

**NATURE  
RÉCRÉATION &**

Décembre 2020 - n°9

# BRISER LA VITRE

**RÉSUMÉ :** Cet article vise à problématiser le rôle de l'écrivain dans un contexte où la nature, face au réchauffement climatique, apparaît de plus en plus menacée. Prenant appui sur les enjeux soulevés par les fictions de fin du monde, il interroge le genre du *nature writing* et suggère, à la suite d'une philosophie « orientée-objet », notamment dans l'articulation qu'en propose Timothy Morton, de considérer le concept de nature comme une rémanence d'un passé qui n'a jamais eu lieu.

**MOTS CLÉS :** ÉCRITURE, RÉCHAUFFEMENT CLIMATIQUE, FIN DU MONDE, NATURE WRITING, TIMOTHY MORTON

**SUMMARY :** Abstract: This article aims to question the writer's role in a context where nature appears more and more threatened in the face of global warming. Reviewing some of the stakes raised by end-of-the-world fictions, it critiques the genre of "nature writing" to suggest that, following object-oriented philosophy, notably in light of Timothy Morton's thinking, the very concept of nature might be but a remanence from a past that as such never took place.

**KEY WORDS :** WRITING, GLOBAL WARMING, END OF THE WORLD, NATURE WRITING, TIMOTHY MORTON

**Stéphane  
VANDERHAEGHE**

Mcf, Université Paris  
8-Vincennes-Saint-Denis,  
délégation à LARCA,  
CNRS, F-75013

[stephane.vanderhaeghe  
@gmail.com](mailto:stephane.vanderhaeghe@gmail.com)

*Avez-vous jamais envisagé la possibilité de vous charger des relations publiques d'une impitoyable armée de zombies?*

Timothy Morton

**A** l'heure où je commence à écrire ces lignes, l'Australie brûle depuis des mois. La nature y est ravagée, un nombre impensable d'animaux sont morts brûlés ou asphyxiés, des millions et des millions d'hectares partent en fumée, l'air y est irrespirable. Vingt-huit personnes à ce jour ont trouvé la mort, selon l'expression consacrée. On a beau lutter, les incendies génèrent leur propre mini-climat, avec des températures pouvant atteindre les 800°C au cœur des forêts en flammes, provoquant des orages de chaleur dont la foudre, dans un cercle vicieux, s'abat sur le sol asséché et crée de nouveaux départs de feu. Que les vents continueront d'attiser. On en viendra à bout, de ces incendies, mais quand bien même : les répercussions sur la faune et la flore australiennes seront, sont déjà désastreuses - des écosystèmes entiers se voient ainsi fragilisés, la régénération rapide des forêts d'eucalyptus n'est pas garantie, des espèces auront disparu, tandis que de lourdes émissions de CO<sub>2</sub> continuent d'être rejetées dans l'atmosphère et viennent s'ajouter à celles que partout ailleurs, ou presque, on prétend tenter de réduire ; à celles aussi générées par les feux en Sibérie et en Amazonie en août dernier, en Indonésie en septembre. Si le réchauffement du climat est un coupable tout désigné, ces feux ne font qu'alimenter le monstre. La boucle est infernale. Les pluies peuvent commencer à tomber pour de bon en cette mi-janvier, faisant ainsi baisser les températures et permettant de reprendre le contrôle de certaines régions ; statistiquement, le mois de l'année le plus critique pour les feux de forêt en Australie reste le mois de février. Le pire est donc encore à craindre.

\*

Les dix dernières années - mesure arbitraire - nous ont gratifiés de tout un éventail de catastrophes naturelles. Tremblements de terre, raz-de-marée, inondations, tornades, sécheresse, incendies. Auxquels, si on était en mal de sensations, on aurait encore tout le loisir d'ajouter famines, pandémies, guerres et leurs sempiternelles menaces nucléaires, terrorisme, déplacements de population et crise migratoire. C'est

dorénavant un cliché que de dire que la réalité trouve toujours les moyens de dépasser la fiction. Pas étonnant, dès lors, que littérature et cinéma se soient (re) mis, notamment dans le sillage des attentats du 11 septembre 2001, à explorer des fictions de fin du monde, jouant la surenchère et tentant de redonner ses droits à l'imagination. Ainsi rejoue-t-on sans cesse l'apocalypse, à laquelle on pourra toujours prêter les traits qu'on veut, en piochant dans le sensationnalisme (invasion et colonisation *alien* genre *Guerre des mondes*, crash de météorites à la *Melancholia*, marche de zombies ou autres *Walking Dead*...) ou en exacerbant l'inéluctable (guerre nucléaire avec un *Cantique pour Leibowitz*, catastrophe naturelle comme dans *Interstellar*, pandémie dans le sillage de *Je suis une légende*...), voire en débusquant le grotesque comme il m'est arrivé de le faire en envisageant le déferlement d'oiseaux charognards en rase campagne...

Sans doute y a-t-il des velléités cathartiques dans l'exploitation fictionnelle de ces scénarios d'apocalypse qui ne datent pas d'hier. L'espèce humaine aime se faire peur et a su s'inventer toute une panoplie de genres fictionnels - gothique, horreur, *gore*, dystopie, post-apocalyptique - pour cultiver et contrer l'angoisse de sa propre finitude. Or depuis quelques années, il semblerait que la fiction ne suffise plus. Aussi allument-on les postes sur les chaînes d'info en continu, de plus en plus à même de rivaliser avec les salles de cinéma ou les services de vidéo à la demande. L'avantage qu'ont les chaînes info sur les films, les séries télé, voire le roman, c'est que là où le film, la série, le roman se doivent à un moment ou à un autre de prendre fin, la catastrophe sur petit écran y est *continue*. Sans cesse relayée. Déportée, déplacée. Reprise, traduite par une autre. Toujours la même, au fond, malgré les variations de surface. Le suspense y est haletant, le résumé des épisodes précédents facile à suivre - c'est d'ailleurs l'avantage ; vous pouvez manquer autant d'épisodes que vous le voulez, vous parviendrez toujours à suivre tant l'enchaînement va de soi ; tous ces épisodes se ressemblent, construits sur le même modèle, suivant le même arc narratif à quelques détails près. On a parfois du mal, d'ailleurs, à reconnaître l'original de la rediffusion. Vous aviez loupé les feux de forêt en Sibérie? Pas d'inquiétude - l'Australie les rejoue pour vous. Nul besoin d'être devin pour anticiper et déchiffrer les aléas de la nouvelle saison, été 2020<sup>1</sup>. Chaleur, canicule, sécheresse, orages, ouragans, incendies. Sans

<sup>1</sup> En septembre, au moment où je relis ces lignes, c'est au tour de la côte ouest des États-Unis de brûler.



doute y aura-t-il quelques nouveaux acteurs dans la distribution, un changement de décor est probable. Le scénario réservera sûrement quelques surprises<sup>2</sup>, il faut ce qu'il faut. Tout cela s'annonce palpitant. N'est-ce pas? On aurait presque hâte.

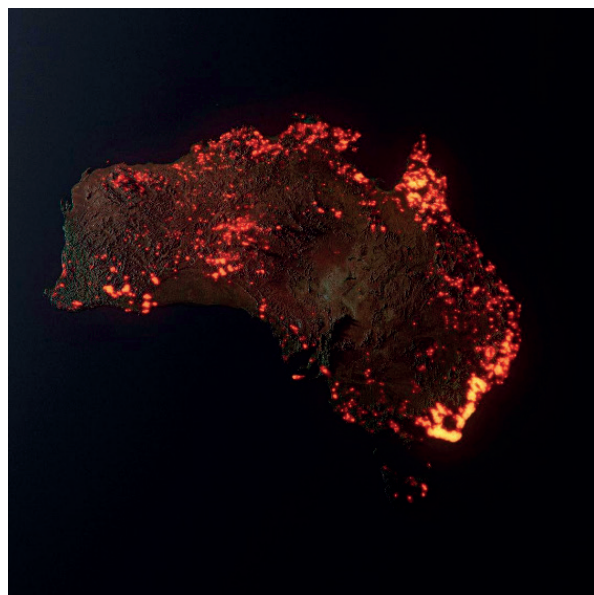
\*

À la fin de *Moby Dick*, le roman-monstre d'Herman Melville, Ismaël, le narrateur, survit à la catastrophe annoncée. *And I only am escaped alone to tell thee*, confie-t-il en citant Job dans l'épilogue à cette chasse meurtrière. Cette fin m'a toujours fasciné. Comme si la catastrophe ne se mesurait pas tant au nombre de ses victimes qu'à la seule survivance d'un unique rescapé. Une catastrophe, un désastre, ne seront jamais complets ou aussi destructeurs qu'on le prétend. La catastrophe n'est pas affaire de nombre mais de reste. Il reste toujours un survivant, un témoin surnageant dans les marges du naufrage. Noyez le rescapé et la catastrophe passe inaperçue, flop total, elle n'a pas eu lieu. À peine une ride sur l'océan. *Des brins de persil dans un bouillon de poule*<sup>3</sup>. Personne n'est plus là pour la raconter. Sa grandeur, son sublime, ne sont dus qu'à ça - à cet excédent, ce reste, ce rescapé, cet « orphelin » sans qui la catastrophe n'existe pas, celui-là même qui la rend possible. D'une certaine manière, on pourrait presque dire que c'est *par lui*, le témoin, le survivant - celui qui raconte, qui prend la parole -, que le désastre arrive.

On survit toujours à la catastrophe, car la catastrophe laisse toujours traîner un reste dans son sillage. Des vestiges. Des traces à remonter. Des débris à rassembler. Des images. C'est à ça qu'on la reconnaît.

\*

Rien désormais qui ne soit pas capté, filmé, enregistré, photographié, modélisé. Plus que jamais la catastrophe, qu'on le veuille ou non, est esthétisée. Elle fascine le regard, hypnotise, séduit aussi. Comme cette représentation en 3D réalisée par Anthony Hearsay (**ci-contre**) à partir de données satellitaires, afin de montrer l'étendue des feux de forêt en Australie ; une image qui début janvier s'est mise à circuler sur les réseaux sociaux, immédiatement relayée de façon virale, partagée, commentée, *likée*. On y voit, sur fond



Anthony Hearsay - Carte 3D réalisée à partir de données récoltées par le FIRMS (*Fire Information for Resource Management System*) de la NASA.

noir, une découpe brune du pays, dont le modelé en relief est clairement perceptible, constellé par toute une galaxie orangée de foyers. Visuellement, le résultat fascine. L'image frappe ; est *belle*, malgré elle. Il suffit de lancer une rapide recherche internet pour voir à quel point la catastrophe sait se faire photogénique. Les ciels orangés, les volutes de fumée, la course des flammes, les troncs calcinés mais droits, les silhouettes noires des soldats du feu à contre-jour, les gros plans sur les animaux rescapés, le tapis de cendres blanches. La catastrophe est image, elle est plastique, elle est artiste. Elle peint des tableaux que l'œil de nos appareils ubiquitaires n'a plus qu'à saisir, *sur le vif* pour ainsi dire. La catastrophe est tout entière spectacle. Nul besoin d'effets spéciaux désormais ; l'odeur de la cendre, la fumée qui pique les yeux, le goût des braises qui racle le fond de la gorge - on s'y croirait. On y est. On est les rescapés sur les bords de l'image, sur les franges de la catastrophe - qu'il nous appartient désormais de raconter.

Combien de romans, combien de films, combien de séries seront bientôt imaginés - ce n'est qu'une question de temps -, ayant pour sujet la catastrophe australienne? Qui d'emblée se découpe dans un tissu narratif riche. Il n'y a qu'à suivre les pointillés, le patron est déjà tracé. Il y a là, en effet, matière à raconter. L'aveuglement, le déni, le combat, l'héroïsme : autant d'ingrédients qui ont fait les beaux jours des plus grandes, des plus belles tragédies.

Or que raconter? Comment raconter? Quelle éthique narrative se choisir quand, partout autour

<sup>2</sup> Entre-temps la crise du COVID-19 est venue pimenter l'année.

<sup>3</sup> Pierre Senges, *Achab (séquelles)*, p. 11.

de soi, le monde brûle à des degrés divers? Quel est le rôle, ici, de l'écrivain que je tente d'être? Quelle place pour le travail de la langue face à la catastrophe *immédiate*, c'est-à-dire qui se passe volontiers de toute forme de médiation, au sens d'intervention - humaine ou technologique -, dès lors qu'elle s'offre déjà, intégralement, bénévolement, aux regards?

\*

Récemment a été diffusée une mini-série, écrite par Craig Mazin, sur la catastrophe nucléaire de Tchernobyl survenue en 1986. Saluée par la critique et récompensée par de nombreux prix, *Chernobyl* a aussi fait l'objet de controverses. En jeu : sa fidélité à l'histoire et aux faits. C'est sans doute le piège de toute œuvre visant la reconstitution historique et se mesurant ainsi à la ténacité des faits. Si la série a notamment été louée pour son réalisme et la minutieuse précision de ses décors (jusqu'au tabac que fument les acteurs), certains commentateurs ont pu émettre quelques objections quant à la vraisemblance des personnages principaux qui, quoique inspirés de personnes réelles, se comportent dans la série comme jamais ils ne se seraient comportés face aux apparatchiks du système soviétique<sup>4</sup>. Tout est passé au crible critique pour relever ici ou là des incohérences, des anachronismes, des distorsions, des exagérations ou embellissements contribuant à un certain sensationnalisme. Or l'intérêt de la série n'est pas dans son décalque de l'Histoire - ou pas seulement. Ce qui s'y joue n'est peut-être pas le rapport de la fiction à l'Histoire - la fiction qui, lorsqu'elle se fait ainsi historique, se devrait de se soumettre aux faits sous peine de trahison. Ce serait donner à la fiction un rôle qu'elle n'a pas ou plus nécessairement - celui, didactique, d'*informer*. Comme si se passait un étrange retournement qui voudrait que ce soit dorénavant à la fiction de concurrencer les informations télévisées ou le journalisme, voire l'historiographie. Que la fiction puisse vouloir développer des vertus pédagogiques, pourquoi pas - c'est une très longue histoire, celle du *teach and divert*, qui prête à la poésie et, plus largement, à la littérature, un impératif d'ordre moral,

selon lequel beauté esthétique et vérité ne font qu'une. Si un tel impératif peut s'entendre dans l'Angleterre élisabéthaine, par exemple, qu'en est-il aujourd'hui, à l'heure des flux continus, des réseaux connectés, des *leaks*, des partages instantanés? Au contraire, ou à rebours de tout cela, la série *Chernobyl* - qui vaut ce qu'elle vaut, là n'est pas la question - opère un renversement intéressant. Certes, on pourra toujours la voir comme un conte moral sur les dérives autoritaires d'un système politique, sur l'aveuglement idéologique, ou y lire un questionnement sur la vérité historique à l'ère de la « *post-vérité* », une fable écologique sur les ravages du nucléaire... Mais l'essentiel est peut-être ailleurs ; l'essentiel est peut-être, justement, et avant tout, d'ordre *esthétique*.

Imaginons un instant que la série ne s'intitule plus *Chernobyl* mais, disons, *Abanyia* ou *Westland*, *Michigan* ou *Séquelles* ou *Il était une dernière fois*. Quelle réception en aurait-on? Quel regard porterait-on sur la série et les événements qu'elle dépeint? D'emblée, avec ce changement de titre, se dénouent le rapport à l'Histoire, le « *devoir de mémoire* », comme on dit, l'aspect documentaire, au profit de la seule fiction. Car l'enjeu esthétique de la série est là : la place de la fiction dans les représentations de la catastrophe. L'explosion au loin. Les hommes en combinaison. Les espaces dépeuplés. L'exode. On reconnaît ici quelques motifs, quelques thèmes privilégiés d'un genre précis et codifié, appuyés par la photographie, ses choix formels, sa palette froide.

*Chernobyl*, d'un point de vue strictement générique, est à ranger sur les étagères du « post-apocalyptique », genre dont le succès, depuis plusieurs années, depuis le paradigmatique *The Road* de Cormac McCarthy et son adaptation cinématographique, ne se dément pas. Or c'est précisément dans ses emprunts au genre que réside tout l'intérêt de la série ; c'est-à-dire cette poussée du réel (la catastrophe est datée, localisée : elle a eu lieu) vers la fiction (quoi de plus *fictif* en effet que l'apocalypse si, par définition, nous sommes encore là pour en témoigner?). Il se crée ainsi, sur le plan esthétique, soit par le recours à la fiction, une sorte de torsion temporelle qui replie le passé sur l'avenir, et inversement. Un court-circuit se produit, ne serait-ce que dans la réception même de l'œuvre, qu'on regarde selon le même angle esthétisé que celui qui fait le succès du « post-apo » ; à ce titre, malgré leurs variations de contenus ou ce qu'on pourrait appeler leur habillage, il n'y a guère de différence -

<sup>4</sup> Voir par exemple « What HBO's *Chernobyl* Got Right, And What It Got Terribly Wrong » de Masha Gessen, *The New Yorker*, 4 juin 2019. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-what-it-got-terribly-wrong>



formelle, esthétique, thématique - entre *Chernobyl* et *The Walking Dead*, par exemple, pas plus qu'il n'y en aurait entre *The Road* et le récit à tirer de la catastrophe australienne. La distinction entre Histoire et fiction d'anticipation s'estompe, la frontière entre l'advenu et l'à-venir s'efface : nous évoluons dorénavant en *circuit court*.

\*

À chaque nouvelle catastrophe naturelle, une prise de conscience semble pour un temps opérer : *plus jamais ça*. Or le problème est bien là. Tout a déjà eu lieu. Nos prises de conscience ne peuvent se faire qu'après-coup. Il est déjà, il est toujours trop tard. La fameuse « *société du spectacle* » a fait place à l'ère généralisée de la représentation. D'où ce sentiment permanent de redite, de déjà-vu, -entendu, -joué. Il ne reste plus qu'à sur-jouer la catastrophe. La logique, au fond, n'est guère différente en surface de celle qui consiste à replanter un arbre en ville. Histoire de se donner bonne conscience. Ce n'est que lorsque les choses ont disparu qu'on commence à les remarquer ; les re-marquer. En ville, les « *espaces verts* » tentent de proliférer. On re-boise. On re-plante. On ré-aménage l'espace. On dessine et trace des « *voies vertes* ». On « *nettoie la nature* ». On plante des panneaux « *Interdiction de marcher sur la pelouse* ». Ce n'est que parce qu'elle est perdue qu'il faut aujourd'hui sauver la planète. Autant de prières votives adressées à une nature disparue ; autant de petits gestes élégiaques en hommage à un passé que nous n'avons pas connu.

\*

La fin du monde tant redoutée, celle qu'on s'évertue depuis des années et des années à repousser, à retarder de quelques mois, quelques jours, quelques heures - *tic-toc tic-toc tic-* -, cette fin du monde, tel est notre drame, telle notre tragédie, a peut-être déjà eu lieu. Et nous l'avons manquée ; ratée. Comme on arrive en retard à un rendez-vous. Depuis nous sommes condamnés à errer sur ses franges de plus en plus irrespirables. Pas étonnant dès lors que nous cherchions sans cesse à la rejouer.

C'est en tout cas un point de vue défendu par le philosophe américain Timothy Morton, notamment dans son livre *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, où il avance que la fin du

monde a déjà eu lieu (Morton, p. 8). Au-delà de la provocation, Morton défend l'idée que le concept même de « *monde* » comme espace clos et délimité au sein duquel des événements peuvent se produire est obsolète. C'est notamment en ce sens que l'expression est à comprendre. Car avec le concept de « *monde* » prévaut aussi en filigrane l'idée qu'on puisse en sortir, qu'on puisse s'en extraire ou s'en abstraire ; qu'on puisse *s'en sortir* au gré de scénarios qui, il n'y a pas si longtemps, relevaient encore de la science-fiction, comme ce fantasme de coloniser un autre monde, une autre planète ou la lune, par exemple. Le drame, selon Morton, c'est que ce dehors, cet au-delà, conçus comme échappatoires, n'existent pas. N'ont jamais existé. Le monde est mort depuis longtemps et à ce titre, les zombies, c'est nous. La fiction a supplanté le réel. Ainsi, après la fin du monde, des concepts comme celui de « *Nature* » ne sont peut-être rien d'autres que des vestiges, des restes, des bribes de fiction.

\*

Il existe de multiples façons, sans doute, de définir la nature. On peut lui prêter une majuscule ou la lui reprendre, la singulariser ou lui préférer le pluriel, la nature des uns n'étant jamais tout à fait celle des autres. On peut aussi lui opposer des contraires ou prétendre que la nature n'existe pas ou plus depuis qu'on est entré dans l'anthropocène, qu'elle est ou a toujours-déjà été le produit culturel d'un rapport, une construction esthétique ou rhétorique. Pour tenter de répondre aux problèmes environnementaux ou, *a minima*, d'attirer l'attention sur l'urgence de la situation, un courant littéraire s'est développé, notamment aux États-Unis, nommé *nature writing* - une expression qui m'est toujours apparue comme une contradiction dans les termes. Écrire n'est en rien un acte naturel. Quelle que soit la définition qu'on donne au mot de « *nature* », l'acte d'écriture lui échappe - et inversement. L'écriture, depuis toujours, est un acte médié - par la technologie (et le stylo en est une, tout comme les tablettes d'argile) ; par la machine. Et la machine a depuis longtemps fait irruption dans le jardin de l'Amérique<sup>5</sup>.

L'idée qu'on se fait du *nature writing* est celle d'une littérature américaine engagée, résolument

---

<sup>5</sup> Voir l'étude canonique de Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, datant de 1964.



écologique, un brin romantique, prônant le « *retour à la nature* » pour circonvier aux dérives de la civilisation. C'est ce qu'on appelle aussi la littérature des grands espaces. Pour être honnête, ce n'est pas une littérature que je fréquente et l'idée que je m'en fais est biaisée et à cet égard n'épouse sûrement pas les contours réels du genre<sup>6</sup> - un genre que je fantasme sans doute plus que je ne le connais. Ma résistance est principielle ; elle porte sur l'idée même, sur une question de périmètre ou de définition. C'est en quelque sorte une résistance a priori, qu'on pourra à ce titre facilement battre en brèche en m'opposant des contre-exemples ou en démontrant la superficialité des arguments sur lesquels je la fais reposer. Or il ne s'agit pas ici d'avoir raison ou tort, ni même de critiquer des textes, forcément singuliers au-delà des étiquettes qu'on leur accole et qui tentent d'en gommer les différences, mais de découper plutôt les contours d'un problème, à défaut d'un programme.

\*

L'expression même de nature writing, au-delà de la contradiction que j'y vois, m'a toujours évoqué ces « *grands espaces* » américains, les plaines du Midwest, les forêts de séquoias, les rivières sauvages - toute une iconographie qui a fait les beaux jours du cinéma hollywoodien et qui repose en partie sur le concept de « *frontière* » forgé par l'historien Frederik Jackson Turner dans les années 1890 : soit après que la réalité que le concept était censé recouvrir cessa donc officiellement d'exister. On a commencé à parler de « *frontière* » aux États-Unis, au sens de Turner, dès lors que celle-ci était close, dès lors que l'espace à conquérir l'avait déjà été, laissant à d'autres, plus tard, le soin de dessiner de nouvelles conquêtes, de projeter et de repousser d'autres frontières, ailleurs, plus loin, plus haut. Quand s'en sont emparés les artistes - écrivains, peintres, cinéastes -, la frontière n'existait déjà plus ; n'avait en ce sens, telle quelle, peut-être jamais existé, du moins dans la mesure où le concept était d'emblée

<sup>6</sup> Un genre d'ailleurs plus hétérogène que ne le suggèrent l'étiquette qu'on lui colle et la lecture, lointaine, que j'en fais ici. Il embrasse autant de perspectives différentes, parfois contradictoires, allant de la fiction à la non-fiction, et à ce titre il se soustrait aux découpages simples, tant esthétiques qu'idéologiques, en privilégiant ce que Tom Pughe et Michel Granger, dans leur introduction au numéro 106 de la RFEA consacré à « Écrire la nature », appellent à la suite de Lawrence Buell un « bégaiement épistémologique » (p. 6).

rétrospectif, introduisant un surcroît de décalage, en creusant le hiatus entre le réel et sa théorisation. Ses premières représentations ne pouvaient pas, à cet égard, ne pas être taillées dans une part de mythe ; ne pouvaient pas ne pas céder à une forme de nostalgie, ne pas emprunter des accents élogiques. En un sens on ne peut plus littéral, le western par exemple est un genre résolument conservateur, c'est-à-dire tourné vers le passé, dont il tenterait de conserver l'image à défaut de sa réalité éteinte et fantasmée - un passé qui a cessé d'exister si tant est qu'il ait jamais eu d'existence en ces termes.

On pourra rétorquer que le *nature writing* n'est précisément pas le western. Il n'empêche que le genre repose, à mes yeux, sur une même contradiction. La « *nature* », en tant que concept, vers laquelle il se tourne, qu'il érige en objet et sujet d'écriture, qu'il vise à préserver en aiguisant la conscience de sa perte, cette « *nature* » a cessé d'exister, elle aussi, taillée pour une bonne part dans le mythe et l'iconographie.

\*

Le problème que cela pose n'est pas des moindres. Quel rôle joue ici l'écrivain ? Quel rôle *peut-il* ou elle encore espérer jouer ? Celui du sonneur d'alerte ? Mais il est déjà trop tard ; l'incendie a déjà eu lieu lorsque l'alerte retentit. Celui d'éveilleur de consciences ? Mais comment éveiller une conscience endormie depuis des siècles, refusant d'admettre sa part de responsabilité - le réveil ne risque-t-il pas, plutôt que de lui faire voir le réel tel qu'il est, ou n'est plus justement, de l'aveugler davantage ? Quelle place peut espérer avoir la littérature dans ces circonstances ?

La tentation est grande, comme souvent dans pareils cas, de vouloir se mettre à défendre une cause ; de choisir un biais éthique autant que politique, de mettre en avant une littérature engagée. Qu'il puisse y avoir, derrière le *nature writing*, une dimension éthico-politique, je n'en doute pas. Le *nature writing* a comme précurseur illustre Henry David Thoreau, entre autres. Ce qui n'est pas rien, ni personne. Or l'engagement - ici compris sur un plan strictement littéraire - est-il aujourd'hui autre chose qu'une forme déguisée de « relations publiques » ? Face au changement de paradigme induit par ce qu'il nomme les « hyperobjets »<sup>7</sup>, dont fait notamment partie le

<sup>7</sup> Définis de la façon suivante : « des choses massivement réparties dans le temps et l'espace par rapport aux humains. » (*Hyperobjets*, p. 7)



réchauffement climatique, Timothy Morton suggère de sortir de ce modèle visant à tenter de convaincre de l'urgence de la situation :

*Vous croyez savoir ce qu'est la Nature - il suffit d'un bon effort de relations publiques. Vous allez faire carrière dans la conviction. Vous travaillez dans l'espace de configuration de la publicité.* (p. 206)

*Nous devons sortir de l'effort de persuasion et nous lancer dans un effort de magie, de catalyse, de magnétisation, ou de ce que vous voudrez. Se servir de la raison n'est pas une erreur. Mais avec des objets aussi immenses, aussi massivement répartis, aussi contre-intuitifs, aussi transdimensionnels, il ne suffit pas d'utiliser l'art comme un glaçage par-dessus les faits. Nous ne pouvons pas nous borner aux relations publiques.* (p. 204)

L'artiste endosse le rôle d'avocat, de défenseur, de publiciste, avec toutefois, dans le cas de l'écrivain, des moyens bien faibles - il faut l'admettre. Or pour Morton, il s'agit là d'une erreur qui ne parvient pas à représenter les choses telles qu'elles sont. L'approche qu'il dénonce ici, et qui est sans doute celle de toute littérature engagée dans la cause de la nature, vise à retarder l'échéance, à renvoyer l'objet (l'*hyperobjet*) dans un avenir qui, si proche et menaçant soit-il - cette fameuse « fin du monde » qu'on s'obstine à repousser dans le temps alors qu'elle a déjà eu lieu, qu'elle est précisément datable dans l'histoire (*Hyperobjets*, p. 8) : l'invention en avril 1784 de la machine par excellence, la machine à vapeur qui annonça l'ère industrielle et l'origine de l'anthropocène en se plantant dans le jardin du monde -, n'a d'autre effet que de le neutraliser en le tenant à distance.

\*

La situation n'est donc pas urgente. Elle est désespérée. Il n'est plus temps de réagir. C'est déjà trop tard. Le monde n'est plus, et sans monde, la nature perd toute réalité, s'efface au profit du seul concept, résolument vide :

*Sans monde, pas de Nature. Sans monde, pas de vie. Ce qui existe à l'extérieur des cercles enchantés de la Nature et de la vie n'est qu'un charnier, un lieu de vie et de mort,*

*de mort-dans-la-vie et de vie-dans-la-mort, un lieu de zombies, de viroïdes, d'ADN au rabais, de spectres, de silicates, de cyanure, de radiation, de forces démoniaques et de pollution. Ma résistance à la conscience écologique est une résistance au charnier.* (p. 146)

Bienvenue dans le charnier du monde. Toutes ces représentations de l'apocalypse et leurs dérivés qui aujourd'hui foisonnent sur nos écrans - morts-vivants, zombies et autres *walking dead* - n'ont en soi rien de fantasque mais ne font que littéraliser la situation dans laquelle nous nous trouvons. En ce sens, malgré les invraisemblances et en dépit d'un sensationnalisme à tout-va, il s'agit sans doute d'une forme nouvelle de réalisme qui peut-être s'ignore.

\*

*Dans ces conditions, l'art est un travail de deuil. Nous perdons un fantasme - le fantasme d'être immergé dans une Mère Nature neutre ou bienveillante - et celui qui perd un fantasme est un individu très dangereux. L'art ne devrait en aucun cas être un exercice de relations publiques pour le changement climatique. Avez-vous jamais envisagé la possibilité de vous charger des relations publiques d'une impitoyable armée de zombies?* (Morton, pp. 217-218)

Planté au milieu du charnier, l'art - et l'écriture en particulier - renoue peut-être avec une forme de vanité. L'entreprise littéraire, dans ces temps mouvementés, m'est toujours apparue comme quelque chose de futile, voire nombriliste dès lors qu'elle se replie sur elle-même pour contempler ses propres conditions de possibilité, son lieu d'énonciation. Mais peut-il en être autrement? C'est que le temps est venu, aussi, d'arrêter de se mentir. Face au réchauffement climatique - ce n'est qu'un exemple -, face aux *hyperobjets* en général, la littérature ne peut strictement rien. Elle n'a aucun pouvoir. Si ce n'est celui de l'admettre. Alors peut-être pourra commencer le travail du deuil nécessaire à la survie au milieu du charnier - qui n'est autre que « le monde » une fois qu'il a disparu, dès lors qu'on a cessé de l'*esthétiser*, de le saupoudrer de nos représentations fallacieuses, nostalgiques autant qu'élégiaques afin de lui donner des atours qu'il n'a pas ou plus. En ce sens, la « Nature » n'a jamais existé. Ce que

nous appelons *nature* (nos forêts, nos bords de mer, nos montagnes...) porte les traces de l'intervention humaine, n'est rien d'autre qu'une réserve où puiser du sens et sauvegarder ce qui n'est plus. La littérature ne sauvera pas la planète. La littérature n'apporte ni ne bricole aucune solution. Mais peut-être peut-elle contribuer au redécoupage du problème, à son articulation, à son énonciation. « *Je ne dis pas que nous devons déraciner les arbres, je dis que nous devons faire voler en éclats l'esthétisation : en cas d'urgence écologique, brisez la vitre.* » (Morton, p. 147)

Écrire aujourd'hui, c'est peut-être ça en effet : briser la vitre. Ou tenter de.

## BIBLIOGRAPHIE

- GESSEN M., 2019, « What HBO's Chernobyl Got Right, And What It Got Terribly Wrong », *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-what-it-got-terribly-wrong> (consulté le 16 septembre 2020)
- GRANGER M. et PUGHE T. (dir.), 2005, « Écrire la nature », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 106.
- MARX L., 1967, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964). Oxford, Oxford University Press.
- MCCARTHY C., 2006, *The Road*.
- MELVILLE H., 1998 (1851), *Moby Dick ; Or, the Whale*, Oxford : Oxford University Press.
- MORTON T., 2018, *Hyperobjets, philosophie et écologie après la fin du monde* (Trad. Laurent Bury). Saint-Étienne : Cité du design.
- SENGES P., 2015, *Achab (séquelles)*. Paris : Éditions Verticales.

40



DOSSIER  
Décembre  
2020  
n°9