses douleurs, naturelles et légitimes, oriente l'action en vue d'un équilibre dramatique. Son rôle maternel, caractérisé avant tout par son aspect médiateur, n'est dicté que par le besoin d'instaurer une stabilité partisane de la *paix* et du *compromis*.

Mais, contrairement à Jocaste, Clytemnestre tire gain de cause de ses efforts de faire prévaloir la voix de la nature au-dessus de toute chose. Sous la force exemplaire de l'amour maternel qui a fait entendre la voix du sang, Agamemnon finit par céder à son amour paternel : « Allez, Madame, allez ; prenez soin de sa vie. /Je vous rends votre fille, et je vous la confie. /Loin de ces lieux cruels précipitez ses pas » (Racine, 1980 : IV, 10, 1465-1467). La figure maternelle, en faisant valoir son autorité par le respect des lois naturelles, se définit au terme du conflit tragique par une action récompensatoire des bonnes mœurs au moment du dénouement de la pièce. Racine, en choisissant de conduire une autre victime à l'autel à la place d'Iphigénie, fait allusion à celle-ci d'abord par la bouche de Clytemnestre. C'est à elle, effectivement, qui revient de faire référence la première à une éventuelle victime susceptible de remplacer sa fille sur le lieu du sacrifice : « Vous savez, et Calchas mille fois vous l'a dit, /Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit, /Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse / Que sa mère a cachée au reste de la Grèce. » (Racine, 1980 : IV, 4, 1279-1282). Ériphile, fille d'Hélène et de Thésée, est, conformément aux suppositions de la mère d'Iphigénie, la victime demandée par les dieux. Dans cette pièce, le rôle de la *mère douloureuse* finit par être reconnu par les personnages eux-mêmes. C'est à Clytemnestre, cette mère qui a tellement lutté pour préserver la vie de fille, qu'Ulysse annonce d'abord la bonne nouvelle :

Non, votre fille vit, et les dieux sont contents.

Rassurez-vous. Le ciel a voulu vous la rendre.

[...] Oui, c'est moi qui longtemps, contre elle et contre vous,

Ai cru devoir, Madame, affermir votre époux ;

Moi qui, jaloux tantôt de l'honneur de nos armes,

Par d'austères conseils ai fait couler vos larmes,

Et qui viens, puisque enfin le ciel est apaisé,

Réparer tout l'ennui que je vous ai causé. (Racine, 1980 : V, sc. dernière, 1716-1724).

On le voit, par tous ces procédés, Racine légitime aux yeux des autres personnages et, par extension, à ceux du public de son époque, un rôle féminin plongé jusqu'alors dans l'ombre. Cette légitimation est-elle suffisante pour questionner les représentations du rôle de la femme du Grand Siècle ?

La Nature et les représentations sociales et esthétiques sexuées

La pensée antique, notamment celle qu'Aristote développe dans sa *Politique*, légitime l'autorité de l'homme par le principe d'inégalité *naturelle* entre les êtres humains : la Nature a fait l'homme pour commander et la femme pour obéir (Aristote, 1971). Ce concept de *nature* est un facteur déterminant dans la mise en place sexuée des fonctions et des rôles sociaux et politiques attribués aux membres des deux sexes. Cette image perdure encore au Siècle des Lumières où elle est encore caractérisée, notamment dans l'article « Femmes » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, par sa faiblesse physique :

Au physique, la femme est de par sa physiologie plus faible que l'homme, les émissions périodiques de sang qui affaiblissent les femmes et les maladies qui naissent de leur suppression, les temps de la grossesse, la nécessité d'allaiter les enfants et de veiller assidûment sur eux, la délicatesse de leurs membres les rendent peu propres à tous les travaux, à tous les métiers qui exigent de la force et de l'endurance. (Voltaire, 2010).

Cette nature singulière qu'on lui attribue ne fait que renforcer les devoirs tenus pour naturels de la femme au sein de la société classique : obéissance envers son mari et soin de ses enfants. [...] La femme ne peut prétendre accéder à une place dans cette société que si elle respecte les deux fonctions exclusives qui lui a conféré la nature, celle d'épouse et celle de mère de famille. Le personnage maternel, qu'il ait une existence sociale ou artistique, n'échappe pas non plus à cette réalité familiale. Dans ces rapports de force qui s'instaurent entre les êtres unis par les liens du sang, illustrés par la domination des uns et la dépendance des autres [...] (Santos, 2009 : 90).

L'inceste et le parricide, deux crimes contre nature, étaient acceptés dans la société de l'Ancien Régime et sur la scène classique malgré leur violence :

Au niveau social, le second était beaucoup plus courant sans soulever aucune sorte de condamnation morale. L'infanticide surtout était, pour ainsi dire, tenu pour « normal ». Le manque de connaissances et de moyens au niveau de la médecine de l'époque ne facilitait pas les choses. La mort des nouveau-nés et des enfants en bas âge ne choquait plus le Grand Siècle. L'enfant n'avait aucun

*statut social et d'un bout à l'autre du siècle on constate la même indifférence à son égard*² (Santos, 2009 : 90).

Ces images maternelles, qui resserrent le personnage maternel lui-même dans un système clos de représentations sociales et esthétiques, trouvent leur place au sein même d'une critique littéraire et théâtrale qui oppose les partisans de Corneille et de Racine. Or, ce grand débat sur la tragédie institué par les doctes dans la seconde moitié du siècle, qui prend assise sur les créations tragiques de Corneille et culmine sur les créations raciniennes, s'appuie sur une question essentielle qui semble préoccuper les classiques : les effets de la passion sur le naturel : « La grande règle de traiter les mœurs, est de les copier sur la nature, et surtout, de bien étudier le cœur de l'homme, pour en savoir distinguer tous les mouvements » (Rapin, 1970 : 43).

Ce débat, inscrit lui-même dans la transformation du goût qui s'est opérée en faveur d'un art plus dépouillé et plus naturel, semble ramener le vieux parallèle entre Corneille et Racine à cette question : Corneille, peintre de la contre-nature ; Racine, celui des passions naturelles. L'abbé d'Aubignac, qui prescrivait aux dramaturges l'usage des grandes figures de la tragédie, en prenant assise sur le théâtre de Corneille, est l'un des premiers à l'accuser de manquer de naturel dans la création de ses caractères. Désormais, Corneille se fera reprocher l'usage de l'admiration et de la grandeur au détriment de l'expression de la nature véhiculée par la tragédie racinienne, défendue d'ailleurs par Longepierre dans son *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (Longepierre, [1686] 2000). La Bruyère, plus prudent, préfère situer les deux dramaturges français entre les deux grands modèles antiques, Sophocle et Euripide : « Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont [...] L'un élève, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre³ ». (La Bruyère, 1962 : 88 ; 89).

Saint-Evremond, sensible aux valeurs héroïques, reste le seul, dans cette querelle qui oppose le « sublime » de Corneille au « naturel » de Racine, à prendre parti pour le premier car, selon lui, la grandeur humaine mise en scène par celui-ci est à la fois nécessaire à la tragédie et possible à la nature :

[...] Il faut nous contenter de choses purement naturelles, mais extraordinaires ; et choisir en nos héros des actions principales, qui soient reçues dans notre créance comme humaines, et qui nous donnent de l'admiration comme rares et élevées au-dessus des autres. En deux mots, il ne faut rien que de grand, mais d'humain ; dans l'humain, éviter le médiocre ; dans le grand, le fabuleux. (Saint-Evremond, 1709 : 156).

Cet équilibre retrouvé par ce défenseur acharné de la tragédie cornélienne, semble être le reflet d'une réalité plus profonde qui marque la deuxième moitié du siècle classique et qui permet d'emblée la réception d'un climat de grandeur tragique, inséparable dorénavant de la représentation d'une humanité, plus ordinaire, déchue de sa grandeur héroïque. Boileau aussi, partagé entre cette aspiration à la Grandeur et la reconnaissance de la faiblesse de la Nature, incarne cette dialectique vécue par l'âge classique. Pour lui, les auteurs doivent diversifier leurs personnages car « la nature est en nous plus diverse et plus sage » (Boileau, 1985 : III, 243).

Formes artistiques, compensatoires de la réalité, elles permettaient de répondre aux aspirations concrètes et imaginaires de cette fin de siècle : « La génération classique a perdu beaucoup d'illusions sur la grandeur de l'homme, et si elle reste sensible au prestige du héros, elle n'hésite à reconnaître la nature dans la grandeur héroïque, qui fait moins partie du possible que des songes de l'homme ». (Tocanne, 1978 : 313). Voilà l'essence même qui sépare la Mère cornélienne de la Mère racinienne. Alors que Corneille situe la première du côté de l'Héroïsme, Racine, pour qui la raison commande de ne pas « s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire⁴ » (Racine, 1980 : 256), place la deuxième du côté de la Douleur, attachée à un prestige nouveau, peut-être moins exaltant mais sans doute plus puissant : la Nature. Comme le fait observer Anne Ubersfeld lorsqu'elle analyse le théâtre racinien dans sa peinture des femmes,

Il y a chez Racine une volonté qui a frappé tous ses contemporains, de réalisme dans la peinture des êtres humains, en conséquence le mythe féminin des âges précédents disparaît de son œuvre : à l'image idéale de la femme inspiratrice ou parangon de courage ou de vertu, Racine oppose des personnages pris dans leurs faiblesses les plus naturelles. (Ubersfeld, 1964 : 29-30).

Devant l'entêtement des frères ennemis, insensibles « aux larmes d'une sœur, aux soupirs d'une mère » (Racine, 1980 : *La Thébaïde*, II, 3, 544), Antigone ne peut que constater avec désespoir que pour Polynice : « La nature pour lui n'est plus qu'une chimère ; / Il méconnaît sa sœur, il méprise sa mère ». (Racine, 1980 : II, 3, 515-516). Jocaste, quant à elle, ne peut plus clamer, avant de quitter la scène, que son indignation face à des fils qui méconnaissent l'amour : « Polynice, est-ce ainsi que l'on traite une mère ? » (Racine, 1980 : IV, 3, 1099). Dans *Iphigénie*, la position de Clytemnestre est la même. Bien qu'elle ne représente pas l'autorité familiale puisqu'elle est confrontée à l'autorité de son mari, elle défend, comme la première mère racinienne, Jocaste, une autorité bien légitime : celle de la voix de la nature.

Racine anéantit, grâce à la peinture des tourments et les angoisses de l'amour maternel, un pouvoir qui faisait autorité à l'époque, celui du *pater familias*. Le vocabulaire est ici aussi de plus en plus révélateur. Le caractère de la mère se définit toujours en opposition à celui du père. Les adjectifs *perfide* (v. 944), *cruel* (v. 996), *barbare*, *injuste*, *sanguinaire* (v. 997) ne sont appliqués qu'à la figure paternelle. L'ambition qui était dans l'œuvre cornélienne une passion extensible à la figure féminine et maternelle, ne retombe plus, sous le poids du non-respect des lois de la Nature, que sur la figure du père dans l'œuvre racinienne. Par ses cris de protestation et sa dissidence, Clytemnestre représente, face à un père qui accepte le sacrifice de sa fille demandé par les dieux dans le seul but de satisfaire son ambition politique, la révolte de la nature contre les folies humaines. Cette représentation de son rôle s'encadre parfaitement dans l'esthétique classique car la mère reste encore, de tous les membres de la cellule familiale, le seul personnage capable de détrôner le pouvoir paternel. Iphigénie, pour maintenir la conformité face au respect de la règle des bienséances du théâtre classique, doit se soumettre docilement à la volonté de son père. L'enfant dans la société du XVII^e siècle n'était pas encore possesseur d'une identité à part entière. Il restait encore un bien des parents sur lequel ces derniers pouvaient exercer leur pouvoir. Iphigénie, dans ces circonstances, ne peut que se soumettre à la volonté de son père : « Quand vous commanderez, vous serez obéi. / Ma vie est votre bien ; vous voulez le reprendre / Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre » (Racine, 1980 : 1172-1174).

Tel n'est pas le cas de la mère. Bien qu'elle se trouve elle aussi sous la *manu* de son mari, l'épouse du siècle classique était loin d'être toujours une épouse soumise. L'insoumission de Clytemnestre dans *Iphigénie* fait de l'héroïne racinienne l'illustration d'une pensée innovatrice sur les rapports sexuels concernant la détention de l'autorité parentale au sein de la cellule familiale.

En guise de conclusion

Malgré la position effacée que le personnage maternel occupe dans la société classique, véhiculée par le respect d'une tradition qui date de l'Antiquité, il suscite un intérêt majeur dans le système dramaturgique racinien, lieu de tous les conflits qui peuvent advenir au sein de n'importe quelle famille. L'actualité de sa présence sur scène à l'époque dérive, en large mesure, de la valorisation de l'institution du mariage qui entraîne d'emblée la reconnaissance de sa dignité. Une dignité qui lui est accordée à la seule condition de se conformer au modèle de la femme épouse et mère, archétype de la stabilité de la cellule familiale, nécessaire à quelque chose de plus important pour le XVII^e siècle, la stabilité de l'État (Santos, 2009 : 91). Si le suicide de Jocaste dans l'œuvre racinienne marque, dans un premier essai,

l'échec de la figure maternelle, le dévouement d'Andromaque et la véhémence de Clytemnestre permettent non seulement la survie de leurs enfants, mais aussi, par extension, le salut du monde lui-même. L'ironie des dieux qui sauvent Iphigénie au dernier moment semble, en effet, couronner Clytemnestre, cette *mater dolorosa* qui s'érige en modèle.

Cet archétype de la *mère douloureuse* véhiculé par l'œuvre racinienne s'inscrit tout d'abord dans la pensée classique sur la place de l'institution matrimoniale, associée à son statut naturel, divin, social et politique. Effectivement, par la mise en scène de son rôle impuissant avant le dénouement, parce qu'elle suppose le respect de la hiérarchie des sexes et la soumission de la femme, sa fonction maternelle ne se trouve reconnue, du point de vue social et artistique, que lorsqu'elle se situe du côté du « rôle dévolu à la femme dans le cadre strict de ses devoirs [...] d'être une épouse et une mère irréprochables » (Pascal, 2002 : 172). Toutefois, Racine va plus loin. La reconnaissance du rôle maternel au dénouement de la pièce, situé du côté du Bien, couronne la mère douloureuse de sa sagesse et des valeurs susceptibles de rétablir un monde de l'Ordre de la Nature.

Bibliographie

- Aristote. 1971. *La politique*. 1.2. Trad. M. Prélot. Paris : Gauthier-Denoël.
- Aristote. 2011. *Poétique*. Éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil.
- Barthes, R. 1963. *Sur Racine*. Paris : Seuil.
- Boileau, N., 1985. *Satires, Épîtres, Art Poétique*. Éd. de Jean-Pierre Collinet. Paris : Gallimard.
- Declercq, G. 2013. « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne ». *Exercices de rhétorique*, 1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/rhetorique/99> [consulté le 9 octobre 2022].
- Diderot, D. 1995. *Entretiens sur le Fils naturel*. In *Écrits sur le théâtre*. Tome 1. *Le drame*. Édition établie et présentée par Alain Ménil. Paris : Pocket, coll. « Agora les Classiques ».
- Fouquet, C., Knibiehler, Y. 1980. *L'Histoire des mères du Moyen-Âge à nos jours*. Paris : Éd. Montalba.
- Longepierre, H.-B. [1686]. 2000. *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine, in Médée*. Éd. E. Minel. Paris : Champion.
- Pascal, C. 2002. « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 54, p. 169-176.
- Racine, J. 1980. *Théâtre complet*. Éd. Jacques Morel et Alain Viala. Paris : Garnier Frères.
- Rapin. 1970. *Réflexions sur la poétique de ce temps*. Éd. E. Dubois. Genève : Droz.
- Saint-Évremond. 1709. *De la tragédie ancienne et moderne*, in *Œuvres mêlées de Mr. Saint-Évremond*. Seconde édition revue, corrigé et augmentée. Tome second. Londres : Jacob Tonson.
- Santos, A. C., 2009. Vers une typologie des « beaux monstres féminins » sur la scène classique : entre théâtre et société. In: *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*, Àngels Santa, Cristina Solé Castells (Eds.), Universitat de Lleida, p. 89-98.

Tocanne, B. 1978. *L'idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris : Klincksieck.

Übersfeld, A. 1964. « Racine et la peinture des femmes ». *Europe*, n° 427-428, p. 29-30.

Voltaire, 2010. *Le Dictionnaire philosophique*. Paris : Flammarion.

Notes

1. Dans la préface d'*Iphigénie*, Racine se défend des attaques subies en justifiant, grâce aux sources antiques, la solution trouvée pour sauver Iphigénie, modèle de vertu :

Je puis dire donc que j'ai été très heureux de trouver dans les anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu, et qui, tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion. Ainsi le dénouement de la pièce est tiré du fond même de la pièce, et il ne faut que l'avoir vu représenter pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire. [...] Voilà les principales choses en quoi je me suis un peu éloigné de l'économie et de la fable d'Euripide. [...] J'ai reconnu avec plaisir, par l'effet qu'à produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire qu'entre les poètes, Euripide était extrêmement tragique, c'est à dire qu'il avait merveilleusement excité la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie. (Racine, 1980 : 510-511).

2. À ce propos, consulter l'ouvrage de Fouquet, Kniebiehler (1980).

3. En effet, on décèle dans cette affirmation l'allusion à la *Poétique* d'Aristote qui présentait Sophocle comme le poète qui « faisait les hommes tels qu'ils doivent être » et Euripide comme celui qui les peignait « tels qu'ils sont » (Aristote, 2011).

4. Racine, préface de *Britannicus*.



La figure du héros brigand au Portugal et en France : José do Telhado et Louis Mandrin

Maria Luísa de Castro Soares

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal
lsoares@utad.pt

<https://orcid.org/0000-0002-4664-8190>

Natália Amarante

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal
namarant@utad.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0710-8343>



Reçu le 22-11-2022 / Évalué le 09-12-2022 / Accepté le 23-12-2022

Résumé

Cette étude analyse la manière dont Camilo Castelo Branco, au Portugal, et Goudar Ange, en France, ont inscrit dans leurs œuvres l'image du héros bandit José do Telhado et Louis Mandrin. Louis Mandrin est l'auteur présumé du *Testament politique* (1756), écrit en prison. Camilo, dans l'ouvrage *Memórias do cárcere* (1862), écrit sur son ami et protecteur José do Telhado. Les deux récits présentent les personnages sous un profil dialectique : le héros est aussi un anti-héros (ou héros-voleur), avec l'éthique du bandit qui vole les riches tout en défiant gentiment les classes dominantes. Exemples d'une caractérisation supérieure, ces héros succombent au discrédit et au châtement. Ils restent cependant des symboles du héros rebelle, considéré comme une légende populaire portugaise et un voleur héroïque français, dans l'imaginaire collectif de leurs pays.

Mots-clés : José do Telhado, Louis Mandrin, thème littéraire, caractère littéraire, héros brigand

A figura do herói bandido em Portugal e em França

Resumo

Neste estudo, analisa-se a forma como Camilo Castelo Branco, em Portugal, e Goudar Ange, em França, inscreveram nas suas obras a imagem do herói bandido José do Telhado e Louis Mandrin. Louis Mandrin é o alegado autor do *Testamento político* (1756), escrito na prisão. Camilo, na obra *Memórias do cárcere* (1862), escreve sobre o amigo e protetor José do Telhado. As duas narrativas apresentam as personagens com um perfil dialético : o herói é também um anti-herói (ou herói-ladrão), com a ética do bandido que rouba os ricos enquanto desafia gentilmente as classes dominantes. Exemplos de uma caracterização superior, estes heróis sucumbem ao descrédito e ao castigo. Permanecem, no entanto, como símbolos

do herói rebelde, considerados uma lenda popular portuguesa e um ladrão heroico francês, no imaginário coletivo dos seus países.

Palavras-chave : José do Telhado, Louis Mandrin, tema literário, personagem literária, herói bandido

The figure of the thief hero in Portugal and France

Abstract

The scope of this study is to analyze the Hero/ Bandit persona, throughout the literary works of Camilo Castelo Branco and Goudar Ange, Portuguese and French author's from the 19th and 18th century, respectively. Being Louis Mandrin, allegedly the author of *Le Testament politique de Louis Mandrin* (1756), written while the author's jail time, while Camilo Castelo Branco, the author of *Memórias do cárcere* (1862), written about his friend and protector José do Telhado. Both literary works are presenting a character of Hero/ Bandit, with a singular and dialectic profile, being this, an ethical thief, continuously challenging and stealing from higher classes in favor of the ones in need. Examples of a higher and heroic levels, these characters end up being punished and discredited. However, these heroic, rebel and popular personas would always be proclaimed, as legends of the Portuguese and French imaginary universe, in their respective countries.

Keywords: José do Telhado, Louis Mandrin, literary theme, literary character, bandit hero

1. José do Telhado et Louis Mandrin : deux figures romanesques¹

Memórias do cárcere, de Camilo Castelo Branco, est une autobiographie romancée, écrite dans la prison de la Relation de Porto, à l'époque où le romancier répondait au procès pénal intenté par Manoel Pinheiro Alves, le premier mari de D. Ana Plácido, l'amante de Camilo. Dans les pages de l'ouvrage, Camilo Castelo Branco imprime des récits de la vie de plusieurs bagnards, dont il célèbre José do Telhado avec lequel il a vécu en prison (Cabral, 1922 : 227).

Sous le romantisme, l'individualité prend de l'importance. L'intérêt se porte sur les valeurs des personnes, lieux, épisodes, croyances et coutumes (Pires ; Reis, 2010). Ainsi, les personnages qui peuplent les récits de Camilo Castelo Branco sont souvent stéréotypés : prêtres, vieux riches, jeunes amoureux, touristes brésiliens de retour et bandits de grand chemin. Dans *Memórias do cárcere*, les personnages ne sont pas du tout fictifs, ils sont hybrides de fantaisie et de réalité. Ce sont des criminels en qui le romancier scrute l'humanité et la pureté de l'âme. De même, dans l'œuvre de l'auteur français Goudar Ange, le lecteur voyage dans

l'univers romanesque de Louis Mandrin ayant d'incroyables histoires : le héros parcourt librement avec sa troupe les villages et les bourgs du Dauphiné, de la Bresse et du Bugey, à la manière d'un courtier qui cherche à placer ses articles. L'ouvrage raconte la vie du brigand, un contrebandier qui s'oppose aux riches pour favoriser les pauvres, tel que José do Telhado.

José do Telhado est devenu une légende de la région du nord du Portugal, le Marão. Cependant, une grande partie de sa consécration en littérature est due aux pages que Camilo Castelo Branco lui a consacrées dans *Memórias do cárcere*, un texte dans lequel il lui a dédié un chapitre. Dans cette œuvre, le prosateur romantique pénètre les drames intimes et raconte les aventures qui ont conduit le célèbre capitaine des voleurs à la prison de la Cour d'Appel de Porto.

Voici la présentation que fait le romancier de son personnage :

Ce Portugal qui est le nôtre est un pays où l'on ne peut même pas être un voleur de gloire, de tonnerre, de sublimité féroce ! Ici, tout est petit : même les voleurs n'atteignent pas la hauteur des voleurs des autres pays ! Toutes les vocations meurent de flétrissure, lorsqu'elles se manifestent et laissent entrevoir des destins extraordinaires. Un exemple de cette lamentable anomalie est l'histoire de José Teixeira da Silva do Telhado, le voleur le plus célèbre de ce siècle. Ce n'est pas un personnage de roman, car dans ce pays il n'y a même pas assez de voleurs pour le roman² (Branco, 1906 :75-76).

Dans l'extrait présenté, l'aura de sympathie du narrateur pour José do Telhado est établie dès le début, révélant son tempérament héroïque et la grandeur méconnue de ses pairs. Camilo Castelo Branco ne cache pas la référence ironique à sa patrie, déplorant la petitesse de la mentalité dominante, incapable d'accorder un crédit de valeur aux actions d'une « sublimité féroce » du « voleur le plus célèbre de ce siècle », lui refusant la reconnaissance que lui accorderait « la figure du romantisme ».

En ce qui concerne l'histoire de Mandrin, elle est construite par ceux qui ont vu l'homme, en ont entendu parler, ou l'ont tout simplement rêvé. En effet,

Peut-être n'a-t-on jamais vu un brigand faire autant de bruit pendant sa vie et à sa mort. On ne parlait que de lui dans toutes les assemblées, en Allemagne, en Espagne, etc. ; les gazettes françaises et étrangères n'étaient remplies que de ses faits. Bien des gens se sont empressés d'écrire après sa mort sur ses expéditions, de faire des chansons, qui se vendaient ce que l'on voulait (Forest, 1980 : 40).

Mandrin devient un véritable phénomène éditorial en son temps, selon les propos énoncés ci-dessus, et d'innombrables représentations iconographiques ou écrites le considèrent un mythe. De Même, dans les *Memórias do cárcere*, Camilo Castelo Branco, utilisant l'ironie où les masques des conventions sociales tombent, mythifie José do Telhado. Par l'ironie, la plume du romancier se transforme en instrument de vengeance et commence à dessiner le profil du brigand, qui devient un ami et une sorte de protecteur dans les locaux de la Cour d'Appel. Et c'est à partir de ces pages de *Memórias do cárcere* qui commence une vaste production littéraire et biographique sur le hors-la-loi, presque toujours imprégnée d'une composante légendaire. Camilo Castelo Branco et Goudar Ange, sur la base de la connaissance du voleur et du contrebandier - avec l'admiration croissante qu'ils leur portent - construisent l'image héroïque du bandit.

En ce qui concerne la protection exercée en prison sur Camilo Castelo Branco, le narrateur du roman raconte, au XIX^e chapitre que, lorsqu'il s'est senti menacé par un tueur « payé », il a communiqué sa peur à José do Telhado, de qui il a reçu les mots rassurants : « - Soyez à l'aise. Si quelqu'un attentait à votre vie ici, trois jours et trois nuits ne suffiraient pas pour enterrer les morts³ » (Branco, 1906 : 22). Et la narration de l'épisode continue :

J'ai été patient avec ce programme de José do Telhado. Je ne l'ai pas trouvé exagéré ou peu pratique, ni dépourvu d'intérêt dramatique. Il est vrai qu'à partir de ce jour, lorsqu'il faisait nuit, José Teixeira marchait toujours près de ma chambre, et à une occasion, je traversais les couloirs la nuit, et j'ai vu que Cruz me suivait, peut-être involontairement. Je m'arrêtai et m'adossai au mur pour sonder son intention ; mais, lorsqu'il s'approcha de moi, José do Telhado était à deux pas de lui⁴ (Branco, 1906 : 22-23).

Dans le passage retranscrit, Camilo Castelo Branco réitère son admiration pour le célèbre ancien sergent de la junte, et l'image du héros José do Telhado est ainsi consolidée dans la crédibilité avec laquelle l'écrivain valide la promesse du brigand, puisqu'il ne la considère pas comme exagérée ou irréalisable.

En ce qui concerne Mandrin, ses hauts faits sont tout d'abord rapportés en temps réel dans l'œuvre de 1756 présentée par Goudar Ange, *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison*, mais aussi dans les pages des gazettes françaises et même étrangères qui tiennent leurs lecteurs informés régulièrement. Par exemple, le *Courrier d'Avignon* et la *Gazette d'Utrecht* consacrent un numéro significatif de pages au célèbre brigand, en mai et juin 1755. Ces pages de journaux et d'almanachs sont très vite relayés par l'édition des premiers ouvrages biographiques. Effectivement,

le *Jugement souverain* et le *Précis de la vie* de Louis Mandrin paraissent immédiatement après l'exécution, l'année de 1755. Et l'année de 1756 est publié le *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison*. Officieuses ou officielles, ces publications sont les matrices de ce qui forme, selon Lusebrink,

la chaîne référentielle, c'est-à-dire l'ensemble des événements se rapportant à Mandrin qui étaient publiquement connaissables à l'époque. Cette chaîne est reprise, de différentes manières, dans les textes ultérieurs et constitue la base de leurs trames narratives (Lusebrink, 1984 : 359).

Dans le même temps, une multitude d'œuvres contribue pour le phénomène Mandrin, notamment, celle de Voltaire qui affirme à propos :

On prétend que Mandrin est à la tête de 6000 hommes déterminés ; que les soldats désertent pour se ranger sous ses drapeaux et qu'il se verra bientôt à la tête d'une grande armée. Il y a trois mois ce n'était qu'un voleur, c'est à présent un conquérant (Voltaire, 1755 : 394).

Camilo Castelo Branco, à son tour, retrace aussi la biographie romancée de José Teixeira, après l'introduction, et il souligne son ascendance audacieuse :

Son père était le tristement célèbre Joaquim do Telhado, capitaine de voleurs, courageux avec les armes (...). Le grand-oncle de José Teixeira, appelé le Sodiano, était déjà un puissant brigand, et infestait Marão depuis de nombreuses années. Si nous devons retracer la lignée de José do Telhado, nous trouverions un grand-père à Rome, avec une Sabina volée sur ses genoux⁵ (Branco, 1906 : 77-78).

La proéminence de son ascendance, bien qu'elle puisse initialement indiquer le destin à suivre, d'un point de vue déterministe, est enregistrée comme un indice de la construction d'une lignée d'hommes vaillants. À cela s'ajoute le soin que prend le père à dissimuler devant ses fils les sources cachées de ses revenus, un fait que le brigand répétera plus tard avec ses propres fils. Cependant, une telle progéniture est clairement méprisée par José do Telhado, qui tente d'éviter une vie de marginalité.

Le narrateur évoque ensuite longuement la jeunesse de José Teixeira, dans la maison d'un oncle, et ses amours avec sa cousine Ana Lentina. Sans le consentement de son oncle pour la cour, José se rend à Lisbonne et, en rejoignant les lanciers de la reine (*Lanceiros da Rainha*), commence une carrière militaire réussie. Les exploits militaires de José Teixeira sont relatés dans les pages des *Memórias do* cárcere, avec des adjectifs révélateurs :

La silhouette élancée de José Teixeira faisait le charme des officiers. Aucun camarade ne s'est mis en selle avec autant de grâce, ni n'a brandi la lance avec autant de fierté. Le cheval comprenait le moindre tremblement de ses jambes, et était fier du jeune homme puissant et galant, qui s'imprégnait de son élan pour rehausser ses superbes grâces⁶ (Branco, 1906 : 80).

Il est clair que l'intention est de caractériser le personnage d'une manière élevée, supérieure aux autres, en bravoure, en posture, en dextérité. L'accent mis sur l'individualité de José do Telhado est conforme à la proposition esthétique du romantisme, soutenue par un discours dont les principes directeurs sont l'émotion et la subjectivité (Martins, 1990 : 53 ; Paixão, 2009 : s/p). L'image de José Teixeira doit susciter l'admiration du lecteur, une admiration que le narrateur lui-même est incapable de dissimuler. Grâce à une focalisation révélant la participation complice du narrateur, la bravoure est attachée au nom de José Teixeira, qui gagne également la confiance et le respect de ses supérieurs. Ce qui suit est écrit sur l'épisode de la révolte des maréchaux en 1837 :

Là, j'ai entendu - m'a-t-il dit - les premières balles chanter, et certaines d'entre elles m'ont brûlé les cheveux, et sont venues me dire à l'oreille de me taire. Le baron de Setubal m'a dit un jour que les balles pleuvaient ; je lui ai montré la lance et lui ai dit : voici le parapluie, mon général : qu'il pleuve!⁷ (Branco, 1906 : 80).

Dans la préface de l'œuvre Goudar Ange, *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison*, l'auteur prétendu Louis Mandrin dessine aussi son profil idéal héroïque, en affirmant sa valeur :

Je travaillois à ramasser les pièces qui devoient servir à dresser mon Testament politique, lorsque je fus arrêté. Sans cet événement auquel je ne m'attendois pas si tôt, cet ouvrage eût formé probablement à ma mort plusieurs volumes, qui peut-être eussent été plus utiles à la France que ceux qui ont paru sous le Titre de Testament Politique de Richelieu, Colbert & Louvois. Les Livres de ces hommes à administration sont toujours à pure perte pour l'État ; car en parlant du remède, ils ne pénètrent jamais jusques à la source du mal (Ange, 1756 : III).

Se considérant de mérite supérieur, il affirme que

Les actions des Particuliers, celle des Chefs de parti, des Vagabonds, & autres ; à qui la Société donne des noms odieux, sont plus décisives, parce qu'elles montrent pour l'ordinaire aux Souverains, des endroits faibles du Gouvernement (Ange, 1756 : III).

On perçoit dans les mots ci-dessus la conscience politique des faits de Mandrin. Mandrin est devenu célèbre pour sa rébellion contre la ferme générale, l'agence des collecteurs d'impôts de l'Ancien Régime. À cette époque, les taxes étaient perçues sous forme de sel, de tabac ou de produits agricoles. Les collecteurs d'impôts, appelés *fermiers*, étaient chargés de collecter tous les impôts existants au nom du roi, mais en gardaient une partie pour eux, ce qui provoquait la colère de la population. En effet, il faut d'abord avoir à l'esprit que l'une des causes qui a contribué le plus violemment à la chute de l'ancien régime en France est l'arbitraire avec lequel les impôts étaient perçus, étant les produits du sol, le sel, le vin et le tabac soumis à des droits exorbitants, et ceux-ci étaient fixés selon les caprices des serveurs de la Ferme. La contrebande est devenue, par conséquent, une véritable industrie, régulièrement organisée. Toute une population de contrebandiers s'était formée à la frontière, notamment, en Dauphiné et en Savoie. C'est cet état de fait très particulier et la complicité de la population avec le passeur qui ont rendu possible l'extraordinaire aventure de Louis Mandrin.

En ce qui concerne le brigand portugais José do Telhado, il a eu un certain succès comme militaire, quand il est entré au service de la Junte dans la cavalerie (Branco, 1906 : 80), mais après l'échec des révolutions populaires, José est contraint par le manque de ressources pour entretenir sa famille déjà nombreuse, car « la maison croule sous les dettes, les créanciers le poursuivent, et les autorités, en aversion pour sa politique, cherchent des déguisements pour l'affliger » (Branco, 1906 : 83). José a recours à l'aide d'amis, qui le renient, et tombe dans la vie marginale, où se trouvait déjà son frère Joaquim do Telhado. En sondant l'effet de la distorsion comportementale de son codétenu, dans un registre subjectif à la première personne, le romancier Camilo Castelo Branco rapporte :

Je me suis vu presque pauvre, et persécuté par les créanciers et les autorités. J'ai demandé aux personnes importantes, qui m'ont sacrifié, le patronage nécessaire pour trouver une occupation en dehors de ma terre, mais personne ne m'a prêté attention. Je me serais contenté d'un poste de garde du contrat ; et, si on me l'avait donné, j'aurais rendu de nombreux services, et je serais encore aujourd'hui un homme utile et honorable, et j'aurais éduqué mes pauvres enfants⁸ (Branco, 1906 : 83).

Ce passage est une étape de transition, où symboliquement José Teixeira meurt et où naît le célèbre José do Telhado, qui se distingue dans les actions de la bande et en prend la tête. À ce moment, José do Telhado apparaît comme une actualisation légitime de la légende médiévale anglaise de Robin des Bois (Le Goff, 2008), étant portugais et son champ d'action la chaîne de montagnes du Marão, où les archives de la tradition orale cristallisent les traits de son image héroïque : il était sévère,

intrépide, de bonne humeur, galant et courtois. Camilo Castelo Branco enregistre aussi les crimes de José do Telhado, sans négliger le profil psychologique du brigand notoire.

Après les premiers raids, José do Telhado et son frère ont été condamnés, ce qui a plongé Aninhas, la femme du premier, dans le désespoir. Sa femme insiste tellement sur la guérison de José qu'il accepte la proposition de partir au Brésil pour tenter de s'éloigner du crime. Il n'y est cependant resté que dix-neuf mois, car sa famille lui manquait. De retour au Portugal, José reprend ses activités criminelles qui n'ont été interrompues que par l'arrestation de l'ancien lancier de la reine (*Lanceiro da Rainha*).

Parmi les assauts célébrés par la tradition populaire, Camilo Castelo Branco enregistre l'esprit joyeux et l'éthique de José do Telhado. On dit que, malgré la féroce persécution policière, « il y avait rarement une nuit où il était absent à la maison. Sinon, il embrassait ses plus jeunes enfants, rassurait sa femme, et allait dormir dans les lapas connus dans les montagnes, ou chez des amis dévoués » (Branco, 1906 : 88). Le romancier raconte également quelques épisodes qui ont célébré son esprit intrépide et audacieux :

L'autre nuit, les troupes ont encerclé sa maison alors qu'il était dans son premier sommeil. Sa femme l'a réveillé, et l'a aidé à s'habiller dans ses pérégrinations. (...) ouvrit une fenêtre, et dit aux soldats : - Comment se passe la nuit, les gars ? Il s'est retiré de la fenêtre, et a ouvert la petite porte (...). Il y avait trois soldats qui se tenaient là. José Teixeira a serré son couperet à deux canons et a dit : - Accroupissez-vous, je veux passer. Les deux premiers qui bougeront passeront au-dessus d'eux, morts. Les soldats se sont accroupis, et il a sauté⁹. (Branco, 1906 : 89).

Quant à Mandrin, un revers de fortune le contraint à la clandestinité. La famille de Mandrin, établie dans la région de sa naissance, n'était pas aussi prospère qu'elle l'avait été dans le passé. Le père de Mandrin, un marchand de chevaux, est mort lorsque Mandrin avait 17 ans, laissant derrière lui neuf enfants. Louis Mandrin, l'aîné d'entre eux, est devenu le nouveau chef de famille. Pour subvenir aux besoins de sa famille, il commet des vols et méfaits. Son frère Pierre est pendu pour faux monnayage. Louis Mandrin est également soupçonné. Il participe alors à une rixe sanglante et est à son tour condamné à mort. Tous ces événements font monter la colère et le besoin de vengeance chez Mandrin qui prend la tête d'une armée de contrebandiers, constituée de paysans et de soldats déserteurs et met en place une organisation quasi-militaire.

2. La construction du héros ambivalent

Le contrebandier français et le brigand portugais fondent ainsi leur image populaire sur la peur et l'admiration, ce qui leur vaut respectabilité et sympathie au sein de leurs peuples. Pour justifier, devant leurs propres yeux et ceux de leurs compatriotes, leur vie de délits, Louis Mandrin et José do Telhado ont mis en pratique un banditisme social avec noblesse et éthique, si cela est possible dans cette activité. José do Telhado n'admettait que le crime de mort en état de légitime défense et interdisait les abus envers les femmes ou les mauvais traitements envers les personnes âgées ou les enfants. Mandrin, à son tour, avait pour habitude d'aider les nécessiteux et il accordait des sauf-conduits à ceux qui le traitaient avec respect et honnêteté, mais il ne pardonnait pas aux cupides qui tentaient de le tromper.

L'éthique de ces deux brigands n'exclut pas la cruauté (Branco, 1906 : 93). Ainsi, simultanément et de manière double, le contrebandier français et le brigand portugais confirment la complétude de leur image héroïque : comme vengeurs des traîtres et comme protecteurs du peuple. À propos de son héroïsme, dans le *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison*, on peut lire que

il ne tiendrait qu'à moi de m'ériger en Héros. Le Public est déjà lui-même en avance des premiers frais de cette réputation en ma faveur. On se prévient toujours pour un particulier, qui franchissant les bornes d'un rang obscur, fait beaucoup de bruit dans le monde. De cette prévention à l'Héroïsme il n'y a point d'intervalle.

Je pourrais donc impunément me comparer à Alexandre, à César, & à tous les autres perturbateurs de l'Univers. Dans le fond si la cause des troubles qu'ils excitèrent, fut différente, du moins les effets furent les mêmes. D'eux à moi toute la différence est dans l'importance de l'objet (Ange, 1756 : 5).

En suivant le récit de Camilo Castelo Branco, le lecteur apprend que José do Telhado a été capturé à bord d'un navire naviguant vers le Brésil, et « ils l'ont envoyé parmi trente baïonnettes en prison, flanqué de la cavalerie¹⁰ » (Branco, 1906 : 94), dans une curieuse et exagérée démonstration de force militaire. Pendant un certain temps, le brigand a été exposé comme un trophée en prison, vers lequel la population curieuse affluait.

L'auteur de *Memórias do cárcere* rapporte également que les actes de bienveillance de José do Telhado ne se sont pas terminés en prison : « José do Telhado est entré à la Cour avec six cent mille réis¹¹ » (Branco, 1906 : 95), mais il a distribué tant de choses à ses compagnons d'infortune qu'il ne lui restait que quelques vêtements de rechange. Camilo Castelo Branco affirme avoir encore sur lui une

note qu'il avait envoyée au Dr Marcellino de Matos concernant les vingt-cinq pièces qu'il facturait pour la défense. L'ancien sergent a déclaré : « Je vous dis, Votre Seigneurie, que jusqu'à présent, je n'ai pas été en mesure d'organiser quoi que ce soit. J'ai mis mes vêtements en gage. Si je trouve quelque chose, je le rapporterai ; sinon, envoyez-moi les papiers pour que je puisse les donner au défenseur, qui le fera par charité, etc.¹² » (Branco, 1906 : 96). Le romancier rappelle que le Dr Marcelino l'a défendu gratuitement et a réussi, grâce à une « éloquence sincère et émouvante¹³ » (Branco, 1906 : 97), à le libérer de la peine capitale. José do Telhado est alors « condamné au bannissement perpétuel avec travaux publics¹⁴ » (Branco, 1906 : 97). Lorsqu'il est parti, il a demandé à un prisonnier « un penny pour des cigarettes. Et il reçut l'aumône avec plus de joie qu'il n'avait reçu, à Valpaços, une décoration pour avoir sauvé la vie du Portugais Bayard¹⁵ » (Branco, 1906 : 99).

À la fin du chapitre, Camilo Castelo Branco se consacre plus en détail à l'état d'esprit du décoré de la *Tour et de l'Épée*. Abattu, humilié, impuissant face à la douleur de sa femme, abandonné par son fils aîné qui part au Brésil et a honte de lui, piqué par l'ingratitude de ceux qu'il a aidés et lui ont refusé le paiement des prêts, José do Telhado est resté quelque temps dans la prison de Relação. Le geôlier a eu pitié de sa douleur et lui a permis de se promener dans le couloir, mais il lui était interdit d'entrer dans les cellules de ses camarades. Il n'a visité que la chambre du romancier Camilo, car ce dernier lui a assuré qu'il était responsable de son crime. Puis il a pleuré et manifesté, selon le narrateur, « un désir sincère de mourir¹⁶ » (Branco, 1906 : 98).

En ce qui concerne Mandrin, il se voit aussi abandonné des hommes, lui, qui se conçoit comme un défenseur du peuple dans le *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison* :

J'ai empêché que les richesses de plusieurs Provinces ne s'écoulassent avec cette précipitation qui jusques-là avoit fait tout leur malheur. J'ai retenu par le bas prix des matières nécessaires une plus grande partie de l'argent dans plusieurs pays où sa privation jusques à ce moment avoit causé la ruine. J'ai déchargé le Peuple d'une partie des impôts, dont le poids l'accabloit, etc.

Mais c'est en vain que je voudrois prendre le titre pompeux de Protecteur du Peuple. Il y a une certaine équité naturelle, qui prévaut toujours sur l'emphase des grands mots. Toute vertu cesse, là où la subordination finit. Il n'appartient point à un particulier sous quel prétexte que ce soit de jouer le rôle de Réformateur (Ange, 1756 : 5-6).

Malgré tout, Mandrin accepte sa condamnation, parce que, comme il l'affirme « La première vertu d'un sujet est celle de l'obéissance. J'ai manqué au plus grand, au plus magnanime, au meilleur de tous les Rois. Je me déclare coupable de Lége-Majesté, je mérite la mort, je l'attends avec résignation » (Ange, 1756 : 6). Effectivement, Mandrin est jugé le 24 mai 1755 dans la ville de Valence-sur-Rhône, et condamné à la roue, peine réservée aux délits graves. Il est exécuté le 26 mai 1755 devant 6000 spectateurs, dont beaucoup sont acquis à la cause de Mandrin. Ses bras, ses jambes et son estomac ont été brisés à l'aide de barres de fer et il a été cloué à la roue et torturé, sans laisser échapper un seul cri. Après huit minutes, il a été étranglé pour mettre fin à ses souffrances. Son corps mutilé fut exposé à la population, et beaucoup laissèrent des hommages à ses côtés - la légende de Mandrin commença.

Profils héroïques de deux hommes d'exception, dessinés avec les teintes de la subjectivité par Camilo Castelo Branco ou par Goudar Ange, José do Telhado et Louis Mandrin apparaissent entiers, aggravés et vaniteux, non-conformistes avec la vie, insatisfaits de son temps, illuminés par l'esprit national et révolutionnaire. Effectivement, ils prennent dans leurs mains les rênes d'un destin qui, contrairement aux coercitions sociales et légales, établit son propre code moral. Ils ne ménagent pas leurs efforts pour aider leurs pairs, le peuple et des personnes ayant besoin de ce qui est nécessaire à leur survie, notamment, les malheureux de la faim et de la pauvreté, avec lesquels ces héros-bandits partagent ce qu'ils possèdent.

En tant que capitaine des voleurs, et chef des contrebandiers, José do Telhado et Louis Mandrin partagent équitablement le produit des vols ou de la contrebande avec les nécessités et ils se sentent obligés de s'occuper de ceux qui s'adressent à eux. Pleins du principe de justice, ils prennent sur eux les offenses de ceux qu'ils considèrent comme ses égaux. José do Telhado et Louis Mandrin ont choisi une vie individuelle - qui aurait pu être tranquille et paisible - pour mener les aventures du héros social. Ils ont renié la vie honorable et familière pour rechercher quelque chose de plus grand, d'inconnu, illuminés par un principe d'égalité et de justice sociale, en tant que répartiteurs publics. Animés par un fantasme qui s'écarte de la réalité, mais dans le but de la transformer, José do Telhado et Louis Mandrin extrapolent les limites de leur vie privée pour se dépasser et donner, ainsi, libre cours à l'intégrité de leur âme. Au sens large, évidemment, José do Telhado et Louis Mandrin sont donc des héros en action : une action transgressive aux yeux de la loi, mais bienveillante aux yeux de ceux qui n'ont pas de chance ; une action qui provoque la réaction punitive des autorités et qui se termine par l'exil en Afrique pour José do Telhado, où il a été déporté, et la condamnation à mort de Louis Mandrin.

Memórias do cárcere (1862), de Camilo Castelo Branco, et l'œuvre *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison* (1756), de Goudar Ange, ont effectivement connu le succès. La première a eu trois éditions jusqu'en 1890, année au cours de laquelle Camilo Castelo Branco s'est suicidé. La deuxième a suscité d'autres écrits qui, ensemble, ont créé la légende du héros brigand français. On suppose que le grand intérêt du public doit être attribué principalement à la curiosité suscitée par le suivi *sur le terrain* des histoires racontées et vécues par ces personnages hors-la-loi et aussi par l'hybridisme de sa composition, mélange de fiction et de vérité factuelle. Le public de lecteurs, avide d'aventures et de péripéties romanesques, apprécie les récits qui se concentrent sur la mise en valeur d'individualités héroïques et de challengers des valeurs dominantes. Un tel intérêt pour la lecture conduit à la supposition d'un désir étouffé de rébellion et de liberté, loué par l'imagination. C'est pourquoi Camilo Castelo Branco et Goudar Ange consacrent une attention particulière au bandit de grand chemin et au contrebandier, avec de nombreuses mentions épiques, aspects magnifiques, d'un récit de « cape et d'épée » (Coelho apud Martins, 1990 : 54). Et le caractère hybride de fantaisie et de réalité des *Memórias do cárcere* ainsi que du *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison* aiguise définitivement la curiosité du public lecteur à propos de José do Telhado et Louis Mandrin.

Ces individus, au lieu de la reconnaissance de ses contemporains, ne récoltent que de l'ingratitude. Ils ont vécu isolés de ceux qui comprennent les besoins de leur âme et de leur cœur, seuls dans leurs desseins et dans l'issue de leur vie d'adversité et de luttes peu glorieuses. Pour cette raison, José do Telhado et Mandrin s'inscrivent dans le type de héros proposé par Hegel et N. Frye (apud Calderón, 1996 : 501) : celui dont l'humanité ressort et qui est la vedette d'une histoire dramatique, exempte de caractérisations épiques et supérieures, et qui succombe au discrédit et à la frustration.

En résumé, on peut vérifier que le profil héroïque de José do Telhado dans *Memórias do cárcere* et de Louis Mandrin dans le *Testament politique*, bien qu'ancrés dans la réalité historique, tient beaucoup de la fiction. Les considérations sur les personnages représentés sont empreintes d'imagination créative et de confession. Quant aux aspects qui caractérisent le héros (Sellier, 1990 : 14-21), nous trouvons chez José do Telhado et Louis Mandrin des similitudes. Ils ressemblent au héros classique en étant deux hommes de courage et de mérite supérieur en tant qu'hommes d'armes, par sa force de caractère et sa grandeur d'âme. Toutefois, ils s'écartent du caractère semi-divin consacré au héros par la tradition,

car José do Telhado et Louis Mandrin sont deux hommes du peuple, humainement limités et faillibles. Ils tombent en disgrâce lorsqu'ils deviennent des criminels. Cependant, leur valeur personnelle n'est pas oubliée, puisqu'ils maintiennent la virtuosité du profil héroïque également dans la pratique du mal, en menant leur bande sous un code moral strict et en pratiquant des actions charitables. Les aspects *solaires* de ces héros sont également marqués par les entrées et sorties successives de l'ombre, par les dissimulations stratégiques et les retours triomphants, volontaires ou en vertu des coercitions des forces de l'ordre.

Camilo Castelo Branco a immortalisé le profil héroïque de José do Telhado, lui donnant le « vultro de romance » (Saraiva, 2010 : 116) et le projetant dans l'imaginaire collectif (Maffesoli, 2001 : 74-82) et dans le patrimoine culturel de son peuple (Franco-Júnior, 2003 : 73-116). Goudar Ange, en tant que vigoureux observateur des types et des coutumes, dans le *Testament politique de Louis Mandrin*, a su aussi donner une expression à l'individu qui concentre en lui les caractéristiques d'un héros populaire.

Héros-bandits : héros et anti-héros, héros à l'envers, transgresseurs et criminels, justes et injustes. Ce sont là quelques concepts limités qui, dans leur dialectique, n'atteignent pas la dimension humaine que Camilo Castelo Branco et Goudar Ange consacrent à enregistrer, afin de protéger de l'oubli l'image de José do Telhado et de Louis Mandrin, les Robin des bois portugais et français (Brunel, 2008), deux personnages ou deux humains d'une force et d'une vérité extraordinaires dans le développement de ses actions, qui les conduisent à l'(auto)destruction.

Héros ou bandits ? Ce sont des héros-bandits, dans l'ambivalence que la réalité permet et que la fiction embellit.

Bibliographie

Ange, G. 1756. *Testament politique de Louis Mandrin, généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison*. Genève : BNF, Gallica MDCCCLVI. [En ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5440093q/f6.item#> [consulté le 13 octobre 2022].

Branco, C. C. 1906. *Memórias do cárcere*. Vol. II. Lisbonne : Partnership Antonio Maria Pereira Livraria Editora e Oficinas Typographica e de Encadernação (1^{ère} ed. 1862).

Brunel, P. (dir.) 2003. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Rocher.

Calderón, D. E. 1996. *Dicionário de términos literários*. Madrid: Alianza Editorial.

Forest, M. 1980. *Chroniques d'un bourgeois de Valence au temps de Mandrin*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Franco-Júnior, H. 2003. « Le feu de Prométhée et le bouclier de Persée. Réflexions sur la mentalité et l'imaginaire ». *Signum- Revista da Abrem*, n° 5, p. 73-116.

Le Goff, J. 2008. *Héros et Merveilles du Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil.

Lusebrink H.-J. 1984. *Histoires curieuses et véritables de Cartouche et de Mandrin*. Paris : Montalba.

- Maffesoli, M. 2001. « O imaginário é uma realidade » (interview accordée à Silva, J. M.). *Revista Famecos*. Porto Alegre: PUCRS, p.74-82.
- Martins, F. 1990. *Camilo Castelo Branco - José do Telhado*. S./l. : Edinter.
- Paixão, S. 2009. *Memória*. In : Ceia, C. *E-Dicionário de termos literários*. s.d. [En ligne] : <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/memoria> [consulté le 27 novembre 2022].
- Pires, M. N. ; Reis, C. 2010. *História crítica da literatura portuguesa*. Vol. V - Romantismo. Lisboa : Ed. Verbo.
- Saraiva, A. J. 2010. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Sellier, Ph. 1990. *Le Mythe du Héros*. Paris : Bordas.
- Voltaire. 1755. Lettre à M. Tronchin, 16 janvier 1755. In : *Correspondance*. Oxford : Voltaire Foundation, vol. XIX, p. 394.

Notes

1. La répartition des tâches rédactionnelles de cet article a été la suivante : la première partie, *José do Telhado et Louis Mandrin: deux figures romanesques*, appartient à Natália Amarante, la seconde, *La construction du héros ambivalent*, appartient à Maria Luísa de Castro Soares.
2. Les versions françaises de l'œuvre de Camilo Castelo Branco *Memórias do cárcere* appartiennent aux auteurs de cet article. Les versions originales sont en note. Version originale : « Este nosso Portugal é um paiz em que nem pode ser-se salteador de fama, de estrondo, de feroz sublimidade! Tudo aqui é pequeno: nem os ladrões chegam à craveira dos ladrões dos outros paízes! Todas as vocações morrem de garrote, quando as manifestam e apontam a extraordinários destinos. Diz algum tanto como exemplo desta lastimável anomalia a história do José Teixeira da Silva do Telhado, o mais famoso salteador deste século. Vulto de romance não o tem, porque n'este paiz nem se completam ladrões para o romance ».
3. Vers. orig. «- Esteja descansado. Se aqui alguém tentasse contra a sua vida, três dias e três noites não chegariam para enterrar os mortos ».
4. Vers. orig. « Pacifiquei-me com este programma de José do Telhado. Não o achei exagerado nem impraticável, nem despido de interesse dramático. É certo que, d'aquelle dia em diante, ao escurecer, José Teixeira andava sempre passeando nas proximidades do meu quarto, n'uma ocasião atravessava eu de noite os corredores, e vi que era seguido pelo Cruz, talvez sem intenção. Parei, e encostei-me á parede para lhe sondar o intento; mas, ao approximar-se elle de mim, estava José do Telhado a dois passos d'elle »
5. Vers. orig. « Seu pae era o famigerado Joaquim do Telhado, capitão de ladrões, valente com as armas (...). Um tio-avô de José Teixeira, chamado elle o Sodiano, já tinha sido salteador de porte, e infestara o Marão durante muitos annos. Se arripiássemos carreira na linhagem do senhor José do Telhado, iríamos encontrar-lhe um avoengo em Roma, com uma Sabina roubada no colo ».
6. Vers. orig. « A esbelta figura de José Teixeira era o encanto dos officiaes. Nenhum camarada caía tão airoso na sella, nem meneava mais garboso a lança. O cavallo entendia-lhe o mais ligeiro tremor de pernas, e enfeitava-se orgulhoso do possante e galhardo moço, que lhe imbridava os ímpetos, para realçar-lhe as soberbas graças ».
7. Vers. orig. « Lá ouvi - me dizia elle - a cantiga das primeiras balas, e algumas me queimaram o cabello, e vinham dizer-me ao ouvido que estivesse sossegado. O barão de Setubal disse-me uma vez que choviam balas; e eu mostrei-lhe a lança, e disse: cá está o guarda chuva, meu general: deixe chover! »
8. Vers. orig. « Eu via-me quasi pobre, e perseguido pelos credores e pelas auctoridades. Pedi às pessoas importantes, que me sacrificaram, o patrocínio necessário para arranjar uma qualquer occupação fóra da minha terra, mas ninguém me attendeu. Contentar-me-ia com um logar de guarda do contracto; e, se mo dessem, teria feito muitos serviços, e seria ainda hoje um homem útil e honrado, e teria educado os meus pobres meninos».

9. Vers. orig. « N'outra noite, cercou-lhe a tropa a casa, estando elle no primeiro somno. Despertou-o a mulher, e ajudou-o a vestir muito de seu vagar. (...) abriu uma janella, e disse para os soldados: - Que tal está a noite, rapazes?

Retirou da janella, e abriu a pequena porta (...). Ahi estavam postados três soldados. José Teixeira aperrou a clavina de dois canos e disse: - Agachem-se, que quero passar. Os dois primeiros que se moverem passo por cima d'elles mortos. Os soldados agacharam-se, e elle saltou ».

10. Vers. orig. « mandaram-n'o entre trinta bayonetas para a cadeia, ladeadas de cavalaria ».

11. Vers, orig. « José do Telhado entrou para a Relação com seiscentos mil réis ».

12. Vers. Orig. « Dou parte a vossa senhoria, que até agora nada pude arranjar. Mande empenhar a minha roupa. Se alguma coisa arranjar, participarei; se não, mande-me vossa senhoria os papeis para eu entregar ao defensor, que o for por caridade. etc »

13. Vers.orig. « sincera e commovida eloquência ».

14. Vers. Orig. « condenado a degredo perpétuo com trabalhos públicos »

15. Vers, orig. « um vintém de esmola para cigarros. E recebeu a esmola mais alegre do que tinha recebido, em Valpaços, uma condecoração por ter salvado a vida ao Bayard portuguez ».

16. Vers. orig. « um desejo sincero de morrer ».

Synergies Portugal n° 10 / 2022



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinatrice scientifique •

Titulaire d'un doctorat en littérature française avec une thèse sur le regard dans le roman courtois en vers 1180-1250, **Cristina Álvares** est professeure associée au Département d'Études Romanes de l'Université du Minho (Braga, Portugal) où elle enseigne les littératures d'expression française. Elle est chercheuse au Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) au sein de l'équipe Identités et intermédialités, où elle coordonne le projet Liminalités Homme/Animal/Machine. Elle est l'autrice, la co-autrice ou la coéditrice de quinze ouvrages et a publié un grand nombre d'articles portant sur la littérature médiévale, la littérature contemporaine et la bande dessinée franco-belge. Elle s'intéresse particulièrement aux théories du récit, aux études lacaniennes et à la zoopoétique.

• Auteurs des articles •

Adriano Medeiros Melo est enseignant d'esthétique au cours d'art visuel à l'Université Fédérale de Roraima, UFRR - Brésil. Actuellement, il est doctorant à l'École Normale Supérieure de Paris, où il rédige une thèse sur la philosophie de Merleau-Ponty. Il développe des recherches sur l'esthétique de la nature, l'art écologique et la phénoménologie. Sur le sujet, il a publié, entre autres, l'article « A desconstrução merleau-pontiana dos pré-juízos clássicos e os fundamentos de uma ontologia visual » (2017).

Amany Ibrahim Ghander est professeure adjointe au département de langue et de littérature françaises de la faculté des Lettres de l'Université d'Alexandrie en Égypte. Titulaire d'un doctorat et d'un master ès Lettres, ses principaux domaines de recherche sont la nouvelle et les formes brèves dans la littérature française, le postcolonialisme, les représentations littéraires des problèmes de la migration et de l'identité.

Ana Clara Santos est professeure associée à l'Université de l'Algarve, membre intégré du Centre de Recherches en Arts et Communication (CIAC/UAlg) et chercheuse associée du Centre d'Études de Théâtre (CET) de l'Université de Lisbonne. Actuellement, présidente de l'APHELLE, vice-présidente de la SIHFLES et de l'APROLÍNGUAS, elle est membre fondateur et présidente honoraire de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF), directrice de la collection éditoriale « Entr'acte », codirectrice de la collection « Exotopies » et de la collection « HLCA » aux éditions Le Manuscrit et rédactrice en chef de *Synergies Portugal*.

Principaux domaines de recherche : études théâtrales, littérature comparée, histoire du français langue étrangère.

Détenteur d'une maîtrise en communication et d'un doctorat en études françaises de l'Université de Sherbrooke, où il enseigne la communication à titre de chargé de cours depuis 2016, **Christophe Duret** a récemment effectué un stage postdoctoral au Laboratoire universitaire de documentation et d'observations vidéoludiques (LUDOV) de l'Université de Montréal sur la question de la représentation de l'habiter urbain dans les fictions cyberpunk de la décennie 2010. Il est l'auteur de plusieurs articles dans des revues telles que *Sciences du Jeu*, *Communication & organisation*, *Recherches en communication*, *Intermédialités*, *Quêtes littéraires*, *Bibliomanies* et *Itinéraires : Littérature, Textes, Cultures*. Ses champs d'intérêt en recherche portent sur la mésocritique, les études vidéoludiques, l'intermédialité, la transmédialité, les études surveillanciennes et les études utopologiques.

Emerica Daniel Moussavou est doctorant au sein de l'école doctorale « Pratiques et Théories du Sens » à l'Université Vincennes Saint-Denis (Paris 8). Sa thèse porte sur *L'Imaginaire de la mondialisation dans la littérature française et francophone contemporaine*, sous la direction de Yves Citton. Le centre de pertinence de ses recherches gravite autour de la mondialisation en régime fictionnel, des imaginaires médiatiques et politiques de la littérature au présent, de l'attention littéraire et des scénographies de contre-scénarisation.

Frédéric Vincent est artiste et curateur, il est co-fondateur de l'espace d'art Immanence, Paris. Il est docteur en Arts et Sciences de l'Art, mention Arts Plastiques. « L'artiste curateur. L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux » à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est Membre de l'Axe Art, Sciences, Société de l'Institut ACTE, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et Membre de l'ISSS, International Society for the Study of Surrealism, Princeton University (USA) et University of Edinburgh (UK). Il porte un regard neuf sur une époque en pleine déconstruction afin de reconstruire avec ses moyens d'artiste-chercheur une histoire de l'art plus juste. Il tente de répondre aux questions : Mais qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que faire après ? Il a exposé dans de nombreux musées, centres d'art et galeries, il a organisé un grand nombre d'expositions et est intervenu dans différents colloques. Il a publié dans diverses revues, magazines et catalogues d'expositions.

Jihane Tbini, ancienne élève de l'ENS de Tunis, agrégée en langue et littérature françaises, sa thèse est intitulée « Poétique de la définition dans l'œuvre de Michel Tournier ». Elle est actuellement maître-assistante à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba en Tunisie et membre du laboratoire Analyse Textuelle, Traduction et Communication. Ses recherches postdoctorales s'orientent vers l'écopoétique, la littérature francophone et la littérature du XIX^e siècle. Parmi ses publications se trouvent : « *La Tournée des bars de la Méditerranée* de Ali Douagi », in *Les Orients désorientés* (mis en ligne le 18/05/2021) ; « Pour qu'il grandisse/croisse, il faut que je diminue », lecture d'un énoncé

brachylogique », in *Réinventer la brachylogie, entre dialectique, rhétorique et poétique* (Classiques Garnier, 2019) ; « Le vent Paraclet de Michel Tournier : une ego-histoire » (Nouvelle Fribourg, 3, juin 2018).

João Jerónimo Machadinha Maia, docteur en Études Contemporaines à l'Université de Coimbra, avec une thèse intitulée « Transhumanisme et posthumanisme – décodification politique d'une problématique contemporaine », est chercheur associé au Centre d'Études Interdisciplinaires de l'Université de Coimbra (CEIS20) et chercheur collaborateur au Centre d'Études Humanistes de l'Université de Minho (CEHUM). Il est également l'auteur de publications et de communications scientifiques dans les domaines de la théorie de l'histoire, de l'anthropologie philosophique et des études sur la science et la technologie. L'un de ses principaux axes de recherche scientifique porte sur l'évolution humaine et sa relation avec l'écologie.

José Domingues de Almeida est docteur en littérature française contemporaine (Université de Porto, Portugal), professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, chercheur à l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), directeur de la revue électronique d'Études Françaises *Intercâmbio* et président de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF). Ses principaux centres d'intérêt et de recherche : études et littératures francophones, littérature et culture françaises contemporaines, fiction postmémorielle, représentations littéraires de l'Europe, inter- et transculturalité du et dans le fait littéraire en langue française.

Kévin Petroni est doctorant contractuel au sein de l'Unité Mixte de Recherche Lieux, Identités, eSpaces et Activités de l'Université de Corse. Il réalise une thèse sur la Corse des antimodernes, dirigée par le Professeur Eugène Gherardi de l'Université de Corse, en co-direction avec le Professeur Sophie Basch de Sorbonne Universités.

Łukasz Kraj est chercheur à la Faculté d'Études Polonaises de l'Université Jagellonne de Cracovie où il dirige, dans le cadre du programme au niveau national, « Diamontowy Grant », un projet de recherche sur la présence des plantes dans la poésie polonaise aux XX^e et XXI^e siècles. Il a publié, à titre seul d'auteur, plusieurs articles scientifiques dans des revues à comité de lectures en polonais et en anglais (entre autres : *Ruch Literacki*, *Pamiętnik Literacki*, *The Comparative Yearbook*), ainsi que de traductions d'ouvrages scientifiques et de poésie de l'anglais, de l'italien, du français et du portugais. Il est (co)rédacteur en chef de la revue littéraire *Kontent*.

Professeure à l'Université Bordeaux Montaigne, **Magali Nachtergaele** est également commissaire d'exposition et critique d'art. Spécialiste de la fabrique visuelle des identités, elle a publié Roland Barthes contemporain (Max Milo, 2015), *Poet against the machine*, une histoire technopolitique de la littérature (Le mot et le reste, 2020) et un Vocabulaire de l'art contemporain (Confluences, à paraître en 2023). Elle a écrit de nombreux articles sur

le texte et l'image, l'art contemporain et la culture visuelle. En 2022-23, elle est chercheuse en résidence croisée au Musée national de l'histoire de l'immigration et au laboratoire en études de genres et sexualité (LEGS) du CNRS.

Márcia Seabra Neves est chercheuse et membre intégrée de l'Institut d'Études de Littérature et Tradition de l'Université Nouvelle de Lisbonne, où elle a développé entre 2012 et 2018 le projet "Zoofictions : figures de l'animalité dans la narrative portugaise et brésilienne contemporaines", dans le cadre de ses recherches de post-doctorat. Actuellement, elle poursuit ses recherches dans le domaine des *animal studies* et de la représentation des liens entre l'homme, l'animal et la nature dans la littérature contemporaine. Elle est aussi professeure de culture française et littératures francophones à la Faculté de Sciences Sociales et Humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne.

Marianne Boiral est artiste photographe, en doctorat à l'Université de Franche-Comté. Diplômée de l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Besançon, titulaire d'un Master en Sociologie et Anthropologie et d'un Master en Théâtre et Cultures du Monde, sa recherche-création actuelle porte sur les processus d'interactions dans la triangulaire photographe/portraturé/spectateur et sur le sens et les effets de l'utilisation du portrait photographique en pratiques participatives. Elle mène des projets artistiques en structures sociales, éducatives et d'insertion avec des publics divers (Centre Communal d'Action Sociale, Etablissement d'Hébergement pour Personnes Âgées Dépendantes, Etablissement de Placement de la Protection Judiciaire de la Jeunesse, Quartier mineurs de la Maison d'Arrêt, Département Arts de l'Université...). À mi-chemin entre la création artistique et la médiation culturelle, en lien avec des travailleurs sociaux et des professionnels du secteur éducatif, ses projets s'insèrent dans un contexte de promotion de la diversité des expressions culturelles.

Maria Luísa de Castro Soares est professeure associée titulaire d'habilitation de l'Université de Trás-os-Montes e Alto Douro où elle co-dirige le Doctorat d'Études Littéraires et la Licence de Théâtre et Arts du Spectacle. Elle est chercheuse du Centre d'Études Classiques et Humanistes de l'Université de Coimbra (CECH) et du Centre d'Études en Lettres (CEL) de l'Université de Trás-os-Montes e Alto Douro. Elle est membre du comité scientifique consultatif de la *Revista de Letras* - UTAD (*Revista de Letras* - UTAD) et du conseil d'administration de *Nova Águia*. *Revista de Cultura para o Século XXI*. Ses principaux centres d'intérêt et de recherche sont la littérature portugaise et la culture de la Renaissance, moderne et contemporaine ; les représentations intertextuelles, les inter- et transculturalités; les études littéraires et culturelles sur l'anthropologie philosophique et la mémoire collective européenne et lusophone.

Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante, docteur en Littérature à l'Université de l'Algarve avec une thèse sur la réception d'Eugène Scribe au Portugal, est *professora auxiliar* à l'Université de Trás-Os-Montes et Alto Douro. Elle dirige ses recherches dans le domaine

des études théâtrales. Auteur de plusieurs articles, elle a présenté des communications dans des congrès et des conférences internationales et elle a des articles publiés dans des revues nationales et internationales. Elle est actuellement membre intégré du CET (Centre d'Études de Théâtre), de l'Université de Lisbonne et intègre aussi le CEL (Centre d'Études en Lettres) de l'UTAD dans la ligne de recherche de la Culture. Elle est membre du Conseil Fiscal de l'APEF (2016-2023), du Comité Scientifique de la revue *Cédille : revue d'études françaises* (depuis novembre 2016), du Conseil de rédaction de *Carnets, revue électronique des études françaises* (depuis 2014) et du Comité de lecture permanent de la revue *Synergies Portugal*.

Mohamed Lamine Rhimi est enseignant, traducteur et chercheur. Sa thèse de Doctorat en Langue, Littérature et Civilisation Françaises Contemporaines – sous la direction de la Professeure émérite Samia Kassab-Charfi, intitulée « La rhétorique d'Édouard Glissant : l'interpénétration des genres oratoires dans son œuvre romanesque » – a été soutenue en 2020, à l'Université de Tunis. Il est membre du Pôle Sémiotique et Analyses de Discours du Laboratoire Intersignes, Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis. Ses principaux domaines de recherches sont la francophonie, le postcolonialisme, la linguistique, la littérature, la géopoétique, la traductologie, l'herméneutique. Il a participé à des dizaines de journées d'études, de congrès et de colloques internationaux. Il est l'auteur de plusieurs articles récents (revue *L'Entre-deux*, n° 12, janvier 2023 ; revue *Il Tolomeo*, n° 24, décembre 2022) et des chapitres d'ouvrages collectifs sur Édouard Glissant (Éditions du Cavalier bleu, éditions Classiques Garnier, 2022).

Vincent Lecomte est chercheur, enseignant et artiste. Docteur en esthétique et sciences de l'art, il est membre associé d'ECLLA (Études du Contemporain en Littératures, Langues et Arts) et enseigne notamment au département Arts plastiques de l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Il est l'un des administrateurs du site *Animots* (CNRS/EHESS/Sorbonne) et participe au comité scientifique des revues *2i* (Braga) et *Captures* (Montréal). Ses travaux étudient, entre autres, les façons dont l'art convoque l'animal pour mettre en évidence d'autres consciences possibles du monde. Il a publié récemment *L'Art contemporain à l'épreuve de l'animal*, chez L'Harmattan dans la collection « Ouverture philosophique ». Vincent Lecomte est également plasticien et compositeur : <https://vinkyworld.wixsite.com/vincent-lecomte>

Projet pour le n° 11 - Année 2023



Traduire, Jouer et Lire Molière 400 ans après
Coordonné par Ana Clara Santos (Université de l'Algarve, Portugal)

Ce projet correspond au premier numéro de la revue Synergies Portugal consacré à un auteur français. Ce numéro, quoique édité en 2023, s'insère dans les manifestations éditoriales d'hommage à Molière à un moment où l'on fête, un peu partout dans le monde, les 400 ans de sa naissance. Nous lançons cet appel à contributions auprès des chercheurs portugais et francophones afin de mieux cerner la place de l'œuvre moliéresque au Portugal et dans les pays lusophones et francophones. Quels sont les enjeux (esthétiques, économiques et politico-sociaux) qui persistent à l'origine de l'importation du théâtre de Molière dans ce(s) pays ? Quelles sont les stratégies d'importation et de réappropriation culturelle qui opérationnalisent, du XVIIIe au XXIe siècle, la circulation de l'œuvre moliéresque de la scène au marché éditorial, de l'école à l'université ? Quel est son répertoire retenu au fil des siècles et pour quelles raisons ? Sous quelles formes et interprétations est-il inscrit, actualisé et relu dans certaines structures artistiques et éducatives ?

Afin de mesurer le phénomène de la circulation et de la transposition des œuvres de Molière au Portugal et dans certains pays lusophones et francophones depuis le XVIIe siècle, nous invitons les chercheurs à proposer des études inédites autour des axes suivants :

1. Traduire et adapter les pièces de théâtre de Molière au Portugal et à l'étranger;
2. Représenter, interpréter et mettre en scène Molière sur la scène portugaise et étrangère;
3. Lire/enseigner Molière à l'école et à l'université (versions originales/traduites, illustrations).

Un appel à contributions a été lancé en avril 2021.

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

<https://gerflint.fr/synergies-portugal>

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.portugal.redaction@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs. Les coauteurs préciseront en note la répartition des responsabilités scientifiques et rédactionnelles de chacun.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 150-200 mots suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en portugais puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article en Word doit comprendre entre 5000 mots minimum et 8000 mots maximum, bibliographie, notes, tableaux, annexes compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus (ouvrage, numéro de revue, événement scientifique, thèse, mémoire) sera comprise entre 600 et 3000 mots en Word. Comptes rendus de lecture et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie et à l'orthographe françaises.

22 Graphiques, schémas, figures, tableaux éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue.



Synergies Portugal, n° 10 / 2022

**Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale**

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Essais francophones. Série CREDIF

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeaupin (France)

Synergies Portugal, n° 10/ 2022

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT –Évreux– France – Copyright n° ZSN6BE3

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>

Bibliothèque Nationale de France- Décembre 2022

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Le préfixe éco (écologie, économie, écoumène) vient du grec *oikos* qui signifie maison, habitat. *Éco* indique donc que la Terre est la maison commune des vivants, humains et non humains, semblables et dissemblables. Mais alors que la perspective écologique présente le monde comme espace de coappartenance et de partage de tous les habitants de la Terre, l'expansion entropique des lieux d'entassement, de confinement et d'effacement des vivants – camps, bidonvilles, ghettos, bâtiments d'élevage intensif, abattoirs – sous-tend le devenir-inhabitable du monde et la détresse qui l'accompagne. La perte et la fragmentation des habitats constituent la principale cause d'extinction des espèces. L'augmentation exponentielle du nombre de réfugiés (cent millions) signale qu'il y a de plus en plus de vies humaines privées de leur habitat, de leur domicile, de leur pays, de l'écosystème qui les enveloppait. Dès lors, l'un des traits majeurs de l'Anthropocène est l'accroissement du nombre d'êtres vivants dépouillés de chez soi, refoulés dans des lieux où le chez soi est inviable ou rudement précarisé. Ce dossier réunit des articles qui abordent la représentation du devenir-inhabitable du monde dans les imaginaires contemporains et interrogent la création littéraire, artistique et philosophique de nouvelles modalités de cohabitation des terrestres.