

## Editorial *Ecozon@* Issue 10.2

Axel Goodbody



The language question is one which has troubled the editors of *Ecozon@* from the start. Linguistic and cultural diversity are central to the journal's ethos. Seeking to work against the hegemony of English, we publish in five languages (the maximum number which the Open Journal System platform provides for), and actively encourage contributors to submit non-Anglophone contributions. We are, however, in a double bind. For the reality is that ecocritical scholars seeking to reach an audience beyond readers of their language of origin have a strong incentive to publish in the lingua franca of English. English is the language of the vast majority of submissions we receive, and of the academic essays published in the themed and general sections of the journal's last eighteen issues, 129 have been in English, and only 37 in other languages. The unfortunate consequence is that authors are led to engage with Anglophone concepts and debates, and readers are deprived of opportunities to encounter alternative ways of seeing and thinking. As editors, we are convinced that European cultural and linguistic inflections of ecocriticism have much to offer for international debates. But for the scholars concerned, there is an undeniable tension between the wish to address readers of non-Anglophone texts and the desire to communicate findings with speakers of other languages.

We are therefore delighted to present an issue in which the usual linguistic (im)balance is reversed, at least partially countering the predominance of English. The guest editors of this issue, whose themed section is devoted to 'Ecological In(ter)ventions in the Francophone World', have also come up with a novel solution to the language problem in their Introduction. Anne-Rachel Hermetet and Stephanie Posthumus introduce in French the two essays written in English, and outline in English the content of the five essays written in French. They recognise that this experiment is not without shortcomings, writing: "The goal of the article summaries is to bridge the language gap between ecocriticism and *écocritique*. At the same time, the lack of translation means that only a bilingual French-English reader can understand the entire introduction. To some extent, this approach constructs obstacles to meaning that can only be overcome by the creation of multilingual communities." They apologise in advance for the frustration their efforts to mediate between the linguistic communities may cause for eco-minded readers who only understand one of the two languages.

France has its own traditions in the study of literature and culture, just as it has its own intellectual debates and academic institutions. Ecocriticism arrived later than in Germany, Spain, or Scandinavia, but it is spreading from departments of English, American Studies and Comparative Literature, and developing distinctive approaches and theories. The essays presented here reflect the diversity of themes and approaches in the

'Francophone world', a sphere broadly defined either by use of the French language, or by references to Francophone literary traditions and culture. It would be misleading to speak of a single 'French' or 'Francophone' form of *écocritique* or *écopoétique*. The contributors and topics under examination here work in and relate principally to France, French Canada and Francophone Africa, but are not limited to these parts of the world. The works addressed range from novels and nonfiction to films and the sewers of Paris. Vincent Lecomte demonstrates through examination of a 2014 film directed by Pierre Huyghe how we define human identity through our difference from animals. Pilar Andrade addresses a subject of particular importance in France, where 75% of the country's energy needs are met by nuclear power, in her essay on the nuclear imaginary in fiction and nonfiction texts written over the last thirty years. In an essay on two novels by the avant-garde science fiction author, Antoine Volodine, Gina Stamm considers ways in which writers can speak for plants and other non-human agents. Francophone Africa is represented by Kenneth Toah Nsah's study of a recent play on deforestation by two writers from the Congo Basin. Mariève Isabel analyses an alternative magazine rethinking nature-human relations in Quebec in the 1970s, demonstrating the influence of the countercultural movement on environmentalism today. Edith Liégey examines works of art situated in museums, celebrating the beauty of nature and simultaneously recording its vulnerability, and develop a theory of 'Ecomorphism' as an artistic practice. Finally, the anthropologist Marine Legrand contributes to the field of waste studies by exploring the symbolic and material intersections of the human digestive tract and the earth, in depictions of Paris's subterranean networks.

The General Section of the issue comprises three articles. In the first, 'The Dog-Fabulist: Glimpses of the Posthuman in *A Dog's Heart* (1925) by Mikhail Bulgakov', Luigi Gussago argues that most critics have interpreted Bulgakov's science-fiction novella, an account of an experiment to graft human organs onto the body of a dog, as a satire on man under socialism. However, viewed from an animal studies perspective, it can be read as an invitation to discover new narratives of the "intra-action" (Barad) between different kinds of agent, and an enactment of what Joseph Meeker describes as "play ethic", where more-than-human and human beings participate on equal terms in the game of survival and co-evolution. The second essay, 'Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (Fever Dream)', examines an Argentinean novel published in 2014, which depicts the physical and emotional impact on ordinary families of a nightmarish change in the environment, in the context of the current compromising of ecosystems by toxic waste from industry and agriculture. Drawing on previous studies of the presence of toxic chemicals in the environment from historical, anthropological, and literary studies perspectives, Óscar Pérez considers the possibilities that literature offers to depict and understand the effects of the spread of toxic chemicals on a global scale. The third essay, 'El Capitan as a Site for Male Healing from Trauma in Jeff Long's *The Wall* and Tommy Caldwell's *The Push*', the Finnish scholars Harri Salovaara and Marinella Rodi-Risberg examine two 21<sup>st</sup>-century novels depicting a notoriously difficult rock climb in Yosemite National Park. Nature and mountains are often represented as places of healing in literature and the media, especially for white middle-class men, and much has been

written about this. However, studies of nature and gender rarely discuss their relation to trauma. The article places ecofeminist and ecological masculinities scholarship in dialogue with trauma studies, and shows how the representations of nature, trauma, and masculinity in the two texts converge and reflect a plurality of gendered responses to trauma and healing in nature.

In the Creative Writing and Arts section, Damiano Benvegnù picks up on the theme of Francophone interventions in environmental debate with images by the French artist Dominique Weber (who has kindly also provided the cover image for this issue), which address the “divorce” between humans and nature, and poems by Catherine Diamond. Further contributions are Clayton Miles Lehmann’s English translation of a poem by the Greek poet Nikos Gatsos, ‘Persephone’s Nightmare’, and a section of a long poem by the Irish ecofeminist, Rosemarie Rowley, ‘The Wake of Wonder’.

Our new team of Book Review Editors, Astrid Bracke and María Isabel Pérez Ramos, have secured reviews of recent ecocritical publications on the Anthropocene, climate change fiction, Scandinavian, North American and South American writing, and a comparative literature study of texts about the North Sea Lowlands. Luis Prádanos’s (English-language) study of contemporary Spanish ecoculture is also reviewed for Spanish readers.

## **Ecological In(ter)ventions in the Francophone World An Introduction**

*Anne-Rachel Hermetet*  
*Université d'Angers, France*  
*anne-rachel.hermetet@univ-angers.fr*

*Stephanie Posthumus*  
*McGill University, Canada*  
*stephanie.posthumus@mcgill.ca*



What ways of thinking, reading, and writing ecologically can we invent in order to intervene in the current environmental crisis? This special issue invites the reader to reflect on what ecological inventing and intervening mean in the Francophone world of literary texts, art, and theory, as well as on the gaps between ecological actions and the kinds of cultural production under consideration.

The issue's cover image acts as a catalyst for these reflections. Taken from French artist Dominique Weber's 2019 art installation entitled 'Pourquoi, mon amour, avons-nous divorcé?', the photograph shows a suspended tree branch, removed from its original habitat and floating in the air almost as if by magic. The placement of the branch in a barren indoor space creates a sense of other-worldliness that is amplified by the lighting techniques. Its height suggests a mysterious, levitating object that reminds the viewer of the times tree branches are ignored despite their amazing capacity to grow out and up. The fact that the branch has been cut and now exists in an artificial environment brings to mind an amputated nature, that suffers greatly from the effects of human intervention, a nature that may one day only exist in petrified form because of earth's uninhabitability. Yet the branch continues to hold the promise of future natures, with the possibility of grafting and the existence of buds or seeds that can remain dormant for many, many years. Moreover, the branch has lost none of its affective power. In fact, the installation highlights this power with the striking contrast between the room's right angles and the incredible shapeliness of the branches' bifurcations. The object's beauty resonates in the strange luminous yellow-green colour of the branch and the darkness of the burrs or fruits. The branch appears both dead and alive, more isolated and more individual, asleep and yet not completely stripped of life or liveliness.

The image invites the viewer into an affective space in which humans and nature coexist uneasily, with the constant danger of destruction lurking just below the surface. We are not being taught how to live symbiotically with the earth or how nature should be understood scientifically. Rather, we are asked:

What does it mean to draw or to paint or to write poems in the light of contemporary emergencies due to the advent of what many now call the Anthropocene era ? [...] What can we expect from the arts ? That they make us feel and think – avoiding the pitfall that would consist in merely illustrating this or that thesis coming from the natural sciences or the human sciences, while knowing how to be open to their teachings. But that the arts make us feel and think what, and, above all, how ? How can we ensure that our media and our surfaces become spaces that appropriately welcome the unity, the equality and the community of everything that is and everything that lives ? (Weber)

In these reflections taken from the artist's website and in particular his "Working notes, 5 - 13-14.VI.2018 : walking out," Weber poses the questions at the heart of this issue. How can the notion of the ecological be articulated in ways that are specific to the artistic experience (including literary)? How do artistic and theoretical in(ter)ventions enrich the notion of the ecological by creating their own interpretive spaces both detached from and implicated in their socio-political realities? How should theorists, literary scholars, and artists evoke the power of art and literature in response to current discourses about climate catastrophe and the future effects of global warming?

To answer these questions, the articles in this special issue draw on different disciplinary perspectives. One of the objectives of our call for ecological in(ter)ventions was to go beyond the traditional literary essay focused on an individual text and create a space for interdisciplinary, creative work. We are extremely pleased that the articles in this issue reflect the many ways in which ecological approaches are necessarily multidisciplinary with contributions from the fields of philosophy, literature, art history, anthropology and environmental activism. Ecological invention takes the form of creative thinking in Marine Legrand's ethnographic exploration of urban waste systems as semiotic and material, Vincent Lecomte's rhizomatic analysis of artist Pierre Huyghe's bestiary, and Édith Liégey's ecomorphic analysis of/from trees in museum spaces. Art and writing are brought together in order to think about the spaces between constructions of the human, nature, and animals. The issue also includes critical analysis of a wide variety of texts such as Pilar Andrade's analysis of the nuclear imaginary in fiction and non-fiction texts, Kenneth Toah Nsah's environmentally-informed reading of the Cameroon/Congo-Brazzaville theatrical coproduction *Le Cri de la forêt*, Gina Stamm's literary investigation of the role of the physical environment in Antoine Volodine's works, and Mariève Isabel's socio-historical reading of *Mainmise*, as a counter-cultural, alternative magazine for rethinking nature-human relations in Quebec in the 1970s. These articles intervene in the sense that they open the text up to multiple ecological interpretations. But they also intervene in the larger discourse of literary studies by drawing attention to texts that would not have been considered worthy of literary attention by more aesthetically-driven approaches. By not respecting the traditional lines between fiction and non-fiction, between the canon and popular culture, these essays work to change the climate of traditional literary studies.

The second part of this issue's title speaks of 'the Francophone world.' We come back to the image on the front cover to address some of the problems raised by this

reference. While a text necessarily requires a kind of linguistic competency, an image does not. True, the viewer brings to the image a set of previous experiences and interpretive lenses, but it is not necessary to map the image onto a geographical place or a cultural framework. On the artist's website, we learn that the branch is from a maple tree and so we can imagine the biome from which the branch may have come. But maple trees are found in many different geographical locations and are certainly not unique to the Francophone world. Moreover, the quote from the artist's 'working notes' is an English translation provided on the website where the user can find a much larger collection of reflections that are for the most part all in French. The elements of what might constitute 'the Francophone world'—a use of the French language, references to Francophone culture or national literary traditions—become muddy when we consider the image on the front cover.

Similarly, the articles in this issue do not allow for a mapping of the Francophone world onto a well-defined geographical or cultural reality. Contributors are from Cameroon (studying in Denmark), France, Madrid, Quebec, the USA, and five of the articles are written in French and two in English. This diversity reflects a global spread that is characteristic of literary studies more generally. Academics often move from place to place during their careers even if they continue to research in the same disciplinary field. As for the cultural productions under consideration, they come from French writers and artists, but also European journalists, African playwrights, and Quebecois magazine writers. It is impossible to speak of a 'French' or 'Francophone world' contained within a set of borders in this case. There are thematic similarities across the articles, but they are grouped more around ecological issues than cultural or linguistic issues. For example, the problem of nuclear power and its devastating consequences are taken up in the European context by Andrade, at the Fukushima site by Lecomte, and in a fictional post-apocalyptic setting by Stamm. Art and writing as forms of local activism that resist the forces of global capitalism are addressed in Quebec by Isabel and in the Congo Basin by Nsah whereas the semiotic-materiality of urban spaces like Paris is written about by Liégey and Legrand. It would clearly be misleading to reduce this diversity of perspectives and approaches to a 'French' or 'Francophone' ecocriticism that some of the articles outrightly refute and that others acknowledge as a call to heed cultural differences.

Instead of trying to define the 'Francophone world,' we have opted instead to practice a form of cultural and linguistic diversity by writing our introduction in English and in French but without any direct translations. Writing in French, Anne-Rachel Hermetet offers an overview of the issue's main objectives and the seven articles from her own situated perspective. Her introduction is geared towards a Francophone readership and adopts a set of theoretical concepts specific to Hermetet's ecocritical approach. Writing in English, Stephanie Posthumus provides an introduction to this special issue, again from her own situated perspective, as a bilingual Canadian living in Montreal. As for the article summaries, Hermetet provides comments in French on the two articles written in English whereas Posthumus gives detailed explanations in English of the five articles written in French. The goal of the article summaries is to bridge the language gap between

ecocriticism and *écocritique*. At the same time, the lack of translation means that only a bilingual French-English reader can understand the entire introduction. To some extent, this approach constructs obstacles to meaning that can only be overcome by the creation of multilingual communities. We acknowledge the problems with this way of thinking but also want language to serve as a cog in the capitalist machine of instantaneous communication. We apologize in advance for any frustration this may cause for eco-minded readers who only understand one of the two languages.

Lorsque nous avons conçu le projet de ce numéro d'Ecozon, notre objectif était, en effet, de dégager nos approches de strictes considérations nationales ou linguistiques et ce dans deux directions au moins. D'une part, il s'agissait d'interroger les modalités de transfert de l'*ecocriticism* à des objets et des corpus non anglophones sans limiter le débat à des délimitations de territoire entre *écocritique* et *écolo-poétique*. Dans cette perspective, nous souhaitions opérer un décentrement pour reconsidérer les grands paradigmes initiaux de l'*ecocriticism*, fortement inscrits dans l'espace et la culture nord-américains : *wilderness*, *nature writing*, pastorale... Notre objectif était de prendre en compte un changement d'échelle dans les lieux de production des œuvres et dans les espaces dont celles-ci rendent compte. Notre choix de faire porter les interventions sur le monde francophone relevait de cette volonté de ne pas cantonner le discours à une hypothétique *écocritique* « française » ou en français. De fait les contributeurs n'appartiennent pas tous aux aires linguistiques et culturelles francophones et leurs interventions envisagent des cultures diverses : Cameroun et Congo Brazzaville, Québec, France, mais aussi des œuvres d'artistes non francophones exposant en France. D'autre part, les objets sont également variés : si les œuvres littéraires font l'objet de plusieurs articles - ceux de Pilar Andrade examinant des récits de la centrale nucléaire, de Gina Stamm étudiant le post-exotique de Volodine, de Kenneth Toah Nsah présentant la pièce *Le cri de la forêt*- d'autres types de textes sont aussi proposés : le rôle des revues dans le développement des mouvements écologistes est abordé par Mariève Isabel dans son analyse de la revue québécoise *Mainmise*. Trois contributions portent sur des productions artistiques : Vincent Lecomte étudie la vidéo *Human Mask* de Pierre Huyghe, Edith Liégey développe la notion d'*écomorphisme*, objet principal de ses recherches, en interrogeant la relation des humains aux arbres, à partir des vidéos *Horizontal* de la finlandaise Eija-Liisa Ahtila et *Les Yeux ronds* de la française Ariane Michel. Marine Legrand, enfin, propose un essai relevant de la recherche-action pour analyser les flux à l'œuvre dans la métropole parisienne, en recourant aux métaphores de l'ingestion et de la digestion.

Il nous semblait en effet nécessaire de croiser les objets et les approches critiques, de donner la parole à des universitaires comme à des artistes, de faire dialoguer des interventions académiques avec des essais. Cette diversité reflète la variété des questionnements que suscite la crise environnementale : les corpus, tous contemporains, en portent la trace, tout comme les analyses dont ils font l'objet. On est loin, toutefois, d'une approche purement circonstancielle, d'un effet de mode : dans les œuvres présentées ici, les risques environnementaux n'apparaissent pas sur un simple plan thématique, comme marqueur historique et culturel, mais informent profondément les

projets littéraires et artistiques. Emergent ainsi, dans plusieurs contributions, de nouvelles modalités de prise en charge de la notion d'inquiétude environnementale, aussi bien dans les œuvres que dans les perspectives théoriques ouvertes par les auteurs.

In the opening article, "Singer l'homme pour mieux le démasquer. Le projet écologique de Pierre Huyghe," Vincent Lecomte adopts an ecocritical, animal studies perspective to outline the shadowy forms of human exceptionalism in Huyghe's short video (*Untitled*) *Human Mask*. Inspired by a viral YouTube video of a monkey serving clients in a restaurant, Huyghe's film shows a solitary macaque wearing an anthropomorphic mask in what appears to be a former restaurant in the nuclear devastated zone of Fukushima. Lecomte analyzes the ways in which the film draws on notions of the animal and animality to trouble human temporalities and spatial orientations. He explains that the masked monkey stages mimesis not as referentiality but as a human-animal mirroring effect. In addition, Lecomte situates the film in the larger work of Huyghe's bestiary while also identifying what makes it unique, that is, the movements of an animal playing out the human condition, alone in a post-apocalyptic setting. In a fascinating reversal, the animal survives the human, leaving the spectator with a set of ghostly images that take on a life of their own.

Pilar Andrade's article, "Écrire, représenter, imaginer la centrale nucléaire," examines the representation of nuclear power plants in fiction and non-fiction texts written in French over the last thirty years. Contributing to the field of nuclear studies that seeks to understand the socio-political and environmental implications of nuclear power, Andrade outlines a transnational imaginary that includes disasters in Chernobyl and Fukushima. She adopts a literary perspective to analyze the nuclear power plant as a monstrous body that ingests human workers and dehumanizes labour in Elizabeth Filhol's novel *La centrale* (2010). She then looks at Antoine Volodine's novel *Terminus radieux* (2014) in which the reader discovers a post-apocalyptic landscape dotted with abandoned reactors. Despite the specter of radioactive toxicity that takes the form of missing and misshapen humans, an explicit environmentalist politics remains absent from the nuclear imaginary of this novel, explains Andrade. In Hélène Crié-Weiner and Yves Lenoir's speculative fiction *Tchernobyl-sur-Seine* (1987), Andrade focuses on the key narrative structures of the nuclear imaginary like the trope of inside and outside (ex. exclusion zones that keep humans out and a contaminated nature in). Turning to non-fiction, she then examines the trope of the visible/invisible in environmental journalist Sylestre Huet and photographer Éric Dexheimeyer's *Fessenheim Visible/Invisible* (2016). Andrade concludes that the nuclear imaginary gives rise to a new 'onto-gnosiology,' that seeks to theorize knowledge of invisible risks like radioactivity, 'strange beings' that cannot be perceived by the senses but whose effects prove devastating.

Dans « Inventing a Vegetal Post-Exotic in the Work of Antoine Volodine », Gina Stamm explore les modalités et les enjeux des représentations du végétal dans les romans de Volodine et de ses hétéronymes et leur importance dans la constitution de l'univers post-exotique. L'univers post-apocalyptique ouvre ainsi à une réflexion écologique sur les relations entre les espèces. Stamm analyse en particulier les listes que met en œuvre le



romancier dans *Terminus radieux* et dans les “shaggås” qui constituent *Herbes et Golems*. Elle montre comment le processus de répétition favorise la constitution d'une communauté fondée non sur des bases ethniques ou idéologiques mais sur l'occupation d'un espace détruit ou dégradé. Elle analyse aussi comment ces énumérations questionnent la possibilité d'identifier des espèces définies et contribuent à un brouillage générique. Elle établit ainsi que la communauté post-exotique selon Volodine doit s'étendre au-delà des seuls humains: dans une perspective éthique, l'univers post-exotique permet aux plantes de faire partie intégrante de la communauté, sans hiérarchie des espèces, les “shaggås” devenant la forme littéraire de cette interaction.

L'article de Kenneth Toah Nsah, “The Screaming Forest: An Ecocritical Assessment of *Le Cri de la forêt*”, propose une analyse de *Le Cri de la forêt*, pièce écrite en 2015 par Henri Djombo, homme politique originaire du Congo Brazzaville et Osée Colin Koagne, dramaturge camerounais. En s'appuyant sur une documentation précise sur la situation géopolitique du territoire, il s'inscrit dans la perspective d'une écocritique postcoloniale pour mettre en évidence les spécificités, mais aussi les limites, d'une pièce qui met en scène un conflit villageois autour de l'exploitation des forêts. Il interroge ainsi les potentialités de l'activisme et le postulat, qu'il considère comme partagé par presque tous les courants écocritiques, que l'art et la littérature peuvent avoir une action effective sur le monde réel.

Taking up a similar theme of environmental activism, Mariève Isabel examines the influence of Quebec's 1970s counterculture on the emergence of an environmental discourse in Quebec. In her article “Contre-culture et environnementalisme au Québec : Une écosociété à bâtir,” she traces the notion of an ecosociety back to the countercultural magazine *Mainmise* and more specifically to the publication of the *Répertoire québécois des outils planétaires* (1976) that was directly inspired by American biologist Steward Brand's *Whole Earth Catalogue* (1968). Isabel then connects *Mainmise's* call for a new society, for an *U.T.O.P.I.E.*, in the 1970s to the work of Quebecois ecologists like Michel Jurdant and Pierre Dansereau in the 1980s and 1990s as well as to more contemporary examples of eco-neighbourhoods, community gardens and coops, and urban farming initiatives in Quebec. Isabel concludes her article by reasserting the importance of the countercultural movement's legacy for understanding environmentalism in Quebec today.

Working at the intersection of art history and cultural anthropology, Édith Liégy presents one component of a much larger research project that aims to create an ecomorphic typology for over 700 works of art by contemporary European artists (see her website “Jardin-eco-culture, Art contemporain et écologie”). In “Vu(e) des arbres au musée. Ecomorphisme, un transcourant écopoétique vers une culture du vivant,” Liégy examines the ways in which art acts as a ‘life form’ in museum spaces. She invents the term ecomorphic to describe works that celebrate the beauty of nature in/and its state of crisis, but that are not explicitly eco-political or eco-militant. For example, in French artist Ariane Michel's video *Les Yeux ronds* (2006), the viewer contemplates the city from the perspective of an owl and is struck by the beauty of the landscape. Similarly, in Finnish

artist Eija-Liisa Ahtila's video *Horizontal* (2013), the viewer is confronted with a tree filmed horizontally and is mesmerized by the movements of the branches in the wind. According to Liégey, art in the museum creates the conditions of ecomorphism; viewers are able to experience perspectives on the natural world that would not be available to them otherwise. At the same time, they become aware of the fact that these landscapes are in danger, that these views of nature may be all that is left of a much larger 'living network.' It is in this way, asserts Liégey, that ecomorphic aesthetic wonder can push the viewer to go beyond the nature/culture binary and develop new relations with the environment outside the museum.

In "En terre-ventre. Une approche organique de la métropolisation," material anthropologist Marine Legrand combines text and image to reflect on and in the underground systems of metropolitan Paris and its surroundings. Her text makes a valuable contribution to the field of waste studies by exploring the city as living organism that ingests, digests, and excretes matter on scales ranging from the microscopic to the global. But Legrand does not limit her perspective to waste and instead critiques more broadly processes of excavation and expulsion that accelerate the destruction of social cohesion and biodiversity in the city. She adopts the extended metaphor of the stomach or belly to underscore the ecological continuity between human existence, the urban space, and the planet itself. Legrand revisits ecofeminism from a non-gendered perspective to posit the Earth-Body as the site of vital processes that make life possible. Digestive systems become the way to compose a common world. But such a concept-driven summary of Legrand's article does little justice to its poetics of embodied language. To build an ecological politics, Legrand uses surprising word and image combinations (for example, a backhoe reminds her of a cow, a reflection that reverses the 'animal-machine' paradigm and instead leads to a rich description of the machine as a digesting, feeding and vomiting animal). In contrast to nature writing's 'first-person ecology,' Legrand only partially and intermittently appeals to the 'I' as the site of autobiographical experience. Embedded in place, the writing embraces ecological relatedness and so erases binaries like human vs. non-human, nature vs. culture, I vs. other. If we have chosen Legrand's article to close this special issue, it is because her essay so beautifully illustrates language as a theory and method that makes space for happenstance, the chaotic, the unexpected.

Ce numéro marque aussi, à nos yeux, une étape dans la réflexion écocritique : s'il ne saurait prétendre à une exhaustivité thématique ou théorique, il atteste l'inclusion de cette réflexion dans la perspective plus large des humanités environnementales. Il s'agit bien de tendre vers une redéfinition de l'écologie politique qui s'ouvre aux questions que posent les relations entre humain et non humain, que le non humain désigne l'animal ou le végétal -et on retrouve ici l'arbre horizontal qui nous interroge. Nous ne pouvons que souhaiter le développement de tels travaux, comme celui de recherches, sur des corpus littéraires ou artistiques, qui contribueraient à dessiner les contours d'une justice environnementale, attentive à la diversité des conditions sociales, aux déterminations spatiales et politiques. Dans cette perspective, l'écocritique ne peut être que plurielle, attentive aux phénomènes de métissage, aux questions de genre, aux processus de

mondialisation et à leurs conséquences. Le bilinguisme de ce numéro n'est, pour nous, qu'une première étape vers cette pratique largement comparatiste. Dans le seul monde francophone, il apparaît nécessaire d'ouvrir les corpus et les travaux vers une plus grande prise en compte de la diversité linguistique effective : le joual québécois, les créoles antillais, par exemple, ont pleinement leur place dans la réflexion écocritique. Au-delà, la réflexion ne peut que gagner à confronter des productions issues d'aires culturelles différentes, non pour les réduire à une pensée unique, affadie, mais pour faire entendre la singularité des problématiques et des œuvres et favoriser, ainsi, une prise en compte plus sensible et plus critique des questions environnementales dans leur complexité.

Intervention/invention : nous tenions à cette possibilité de rencontre qu'attestent, pensons-nous, les articles qui composent cette livraison. Il est clair que le dialogue ne saurait s'arrêter ici.

### **Works Cited**

Weber, Dominique. "Working notes, 5 - 13-14.VI.2018: walking out." [www.dominiqueweber.com/traduction-1](http://www.dominiqueweber.com/traduction-1).

## Singer l'homme pour mieux le démasquer Le projet écologique de Pierre Huyghe

Vincent Lecomte  
CIEREC UJM Saint Etienne, France  
vinkyworld@orange.fr



### Résumé

Dans l'œuvre de Pierre Huyghe, la présence animale, sans remettre en question la présence humaine, peut aider à définir ce qui fait « l'humain de l'homme ». C'est notamment l'une des ambitions de son film *Untitled (Human Mask)* (2014) qui met en scène un singe portant un masque anthropomorphe. L'artiste cherche une fois de plus à créer un écosystème dans lequel évolue l'animal, son intervention ayant pour effet de produire une forme de réincarnation du corps humain, et le réinvestissement de son milieu. Grâce à cet acteur malgré lui, et sur les lieux mêmes de la catastrophe de Fukushima, Huyghe revisite, voire déjoue l'œuvre de l'homme et, partant, ses représentations du monde.

*Mots clés* : Art contemporain, animal, humain, figuration, écosystème.

### Abstract

In the work of Pierre Huyghe, the presence of the animal, alongside the human, helps to define what makes "the human of the man." This is one of the ambitions of *Untitled (Human Mask)* (2014), a movie featuring a monkey wearing an anthropomorphic mask. The artist seeks once again to create an ecosystem in which the animal evolves, its intervention having the effect of producing a form of reincarnation of the human body, and the reinvestment of its environment. Thanks to this unwilling actor at the scene of the Fukushima disaster, Huyghe revisits and even foils the work of the Man and, consequently, his representations of the world.

*Keywords*: Contemporary art, animal, human, figuration, ecosystem.

### Resumen

En la obra de Pierre Huyghe, la presencia animal, sin poner en tela de juicio la presencia humana, puede ayudar a definir lo que hace "el humano del hombre". Esa es una de las ambiciones de su película *Untitled (Human Mask)* (2014), en la que dirige a un mono que lleva una máscara antropomorfa. Una vez más, el artista trata de crear un ecosistema en el que el animal evoluciona, y cuya intervención tiene por resultado producir una forma de reencarnación del cuerpo humano, y la reinversión de su entorno. Gracias a este reticente actor en la escena del desastre de Fukushima, Huyghe revisa la obra del hombre, así como nuestras representaciones del mundo, hasta desbaratarlas.

*Palabras claves*: arte contemporáneo y animal, humano, figuración, ecosistema.

Auteur d'une œuvre protéiforme—mêlant souvent sculpture, installation, performance, vidéo, son, architecture...—l'artiste français Pierre Huyghe recherche fréquemment la complicité de l'animal. Mais, si la réunion de ses travaux semble peu à peu constituer un véritable zoo<sup>1</sup>—chien, singe, faon, rat, fourmi, abeille, araignée, bernard-l'hermite...—la singularité de sa pratique ne réside pas dans une inspiration puisée dans des études animalières, ni même dans l'utilisation d'un bestiaire symbolique. Il met en scène l'animal vivant (et parfois, mais plus rarement, sa représentation) afin de le confronter à des univers presque exclusivement humains. Ainsi, notamment, dans l'exposition « Pierre Huyghe », montée en forme de fiction rétrospective au musée d'art moderne Georges-Pompidou, en 2013-2014, des insectes ou des crustacés côtoient une patineuse ou un gardien à tête d'aigle faisant fonction de maître de cérémonie. Plus encore qu'à un spectacle, c'est littéralement à « une exposition vivante »<sup>2</sup> que l'artiste invite son public. Au travers de ce travail singulier, l'on peut alors se demander si, dans cette confrontation des espèces et des mondes qu'elles ouvrent, dépassant la question de la condition humaine, il n'a pas pour projet de mettre au jour l'humanité de l'homme. Et, tentant par divers moyens de le dévisager, ne parvient-il pas à laisser (ré)apparaître, au-delà même de comportements singuliers, un dénominateur commun ?

Le court film *Untitled (Human Mask)* est sans doute l'un des exemples les plus radicaux de ce désir d'exploration. L'unique personnage est un singe masqué qui évolue dans un restaurant abandonné, non loin de Fukushima. Si les actions du singe, pour le spectateur, semblent au premier regard répondre à une forme de jeu, c'est d'abord parce que la tentation est grande de projeter sur les gestes du personnage un agir humain, une volonté. Mais cette volonté n'est peut-être pas, précisément, là où l'on penserait qu'elle s'exerce. En effet, l'artiste conçoit son travail comme un grand laboratoire vivant qu'il vient soumettre à un public, lequel croit assister à un spectacle, et vit en réalité une expérience.<sup>3</sup> Et dans cette expérience, l'animal, mais aussi l'environnement dans lequel il se trouve plongé, tiennent une place centrale.



Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)*, 2014, film, couleur, sonore, 19 minutes (Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York ; Hauser & Wirth, London ; Esther Schipper, Berlin ; and Anna Lena Films, Paris. © Pierre Huyghe)

<sup>1</sup> Voir, à ce propos : Huyghe, Pierre. *Zoo*. 2012. Exposition. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal.

<sup>2</sup> Propos du gardien lui-même. Interview réalisée le 25 novembre 2012 (Colard).

<sup>3</sup> « En ce moment, je répète en boucle cette formule : il ne s'agit pas d'exposer quelque chose à quelqu'un, mais d'exposer quelqu'un à quelque chose. Quelque chose qui est là, en soi » Propos de Huyghe (Colard).

Les premiers plans du film, tournés à l'aide de drones, font pénétrer dans la zone interdite de Fukushima : on y voit un ensemble de maisons sinistrées, abandonnées, figées dans l'état où les a laissées le désastre écologique et industriel. L'actualité se trouble : est-ce juste après la catastrophe que ces images sont prises, ou quelques années plus tard ? Ravage récent ou lieu préservé en l'état ? Moderne Pompéi, le quartier de cette ville paraît, quoi qu'il en soit, suspendu dans une éternelle attente ; littéralement, ces plans dressent le portrait d'une ruine de l'actualité. Puis l'on découvre un intérieur. Le film, dès lors, se déroule dans un restaurant apparemment déserté ; une présence, cependant, puis d'autres, plus fugitives encore, viennent rapidement l'animer. Dans ces lieux vides, une petite silhouette agile parcourt les diverses pièces, s'arrête, retourne sur ses pas, semble réfléchir ou exécuter des gestes, comme s'il s'agissait d'une mystérieuse répétition. On entend dans le lointain, par intermittence, de vagues échos, des voix, des annonces enregistrées, le bruit de la pluie qui tombe sur le toit, voire dans la maison, et, au premier plan sonore, la respiration du protagoniste, dont on suit, au plus près, les évolutions à travers ces méandres familiers. Les pièces de la maison et leur décor, la plupart du temps dans la pénombre, sont l'occasion d'un jeu de contrastes : sur le fond sombre des pièces, se détache la blancheur d'un masque porté par le personnage évoluant dans ce cadre. Ce clair-obscur accentue le caractère d'exemplarité du faux visage, vide de toute expression—ou riche de toutes celles que l'on est tenté d'y voir.

Le personnage de ces pièces est un animal déguisé, grimé : il porte un masque et une perruque qui le fait ressembler, au premier coup d'œil, et de manière troublante, à un enfant qui se serait travesti. Tout se passe comme si la tête de l'animal se trouvait « défacée », et comme si, étrangement, le centre d'intérêt de la scène était aveugle, à rechercher ailleurs. Cette longue scène rappelle l'importance primordiale du rôle du masque dans le théâtre Nô.<sup>4</sup> Mais cette pratique, même si elle peut représenter l'une des sources d'inspiration de l'œuvre, se croise avec d'autres références, plus contemporaines et prosaïques, à l'instar de ces scènes circulant, notamment, sur You Tube depuis 2002 dans des vidéos comme « Fuku-chan Monkey in mask, wig, works Restaurant! » et montrant le singe-serveur-savant d'un restaurant japonais, qui a fait de l'animal à la fois un employé, une attraction, une mascotte, voire un logo. Ces images sont d'ailleurs à l'origine du projet de Huyghe, qui a décidé de reprendre le macaque femelle vedette et de le faire « jouer » dans son film : ici, l'animal, connu sous le nom de Fuku-Shan Monkey, toujours affublé d'un masque et d'une perruque (même s'ils ne sont plus ici des accessoires grotesques mais des éléments quasi tragiques d'une mise en scène qui favorise le recueillement, inquiète la possibilité d'une projection) est privé de toute interaction avec des clients, et est laissé seul face à lui-même dans le restaurant vide de toute présence humaine. L'animal, dont les évolutions et les gestes sont filmés par des caméras automatiques avec capteur de mouvement, est saisi dans la fébrilité de son

---

<sup>4</sup> Dérivée d'une fête religieuse destinée à divertir les dieux (qui évolua avec l'arrivée du bouddhisme pour devenir une danse à l'époque Shinto), cette pratique, qui a également été influencée par l'acrobatie et la magie, et a pris sa forme conventionnelle au début du XV<sup>e</sup> siècle, se perpétue—complexifiant sa codification—jusqu'à nos jours.

désœuvrement. L'artiste choisit de ne garder du cocasse de la situation initiale qui l'a inspiré que la part animale, retirant le contexte animé, les convives hilares, les boissons servies, les adieux au célibat bruyamment célébrés, les téléphones portables brandis pour immortaliser l'événement et l'animal. Il ne reste plus qu'un lieu, hanté par l'énigme d'une présence : reliefs tragiques d'une catastrophe sans nom.



« Fuku-chan Monkey in mask, wig, works Restaurant ! », video amateur, You Tube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=zS7QkjIKOxk>, (consulté le 09/09/2019)

En prenant pour point de départ un phénomène viral, en allant même jusqu'à tirer parti de son « acteur » principal, qu'il fait rejouer sur ce qu'on pourrait supposer être les lieux mêmes de son travail, l'artiste révèle un rapport ambigu des humains avec l'animal. De fait, il met en scène un bouleversement, et produit un effet miroir. Il ne s'agit plus là, comme dans certaines de ses œuvres précédentes, de donner à voir des hommes portant des masques animaux, mais un animal portant un masque humain. L'artiste aime à jouer avec les renversements et les confusions sous toutes leurs formes. Son œuvre est parcourue par cette forme de substitution, voire de fusion entre réalité et fiction. Huyghe a ici l'idée d'une création qui ne serait que le prolongement, dépouillé, d'une facétie jouant également sur un trouble : le restaurant devenant alors par sa relecture le théâtre partagé de l'acteur animal malgré lui et des clients—eux-mêmes acteurs, mais aussi metteurs en scène puisque leurs images, prises sur le vif, sont ensuite diffusées sur les réseaux sociaux. C'est aussi le statut de ces prises de vue en flux presque continu qui est interrogé. Imagerie et singerie à leur tour se confondent et s'inversent. La guenon porte dans le film de Huyghe les accessoires que l'on trouve déjà dans les morceaux de réalité filmés. Retrouvant son emploi malgré la catastrophe, par-delà le cataclysme, l'animal paraît en fait n'avoir jamais réellement quitté son service ; et, d'ailleurs, il est à proprement parler embauché par Huyghe pour continuer son travail, à vide, ou à blanc. Peut-on voir dans cette étrange

serveuse un « animal post-humain », <sup>5</sup> tel que l'envisage Ana Teixeira Pinto ? Ce qui n'était qu'une animalité de foire, ou un commerce d'images jouant d'une économie de moyens pour une séduction maximale, se trouve transformé par le film de Huyghe en un véritable manifeste pour une redéfinition de l'humanité. L'efficacité du dispositif qui dépasse, ici, le grotesque latent, conduit à une véritable réflexion éthique et ontologique.

L'équivalence affective qui peut s'établir d'emblée entre enfant et animal, dont la serveuse est comme une incarnation chimérique, est perturbée par une véritable indécision. L'ambiguïté réside dans le fait que notre conscience oscille sans cesse entre une propension à l'identification avec cette présence humaine fantomatique (résiduelle, seulement reconstituable à partir d'actions décomposées, de détails, d'accessoires) et une résistance face à l'incarnation animale qui est, elle, bien présente. Face à cette alternative, le choix semble alors impossible, le dilemme insoluble. A-t-on affaire, ici, avec ce personnage fantastique, à une nouvelle forme de singerie ? Huyghe demande à l'animal de faire l'homme, de le singer. Mais, contrairement à la scène d'origine, relayée largement par internet, la volonté comique, ou le caractère de dérision qu'avait au départ la mascarade, ici, sous-tend une véritable réflexion sur deux perceptions, celle de l'homme et celle de l'animal, et conduit ainsi à repenser le rapport entre les deux « ordres ». <sup>6</sup>

Si l'esquisse d'un portrait de l'homme est perceptible à travers celui du singe dans *Untitled (Human Mask)*, c'est par déduction, mais une déduction sensible, issue de l'observation de signes ténus. La malice et la facétie ont quitté une scène expressive, aux signes ostentatoires, pour renaître dans l'esprit du spectateur, une fois saisie la portée d'un tel subterfuge. La mascarade est bien présente, mais l'on n'a plus affaire à une véritable singerie. L'humain est bien moins vif, voire moins vivant que l'animal. Mais avec Huyghe, le singe reste singe, au sein d'un monde dont il semble constituer le seul survivant. Car ce n'est pas la figure animale que Huyghe convoque dans *Untitled (Human Mask)*, mais, littéralement, son effet de présence. Et pourtant, si quelqu'un se trouve ici

<sup>5</sup> Ana Teixeira Pinto a rédigé un article intitulé « The Post-Human Animal What's behind the proliferation of animals in recent artworks ? » dans lequel elle prend notamment pour exemple *Untitled (Human Mask)* afin de démontrer, selon une version inversée ou dérivée de l'évolution, que des animaux peuvent constituer une nouvelle étape, postérieure à celle de l'humain. Elle écrit : « In an evolutionary timeline, humanity usually stands between the animal and the android. In this light Huyghe's creature, half ape, half cyborg, might be seen as the perfect embodiment of the warped temporality Kojève ascribed to the 'post-historical' condition » (74).

<sup>6</sup> L'artiste s'inscrit-il dans l'héritage figural de la singerie ? La représentation du singe est bien souvent une figure ironique, moqueuse, prise comme le miroir fidèle et pourtant déformé, déformant, d'une humanité sérieuse, affairée, assurée, docte, moralisante, et faillible. Le phénomène, dès la Renaissance, se repère dans la peinture puis l'illustration, allant s'intensifiant du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Les singes prennent, par exemple, dans l'œuvre de l'artiste contemporain Jörg Immendorff la place centrale. L'animal se révèle encore une fois facétieux et s'empare des attributs et des tâches humaines afin de les tourner en dérision. Dans *Tape quand il faut (Haue zur rechten Zeit)*. 1988. Huile sur toile, 250 x 220 cm. Cologne, New York, Galerie Michael Werner), par exemple, Immendorff va jusqu'à mettre en scène l'animal, immense, à l'œil rieur, donnant sur ses genoux la fessée à l'artiste lui-même, réduit à la posture d'un bambin réprimandé. Avec *Les Doctrinaires (Der Dogmatiker)*. 1989. Huile sur toile, 100 x 80 cm. Propriété de l'artiste) le singe prend la place de chef de chœur, donnant la mesure à un groupe de chanteurs inspirés. Mais si l'homme est visé à travers le singe chez Huyghe, à l'ironie presque bonhomme d'Immendorff se substitue ici une sobriété dans le déploiement des effets, une forme d'austérité, un regard froid, une observation attentive et quasiment documentaire. Et le singe, tête dissimulée par le masque, ne peut pas dans ce cas servir l'expression d'une moquerie ouverte.



représenté, c'est bien l'homme, et en premier lieu par ses vêtements, c'est-à-dire par une parure, support majeur de différenciation. À défaut d'être un animal habité, c'est à un animal habillé auquel on a affaire : le personnage du film de Pierre Huyghe pourrait constituer une autre façon de viser et de caractériser l'homme.

Si le vêtement participe toujours de l'établissement de l'identité humaine, nourrissant la tradition discontinuiste au sein même du paradigme darwinien, c'est parce que, placé d'abord au rang de qualité humaine, il se trouve désormais à cheval sur les deux grandes classes de critères distinctifs (culture/nature) qui structurent toute l'épistémè moderne : avec le vêtement, les distinctions culturelles se rapportent en fin de compte à des distinctions de nature, ou qui sont pensées comme telles : le vêtement pour la raison (l'objet et la technique), le vêtement pour le rapport à soi et aux autres (l'intériorité, la conscience, la pudeur), le vêtement pour la nécessité (la prématurité, l'inadaptation au milieu, l'outil de feinte à la chasse), le vêtement pour la sociogenèse (la sémiologie du corps). (Bartholeyns 136)

Le vêtement ne peut donc être simplement réduit à un objet, voire à un accessoire, un ajout superflu, ou une prolongation du corps. En désignant l'individu, il révèle immanquablement l'humanité. Et c'est bien ce que veut montrer Huyghe dans ce film, autant que dans une grande partie de son œuvre : une humanité perçue d'abord comme une animalité spécifique, le produit d'une histoire mystérieuse, insondable. Et, dans cette entreprise, ce désir de dresser en naturaliste le portrait d'une humanité générique, l'animal, présent ou symbolique, présenté ou évoqué, ou même réifié, s'avère bien souvent le compagnon d'élection de l'artiste.

Dans *Untitled (Human Mask)*, il y a aussi et surtout le masque, dont la blancheur peut évoquer celle d'une toile d'écran ; bien plus, il peut aussi fonctionner comme tel. L'utilisation du masque est récurrente dans le travail de Pierre Huyghe. C'est pour lui l'occasion de pratiquer une dissociation entre l'image produite par l'association du corps et du masque, et la réalité qu'elle recouvre. Le masque animal, porté par un « figurant » (terme employé couramment par l'artiste lui-même), auquel on est constamment tenté de refuser le statut de comédien, est pour l'artiste un procédé, mais plus encore, il vient à prendre la valeur d'un rituel qui parcourrait son œuvre. Le masque, dont l'usage rituel est ancestral, devient chez l'artiste un outil de déconstruction du corps et du territoire humain. Les faits et gestes, qui peuvent appartenir à notre quotidien, se trouvent réincarnés grâce au masque. C'est le masque, avec le vêtement, qui a paradoxalement le pouvoir de révéler la vie.

Hantés par un désir narratif indéterminé ou inabouti, laissé comme suspendu, les films de Pierre Huyghe tels que *The Host and the Cloud*, et certaines de ses installations/performances, loin de parodier l'homme selon une esthétique béhavioriste, le laissent au contraire à l'abandon, dans une sorte de vacuité. Désincarnés d'une humanité attendue mais toutefois habités d'une vie propre, ces corps dépossédés se mettent à exprimer notre position d'homme. L'artiste, s'intéressant moins aux objets qu'à leur usage, nous rend spectateur d'une société qui se trouve loin d'être étrangère à la nôtre. Autour de ces objets, il établit des relations, provoque des rencontres, indique « des possibilités de vie différente » (Azimi). Et plus encore. Huyghe confie ainsi :

[J]e me concentre sur quelque chose qui n'est pas joué, mais qui existe, en soi. Je cherche non à définir la relation entre des sujets, mais à inventer les conditions qui peuvent déboucher sur la porosité, l'écoulement, l'indéterminé. Ce qui m'intéresse, c'est d'intensifier la présence de ce qui est, de lui trouver sa propre présentation, sa propre apparence, sa vie propre, plutôt que de la soumettre à des modèles préétablis. (Propos recueillis par Lavigne)

Dans *Untitled (Human Mask)*, le singe masqué, rare présence animée du film,<sup>7</sup> représente une survivance, dans un univers déserté, sombre. Il est difficile de ne pas songer à *La Planète des singes* de Pierre Boulle ; à cette espèce qui est l'incarnation même de la civilisation. Dans ce roman, ce sont les hommes de Soror qui gardent le silence, un silence animal. L'homme (re)devenu animal est bel et bien un poncif de la littérature. Dans son article « Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ? », Janick Auberge en donne deux exemples célèbres :

[Les] malheureux Yahoos des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, hommes à l'état sauvage, élevés comme du bétail par des chevaux évolués du pays des Houyhnhnms. L'effet de miroir est des plus cruels, surtout quand la « régression » de l'homme à l'animal est ouvertement repoussante, comme chez George Orwell (*La Ferme des animaux*), où, dans la scène de l'orgie finale, les hommes et les cochons se confondent, dans leur sensualité débridée et la confusion des genres. (135)

Huyghe, lui, choisit de rendre ce renversement plus sournois, moins violent et même plus réaliste ; il le réalise, même, avec une certaine tendresse. Subtilement, le réalisateur sollicite la conscience du spectateur, devant ressentir la présence animale sous des aspects humains. Il n'est même pas là question (comme cela peut être le propos chez Orwell) de décrire une bestialité humaine. Le vivant est chez Huyghe plus important que le symbolique ; il finit par prêter tout autant, voire plus encore, à réfléchir. L'animal parle d'abord l'homme avant de parler *de* l'homme.

Huyghe est adepte des inversions. Après avoir donné vie à de nombreux personnages humains à tête d'animal il propose dans *Untitled (Human Mask)* de donner à voir les évolutions d'un corps animal « portant » une tête d'homme. Dans cette œuvre un autre renversement a lieu. L'artiste inverse le rapport de force entre le visage et le corps. Le visage, support principal de l'expressivité, qui concentre ordinairement les regards et permet, si ce n'est une projection, une forme d'interaction, d'échange, devient ici radicalement « neutre ». Le corps se révèle soudain le lieu premier et dernier de l'expressivité. Et par le corps c'est l'animalité qui peut (enfin) s'exprimer. Par cette remise en cause le rapport de force animal/humain se trouve également subverti. L'absence d'humanité que le masque blanc semble ostensiblement afficher n'est pourtant jamais totale, tout à fait accomplie. Il est impossible pour le spectateur de se défaire absolument d'un instinct irrépressible de projection.

Le milieu, humain, dans lequel évolue l'animal incite également à être gagné par ce processus de projection. Les sociétés auxquelles l'artiste donne forme, voire vie (sans les

<sup>7</sup> Hormis le singe, apparaîtront furtivement à l'écran un chat, quelques insectes et des larves grouillant sur des restes de nourriture.

« mettre en scène »), en règle générale, ont leurs us, leurs codes, leurs activités propres.<sup>8</sup> Giorgio Agamben affirme que « l'homme est l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être » (Agamben 44) Se référant explicitement au philosophe, Huyghe cherche-t-il à révéler la construction de cette humanisation ontologisante ?

*Untitled (Human Mask)* entend interroger la source même de cette autodéfinition. Et, pour ce faire, il demande à l'animal de mener l'enquête. Donnant une âme à cette présence indéterminée à l'allure de fillette, le singe n'en investit pas seulement le corps, il le transforme en cas. Il l'anime au sens propre et figuré, pour, tout en la dévisageant, aider l'artiste à entreprendre une défictionnalisation—par la proposition d'autres schèmes fictionnels possibles. D'après Azimi, ce mouvement parcourt le travail de Huyghe, et vise à donner, plus que de la crédibilité ou du réalisme, la vie à des personnages imaginaires. Quant à Huyghe, il affirme que son intérêt se porte sur « l'aspect vital de l'image, à la manière dont une idée, un artefact, un langage peuvent s'écouler dans la réalité contingente, biologique, minérale, physique » (propos recueillis par Lavigne). Dans *Untitled (Human Mask)*, il se sert du singe pour faire vivre ce succédané de visage qu'est le masque.



Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)*, 2014, film, couleur, sonore, 19 minutes (Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York ; Hauser & Wirth, London ; Esther Schipper, Berlin ; and Anna Lena Films, Paris. © Pierre Huyghe)

Par ce film, Huyghe désire-t-il donner à percevoir de quelque façon l'âme humaine, mais à laquelle la conscience refuse le plus souvent de s'identifier ?<sup>9</sup> Il s'agit, chez Huyghe,

---

<sup>8</sup> Selon Durkheim, « les sociétés humaines présentent un phénomène nouveau, qui consiste en ce que certaines manières d'agir sont imposées ou du moins proposées du dehors à l'individu et se surajoutent à sa nature propre, tel est le caractère des institutions. » (Durkheim) Toutefois, Émile Durkheim rappelle que « les sociétés humaines » sont des organisations parmi d'autres, ne se distinguant des autres que par une différence de degré.

<sup>9</sup> Chez Pierre Huyghe, l'âme n'est pas à confondre avec l'inconscient. Il ne s'agit pas d'entreprendre une sorte d'analyse psychologique de l'humain par le détour de l'animal. Donner une âme animale au corps humain

d'une âme animale, dans son acception la plus large, puisque le trouble ressenti par le spectateur le porte à un point de confusion—c'est peut-être là que se situe la véritable portée chimérique du film—le conduisant à percevoir, à force d'hésitation, une animalité générique,<sup>10</sup> c'est-à-dire aussi la sienne.

Pour ce faire, puisque l'homme se distingue du singe par son absence de pelage, Huyghe évacue par ce grimage la question de la chair. C'est donc par d'autres moyens qu'il procède. Si le poil, entrevu par endroits et par moments, mais aussi et surtout les quelques mouvements, vont d'abord révéler la bête, par le subterfuge convenu du masque et du vêtement—autre forme de mascarade—l'artiste ensuite rend tolérable la présence simiesque, pour finir par laisser le spectateur seul avec lui-même, avec sa conscience animale. La faible luminosité, qui vient accentuer l'imprécision des espaces, dont pourtant certains détails sont montrés—quelques meubles, objets abandonnés, vivres en décomposition...—fait écho à la perception malaisée des consciences qui les perçoivent. Elle figure par là le refoulé : à la fois notre inclination à une identification venant déterminer un certain rapport à l'animal, et donc une capacité à se concevoir animal.

Chez Huyghe, le singe devient l'ambassadeur de l'animalité.<sup>11</sup> La singularité de l'animal est toujours préservée, mais elle relève bien plus de son individualité que de sa spécificité biologique. Cette individualité lui confère d'ailleurs une fonction de témoin. Et c'est par le jeu d'une projection-identification que l'artiste entend rendre compte de ce qui est. C'est ainsi qu'il réussit à produire un trouble. Dans *Untitled (Human Mask)*, il est question d'un corps humain habité par l'animal. L'animal rejoue la condition humaine. Avec cette prédilection affichée pour le retournement des valeurs et du paradoxe, Huyghe montre que la présence fantomatique n'est pas là où on croirait la trouver. L'animal, apparemment absent, est comme absorbé par la présence fascinante du masque, et englouti dans un environnement sombre. Par son omniprésence, qui pourrait *in fine* se révéler l'indice, le signe de son omniscience, la bête donne vie à cette marionnette humaine, qu'elle (ré)incarne par la même occasion. En effet, c'est le singe qui donne l'esprit à la face humaine, que la blancheur, l'absence de traits et l'impavidité rendent générique. Ultime inversion, ou révolution complète : ce n'est pas le singe qui se voit « résumer » à une figuration de son espèce, mais peut-être bien l'homme lui-même.

Le titre de l'œuvre vient confirmer que c'est bien l'homme qui est visé ; l'animal ne sera donc là que pour le révéler. L'artiste prend toutefois la précaution de faire précéder *Untitled (Human Mask)* de ce qui peut s'apparenter à une mention rhétorique laissant libre cours à l'interprétation du public. L'imprécision initiale ne sonne pas ici comme une indécision ou une hésitation ; elle indique clairement une volonté de ne mettre aucun

---

c'est pour l'artiste provoquer un sursaut de conscience existentiel hors de tout cadre philosophico-scientifique, mais conduisant toutefois à une relecture comportementale profonde.

<sup>10</sup> Seul subsiste, par la force des choses (constatées), l'animal, les autres éléments (humains) étant inertes.

<sup>11</sup> Dans l'exposition « Pierre Huyghe » au Centre Pompidou il s'agira d'un chien très particulier. Comme l'explique Colard, « "c'est LE chien", signale Pierre Huyghe. Le même qu'on avait déjà pu voir à la Documenta de Kassel, évoluant dans un coin de paysage, sur un terrain vague poétisé par l'artiste. C'est un beau lévrier blanc, forcément élégant, déjà esthète, mais avec une particularité notable : une de ses pattes est tatouée en rose fuchsia. Ça lui fait une longue barre rose verticale sur la patte droite. Dans l'exposition de Pierre Huyghe au Centre Pompidou, il y a un monochrome rose sur la patte du chien. »

obstacle conceptuel dans ce qui constitue avant tout l'invitation à une expérience projective.

Huyghe, en conférant aux sites choisis pour ses œuvres une dimension de personnage central, de moteur, dans son processus de création, affectionne—comme dans les dispositifs de ses expositions—l'imbrication entre éléments naturels (animaux, végétaux et minéraux) et d'autres issus d'environnements façonnés par l'humain, ces derniers étant perçus à leur tour comme de véritables objets d'étude éthologique. Dans *Untitled (Human Mask)*, c'est l'*Umwelt* du singe qui finit par s'imposer, engendrant une relecture de l'espace. Le public est captivé par cette redéfinition animale de l'espace humain.

Dans *Untitled (Human Mask)*, on assiste au retour d'un dispositif de projection cinématographique classique. Le spectateur, assis dans l'obscurité devant un écran panoramique, plongé dans l'intimité de ce personnage hybride, ressent d'emblée un trouble essentiel, au-delà même des artifices mis en œuvre<sup>12</sup> : la tentation de l'identification. Il vit une animalité humaine, qui n'est ni de l'ordre du simiesque (et encore moins de la singerie, qui n'est que mascarade)—ni de l'ordre de l'humain. Et, ainsi, libéré du processus identificatoire, il lui devient plus facile d'entrer dans les coulisses du monde humain et de ses représentations. Huyghe aime à explorer l'envers des décors et « éveille chez le spectateur une prise de conscience des traits constitutifs de la représentation » (Bovier 19).

Avec *Untitled (Human Mask)*, ce sont les coulisses d'un spectacle que le spectateur se joue à lui-même qui sont soudain découvertes. La scène forgée par la conscience lorsqu'on envisage l'autre est structurée, hiérarchisée. L'autre est à la fois « autre » —de manière générique—et « un autre » —de manière singulière, en rapport avec tous les autres. L'animal illustre par excellence cette classification plus ou moins consciente. Dans ce théâtre intérieur, qui va permettre des degrés d'identification, tous les animaux ne connaissent donc pas le même sort.<sup>13</sup> Mais Pierre Huyghe force son public à se maintenir dans un déséquilibre, à balancer sans cesse entre deux perceptions irréconciliables : voir l'homme (le masque ménageant la possibilité d'une présence, même fantomatique), et, dans le même temps, accepter sa disparition, corporelle et temporelle, l'engloutissement dans un nouveau règne animalier. Tente-t-il ainsi, encore une fois, de cultiver le paradoxe, ou va-t-il plus loin ? A-t-il le souci dialectique de dépasser l'opposition entre animalité et humanité ? La notion d'humanité ne serait-elle pour Huyghe qu'un leurre ?

<sup>12</sup> Les artifices du masque et du déguisement, eux bien visibles, sont pourtant vite évacués, ou plutôt dépassés, pour donner à vivre une sorte de sincérité animale, le singe ne donnant jamais l'impression de reproduire des gestes appris au préalable, mais improvisant à mesure.

<sup>13</sup> Elias Canetti, dans *Le Territoire de l'homme*, remarque : « Chaque fois qu'on regarde un animal avec attention, on a le sentiment qu'un homme y est caché et qu'il se paie notre tête » (21). Certes, l'écrivain parle d'un « sentiment », mais il décrit bien là une réalité de la conscience, qui conditionne, assurément, la façon de voir cet « autre étrange » habité d'une vie qui ne peut pas apparaître autrement que familière. Canetti comme Huyghe parlent de l'irrépressible besoin de percevoir en tout être une conscience, la présence d'un alter ego, qui faciliteraient la compréhension et la rassureraient—la tendance à tout vouloir ramener au connu, et à soi-même, afin de ne pas se laisser désarçonner par l'irruption de l'étrange.

L'artiste travaille à une série de subterfuges destinés, non pas à égarer son public, mais à lui permettre de se réapproprier son corps—ou retrouver sa place—à lui faire quitter le confort de la position de spectateur pour lui donner, ou rendre, son rôle de témoin. C'est de cette façon qu'il propose une redéfinition de l'humanité, conçue cette fois du point de vue d'une animalité unique et générique. Il provoque « la frustration d'un regard dont l'omnipotence s'avère dérisoire » (Bovier 18). Jouer la disparition de l'homme peut aussi être une manière de basculer sur le « versant » animal et, en plaçant le point d'observation de ce côté-ci, réussir à mieux montrer l'homme, à pénétrer son territoire.

La question du territoire est centrale dans le travail de Huyghe, et elle est, au fil de travaux de l'artiste, régulièrement réinterprétée en suivant une orientation biologique. C'est notamment par un décrochage temporel que l'artiste arrive à reprendre possession de lieux souvent chargés d'histoire. La temporalité est tout autant au cœur du travail de Huyghe, qu'il s'agisse de performances durant plusieurs semaines, de reprises, de vidéos ou d'installations. Cette dimension cruciale est, œuvre après œuvre, revisitée selon des lois toutes personnelles, à la fois incongrues et intrigantes.

Prendre en compte la temporalité animale aide notamment à comprendre des modes de spatialisation essentiels. Ce faisant, Huyghe tente de capter une mémoire du vivant. Bien que souvent négligée ou même ignorée, profondément inscrite dans les lieux, elle est faite des innombrables et parfois insoupçonnables formes de vies, passées et présentes, et des diverses représentations qui les habitent. La mémoire biologique, vécue et vivante, est aussi une forme d'empreinte qui arrive à transcender les représentations culturelles de l'existence.

Cette mémoire réinterprète les divers habitats, cérémonies,<sup>14</sup> postures qui caractérisent les cultures humaines ; elle peut notamment être réimplantée dans une société à l'agonie. Mais, si cette mémoire biologique semble offrir une extériorité, un détachement, voire une échappée, jamais chez Huyghe il n'est sous-entendu qu'elle ne se trouverait pas déjà à l'œuvre dans la mémoire collective. Loin du désir de montrer un monde scindé, humain d'un côté, animal de l'autre, culturel ici, naturel là, l'artiste, en esquissant la possibilité d'un monde renouvelé, veut semer « les germes d'une mémoire à construire » (Lavigne). Ainsi, créant une temporalité parallèle, jamais complètement fictive, il tente souvent de réinvestir la ruine.<sup>15</sup> Sans pour autant la revivifier, son emploi lui permet de saisir, plus encore que sa structure, son état présent. C'est la ruine que l'on peut deviner dans *Untitled (Human Mask)*, qui pourrait être l'envers, ou l'au-delà du restaurant qui a inspiré l'artiste. Le site est relu jusque dans sa composition « atomique » par l'accident de Fukushima, tristement emblématique de l'œuvre apocalyptique humaine. Le désastre environnemental et humain qui a touché la ville de Fukushima et le Japon devient une nouvelle zone propice à l'exploration, voire à la refondation imaginaire d'un territoire : la vive et concrète dystopie dont la terre est porteuse devient, par le film

<sup>14</sup> Le choix du chantier n'est pas anodin : dans *Streamside day celebration* (Huyghe, Pierre. France. Film super 16 mm et vidéo transférés sur Digibeta. 2008. 26'), il est question de ce moment de l'attente, de la projection, de la volonté de créer.

<sup>15</sup> Il peut tout aussi bien s'agir d'un musée abandonné que d'une ville désertée.

et le regard conjoints de l'artiste et de l'animal, l'occasion d'une fiction fertile, troublante. L'intrigue de l'œuvre ne fait que poursuivre ou prolonger celle de la réalité, en mettant en lumière les questions et les apories contemporaines. « L'homme est un animal en train de dépouiller l'espèce » (18), note Gilles Deleuze ; tout se passe comme si Pierre Huyghe envisageait, à la faveur d'une catastrophe déclenchée par l'humanité elle-même, la possibilité d'un renversement ou d'un dépassement : une fiction née sur les décombres d'une réalité mise en crise et en question. À travers cette entité chimérique que représente le singe masqué, on est encore une fois conduit à se demander s'il s'agit d'envisager l'existence d'une animalité post-humaine et post-historique (Teixeira Pinto 74-75).

« L'animal pris au piège joue le jeu de la condition humaine, répétant à l'infini un rôle inconscient » relève la commissaire d'exposition Caroline Bourgeois à propos de *Untitled (Human Mask)*. La mise en scène d'une temporalité animale permet un décrochage<sup>16</sup> vis-à-vis de l'espèce humaine et de son espace. À travers le comportement, le rythme des gestes de l'animal, sa déambulation erratique dictée par des intentions qui échappent au public, c'est la temporalité animale<sup>17</sup> qui donne sens à ce théâtre obscène voire sans scène, à ces images qui peinent à devenir des scènes, bien qu'elles obéissent toujours, en dernier ressort, à un vouloir humain, à l'intention de l'artiste qui s'exprime par le dispositif mis en place, la captation, le montage. Plus encore que la catastrophe nucléaire elle-même, qui a pourtant porté un coup d'arrêt (provisoire) aux activités de la centrale, et a ébranlé une fois de plus le mythe d'une toute-puissance humaine – sans en réduire significativement les ardeurs – la rupture temporelle opérée par l'animal, et sa survivance même, ruinent de l'intérieur les fondements du monde de l'homme.

L'attention portée aux rites de célébration, à l'organisation du travail, et à son pendant improductif,<sup>18</sup> est une manière d'interroger la mémoire collective et ses représentations. L'originalité de Huyghe réside dans la volonté de chercher à les réinventer grâce à la présence de sujets vivants, et de chercher à tirer un enseignement de cette nouvelle mise en situation, éclairée par une interaction inédite. Le temps suspendu, l'arrêt—qu'il s'agisse de figurer l'inactivité ou la posture de l'animal à l'aguet—permettent de donner à expérimenter de façon différente un environnement, aussi banal, aussi familier soit-il. Huyghe aime à créer de toutes pièces des univers complexes et organisés,<sup>19</sup> de véritables cosmos dans lesquels il plonge des corps et pour lesquels il forge

<sup>16</sup> Le titre de l'exposition collective présentée à la Pointe de la Douane à Venise en 2016 est « Accrochage ». Huyghe semble pour sa part, plus encore que revisiter le dispositif de l'exposition, interroger la façon dont nous nous exposons à nous-mêmes dans une société hypermédiatisée.

<sup>17</sup> Tout comme celles du chien, de l'abeille, de l'araignée, de la fourmi, du bernard-l'hermite... participent d'un « décrochage » temporel venant redéfinir espaces filmiques ou de l'exposition. Il y a souvent télescopage entre animalité et objets, milieux et corps humains. L'homme même, pris dans la vacuité, semble soumis à cette temporalité incongrue qui pourtant peut s'avérer naturelle.

<sup>18</sup> Pierre Huyghe est, à ce propos, le fondateur de l'Association des temps libérés, qui s'intéresse à ces moments improductifs et a pour but d'envisager une société que l'on pourrait qualifier de « dé-tâchée », c'est-à-dire libérée du travail. Ceci est à mettre en relation avec la vacuité qui conditionne constamment son œuvre.

<sup>19</sup> L'aquarium de *Zoodram 4-5* en 2009, que l'on retrouve en 2013 à Beaubourg, est un véritable microcosme habité d'invertébrés. Un bernard-l'hermite habite la sculpture *Muse endormie* de Brancusi. Les *Zoodrams* sont des « mondes en soi », des « écosystèmes », construits autant qu'instruits par le vivant, hommes compris, dont l'artiste lui-même.

des lois avec un souci constant de cohérence, voire de réalisme. Créer avec l'aide de la nature ne signifie pas pour lui la recréer. Tout comme « construire des situations qui ont lieu dans le réel » (Huyghe, propos recueillis par Lavigne) n'est pas forcément désirer agir sur celui-ci. Il s'agit de rassembler les éléments d'une œuvre totale dont l'artiste (et à travers lui l'art) n'est qu'un maillon, une intention, un aspect. Huyghe fait naître ce que Michel Foucault nommait des « hétérotopies », c'est-à-dire

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (47)

Dans une époque de la dispersion, de la simultanéité, de la juxtaposition, Huyghe voit également le cinéma comme un milieu, rendant aussi compte de la disjonction à l'œuvre dans la société (Bouvier). Cet espace, grâce au vivant qui l'habite, prend la forme, « le corps » d'un territoire. Il peut représenter une version biologique, mais jamais naturaliste<sup>20</sup>, d'art total, non seulement parce qu'il mélange les techniques les plus variées, mais aussi parce qu'il considère l'œuvre d'art comme un écosystème. Arpentant « plus de territoires qu'il ne construit d'objets » (Azimi), avec Huyghe le mouvement prime sur l'objet et le territoire fait œuvre.

« J'essaie de travailler l'espace comme un organisme : ce ne sont pas tellement les points, mais la circulation, le jeu qui se produit entre ces éléments » précise Huyghe (Huyghe, propos recueillis par Elisabeth Lebovici). En assemblant les éléments qui formeront un lieu qui s'auto-gère et s'auto-génère, il redonne à la pratique artistique le caractère d'une expérience à vivre, et la rend, elle-même, vivante. Telle la nature qui digère les déchets<sup>21</sup> de l'humanité, ignorant leur inutilité, ce travail livre ou provoque une œuvre d'art qui est porteuse de sa réinvention : une œuvre vitale. La figure du palimpseste, la « réactivation d'une image, d'un objet, d'un son, d'un film, d'un geste, d'un comportement » (Caron 4), n'est-elle pas, elle aussi, une façon de donner lieu à la réinvention à partir d'un patrimoine dévalué, délaissé ? *Untitled (Human Mask)* constitue un véritable palimpseste, un emploi à nouveaux frais, ou un réemploi, de la catastrophe, de l'espace contaminé pour une durée indéfinie, mais également de l'animal « de service », corvéable à merci, mélange d'outil et d'objet transitionnel.

<sup>20</sup> Huyghe n'est pas à proprement parler naturaliste, ni d'un point de vue philosophique ni d'un point de vue scientifique. Même s'il multiplie les expériences, elles sont d'ordre esthétique, dans la mesure où elles portent d'abord sur la question de la représentation ; elles ne reprennent pas les modes opératoires et les dispositifs propres aux sciences naturelles. Par ailleurs, il n'a pas pour objectif de dépeindre fidèlement quelque environnement ou quelque comportement que ce soit. Au travers d'œuvres comme *Remake* (Huyghe, Pierre. France. 1994-1995, 100'), qui interroge la position de spectateur voyeur, ou *The Host and the Cloud* (Huyghe, Pierre. France. 2009-2010, 121' 30''), faisant naître le Musée des arts et traditions populaires de Paris dans lequel cinquante personnes sont les observatrices de quinze autres, il pratique une mise en abîme du point de vue humain. Et, si l'homme est bien souvent étudié comme un animal, c'est parce que, comme tout autre animal, il est producteur d'imaginaire. Ainsi, selon le principe d'inversion précédemment évoqué, c'est l'animal qui lui permet d'analyser l'homme. Le dispositif est relu de l'intérieur selon des modes biologiques ou organiques. Huyghe étudie et donne à voir une biologie de la représentation.

<sup>21</sup> Qu'il s'agisse des résidus d'un accident nucléaire ou des restes d'une toute autre origine.



Dans *Untitled (Human Mask)*, le singe ne peut pas totalement singer l'homme, il ne le joue pas, pas plus qu'il ne le rejoue, puisque, comme l'ensemble du vivant, il est, vivant, actant, étant. Il donne pourtant à voir, à son corps défendant, un palimpseste de l'humanité. De manière saisissante, Huyghe permet l'apparition d'une nouvelle image qui, tout en venant en effacer une autre, en incarnant une autre forme de vie et d'intelligence à l'œuvre, démontre, paradoxalement, la spécificité de l'animal humain. Il laisse poindre par la présence animale une autre mémoire qui, dans l'échange des rôles, relit le cours de l'évolution. S'il s'agit ici d'une mascarade mise en scène, c'en est une qui, tout en dissimulant, révèle. Tandis qu'un acteur humain jouerait un rôle « de composition », tirant parti de la situation, l'animal, par sa simple présence, par ses actions et ses réactions, déjoue les attentes de l'observateur médusé, fait vaciller les oppositions terme à terme, en participant de la déconstruction du jeu—et de l'imaginaire qu'il a suscité—mais aussi de sa revitalisation. Huyghe invite dans ses œuvres l'animal afin qu'il aide l'image à se détacher du langage, qu'il l'affranchisse d'une vision aristotélicienne, c'est-à-dire du conditionnement « d'une culture rationnelle des pouvoirs de l'image » (Huyghe, « Palerme, Sicile. Catacombes des Capucins, une photographie de Gilles Erhmann » 29). Image, mémoire, jeu vivent soudain (ou à nouveau) de leur propre pouvoir de régénération (Azimi). L'imaginaire devient un substrat donnant corps à un territoire.

On peut repenser l'arrimage du verbe et de l'image, non pas pour défendre une indépendance rassurante de l'un vis-à-vis de l'autre contre la crainte de la prise en compte de ce qui échappe à la verbalisation rationnelle, mais davantage comme la mise en évidence du phénomène commun que partagent l'*imago* et le logos, ou le *discursif*<sup>22</sup> (contre la vision dichotomique augustinienne). C'est ce phénomène qu'on souhaiterait qualifier, en revisitant pour l'occasion un néologisme, d'« imagement », soit une manifestation encore latente d'un dialogue avec le monde dont la *mimesis* n'est qu'un des aspects, parfois même secondaire. Selon l'acception aristotélicienne de la *mimesis*, la capacité de l'homme à livrer « une production sensible qui ne se dépasse pas en représentation ne relève pas de l'art des images » (Azimi). Néanmoins, l'on peut tout aussi bien considérer que cette révélation n'est pas tout à fait étrangère à la pratique artistique, qui peut puiser à cette source pré-mimétique, que l'on peut qualifier de première et dont l'imitation ne ferait que confirmer le phénomène, afin de suspendre l'« image » au mouvement de l'« imagement ».

L'*opsis* d'Aristote, qui désigne sous un certain aspect le « visible », peut aussi relever d'une construction visuelle qui n'est ni représentation ni compréhension. Toutefois, Aristote ne confond pas l'*opsis* et l'art de faire voir. Il la situe plutôt dans l'art, conférant à celui-ci la capacité de laisser advenir « une puissance sensible de l'image » (Azimi). Pour ma part, je vois dans l'« imagement », non la simple présence de cette *opsis*, mais le dialogue avec le monde qui préserve, intacte, la manifestation de cette optique. Mais ce n'est pas à cela que se réduit sa nature. L'« imagement » est aussi et déjà création.

<sup>22</sup> Le discursif dans son opération, le mot dans son apparition et les associations articulées qu'il permet d'établir, sont aussi de l'ordre de l'image en acte.

Il est création première, animale dirons-nous, d'images en position d'extrême sensibilité, préservant le mouvement le plus initial de cette création/réception,<sup>23</sup> le plus optique.

Mais optique ne se limite pas au phénomène rétinien et nerveux. Il est également entendu d'une manière mentale comme un appel à voir, à sentir, une projection qui, même si elle est déterminée par son objet, est l'action de la détermination. Elle l'agit autant qu'elle en est agie. Huyghe reprend la métaphore du « funambule » (Azimi) qui est en équilibre incertain,<sup>24</sup> en tension, et c'est bien de cette fragilité tout en tension que relève l'« imagement ». Il replace l'enjeu du phénomène de cette image dans un rapport qui m'échappe, un « regard dont je ne décide pas, il me vient de l'image même, de sa teneur » (Azimi) Et si ce regard n'est pas totalement maître de lui-même en percevant cette image, c'est peut-être parce que quelque chose de la technique artistique, de son rapport à l'« imagement » persiste. Persistance du mouvement, intimité du dialogue, sont déjà à l'œuvre dans le rapport que l'animal établit avec le monde.

Le suivi de ce mouvement, que semble provoquer Huyghe, a un caractère insondable pour une conscience élevée dans l'attente permanente d'un discours sur le monde—à laquelle l'animal échappe radicalement. Pourtant, les récits mettant en scène l'animal, ou simplement la symbolique animalière, laissent apparaître, dans toutes les cultures, la permanence d'une zoopoétique—variable et plus ou moins développée—au sein même des représentations humaines. Cet intérêt de l'homme pour les mondes animaux entre dans un processus sémiotique qui repose sur une perception, des formes de communication et d'interprétation s'établissant entre l'homme et l'animal. Si la conscience humaine construit en permanence des formes fixes sur lesquelles s'appuie l'esprit pour (se) représenter, la figuration n'a pas uniquement lieu à ce stade. La représentation est une conscientisation complexe et non uniforme ; elle opère à divers niveaux. Certaines formes de représentation peuvent être l'objet de comparaisons, voire être mises en relation d'une espèce à l'autre—espèce humaine comprise. Par ailleurs, des modes de représentations interspécifiques existent, et pour certains scientifiques pénétrer partiellement l'*Umwelt* d'un animal et enrichir par-là notre représentation du monde est bel et bien possible.<sup>25</sup>

Suivre, tel un phrasé appartenant à une langue enfouie mais toujours compréhensible, la gestuelle du singe de *Untitled (Human Mask)* n'est pas l'effet d'une simple attirance ou d'une quelconque fascination. Ce mouvement n'est pas non plus une

<sup>23</sup> On peut songer ici à la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et son opposition à une pure perception et à la notion de champ d'associations qui, en dialogue avec Henri Bergson, donne un caractère de création dès l'expérience la plus sensible.

<sup>24</sup> On pensera également à Jean-Luc Marion et ses « certitudes négatives ». « Ainsi, nous pouvons atteindre une science non seulement par certitude positive en objectivant la nature d'une chose jusqu'alors inconnue, mais aussi, si cette affirmation se révèle inatteignable, par la certitude négative que soit la chose même, soit notre condition finie, rend l'expérience impossible et la réponse inconnaissable » (Marion 17).

<sup>25</sup> Certains animaux n'ont pas simplement vocation à prolonger les sens humains, mais ils ajoutent un autre niveau d'interprétation à la réception des signaux environnementaux. « Semiotic tools could also be used to analyse the convergence of human and non-human umwelten by other types of interspecific symbiosis. » (Maran, Tønnessen, Armstrong Oma, Kiiroja, Magnus, Mäekivi, Rattasepp, Thibault, Tüür 266).

simple facétie qui chercherait à remettre en cause les fondements solides d'un savoir établi. Il s'agit plutôt pour Huyghe du moteur artistique qui tente d'être le « pro-moteur » du mouvement même de l'appréhension de l'environnement. C'est en cela qu'est ici dépassé le cadre restreint de la *mimesis*.

La nature de l'« imagement » semble se profiler, ainsi que son exploitation dans l'atelier/laboratoire de l'artiste, jusque dans la réception de l'œuvre par le public. Un même mystère construit et habite le corps de l'artiste et celui du spectateur, un même mouvement dont la familiarité n'est pas rompue. Une expérience commune, et dont l'animal aurait gardé la mémoire première. Omniprésent comme dans toutes les œuvres où il figure, dans les espaces où il erre, ou allant jusqu'à supplanter l'homme—absent à son tour—chez Huyghe l'animal songe l'humain. L'animal est le messager par excellence d'une pensée du vivant, dont le rêve, grande source d'inspiration de l'artiste pour bâtir ses univers parallèles, permet peut-être de préserver l'épiphanie.

L'animal peut se révéler le dépositaire privilégié d'une animalité commune ; il est investi d'une mémoire de notre constitution profonde. Et cette survivance, qui est à lire à même le corps, au-delà du phénomène que représente la vie, nous regarde, au sens propre comme au figuré. Dans *Untitled (Human mask)* le projet écologique de Pierre Huyghe consiste à attendre d'un singe qu'il réincarne l'humain pour refaire territoire sur les lieux mêmes d'un désastre exemplaire de l'impact d'une seule espèce sur la planète. Suivant un principe qu'il a fait sien, l'artiste interroge l'action même de la représentation, et revient à sa source en lui donnant l'occasion de se réinventer.

Article reçu 8 Janvier 2019

Article lu et accepté pour publication 3 Octobre 2019

## Oeuvres citées

Agamben, Giorgio. *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*. Rivages, 2002.

Azimi, Roxana. « Pierre Huyghe, artiste ». *Le Journal des Arts*, vol. 333, 20 oct. 2010. Consulté 20 mars 2018.

Auberger, Janick. « Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ? », *Contre-jour : cahiers littéraires*, vol. 13, 2007, pp. 133–151.

Bailly, Jean-Christophe. *Le Versant animal*. Bayard, 2001.

Bartholeyns, Gil. « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale ». *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*. Bartholeyns, Gil dir. La Maison des sciences de l'homme, 2014.

Bourgeois, Caroline. Dossier de presse de l'exposition « Accrochage », Fondation Pinault, Pointe de la Douane, Venise. 2016. Consulté 25 mai 2018.

Bovier, François « Hitchcock et l'art contemporain : *Remake*. À propos d'une bande vidéo de Pierre Huyghe », *Décadrages* 3. 2004.

Canetti, Elias. *Le Territoire de l'homme, réflexions 1942-1972*. Albin Michel, 1978.

Caron, Muriel. « Les Remakes de Pierre Huyghe ». *Parachute*, vol. 93, 1999.

- Colard, Jean-Max. « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" ». *Les Inrockuptibles*, 12 novembre 2013. Consulté 25 juin 2016.
- Deleuze, Gilles. *Instincts et institutions*. Hachette, 1955.
- Durkheim, Émile. « Société », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. André Lalande, 1988, p. 1002.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres », conférence du 14 mars 1967 au cercle d'études architecturales, *Architecture, mouvement, continuité*, vol. 5, 1984, pp. 46-49.
- « Fuku-chan Monkey in mask, wig, works Restaurant! ». Vidéo. YouTube, 2008. Consulté 19 avril 2016.
- Huyghe, Pierre. *Untitled (Human Mask)*. Vidéo. 2014. 19'7". Coll. François Pinault, Paris, galerie Marian Goodman, New York, Hauser & Wirth, Londres, Esther Schipper, Berlin, Anna Lena Films, Paris, 2014.
- . *Zoo*. Exposition. Montréal. Musée d'art contemporain de Montréal, 2012.
- . *The Host And The Cloud*. Vidéo. 2011. 122'.
- . *Streamside day celebration*. France. Film super 16 mm et vidéo transférés sur Digibeta. 2008. 26'.
- . « Palerme, Sicile. Catacombes des Capucins, une photographie de Gilles Erhmann », *Images et esthétique*. Paris : Publication de la Sorbonne, 2007.
- . *Remake*. France. 1994-1995, 100'.
- Lavigne, Emma. « L'évènement Pierre Huyghe ». Centre Georges Pompidou. 2014. Consulté 26 juin 2016.
- Lebovici, Elisabeth. « Je donne la règle du jeu ». *Libération.fr*. 2 février 2006.
- Maran, Timo, Morten Tønnessen, Kristin Armstrong Oma, Laura Kiiroja, Riin Magnus, Nelly Mäekivi, Silver Rattasepp, Paul Thibault, et Kadri Tüür. *Animal Umwelten in a Changing world: Zoosemiotic Perspectives*. University of Tartu Press, 2016.
- Marion, Jean-Luc. *Certitudes négatives*. Grasset, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 2005.
- Teixeira Pinto, Ana. « The Post-Human Animal. What's behind the proliferation of animals in recent artworks? ». *Frieze*, vol. 19, 2015, pp. 72-77.

# Écrire, représenter, imaginer la centrale nucléaire

Pilar Andrade

Universidad Complutense de Madrid, Spain

pandrade@ucm.es



## Résumé

Cet article a pour but de contribuer à l'étude de l'écriture de la centrale nucléaire, à partir de l'analyse de plusieurs textes récents en langue française. L'auteure examine les topoi liés à la centrale (le corps monstrueux, l'emprisonnement, la machine aliénante, son attrait, la gestion de l'espace, la dialectique visible/invisible) pour aborder, à partir de ceux-ci, des problématiques dans les domaines sociopolitique, écologique et épistémologique.

*Mots-clés* : Centrale nucléaire, Filhol, Ferrier, Volodine, discours toxique.

## Abstract

This article aims to contribute to the study of nuclear power plants' narratives, through the analysis of several recent texts in French. The author examines themes and figures linked to the nuclear power plant such as the teratoid body, imprisonment, the alienating engine and its appeal, space management, and the dialectics of the visible and the invisible to tackle issues, ranging from the socio-political to the ecological and epistemic.

*Keywords*: Nuclear power plant, Filhol, Ferrier, Volodine, toxic discourse.

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo contribuir al estudio de la escritura de la central nuclear, a partir del análisis de varios textos recientes en lengua francesa. La autora examina los topoi ligados a la central (el cuerpo monstruoso, el aprisionamiento, la máquina alienante, su atractivo, la gestión del espacio, la dialéctica visible/invisible) para a partir de ellos abordar problemáticas en el terreno sociopolítico, ecológico y epistemológico.

*Palabras clave*: Central nuclear, Filhol, Ferrier, Volodine, discurso tóxico.

Le débat sur l'énergie nucléaire est toujours d'actualité en France, ainsi que dans d'autres pays européens et non européens. L'opinion publique se demande s'il s'agit d'une énergie suffisamment rentable, propre et sûre, et si ces prétendues qualités justifient son impact environnemental.<sup>1</sup> Et ce, d'autant plus que le nombre de centrales nucléaires en construction dans le monde ne cesse de grandir, malgré l'intérêt porté aux énergies

<sup>1</sup> Cf. le baromètre IRSN de 2017, 102-45.

renouvelables; en France, le rythme aurait dû et devrait ralentir, on le sait, avec la loi de transition énergétique de 2015, le démantèlement des plus vieux réacteurs ayant été envisagé.

On constate néanmoins que notre époque exige une réflexion très ample sur la centrale nucléaire, et aussi, en ce qui nous concerne dans cet article, sur l'écriture qui la représente, s'appuyant sur un imaginaire collectif et collaborant en même temps à le développer avec les apports individuels des écrivains.<sup>2</sup> Nous analyserons ici plusieurs textes récents qui ont été consacrés aux réacteurs et à leur environnement, au sens large du terme. Il s'agit aussi bien de textes littéraires que de textes hybrides, à mi-chemin entre la fiction, le document et le reportage, pour autant que, ainsi que l'indique Alain Suberchicot, dans la thématique environnementale « la non-fiction annex[e] toujours plus la création littéraire au point de l'incarner en propre » (13). Nous partirons de l'examen des topoï pour explorer les problématiques posées dans les textes, dans les domaines sociopolitique, écologique et philosophique. Nous aborderons des sujets tels que la présence de la centrale au cœur d'un territoire et ses conséquences pour ceux qui y travaillent et pour la nature, que ce soit dans son fonctionnement quotidien ou lors d'un accident ; nous évoquerons les émotions que la centrale éveille, et la nouvelle ontogénologie suggérée par les éléments radioactifs et basée sur la dialectique du visible/invisible.

Commençons donc tout d'abord par la représentation de la centrale elle-même et des effets de sa présence sur les êtres humains et la nature environnante. Nous examinerons en premier lieu quelques caractéristiques générales tirées des textes consacrés aux centrales, pour en dégager des conséquences par la suite. Elisabeth Filhol, auteure d'un livre qui a connu un certain succès en 2010 (donc avant l'accident de Fukushima),<sup>3</sup> a marqué l'époque avec des descriptions parfois aseptiques, parfois connotées, de deux centrales nucléaires françaises, à Chinon et au Blayais (dans l'estuaire de la Gironde). Le récit de Filhol inclut des éléments prévisibles, des éléments inédits et des omissions intéressantes qui aident à reconstruire l'imaginaire de ces bâtiments. Ainsi par exemple, quant aux éléments prévisibles,<sup>4</sup> la centrale est présentée comme une construction tentaculaire, qui s'étend et colonise du terrain depuis sa création (« le site n'a cessé de s'étendre par tranches successives (...) dans une boulimie de terrain », 15), et comme un corps monstrueux, mêlant les inspirations zoliennes et verhaerenienne. Ce corps se dresse en sentinelle discrète mais menaçante, toujours adossée à une source d'eau où elle puise le liquide nécessaire à sa survie : « L'eau de la Loire coule dans ses veines » (27) et il faut prévoir les embolies dues à des pièces voyageuses qui « comme un

---

<sup>2</sup> Notre étude est ciblée sur l'écriture de la centrale nucléaire ; nous laissons donc de côté les textes ayant trait à l'apocalypse nucléaire provoquée par des armes, qui a été abondamment traitée. D'autre part, élucider si l'écriture de la centrale nucléaire est une exception française ou non ne sera pas non plus un objectif de cet article, pour autant que beaucoup de textes en différentes langues (notamment russe et japonaise) restent en dehors de notre portée.

<sup>3</sup> Trois accidents nucléaires graves ponctuent l'évolution de l'opinion publique envers le nucléaire et les soucis qu'il éveille : celui de Three Miles Island aux USA (1979), celui de Tchernobyl en Ukraine (1986) et celui de Fukushima au Japon (2011).

<sup>4</sup> Certains ont été indiqués dans le dossier préparé par Marianne Hubac pour les éditions Belin/Gallimard.

caillot, [filent] directement au cœur » (53). Une pièce de petit gabarit est en effet à l'origine de l'incident qui fait « prendre sa dose » au narrateur du roman. La métaphore est filée ailleurs par Arnaud Vaulerin dans un texte consacré aux « humains jetables » de Fukushima, c'est-à-dire, les décontaminateurs embauchés après l'accident et après aussi que les premiers « liquidateurs » (techniciens de première urgence) sont passés. Vaulerin précise que la centrale japonaise est reliée par des milliers de tuyaux à des réservoirs sans nombre où s'accumule l'eau contaminée ou en partie dépolluée ; « ainsi tubée par une ingénierie fourmillante et méticuleuse, raccordée à des compteurs, des cuves, des capteurs, la centrale donne l'impression d'être sous perfusion et placée sous respiration artificielle » (64).

Moins prévisible dans le livre de Filhol—et d'ailleurs c'est ce qui attira le plus l'attention des lecteurs—est le ton de rapport, inséré dans la dynamique fictionnelle, sur la vie des travailleurs du nucléaire. Pour raconter leur vie, l'auteure emploie l'allégorie de la guerre et du combat quotidien : les ouvriers sont des soldats dans les tranchées et « celui qui tombe est remplacé immédiatement » (19) : un jeu de mots les qualifie comme de la « chair à neutrons », et un autre, « viande à rem » (20), les réifie en revigorant l'ancienne unité de mesure de la radioactivité. La vie de ces soldats rappelle également celle des esclaves ou des captifs, entassés « à fond de cale ou dans les prisons centrales » (88) ; le titre du roman, *La centrale*, évoquait déjà une prison à sécurité renforcée et pour des détenus dangereux—aussi dangereux en liberté que la radioactivité elle-même. Pire encore pourtant est, selon Vaulerin, le destin des décontamineurs japonais, serfs contemporains dont le sort est aggravé par la sous-traitance et même par la solidarité collective des Japonais, qui soutiennent l'entreprise qui les paie mal et les expose aux risques de la contamination radioactive.

Chez Filhol encore, la tenue Mururoa (combinaison blanche, « casque » et bottes) suscite à son tour la comparaison trop positive, hélas, avec les astronautes : les employés qui pénètrent dans les parties les plus redoutables du bâtiment s'embarquent pour un voyage dans une cabine Soyouz (du vaisseau spatial russe) qui est « mise en orbite » (52).

Nous devinons que cette symbiose apparente entre les travailleurs et la centrale est en réalité une absorption des ouvriers par la machine. D'où le fait que les trois salariés suicidés du début du roman correspondent aux trois « tranches » (unités de production électrique) en cours de démantèlement (15), et que l'organisme humain se ravale au statut de mécanisme à l'instar de la centrale, devenant par conséquent susceptible d'une « rupture nette de l'alimentation » ou d'une « perte de fluide hydraulique dans les vérins » (37).

Partant, il ne sera pas question de la centrale et des travailleurs, mais de la centrale et de « ses » travailleurs ; la « machine » prend le pas sur les humains et devient le but, la cause finale, tout comme, au début du vingtième siècle, la machine de la colonie pénitentiaire de Kafka s'érigait en fin et transformait les condamnés en moyens, inaugurant une réflexion qui sera développée maintes fois pour désigner l'aliénation de l'individu moderne au sein d'une société bureaucratisée et gouvernée par la raison instrumentale. De nos jours, c'est peut-être l'engrenage de la centrale nucléaire qui

déshumanise et qui efface la présence de l'homme (il s'agit d'un milieu presque exclusivement masculin) au profit du fonctionnement du réacteur.

La centrale va alors broyer ou dévorer (Vaulerin 106) les hommes, car ce qui compte est sa santé et non celle des travailleurs, ainsi que l'exprime une formule lapidaire du texte de Filhol : « Effectivement, c'est dangereux, mais il faut bien le faire » (24). Les deux conversations rapportées dans ce roman (du narrateur avec le médecin et avec l'employée de l'agence intérimaire) constituent le noyau de l'infrahumanisation, de par le ton impersonnel (« personne n'imprime sa marque », 21), l'absence d'affectivité et le fait de traiter l'interlocuteur comme un numéro.

La centrale va pourtant exercer sur ses serviteurs une fascination remarquable, qui doit beaucoup au fonctionnement du réacteur, aussi inexplicable que l'infiniment petit de la matière elle-même, et aussi secret, puisque personne ne l'a jamais vu ou photographié en marche ; ceci soulève un paradoxe sur lequel nous reviendrons, et que Sylvestre Huet énonce de la façon suivante : « Nous avons fabriqué de l'invisible avec nos technologies alors qu'elles nous ont habitués, à l'inverse, à nous révéler de l'invisible » (23). Les hommes voient leur esprit prométhéen incarné dans le réacteur et sont attirés par la puissance énergétique maximale (Filhol 78) comme ils l'étaient jadis par le feu. Mais l'attrait du réacteur se rapporte pareillement au danger qu'il incarne et au courage de le défier. Les ouvriers qui entrent dans la centrale savent très bien à quels risques ils s'exposent, et cependant ce sont ces risques mêmes qu'ils recherchent (Filhol 60).

Envisageons maintenant les omissions dans le roman nodal de Filhol, et notamment une omission cruciale, peu fréquente dans d'autres récits de centrale : celle de la mention des ravages provoqués par la centrale dans la nature. Si l'écriture de la catastrophe nucléaire sous forme d'accident (et non d'explosion globale) inclut nécessairement la référence à une nature soit détruite, soit malmenée, soit au moins changée par la radioactivité (puisque parfois la végétation peut même proliférer dans les lieux irradiés), la description d'une centrale non endommagée et en fonctionnement normal n'implique pas forcément une écriture de l'environnement naturel qui ferait de celui-ci une victime, ni une réflexion sur des dégâts provoqués dans cet environnement. Ainsi la nature de Filhol n'est-elle pas une entité lésée par la construction de la centrale, mais au contraire elle fait presque écho à l'impersonnalité des bâtiments humains (30). L'auteure reprend de la sorte l'image d'un paysage imperturbable qui a fait fureur au XIXe siècle, à l'ombre de l'esprit positif. Par ailleurs, elle souligne la dilution de l'espace naturel vierge dans celui modifié par l'être humain, constatant l'abolition du premier, certes, mais sans se prononcer sur la perte que cela entraîne, ni dire si perte il y a. Et encore, ce qui reste de nature pure est plutôt un apport esthétiquement nuisible, car excessif, au paysage artificiel :

Il n'y a plus rien de naturel ici (...) La main de l'homme est partout. Dans ce paysage entièrement façonné, mais qui s'ouvre encore par nature *démesurément* à l'horizontale, avec si peu de repères verticaux, les pylônes dans leur ancrage ne choquent pas. (93, nous soulignons)

L'élément architectural apporte donc *heureusement* une variation agréable à contempler dans un paysage naturel monocorde. La fin du roman, percutante, alourdit davantage le



bilan en rappelant, dans une perspective troublante, le lendemain de l'accident de Tchernobyl et la contamination des vents sibériens par les radionucléides. Le nuage radioactif avance vers la Suède et la Finlande, mêlé aux vents, sans que les habitants de ces pays en soient conscients ; ce sont des vents doux « après six mois d'hiver » (121) qui encouragent à sortir et à se promener sur la plage, pieds nus. Mais une action aussi innocente qu'« exposer sa peau aux rayons du printemps » (122) peut devenir létale lorsque ces rayons ne viennent pas seulement du soleil; ainsi la nature sournoise, malfaisante, s'est-elle déguisée pour mieux frapper les promeneurs et les bébés qui dorment dans les landaus.

L'attitude de Filhol n'est pas préservationniste, nous le voyons bien, et sa perspective ne s'accorde pas non plus avec celle de la Justice Environnementale ; nous constatons que sa sensibilité sociale prend le pas sur sa sensibilité écologique. D'autres auteurs s'inscrivent dans cette lignée, comme, par exemple, Louis-Bernard Robitaille dans son roman *La Péninsule*, qui ne mentionne que très tangentiellement (127) l'enfouissement massif des déchets toxiques effectué par la mafia du territoire irradié (au moins cela se fait dans des « terres noires » déjà brûlées et pas en Campanie). En revanche, il imprègne tout son roman de la peur du nucléaire, liée à celle de la mort et de la « fin du monde » (170, 181). Pour sa part, le narrateur du roman *Ostwald*, écrit par Thomas Flahaut, ne voit pas de changements entre le paysage d'avant l'accident nucléaire et celui d'après :

Devant nous s'étale maintenant un presque désert de champs d'asperges et de patates, une mer noire et brune, un horizon plat d'où jaillissent les clochers [...]. La fuite des habitants et leur remplacement progressif par une population de renards et de chiens n'a rien changé à cette atmosphère glauque. (131)

Aucun lien affectif positif ne lie le narrateur au paysage, où l'on remarque de nouveau la nuance méliorative accordée à l'élément humain qui s'élève vers le haut, brisant l'horizontalité lassante de la nature. En revanche, Flahaut, par hantise personnelle de la catastrophe, souligne combien la réponse collective est décevante face à l'accident : la région se vide, tout le monde se sauve et le protocole d'action en cas d'accident ne peut pas s'activer ; l'auteur en tire un constat amer sur la démocratie, qu'il explique comme « droit pour tout le monde de s'enfuir » (146).

Un autre cas de figure éminent pour étudier le clivage des attitudes qui problématisent les centrales et projettent les angoisses qu'elles suscitent, tout en esquivant les engagements écologistes directs, est celui d'Antoine Volodine, écrivain bien connu qui, dans une prose hallucinée, a créé un monde personnel autour des préoccupations politiques et nucléaires. Son roman *Terminus radieux* est particulièrement intéressant à ce propos, et sanctionne l'impression qui nous saisit souvent face au nucléaire, à savoir qu'un *daimon* pervers nous aurait suggéré une manière efficace de nous autodétruire. L'action se déroule dans un vaste territoire sibérien où survivent des morts-vivants autour de petites « piles » ou réacteurs ; les immenses étendues irradiées ont été truffées de ces piles par un régime totalitaire qui a remplacé le premier gouvernement communiste du pays. Les microcentrales étaient censées apporter de quoi s'éclairer et se réchauffer aux habitants réduits à des silhouettes de chamans

fantomatiques mais elles ont fini par contaminer tout le bois boréal et la steppe. Volodine peint donc la déploration de la fin du régime communiste avec ses problèmes environnementaux implicites, en regrettant les résultats sur un ton mi-désespéré, mi-ironique. Mais, encore une fois, il ne s'attendrit pas sur la nature, qu'il décrit, steppe ou bois, comme une entité hostile à l'être humain. « Nuages, air tiède et herbes témoignaient du fait que les humains ici-bas n'avaient aucune place » (12), « C'est des immensités où l'humain n'a rien à faire » (13), s'exclame-t-il devant la beauté cruelle des paysages - beauté qui contraste avec la dégénérescence des humains et de leurs architectures. Celles-ci en effet sombrent dans l'oubli et s'effritent sous les incléquences du temps, alors que ne subsistent du passage de l'homme que, précisément, les blocs d'alimentation nucléaire. D'ailleurs ces totems invincibles, plus magnétiques encore que les centrales modernes, sont vénérés par les habitants et entourés de soins ; on leur parle doucement, on leur confie les pensées, on les alimente régulièrement avec des restes contaminés :

Des tables et des chaises, des postes de télévision, des carcasses goudronneuses de vaches et de vachers, des moteurs de tracteur, des institutrices carbonisées, oubliées dans leur salle de classe pendant la période critique, des ordinateurs, des dépouilles phosphorescentes de corbeaux. (38)

La liste se prolonge le long de vingt lignes. Il y aurait beaucoup à dire sur ces catalogues ; par rapport à notre sujet, il faudrait souligner que le pantagruélisme de la machine fait pendant à une autre énumération récurrente, celle des noms des plantes : « Herbes rarement cassantes, à l'exception de la dame-exquise, de la regrignelle, de la civemorte-à-panaches, de la folle-en-jouisse » (27), etc. Ce n'est pas là non plus pour manifester un lien harmonieux entre les hommes et les végétaux que l'on égrène les noms. Ils résonnent au contraire comme un mantra pour apaiser la végétation dure, violente et sans fleurs, c'est-à-dire sans bienveillance pour l'homme ; car les herbes sont « rarement cassantes », mais l'homme marche sur elles et « casse le silence des herbes » (27). Malgré cela, l'inimitié finira par la victoire de la nature, dont Volodine imagine la monstruosité en convoquant simultanément le spectacle préhistorique et celui des mutations génétiques. S'aliénant de l'homme, elle est « retournée à la sauvagerie des céréales préhistoriques et des graminées mutantes » (11-12).

Il est important de souligner que, dans le corpus étudié jusqu'ici, le discours du toxique ne sert pas d'instrument de ralliement pour une communauté sinistrée—fonction que Buell mettait en relief et qui reliait ce discours à la Justice Environnementale (652-53). Les textes que nous analysons ici ont plutôt un ou plusieurs de ces objectifs : a) la mise en évidence des conditions précaires des travailleurs du nucléaire, b) l'éveil et le développement d'une conscience antinucléaire, et c) l'anticipation fictionnelle qui permet au texte d'agir comme exutoire de l'angoisse. Ces trois objectifs n'entraînent pas obligatoirement une conscience et un engagement écologiste ; on peut se demander si ceci est redevable à la spécificité de l'écologisme français. Stephanie Posthumus (13,21-22) a déjà signalé que la pensée de la nature en France ne se prolonge pas vers une *politique* de la nature, en rappelant l'opinion de Catherine Larrère, qui affirme que les problèmes reliés à l'environnement ont été relégués dans ce pays vers les sphères scientifique et technologique et les initiatives gouvernementales. Il faudrait alors ajouter, pour l'écriture

de la centrale nucléaire, que cette politique est souvent remplacée par la revendication sociale et par le travail formel du texte ou, encore, par la rêverie littéraire.

Pourtant, si le ton général des textes cités ne provient pas d'un éthos écologiste direct, ou même le contredit, certains auteurs manifestent implicitement un souci qui s'y apparente. Particulièrement lorsqu'ils déploient un discours toxique (ou *du* toxique, si l'on veut traduire sans ambiguïté l'expression proposée par Lawrence Buell). Fukushima notamment permet des approches très fertiles pour ce genre de discours, non pas parce que la région a été triplement dévastée (tremblement de terre, tsunami, accident nucléaire) —ce qui donnerait un discours de la destruction—mais en raison des travaux de décontamination postérieurs, qui produisent des tonnes infinies de déchets solides et liquides. Vaulerin en donne cet échantillon : « des centaines de milliers de sacs noirs équivalant à des milliers de tonnes et de mètres cubes de terre, de branchage, de bois, d'herbe, de déchets végétaux en tout genre, raclés en surface sur des dizaines de kilomètres carrés » (51). Ou encore :

Chaque jour, environ 400 tonnes d'eau saine s'infiltrent dans les fondations et se mêlent à celles utilisées pour le refroidissement des réacteurs qu'il doit pomper, décontaminer ou stocker. À cela s'ajoutent 400 tonnes d'eau supplémentaires qui s'écoulent du site vers le Pacifique. (72)

De cette façon, s'il est vrai que chez cet auteur la conscience sociale prédomine, puisque son récit est ciblé sur le sort des « gitans du nucléaire » ou travailleurs pauvres qui décontaminent, il exprime néanmoins un souci écologique implicite dans son discours sur les déchets.

À son tour, Michaël Ferrier, qui centre son récit sur la catastrophe, met l'accent sur la toxicité des produits cultivés, désormais immangeables : « le lait est radioactif, les pommes de terre sont radioactives, les choux sont radioactifs, on interdit tous les légumes. On creuse des trous pour y déverser le lait, des tonnes et des tonnes de lait » (169). Il déplore aussi les pertes d'animaux et leur souffrance :

Un autre fermier vient nous rejoindre. Celui-ci a quarante vaches et il les appelle sa 'famille'. On lui demande de les tuer [...]. Toutes ces centaines de milliers de bêtes dans la zone interdite meurent de faim et de soif. L'agonie dure des heures, la nuit on les entend mugir à des kilomètres. (170)

Un roman plus ancien, daté de 1987 (un an après la catastrophe ukrainienne), introduit explicitement au sein de son engagement antinucléaire un fort souci de la nature : il s'agit de *Tchernobyl-sur-Seine*, écrit par la journaliste Hélène Crié et par l'ingénieur en mathématiques Yves Lenoir. Ce livre n'est pas aussi récent que les précédents, mais son intérêt est exceptionnel pour le sujet qui nous occupe. Il imagine un accident survenu à la centrale de Nogent, pas très loin de Paris, à la suite duquel un grand nuage radioactif est lancé dans l'air et contamine les eaux de la Seine ; le nuage avance vers l'ouest, traverse la capitale puis s'achemine vers la Suède, la Pologne et l'Ukraine. Ce n'est pas par vengeance que les auteurs du roman renvoient la balle à ces contrées lointaines, mais pour mettre l'accent sur l'implication de tous les pays continentaux dans les risques du nucléaire, et sur leur fragilité commune face aux catastrophes. Le ton très réaliste du récit permet de

développer le sujet avec tous les détails matériels, sociaux, de la vie quotidienne, administratifs, médiatiques et diplomatiques, qu'il comporte.

Ce texte présente un vrai souci de la nature, véhiculé à travers trois personnages-clés : un couple d'amoureux écologistes qui au moment de l'accident parcourent—comme il se doit—la forêt de Fontainebleau, et un ingénieur des Eaux et Forêts. Les deux premiers seront irradiés avec sévérité à cause précisément de leur amour pour le *hiking*, et le troisième choisira la résistance contre la politique d'assainissement prévue par le gouvernement. Celui-ci vise à transformer la forêt et la région rurale qui entoure Nogent en cimetière radioactif, d'une part, et en laboratoire, de l'autre. En tant que cimetière, l'espace contaminé subira plusieurs opérations :

D'immenses excavations seront creusées pour enterrer les produits de décapage, terre, cailloux et végétaux. Un système de drains et de stations d'épuration sera implanté simultanément, pour empêcher les eaux de ruissellement et d'infiltration de gagner la Seine toute proche. (282)

Outre que cette dernière mesure est illusoire, on retrouve ici l'image de la centrale perfusée. Autre image choquante : la désertification envisagée également pour les terres, qui vont être pulvérisées pour qu'aucun animal ne vienne s'y nourrir (282). On empoisonne donc le sol pour éviter l'empoisonnement des animaux !

En tant que laboratoire, les terres seront transformées en objets soumis à manipulation, simples matériaux où l'on fera des expériences pour trouver des solutions d'élimination de la radioactivité—encore une mesure qui relève de l'ironie des auteurs, qui ponctuent : « Ce genre d'étude n'a jamais pu être mené réellement en France jusque-là » (287). Voici le côté *positif* de la catastrophe. L'ingénieur invalide cette réification de la nature, en dénonçant sa conception comme « simple *espace* de loisir » (285, nous soulignons).

L'attitude des auteurs envers la nature est précisée également à travers l'explicitation du lien qui lie les humains à l'environnement, sous deux variantes. L'une d'elles est mémorialiste, envisageant—dans une démarche qui plairait à Pogue Harrison—les rapports historiques et culturels qui ont lié les différentes populations à la forêt : « La mère de notre imaginaire, de nos mythes celtiques... les Grecs l'avaient déjà oubliée. Quand Platon fait parler Critias de Phelleus, une contrée de l'Attique, il rappelle qu'elle était verdoyante, couverte de mousse » (183). La deuxième variante s'incarne dans l'inquiétude, celle de la randonneuse écologiste envers les plantes, les animaux, et aussi les personnes qui peuplent les territoires contaminés (185).

Passons maintenant à l'étude de la gestion de l'espace imposée par la centrale nucléaire, qui dévoilera d'autres nuances reliées aux inquiétudes sociopolitiques et écologiques.

La centrale exige une distribution spatiale à partir de certains critères, dont le plus important est l'opposition dedans/dehors, séparés par un grillage extrêmement fonctionnel ; l'intérieur désigne les bâtiments et les personnes affectées à la centrale, et l'extérieur tout ce qui n'est pas l'univers de la centrale. En outre, celle-ci abrite le réacteur, le générateur de vapeur (silhouette tutélaire « qui vous domine du haut de ses vingt-deux

mètres d'acier », Filhol 52) et la piscine meurtrière dont la couleur bleue irréaliste provient de la valse des particules de très haute énergie (Filhol 106).

L'axe dedans/dehors est renforcé par un élément crucial, à savoir le sas. Celui-ci œuvre comme enceinte de protection autant pour éviter la contamination du dehors que pour interdire l'accès aux non initiés ; le sas figure un rite *de passage* qui marque chacun du sceau de l'élu ou du refusé.

A l'intérieur de l'enceinte se dressent encore, souvent mais pas nécessairement, les tours de refroidissement, de grande importance iconique et symbolique puisqu'elles véhiculent l'image d'une énergie propre qui lâche de la vapeur blanche, et non une fumée sombre. Les pylônes déjà mentionnés gardent le corps du bâtiment, formant non pas un carré comme la Vieille Garde mais « quatre lignes de front » (Filhol 93) : « ils sont gigantesques, qui se détachent, carcasses noires, jambes métalliques et bras ouverts » (92).

D'autre part, dans des conditions normales et au sein du paysage français notamment, les petites dimensions de la centrale et son éloignement des centres urbains importants la font apparaître comme une construction discrète, effacée. Mais en réalité, nous le savons déjà, elle trône sur le paysage et rend celui-ci redoutable ; en cas d'incident elle devient l'épicentre d'un classement en cercles concentriques qui sont définis à partir de leur niveau de radioactivité et indiqués sur la carte avec différentes couleurs (rouge, orange, jaune, la couleur semble avoir un rôle important dans l'écriture des centrales) (Flahaut 63). Ces cercles sont alors traversés par la foule des réfugiés atomiques, nouveaux parias accouchés par les usines nucléaires ; ils sont exclus désormais de tout commerce avec le reste de l'humanité, hébergés dans des camps d'internement forcé (Flahaut 81), ou obligés de chercher un certificat de non-contamination, ressuscitant la peur envers les irradiés des bombes atomiques et éveillant le danger de leur mort sociale (Ferrier 203-4). Les cercles reçoivent à leur tour le nom de « zone d'exclusion », ou « zone », tout simplement, récupérant les nuances des anciennes banlieues, du film de Tarkovsky ou des plus récentes ZAD—que ce soit des zones d'aménagement différé ou, paradoxalement si on associe cet acronyme au nucléaire, des zones à défendre.

En cas d'accident, la centrale amplifie donc son « dedans », la portée de sa domination, et provoque un mouvement centrifuge, doublé parfois d'un autre, centripète. C'est ce qui arrive dans *Ostwald*, où le mal émanant de la centrale de Fessenheim imprègne les sphères et provoque l'expérience de l'horreur (devant un double assassinat) et de l'abandon (le père du jeune protagoniste ne s'inquiète pas du sort de son fils et le relègue au statut de nouveau Télémaque). Dans ce roman, d'ailleurs, l'avant-dernière escale du voyage de retour vers la centrale est le Parlement européen de Strasbourg, symbole ici de la défaite des valeurs occidentales. Dans le Parlement, déserté par les députés, endommagé par l'accident nucléaire, une discothèque a été installée et la foule de danseuses et danseurs ivres fête « quelque chose qu'on n'a pas envie de voir finir » (153).

La zone a cependant la possibilité littéraire de se resémantiser et de se transformer en lieu d'inclusion. Dans le roman de Robitaille déjà cité, le narrateur, fuyant le gouvernement totalitaire, est recueilli complaisamment par ceux qui habitent la péninsule. Sa réclusion forcée devient alors non seulement consentie mais choisie, et la

phrase « on n'avait plus rien à faire de ce qui pouvait arriver dans le monde extérieur, on ne sortirait jamais d'ici » (152) semble avoir un sens positif.

Toujours dans ce roman, à l'intérieur même de la zone irradiée il y a des zones interdites, près du réacteur, où personne ne pénètre, même pas pour effectuer des contrôles de sécurité. Là l'engin a fondu jadis, peut-être emporté par la rage de se voir côtoyé—le détail ne manque pas d'humour—par des éoliennes. L'esprit écologiste aurait-il pénétré à l'intérieur de l'enceinte et introduit une touche de responsabilité *a posteriori*? Pas tout à fait ; les aérogénérateurs avaient été construits, au contraire, pour réduire au silence les voix inconfortables et manifestent, en outre, la volonté de redonner un élan commercial aux environs :

La région était tellement déprimée économiquement qu'aucune entreprise ne voulait s'y implanter, les pouvoirs publics avaient investi dans ce petit programme d'éoliennes pour stimuler un peu l'activité économique et distraire les écologistes qui du coup cessèrent de manifester pour réclamer la fermeture de la vieille centrale. (121)

Robitaille se montre sans doute sceptique à l'égard des écologistes, qui ont été dupés à si peu de frais. Au contraire, lorsque Michaël Ferrier fait allusion à un jeu de dupes dans son récit sur Fukushima, il veut mettre le doigt sur la désinformation et les mensonges qui entourent la débâcle japonaise ; il justifie ainsi l'appui qu'il donne lui-même finalement à l'image diabolisée des centrales nucléaires dans les milieux écologistes très militants (202).

Notons ici également l'opinion très nuancée de Filhol envers le groupe qui escalade une tour de réfrigération pour faire un graffiti affichant leur refus des centrales ; le narrateur tourne le dos à ceux qui « font le spectacle » (33). Ce passage du roman met bien en lumière le conflit d'intérêts entre les travailleurs des centrales et les écologistes, comparable à celui qui écarte ces derniers des agriculteurs utilisant les méthodes de culture dites « conventionnelles ».

Robitaille utilise également les éoliennes dans un souci de réalisme, celui de justifier l'existence d'électricité dans le territoire. Ce choix entraîne néanmoins une certaine incohérence, même dans le contexte fictionnel ou monde possible créé par le récit : le projet de construction des éoliennes peut dynamiser une région, c'est entendu, mais celle-ci possédait déjà une centrale nucléaire, et les centrales, il faut bien l'avouer, n'appauvrissent pas leur territoire (en termes économiques immédiats et à moins qu'il n'y ait un accident), mais au contraire l'enrichissent et le dynamisent par l'afflux de personnes et de transports, et par la richesse qu'elles génèrent sous forme d'énergie.

Robitaille n'oublie pas de développer les conséquences du fait d'isoler un espace irradié, en imaginant une situation assez surprenante, mais pas invraisemblable. Selon lui, une contrebande peu scrupuleuse se développe à l'intérieur de la péninsule : des débrouillards y auraient installé des usines fabriquant des objets avec du matériel contaminé pour les vendre au dehors (127) ... En fait, cette fantaisie résout les problèmes que pose aux employeurs le travail dans une ambiance à risque, car comment savoir, dans cette péninsule, si les maladies des employés proviennent de la manipulation à mains nues des objets toxiques ou de la radioactivité qui imprègne le

territoire ? Ainsi, les allégations et les demandes d'indemnisation peuvent être systématiquement contournées (216).

La zone d'exclusion est par ailleurs un lieu apprécié par les animaux et les espèces protégées. Les tenants de l'écriture de la centrale sont d'accord sur ce point,<sup>5</sup> que la réalité confirme, si l'on croit les pages web qui expliquent qu'aux alentours de Tchernobyl, par exemple, foisonnent la cigogne noire, le pygargue à queue blanche et le hibou grand-duc.<sup>6</sup> A tel point qu'en mars 2017 la Biélorussie a créé à côté de la zone interdite une réserve radioécologique ! Ce dernier terme est peut-être riche en perspectives d'avenir.

Mais ne nous méprenons pas : la zone représente bien la mort. Robitaille avance le chiffre de 0,6 mort par mois (63), et imagine un monde sans naissances, composé uniquement d'adultes, c'est-à-dire qui ne vieillit ni ne rajeunit—la pyramide des âges s'y étant figée.

Revenons à la clôture qui isole la centrale du reste du monde, car elle est lourde de conséquences. Sa fonction est double : protection *contre* la centrale, parce qu'elle représente un danger, et *de* la centrale, parce qu'il faut la *cache* aux regards curieux, aux assaillants ou aux terroristes. Une photographie d'Éric Dexheimer dans son livre coédité avec Sylvestre Huet et consacré à la centrale de Fessenheim condense cette opacité : la tête d'un chien de garde au premier plan occupe une bonne partie de l'image, côtoyée au deuxième plan par la surveillante qui le tient en laisse dans leur promenade autour de l'enceinte, longeant le triple grillage de protection (barbelés inclus) (12-13).

Le besoin d'occultation ouvre une dialectique du visible/invisible que nous approfondirons maintenant. Elle a, en premier lieu, une dimension politico-économique, puisqu'elle est un signe renvoyant aux intérêts des gouvernements et des entreprises qui ont collaboré à la construction des réacteurs et investi des fortunes pour mettre les centrales en marche. Ces intérêts interviennent également dans les moyens de communication et publient des informations sur internet pour transmettre des messages rassurants autour du nucléaire, basés sur la production et la consommation immédiates—envisageant donc les perspectives de fin du mois plutôt que celles de fin du monde. Ce qui nous intéresse ici n'est pas de souligner ce fait connu de tous, mais de voir de quelle manière il est représenté dans l'écriture du nucléaire et quels glissements sémantiques il engendre.

La transmission médiatique des intérêts pro-nucléaires apparaît ainsi notamment dans les récits concernant l'accident de Fukushima. Ferrier par exemple précise les « manières de diluer l'information » (199), que nous résumerons ici: le gouvernement japonais filtra soigneusement les informations après l'accident ; malgré l'abondance des caméras à l'intérieur de la centrale, la majorité furent escamotées et on ne vit aucune vidéo de l'explosion ; jamais on ne sut combien de matériel usagé avait été accumulé dans les piscines, ni combien de radioactivité reçurent l'air ou la mer, dans laquelle furent versées les onze mille tonnes de substances toxiques dans les jours qui suivirent le séisme ; les réseaux de surveillance ne dévoilèrent pas leurs données et dans les documents de la

<sup>5</sup> Sauf celle de Volodine, dont les mondes tournent au post-apocalyptique et on jette les loups, les écureuils, les taupes et autres animaux morts au réacteur.

<sup>6</sup> [https://fr.sputniknews.com/sci\\_tech/201706131031815290-tchernobyl-zone-exclusion/](https://fr.sputniknews.com/sci_tech/201706131031815290-tchernobyl-zone-exclusion/)

centrale bien des passages avaient été barrés au feutre noir. On utilisa des techniques de surcharge informationnelle pour désorienter l'opinion publique, par ignorance et pour cacher cette ignorance même. Vaulerin accuse nettement les responsables, et met en évidence leur objectif de maintenir les symboles d'une identité collective : « Les autorités japonaises sont pressées d'en finir avec Fukushima qui fait voler le mythe de la sécurité et de l'atome radieux sur lequel le Japon avait fondé sa reconstruction » (16). Lorsque vient le tour des décontamineurs, le secret est de rigueur et Vaulerin peine à obtenir des bribes d'information ; les hommes se dérobent, se referment comme des huîtres, tournent le dos au journaliste soit parce qu'ils adhèrent aux thèses des responsables, soit par peur d'être renvoyés ou sanctionnés (p.e. 33, 48). Cependant le pire pour le reporter n'est pas la manipulation de la communication ou la confidentialité forcée, mais—comme pour toutes les tragédies—l'effacement progressif, l'indifférence, la relégation de l'accident aux oubliettes de l'Histoire.

Les textes romanesques présentent eux aussi la problématique, comme *Ostwald* qui atteste la technique de la surinformation et lui attribue les mêmes causes que Ferrier : « Ils ne parviennent pas à cacher qu'ils ne sont construits que d'incertitudes. Tout est inconnu. Tout est invisible » (55). *La centrale* présente les enjeux communicatifs du point de vue des ouvriers : ils sont déçus lorsqu'on les prive de parole dans un reportage télévisé (16), et ils perçoivent comme une performance de joueur de rugby l'explication sommaire des mystères de la centrale par un formateur (104). On notera cependant que, malgré l'adhésion des élèves emportée par le formateur grâce à son enthousiasme, le discours scientifique qu'il transmet est mêlé au discours normatif, d'un part, et que, d'autre part, cet enthousiasme est relié à une *libido sciendi* jouissive (« un homme avide de comprendre, jouissant des progrès de la technologie », 105) et à une opposition entre la nature et la puissance humaine. L'information donnée n'est donc pas pure et objective, mais truffée d'éléments idéologiques (anthropocentrisme entre autres) sous-jacents qui tentent de créer chez le lecteur une opinion concrète face au nucléaire. En outre, le roman désigne immédiatement la source de ces informations, les ingénieurs du programme électronucléaire français, et au-dessous d'eux les forces de production qui les soutiennent.

Par ailleurs les documents sur les centrales qui circulent sur internet, aussi bien que certaines resémantisations populaires, contribuent à occulter l'information pour des raisons économiques. L'on remarquera, par exemple, que les diagrammes et les dessins explicatifs du fonctionnement des centrales sur le web ne montrent jamais les bidons de résidus radioactifs.<sup>7</sup> Quand à la centrale de Tchernobyl, elle a été l'objet d'un glissement sémantique pittoresque, qui part de la dénomination de *sarcophage* (espace où gît le mort,

---

<sup>7</sup> Cf par exemple :

<http://www.cea.fr/comprendre/Pages/energies/nucleaire/essentiel-sur-fonctionnement-reacteur-nucleaire-electrogene.aspx>,

[https://www.irsn.fr/FR/connaissances/Installations\\_nucleaires/Les-centrales-nucleaires/reacteurs-nucleaires-France/Pages/1-reacteurs-nucleaires-FranceFonctionnement.aspx#.XBygkdtKJIU](https://www.irsn.fr/FR/connaissances/Installations_nucleaires/Les-centrales-nucleaires/reacteurs-nucleaires-France/Pages/1-reacteurs-nucleaires-FranceFonctionnement.aspx#.XBygkdtKJIU),

<https://www.pole-emploi.fr/actualites/au-coeur-d-une-centrale-nucleaire-@/article.jspz?id=441845>,

<https://www.futura-sciences.com/sciences/definitions/physique-moderateur-nucleaire-7167/>.

Jean-Marie Brom explique d'autres omissions dans un interview publié sur youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=UvC956f3JWw>



les morts de l'accident) à celle, très aseptique, de NSS ou *New Safe Confinement*, nom donné au nouvel abri gigantesque mis en place pour couvrir l'ancien trop vite fait. Avec ces sigles, à travers l'affirmation de la nouveauté, de l'efficacité technologique améliorée, de la sécurité et du « confinement » ou emprisonnement du danger radioactif, on cherche à rassurer. Le nouveau dôme, ou *shelter*, a été rebaptisé du nom d'Arche, reprenant le mot biblique et son sens de réconciliation (Arche d'Alliance) avec des forces supérieures—ou forces du nucléaire, à Tchernobyl. Ces noms, autant que les objets qu'ils désignent, tentent de couvrir/cacher la réalité d'un danger, mais le péril demeure : on voile la menace, on ne l'élimine pas.

Le silence accompagne le travail de dissimulation. Les textes évoquent, avec le silence médiatique, celui, physique, de l'intérieur de la centrale,<sup>8</sup> ou même de l'extérieur en cas d'accident—c'est alors la prétérition et la réticence qui dominent les échanges. Huet signale que les rires ne sont pas bien vus par les gérants des centrales (25), et sur les photos du livre où figure son texte les attitudes favorisant le dialogue sont rares. En général, les hommes et les femmes sont pris dans la solitude de leur travail avec les machines ; un homme vérifie le tambour filtrant, un autre projette son reflet dans la grande piscine de désactivation, une femme s'active dans la salle des archives, le cuisinier en arrière-plan contemple la cantine prête pour le repas, mais vide de convives (129, 135, 141, 147 respectivement).

Du reste, tout le livre de Huet et Dexheimer développe les paradoxes du visible et de l'invisible. D'abord, Huet explique que son coéquipier ne fut pas autorisé à photographier ni les conteneurs radioactifs, ni l'intérieur du réacteur (on comprend la dernière interdiction, mais la première moins). Ensuite, les images utilisent avec profusion la restriction de champ, prenant les pieds des travailleurs derrière une grosse porte en béton, le visage d'une opératrice à moitié caché par deux écrans d'ordinateur, le dos d'un technicien en combinaison (112, 96, 77 respectivement). Les flous, les contre-jours et les clair-obscur abondent ; vitres, buées et divers obstacles masquent la totalité des corps, des visages et des objets. Ces stratégies visent à indiquer leur statut de discours captif, de représentations volées, même si Dexheimer affirme que ce sera au lecteur de les interpréter pour se rassurer ou s'inquiéter (22).<sup>9</sup>

L'inquiétude est d'autre part effectivement un sentiment que les centrales suscitent, et qui atteint un niveau maximal lorsqu'un accident survient. Les particules radioactives pénètrent alors dans les végétaux, la terre, les pierres, et les objets qu'elles touchent, avec la particularité qu'elles s'y installent très discrètement et ne peuvent être détectées qu'à l'aide d'un compteur Geiger. Elles s'avèrent insaisissables pour nos sens

---

<sup>8</sup> On entend bien les tours de refroidissement et le turboalternateur, mais ces bruits se dissipent ou sont amortis par des isolants, et la sensation générale est de silence. Un cas à part serait le son inaudible des radiofréquences d'onde courte émises jadis par le célèbre Woodpecker russe à Tchenobyl, que l'on peut encore écouter, intensifiées, sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=aOMVdOc9UbE>

<sup>9</sup> Il indique également que la dialectique du visible/invisible accentue la rupture anthropologique provoquée par la révolution industrielle et prolongée par l'emploi massif des technologies : nos moyens de vie se sont éloignés de nous, nous les avons *perdus de vue* et nous ignorons complètement ce qui concerne la production des biens matériels (21). Ortega y Gasset explique la même idée dans son introduction à la pensée de la technique (16-17).

rudimentaires ; elles sont un poison sans couleur, sans odeur, presque immatériel, des êtres étranges venus d'un monde irréel, une matière impensable, intangible et non visible. Elles éveillent une dimension onto-gnoséologique inouïe, découverte pour certains en 1986, c'est-à-dire après leur manifestation massive à Tchernobyl.

C'est Svetlana Alexievitch qui a mis en relief l'importance de ce nouvel aspect des oppositions autour du visuel, que nous appellerons nouveau paradigme pour l'expérience humaine de la réalité. À l'instar de Marie Curie, Alexievitch plonge dans le nucléaire pour en émerger avec un récit extrême publié en 1999, où elle dit la rétention d'information de la part des autorités, la peur de tous devant l'inconnu et la monstruosité de l'insolite. Elle en appelle à un changement dans notre perception de la catastrophe, à un saut au-delà de notre imagination qui puisse rendre compte de cette mort masquée, cachée partout, omniprésente pourtant. Et il est vrai qu'à partir de cet événement, ou en général de l'apparition de ces particules immortelles et incorporelles, doit naître une nouvelle façon de concevoir le réel. La mutation est comparable à celle qui se produisit au XVIIe siècle, où l'on découvrit les organismes microcellulaires grâce au microscope.

Ce paradigme épistémologique inédit est également relié à l'anxiété collective qui caractérise aujourd'hui nos sociétés du risque, puisqu'il y a un fort rapport entre l'invisibilité de la menace et le risque pressenti, qui crée l'inquiétude ou l'angoisse collective (Buell 642). Nous nous focaliserons à présent sur les déclinaisons de cette inquiétude, en tant que porte vers le numineux.

Partons de la première de couverture du livre de Dexheimer et Huet. Elle montre des cygnes nageant paisiblement dans l'eau du canal d'Alsace, devant la silhouette de la centrale. Ils glissent, blancs et impassibles à la manière parnassienne, mais aussi comme des sentinelles gardant une menace dormante, préservant un interdit lancé sur cet endroit. L'art du photographe a rendu à un paysage réel son poids symbolique, à savoir dans ce cas, le numineux inscrit dans la masse de la centrale et ses alentours.

L'écriture de la centrale nucléaire investit ce sujet et le développe ; avec les isotopes radioactifs, « le secret envahit le monde » (Ferrier 173). Après une fugue ou une explosion, le nuage toxique avance comme le Néant de *L'histoire sans fin* de Michael Ende, semant mort et obscurité : « une peste invisible [...] avance, celle de la contamination radioactive. [...] invisible et inodore, imperceptible et sournoise à la manière d'un essaim de larves » (Ferrier 189)

La nature elle-même collabore (nous nous y attendions) à créer l'ambiance propice au mystère : « Bientôt, les arbres, les arbustes, toutes les plantes, les orties, les ronces, la mousse avancera et il ne restera du gymnase qu'un tumulus de verdure chaotique. Plus aucune lumière ne traversera les baies vitrées » (Flahaut 77). Dans *Ostwald* l'énorme statue du Lion de Belfort, située dans la ville homonyme, est absorbée par le nuage radioactif. Cette donnée a une portée symbolique intéressante. Le lion fut sculpté pour commémorer la résistance des forces françaises contre les Prussiens, résistance qui évita l'adhésion de la ville à l'Alsace allemande en 1871. Ainsi, l'animal taillé préserve une région de la honte collective provoquée par la défaite dans la guerre franco-allemande. Mais dans le roman, la zone est couverte et phagocytée par le nuage, de sorte que le lion désormais guette dans l'obscurité les imprudents qui s'approcheront, Français ou

Allemands—les connotations politiques se dissolvent : « À l'ombre de la Falaise, le lion de grès est presque invisible, enfoncé dans son trou obscur. Il se cache » (113).

Les zones ravagées par les centrales couvent donc des présences ténébreuses. Les particularités de la dévastation nucléaire, comparée à d'autres, aident à propager ces présences. Fukushima, particulièrement, témoigne du contraste entre deux dévastations, celle produite par le tremblement de terre et le tsunami immédiat, et celle provoquée par la centrale: dans la première, les lieux sont rapidement récupérés par les humains, qui s'affairent pour retrouver les corps et reconstruire les immeubles, mais la deuxième rejette la présence humaine et crée des espaces délaissés, vidés (des supermarchés déserts, des maisons propres, des voitures en parfait état), où le malheur laisse des traces durables : « Que se passe-t-il dans cette aura d'ombres et de mystère? Des animaux crèvent, des maisons s'enlisent dans le temps à jamais différé de leur ruine et de leur résistance—mais il n'y aura jamais personne, ni œil de caméra ni témoin, pour dire ce que furent l'une et l'autre » (Ferrier 173). Notons bien dans ces lignes la mention de l'« aura », aussi bien que celle du « temps à jamais différé ». La première renvoie à l'irradiation des zones nucléaires, et la deuxième au caractère éternel de l'imprégnation toxique, qui transmue le non-paysage isotopique en métonymie d'une éternité en quelque sorte transcendante.

D'autres textes en différentes langues développent ces aspects et opèrent des réinvestissements sémantiques intéressants, mais il ne nous est pas possible de les aborder ici par manque d'espace. Nous concluons donc en récapitulant les résultats de notre recherche. L'écriture de la centrale nucléaire en langue française met en général l'accent sur les problèmes concernant les employés, le travail littéraire du texte et la rêverie autour des aspects matériels des réalités évoquées ; parfois, l'idée de nature qui émane des œuvres est absorbée par l'imaginaire de la laideur et du désastre et connotée négativement. Les problèmes écologiques prennent souvent peu de place ; lorsqu'ils font surface, c'est surtout à travers le discours du toxique et moins fréquemment à travers un discours explicitement engagé. Enfin, la gestion de l'espace dans l'écriture de la centrale fait apparaître une dialectique du visible/invisible qui, d'une part, exige un changement dans nos habitudes épistémologiques, et d'autre part projette vers une certaine mythification des bâtiments nucléaires. Celle-ci n'est pourtant pas développée dans les textes en langue française avec l'ampleur qu'elle prend dans des ouvrages en d'autres langues—ce qui ouvre des perspectives comparatistes que nous nous promettons d'explorer dans l'avenir.

Article reçu 8 Février 2019

Article lu et accepté pour publication 3 Octobre 2019

## Oeuvres citées

Alexievitch, Svetlana. *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, traduction de Galia Ackerman et Pierre Lorrain. 1997. Jean-Claude Lattès, 1999.

- Buell, Lawrence. "Toxic Discourse". *Critical Inquiry*, vol. 24, no.3, 1998, pp. 639-65. Doi : 10.1086/448889
- Baromètre IRSN « La perception des risques et de la sécurité par les Français », 2017, [ppe.debatpublic.fr/sites/debat.ppe/files/barometre-irsn-2017.pdf](http://ppe.debatpublic.fr/sites/debat.ppe/files/barometre-irsn-2017.pdf). Dernier accès le 8 janvier 2019.
- Crié, Hélène et Lenoir, Yves. *Tchernobyl-sur-Seine*. Calmann-Lévy, 1987.
- Dexheimer, Éric et Huet, Sylvestre. *Fessenheim. Visible/ Invisible*. Eds. Loco, 2017.
- Ferrier, Michaël. *Fukushima. Récit d'un désastre*. Gallimard, 2012.
- Filhol, Élisabeth. *La centrale*. Belin/Gallimard, 2014.
- Flahaut, Thomas. *Ostwald*. Eds. de l'Olivier, 2017.
- Ortega y Gasset, José. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. 1939. Alianza, 1982.
- Posthumus, Stephanie. *French Écocritique. Reading contemporary French theory and Fiction Ecologically*. Presses de l'Université de Toronto, 2017.
- Robitaille, Louis-Bernard. *La péninsule*. Les Editions Noir sur Blanc, 2015.
- Suberchicot, Alain. *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Honoré Champion, 2012.
- Vaulerin, Arnaud. *La Désolation. Les humains jetables de Fukushima*. Grasset, 2016.
- Volodine, Antoine. *Terminus radieux*. Seuil, 2014.

## Inventing a Vegetal Post-Exotic in the Work of Antoine Volodine

Gina Stamm

The University of Alabama, USA

gmstamm@ua.edu



### Abstract

The physical environment plays a key role in the writing of Antoine Volodine, and in that of his “post-exotic” pen name authors. The ruins of human construction and the unwelcoming landscape of the post-apocalyptic world contribute to this literature’s bleak and menacing atmosphere. The ongoing catastrophe portrayed in Volodine’s work is equally environmental, human and political. This article will focus on the environment as agent and as a victim of violence, especially in the novels *Terminus radieux* [*Radiant Terminus*] and *Herbes et golems* [“Herbs and Golems”], and attend to what a specifically literary post-exotic engagement with the environment would look like. In addition to investing the vegetal with agency, the literary production itself acts as a form of political resistance that is dependent on one’s relationship with that world. Volodine applies his extensive power of invention as a linguist to naming herbs as a reparative and political act. The collective of post-exotic writers takes the side of the wild herbs they name and gives a voice to them by creating a place for them in literature. Questions driving my analysis of the vegetal post-exotic in Volodine’s work include: Can resistance take place without solidarity with the environment, and what would that solidarity look like? What communication can one have with the natural environment in the post-exotic mode that follows the cataclysm? Can one speak in the place of plants or other non-human agents? How must language change both what it is telling and how it tells it in a world in which disaster has already occurred and humans are only one of many agents who must contend with its aftermath?

*Keywords:* Plant studies, ecocriticism, eco poetics, speculative fiction.

### Resumen

El medio ambiente juega un papel esencial en la obra de Antoine Volodine, así como en la de sus y alias “post-exóticos.” En el mundo post-apocalíptico ocupado por sus personajes, las ruinas de la construcción humana y un paisaje hostil contribuyen a la atmósfera lúgubre y amenazante de esta literatura. Volodine afirma que la catástrofe en curso representada en su obra es tanto ambiental como humana y política. Este ensayo se concentrará en el medio ambiente como agente tanto como receptor de violencia, sobre todo en las novelas *Terminus radieux* y *Herbes et golems*, y prestará atención especial a cómo sería un compromiso literario post-exótico con el mundo vegetal. Además de dotar a la flora de agencia, la producción literaria en sí misma funciona como una forma de resistencia política dependiente de la relación de uno con ese mundo. Volodine utiliza su gran poder de invención lingüística para dar nombre a las hierbas como un acto restaurador y político. El colectivo de escritores post-exóticos toma partido por las hierbas salvajes que nombra y les da voz al crear un lugar para ellas la literatura. ¿Puede haber una resistencia sin solidaridad con las plantas, y de ser así cómo sería esa solidaridad? ¿Qué tipo de comunicación se puede establecer con el medio ambiente natural en el modo post-exótico después de un cataclismo? ¿Se puede hablar por las las planas o por otros agentes no humanos? ¿Cómo se debe cambiar el lenguaje lo que se cuenta y cómo se cuenta en un mundo en que el desastre ya ha ocurrido y los seres humanos son los únicos de varios agentes que tienen que enfrentarse a las consecuencias?

*Palabras clave:* Estudios sobre plantas, ecocrítica, eco poética, ficción especulativa.

Antoine Volodine's work spans over three decades, and in it he has created a complex, dreamlike universe that he calls "post-exotic." The novel *Terminus radieux* [*Radiant Terminus*<sup>1</sup>] situates the reader explicitly in Siberia after the fall of the Second Soviet Union, in a landscape devastated by war and radiation poisoning. In an interview given at the Mollat bookstore in 2014 (upon the attribution of the Prix Médicis for *Terminus radieux*), the author specifies that in this novel:

It is a universe [...] marked by ecological disaster, because [...] all the nuclear installations [...] in the second Soviet Union have broken down one after another, and the nuclear disaster has made uninhabitable a large part of the planet, perhaps the whole of the planet.<sup>2</sup> (10:00)

This is, certainly, a catastrophe for the human characters who, according to Volodine, are already in a sense dead and erring in a sort of afterlife in which the author often sets his work. But what is the "ecological" sense of this catastrophe? How has this disaster affected the larger non-human ecosystem, and what role does the environment take going forward, in this world where, according to Volodine, "Nature has gotten the upper hand, and it is true that the human race is on the way to extinction" (1:25)?<sup>3</sup> Are we to see this "prendre le dessus" as an indication that humankind and "la nature" are reaching the end of an agonistic struggle? Must one or the other be a winner in the end?

A number of critics have addressed the presence of animality in Volodine's writing (notably Patrick Rebollar, Lionel Ruffel, and Arno Bertina). Plant life, however, has received much less attention, despite its noticeable presence in two recent works: *Terminus radieux* and *Herbes et golems* (from Volodine's heteronym Manuela Draeger). These two works are the focus of the current study, with attention also paid to passing references in other Volodine and post-exotic works, especially *Le nom des singes* [*Naming the Jungle*], which foreshadowed some of the ways in which plants would appear later in his writing. Here, I propose to examine how different biomes and associated plant life have grown to play an important role in the world of the post-exotic. While Volodine insists that the post-exotic world occurs after extinction, after the dissolution of civilization, after death, he also claims that in *Terminus radieux*: "There is this formidable hope that after death life continues, existence continues infinitely" (2:00).<sup>4</sup>

This article will explore the ways in which vegetal life exists in the post-exotic world, how it appears first as a feature of the setting that reflects the inner landscape of the characters and their mutually exploited status. I will then examine how naming plants can function either to reinforce exclusion from human groups or to include plants within those communities. Volodine shows that only by extending the post-exotic community

---

<sup>1</sup> Where a published translation exists, book titles will appear in italics. Otherwise the title will appear in my translated English in quotation marks.

<sup>2</sup> "C'est un univers [...] qui est marqué par le désastre écologique, puisque [...] toutes les installations nucléaires [...] dans la deuxième Union Soviétique se sont déglinguées les unes après les autres, et le désastre nucléaire a rendu inhabitable une grande partie de la planète, peut-être l'ensemble de la planète." (All translations going forward are my own, unless otherwise specified.)

<sup>3</sup> "[L]a nature a pris le dessus et il est vrai que l'espèce humaine est en voie d'extinction"

<sup>4</sup> "[I]l y a cette espérance formidable qui est que après le décès la vie continue, l'existence continue infiniment."

beyond the human can this community participate in what he calls the “morale prolétarienne” [proletarian morality] (11:23) and follow the model set by the vegetal world.

### The Vegetal as Part of the Post-Exotic Environment

Even while not explicitly being exploited for their use value for humans (food, medicine, industry, etc.), plants’ images are mediated through the eyes of Volodine’s characters, in a reflection of the dangers they face, and as a receptacle for their fear and other emotions. The absence of plant life can signal the general overwhelming inhospitality of the environment (*Songes de Mevlido* [“Mevlido’s Dreams”], *Nuit blanche en Balkhyrie* [“Sleepless Night in Balkhyria”], *Rituel du mépris* [“Ritual of Contempt”]). Whatever cataclysm has occurred has rendered the earth utterly barren for plants and animals alike. But even live plants can also seem to be an isolating force, separating characters from each other either by the appearance of insurmountable distance (in the steppe) or impenetrable forest (taiga). In such situations, the presence of plants is indicative of as great a threat to the characters’ survival as the desolation their absence would signal. The green of the steppe is described as “an aggressive green [...] whose abnormal presence inspired fear” (218).<sup>5</sup> by the narrator of *Terminus radieux*, and both the steppe and the taiga are described as lacking in appeal to the observer, despite their vigorous greenery: “Seeds, flat green, bright green, stalks. No flowers. Grasses that evoked nothing besides dullness and absence” (27).<sup>6</sup>

Flowers are the part of a plant that signifies a relationship to other living beings—exposing the plant to pollination by animals who are attracted by the flower. They traditionally indicate the fecundity of nature; they are the objects of desire of the insects or birds who feed there and transfer pollen, and of humans who eat their fruit. In the irradiated taiga, there is no longer a point to the display of flowers. There is no one to pollinate them, and they may no longer even need that pollination, living as they do in a sort of permanent half-life. The plants have retreated from the participative reproductive cycle that required the presence of animals. In the absence of verbal language, the plants’ indifference to the presence of the humans in their midst is spelled out in their form.

The jungle, on the other hand, is full of fruit, full of reproductive power, but is no more hospitable to the human inhabitants of *Le nom des singes*. The opulent fertility of the jungle is overblown, passing over into the rot of the fruit that would otherwise sustain human life. This fruit in fact becomes more associated with death, as the indigenous dead in *Le nom des singes* are dispatched in a canoe full of rotting fruit. The plants themselves and the climate that permits their proliferation contribute to the dilapidation of human constructions, whether or not those constructions are still in use. Rot encourages plants’ life cycle over the long term, while inhibiting human comfort and the permanence of human civilization. The presence of the plants shows that the degree zero of survivability

<sup>5</sup> “un vert agressif [...] dont la présence anormale faisaient peur.”

<sup>6</sup> “Graines, vert terne, vert brillant, épis. Nulle fleur. Herbes qui n’évoquent rien, sinon la fadeur et l’absence.”

for any life exists, but their flourishing is at odds with that of material culture, including writing. The dictionary written by the author of the names referenced in the book's title becomes another casualty in the long list of disintegrating books in Volodine's corpus, victims of the same disasters that threaten the living beings (radiation in *Terminus radieux*; exposure in *Nuit blanche in Balkhyrie*).

The taiga and the jungle play on the dual significance of plant fertility evoked by Michael Marder in the essay "To Hear Plants Speak." On the one hand, a traditional Freudian interpretation equates plant reproduction with human sexuality and reproduction—the flowers missing from the taiga show the irrelevance of this display in the post-apocalypse. On the other, a perspective highlighted by Georges Bataille focuses on the rot inherent in continued plant life, ubiquitous in Volodine's jungle "coupl[ing] flower symbolism with [...] decay, which, alongside growth and metamorphosis, is proper to plants. His flowers bespeak death, the ever-present shadow and source of meaning for earthly existence, be it vegetal or human" (Marder 110). Rather than being a sign of life, their flourishing is an uneasy *memento mori* for the characters at the center of *Le nom des singes* who do, in the end, nearly all die in the jungle on the way to found a new city.

While the appearance of plants indicates or is perceived as a threat by many characters in Volodine's universe for the reasons already discussed, vegetal life is not the underlying danger. The best example of this misattribution is the fears of the soldier Kronauer, the central character of *Terminus radieux*. Kronauer is originally hesitant to enter the taiga to look for food and water because he associates it with the death of his parents, who fled concentration camps into the forest, never to be seen again (13). But despite this fear of the taiga, it is in the end preferable to the camps, as indeed for Kronauer it is preferable to the tender mercies of the pursuing fascists; it is the lesser of two evils, the greater being human. Kronauer himself does not fall victim as he feared to the dangers of the taiga, but to radiation poisoning from the meltdown of the nuclear reactors installed in this remote location to power human settlements in places that, due to their isolation and climate, are inhospitable to them. The association of these reactors with civilization tempts groups of fleeing soldiers to stay close to them, despite the certain death that spews from them (10).

The taiga harbors another very real danger to Kronauer: the hostility of the shaman Solovieï. The taiga surrounding his *kolkhoze* is dangerous not in itself but as an instrument of the shaman's will: "The old forest is a place belonging to Solovieï. It is the entrance to the world of Solovieï [...] You move in the vegetal darkness, you try to move and to think in order to get out, but in the old forest, you are first and foremost dreamed by Solovieï" (87-8).<sup>7</sup> It is not only modern industrialized civilization that Volodine portrays as destructive. There is no idealized, autochthonous way of life that serves as a model for returning to nature. Despite his return to ancient magical practices, Solovieï does not demonstrate any more respect for the taiga than did those who filled it with radioactivity. There is no privileged relationship between the forest and Solovieï to make him a kind of

---

<sup>7</sup> "La vieille forêt est un endroit qui appartient à Solovieï. C'est l'entrée des mondes de Solovieï [...] On bouge dans les ténèbres végétales, on essaie de bouger et de penser pour en sortir, mais dans la vieille forêt, on est avant tout rêvé par Solovieï."



environmental defender or hero. Rather than having a special regard for the forest and allying himself with it, Solovieï instrumentalizes it as he does everything inside “his” dreamscape around the *kolkhoze* of *Terminus Radieux*. The shaman’s daughter Samiya Schmidt eventually rebels against him for all the wrongs he has done within his little fiefdom of the *kolkhoze* and rebukes him for this instrumentalization. She demands that he “stop entering into her sisters as into territories of lifeless flesh, with no thought or sensitivity” (322).<sup>8</sup> Solovieï’s spirit enters the bodies of all beings without concern for their autonomy—he instrumentalizes everything, regardless of it being alive or not, plant or animal. The most immediate threat that the taiga poses to Kronauer and others as an instrument of Solovieï is not a function of its own hostility toward humans, but rather of their equal vulnerability and abasement before the hubris of one individual who needs to bend all other beings to his will. The shaman even tries to extend his power beyond that of life and death—he does not allow his villagers to die, and tries (albeit unsuccessfully) to reanimate Vassilissa Mirachvili, Kronauer’s companion in arms, felled by radiation poisoning. After an indeterminate amount of time has passed (centuries? millennia?), Kronauer finds himself free, once more wandering about the forest in the company of Samiya Schmidt:

They had to detour around surfaces where their feet began to be sucked down by. The mud. They feared falling into marshy traps and not being able to get out. From time to time, from under the humus bubbled up muddy water or black oil, or the two disagreeably mixed together. The oil came from former cities that had been covered over, or from former military bases. The taiga had finished by imposing itself over the ruins, it had needed only a few centuries, but industrial pollution remained omnipresent if ghostly, indicating that it would need millennia to disappear. (475)<sup>9</sup>

Even in the distant future, the effects of occupation of the taiga have not been eliminated but have mixed with the dangers of the taiga itself; the forest, having incorporated the cities or military bases, is no longer a refuge from them.

### **From Discrimination to Intimacy**

As a setting, plants are portrayed as a large vegetal mass, rather than as individual beings or even species. They are distinguishable only to the degree that they signal the differences between the taiga, the steppe or the jungle. The knowledge of individual plants, however, functions in Volodine’s work to designate group membership, for better or for worse. This is often tested through knowledge of plant names. In *Le nom des singes*, Golpiez occupies a liminal position as a “Jucapira” whose belonging to the indigenous population is considered imperfect by the other members of an indigenous revolutionary group. When he is exhorted to speak by the “psychiatrist” Gonçalves, the doctor not only

---

<sup>8</sup> “Cesser d’entrer dans ses soeurs comme dans des territoires de chair inerte, sans pensée ni sensibilité.”

<sup>9</sup> “[I]ls devaient contourner des surfaces où leurs pieds commençaient à se faire aspirer par la boue. Ils craignaient de s’aventurer dans des pièges marécageux et de ne pouvoir s’en extraire. Sous l’humus par moments glougloutait de l’eau vaseuse ou de l’huile noire, ou les deux désagréablement mêlées. L’huile venait d’anciennes villes qui avaient été recouvertes ou d’anciennes bases militaires. La taïga avait fini par s’imposer au-dessus des ruines, il n’avait fallu que quelques siècles, mais la pollution industrielle restait omniprésente quoique fantôme, et indiquait qu’elle aurait besoin de millénaires pour disparaître.”

demands that he speak (“Narrez! [10]) but that he name all of the trees and plants that he sees in his memory images using the correct Indian names: “Your vocabulary, Golpiez! Gonçalves cried excitedly, “Your language! You are not the only Indian in the room! We are among Jucapiras!” (17).<sup>10</sup> The stakes of this ability to name plants is even higher in the official interrogations to which Golpiez must submit on pain of torture, the names of plants becoming the Shibboleth by which his authentic indigeneity is tried:

They tested my vocabulary knowledge, showing me the trees that grew beyond the palisade, behind the crocodile pool; they invited me to name the trees with the Auguanie pronunciation, quickly and without making mistakes, and no matter the quality of my performance, there were always one or two Auguanies to say: Jucapiras’ nasals sound like imperialist diphthongs. (37)<sup>11</sup>

As for Solovieï, there is no privilege of the autochthonous in their relationship to plants. The Auguanies may have many names for plants, but they use these to interrogate another human; the reader does not see them practice any closeness with the plants themselves. They behave like their “imperialist” opponents, the imperialists who operate the oppression of the post-exotic community throughout Volodine’s work.

In *Terminus radieux*, the revolutionary hero-turned-Solovieï-ally Mémé Oudgoul’s test of Kronauer’s ideological soundness includes asking him for the names of plants learned from his scientist wife in order to compare them with the names she herself knew. Kronauer’s answers are somehow unsatisfactory and convince Mémé Oudgoul of his enemy status. As with Solovieï’s magical link to the taiga, the questions arise whether insistence on proper nomenclature represents a close relationship to the plants or to the natural world, and whether knowledge of plant names represents power relative to plants themselves or only to those who do not know the correct names.

The naming of plants or the sharing of that knowledge can, however, be the basis for a more positive or at least inclusive sense of community. Intimacy between individuals can be triangulated through a relationship to the natural world. Golpiez, recounting his relationship to the judge Pomponi (of whose death he is accused in *Le nom des singes*), tells how, “we would walk together in the jungle, in the direction of the Mapiupi ponds. [Pomponi] taught me the names of the trees” (158).<sup>12</sup> Golpiez’s focus is on his personal relationship with the judge (despite the latter’s status as a political enemy), developed over the course of their immersion in the world of the jungle, while his interrogators can only see his imperfect belonging to their faction in his need to be taught the names.

An intimate human relationship reinforced by the cultivation of a relationship to flora also appears in *Terminus radieux*. Kronauer’s internal recitation of the names of the herbs or grasses of the steppe evokes the memory of his dead wife:

---

<sup>10</sup> “Votre lexique, Golpiez! S’échauffa Gonçalves. Votre langue! Vous n’êtes pas le seul Indien dans la salle! Nous sommes entre Jucapiras!”

<sup>11</sup> “On testait mes connaissances de vocabulaire, me montrant les arbres qui poussaient au-delà de la palissade, derrière le bassin aux jacarés, on m’invitait à nommer les arbres avec la prononciation auguanie, à grande vitesse et sans me tromper, et quelle que fût la qualité de ma prestation, il se trouvait toujours un ou deux Auguanies pour dire: Les nasales des Jucapiras ressemblent à des diphtongues impérialistes. »

<sup>12</sup> “Nous marchions ensemble dans la selve, en direction des étangs de Mapiupi. [Pomponi] m’apprenait le nom des arbres.”

She was a member of a scientific team that worked on the nomenclature of non-cultivated grasses and wild herbs in general. Kronauer didn't share this scholarly approach, and he remained forever unable to help her in her complicated classification, but he had learned to see herbs as something other than an anonymous vegetal mass.<sup>13</sup> (30-1)

His tender relationship with his wife also involves learning to see plants as individual beings as she did—he becomes more empathetic overall, more able to consider the existence and needs of other beings. Rather than just the mass of non-human inanimate green, plants are considered as individuals. This is the first step in an ethical stance that would consider plants in and of themselves, escaping from what critical plant studies considers to be the disease of “plant blindness:”

The inability [...] to discriminate among different kinds of flowers or trees tends to lump the entire plant kingdom under a single perceptual category: a category of things that are alive like we are, but alive in a way that is utterly different, closed off from our capacity for empathy, omnipresent but unknown. (Laist 14)

By learning to distinguish between the different kinds of plants, Kronauer no longer sees them as this alien mass, shutting them out as this “closed off” kingdom. He is able to conceive of them as part of a group and as individual beings, part of the larger post-exotic community. According to Lucas Hollister, the post-exotic is: “a literature that situates itself—or at least tries to situate itself—outside the outside, beyond the exotic as the opposite of the native, beyond the enemy as the opposite of the friend” (215). Kronauer's relationship to plants, through the practice of naming, becomes post-exotic itself, in a sense.

In both *Terminus radieux* and *Le nom des singes*, the recitation or repetition of plant names is also a poetic activity. Lists, catalogs, and dictionaries appear in many of Volodine's works. They give their name to *Le nom des singes* and are considered to constitute a literary genre of their own in *Écrivains*. As with the interrogations, these lists and names do not necessarily communicate any content, and instead serve other functions. For example, Gaspard Turin explains the “negative” functions of Volodine's lists that ‘block’ language or refuse to obey the command of non-communicative speech. However, Turin also points to their ‘positive’ function:

In its positive function, lists are a resurgence of work by the narrative voice on its own memory. To take up L. Ruffel's words, “to make a work of memory and to give oneself over to the task of inventory” are two activities that go together. The technique of survival pairs itself with a litanic mnemonic recitation [...] an oral and direct transmission, from a narrator who would most likely be a storyteller or a rhapsode [...] it is also an exercise of the use of speech, a reference for the beauty of signifiers, pleasure, bliss of the word: to *tekhné* he opposes a *poiësis*. (91)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “Elle était membre d'une équipe scientifique qui travaillait sur la nomenclature des graminées non cultivées et des herbes sauvages en général. Kronauer ne partageait pas avec elle cette approche savante, et il était resté à tout jamais incapable de l'aider dans sa classification compliquée, mais il avait appris à voir les herbes autrement que comme une masse végétale anonyme.”

<sup>14</sup> “Dans sa fonction positive, la liste est une résurgence d'un travail de la voix narrative sur sa propre mémoire. Pour reprendre les propos de L. Ruffel, “faire œuvre de mémoire et se livrer à un devoir d'inventaire” sont deux activités concomitantes. La technique de survie se double d'une mnémotechnique récitation litannique [...] une transmission orale et directe de l'information, d'un narrateur qui serait plutôt conteur ou rhapsode [...] C'est aussi un exercice d'usage de la parole, une révérence à la beauté des signifiants, une jouissance, une volupté du verbe : à la *tekhné* s'oppose une *poiësis*.”

The recitation becomes a practice in itself, in addition to the work of the development of memory. It can reinforce one's own voice and mind in the face of a power that seeks to crush them.

In *Terminus radieux*, recitation has a positive function as a practice of physical joy shared between individuals, as can be seen in Kronauer's relationship to his wife: "He had in mind hundreds of names, lists that he had seen her establish with patience when he lived with her, that he had reread with her, that they had recited together as if they were endless post-exotic litanies" (31).<sup>15</sup> At the same time that learning about individual plants deepens Kronauer's relationships to those plants and to his wife, the list of names becomes a song in which their voices are commingled, which the narrator compares to a litany, a genre that combines both music and prayer, and traditionally takes place among a community united by faith.

The idea of a plant-based litany had already appeared in a 2012 text by Volodine's heteronym Manuela Draeger. *Herbes et golems* is made up of three "shaggås"—a genre invented by Volodine, referring to sets of seven texts, either lists or narratives, accompanied by an introduction. The first and third shaggås in *Herbes et golems* are lists of plants, demonstrating two of the positive functions of listing names. Beyond creating a personal relationship between individuals, the "Shaggå de la voix et des herbes" ["Shaggå of the Voice and of Herbs"] shows how the poetic practice of naming plants creates a larger community of resistance metaphorically linked to a liberty attributed to plants the mselves:

Women here accumulate neologisms and fashion a parallel linguistic community, that only they have the power to roam through and live in. They recite their immense freedom, they tread the paths of words that no shadow has traveled nor could travel. They walk together in total pride. It is for us to take up their strange litanies.<sup>16</sup> (9)

The practice of repetition or performance of this shaggå is one of the few moments of joy and exuberance within the carceral universe of the post-exotic. The women reciters are prisoners, condemned to spend the rest of their lives confined within the physical walls of their cells. And yet the repetition of plant names is a pleasure, not drudgery. The plants represent a place of freedom of movement as well as freedom from threat which allows the women to experience an internal freedom that escapes their interned condition.

Key to this experience of freedom through recitation is its collective nature. The narrative voice, signed not by individuals but by two "collectives" and a "cell" (12), consistently uses the "nous."

More than an act of poetical or political subversion, it was a concentration exercise, a moment of mental gymnastics at once salutary and playful. Leaving to one side what tore us apart elsewhere, we let ourselves be swept along in an agreeable undertaking of fraternal emulation, of collective excitation, at bottom more therapeutic than literary. This

---

<sup>15</sup> "Il avait en tête des centaines de noms, des listes qu'il l'avait vue établir avec patience quand il vivait avec elle, qu'il l'avait relues avec elle, qu'ils avaient déclamées ensemble comme s'il s'agissait d'interminables litanies post-exotiques."

<sup>16</sup> "[D]es femmes ici accumulent les néologismes et façonnent une communauté langagière parallèle, qu'elles seules ont pouvoir de parcourir et d'habiter. Elles récitent leur immense liberté, elles foulent des chemins de mots que nulle ombre hostile n'a parcourus et ne saurait parcourir. Elles marchent ensemble en pleine fierté. À nous de reprendre leurs litanies étranges."

excitation comforted us at the same time that it revived in us the visions of the steppe.  
(10)<sup>17</sup>

The relationship described here is not of an individual self to another individual, but of each member of the group with all others, the experience of being part of a whole. And the movement of repetition reinforces the kinship among the members of the community. It turns them toward the condition of possibility for the establishment of a community not based on ethnic or ideological lines, but rather on the occupation of a common space and a common experience of destruction or degradation of that space: “The steppe, the deserted prairie, the monotony of the high plateaus, the hills crushed by the sky are the point of departure and of arrival of our freedom, of our solitude and of our dreamlike solidarity with the difficultly red planet and its living dead population” (10).<sup>18</sup> Unlike lists of plants previously discussed, the collective narrative voice refers not only to the independent existence of the plants, but also to the situated existence of those plants as part of a shared environment and as victims of a common environmental disaster. The steppe, with its sparse distribution of humans and animals in among other species, is the state of equilibrium and freedom from which the human “horde” [“hoard”] or “foule” [“crowd”] (10) spread and to which it returns, but with its biological resources diminished. The idea that freedom would be envisioned as a steppe and not, for example, a meadow or field, gestures toward the idea that freedom is not the same thing as ease of life, that even in their dreams survival is a struggle alongside other forms of life.

### **Inventing Plant Writing**

The status of the plant names in the “Shaggâ des voix et des herbes” is, however, purely and self-consciously literary, without reference to the real world: “The actresses are real but already dead the herbs are living but imaginary [...] We are giving voice to those who have lost it, we give sap to those no one has known [...] Women speak the prairie and multiply here inventions and neologisms”<sup>19</sup> (11-2). The self-conscious nature of the fabulated names serves as a placeholder for the plants with which these women have no contact in prison. They elaborate a space that may be occupied by plants, but do not presume how that will actually take place. The pronoun “celles” can be taken to represent both actresses and plants, who equally need voice, sap, and recognition. “Sève” is both a plant’s sap and, metaphorically, lifeblood, further blurring the line between plants and actresses. This parallel between the actresses and plants shows how those who

---

<sup>17</sup> “Plus qu’un acte de subversion poétique ou politique, c’était un exercice de concentration, un moment de gymnastique mentale à la fois salutaire et ludique. Laissant de côté ce qui ailleurs nous déchirait, nous nous laissions entraîner dans une agréable entreprise d’émulation fraternelle, d’excitation collective, au fond plus thérapeutique que littéraire. Cette excitation nous soulageait en même temps qu’elle ranimait en nous les visions de la steppe infinie.”

<sup>18</sup> “La steppe, la prairie déserte, la monotonie des hauts plateaux, les collines écrasées de ciel sont le point de départ et d’arrivée de notre liberté, de notre solitude et de notre solidarité onirique avec la planète difficilement rouge et ses populations morts-vivantes.”

<sup>19</sup> “Les actrices sont réelles mais déjà mortes, les herbes sont vivantes mais imaginaires [...] Nous redonnons voix à celles qui l’ont perdue, nous donnons sève à celles que nulle n’a connues [...] Des femmes disent la prairie et multiplient ici inventions et néologismes.”

are silenced (those who have lost their voice) and those who have never been recognized (those that no one has known) are victims of the concentrationary dynamic that would try to erase them. By giving a voice and names to women and plants, they give them a place in writing that they can come to occupy.

The stakes of naming anything, as a general practice, are discussed throughout the post-exotic oeuvre, often within the context of lists. To what extent does using something's name involve any knowledge or consideration of it? Another version of this question can be found in one of Volodine's early works, *Lisbonne dernière marge* ["Lisbon Final Margin"]:

She was amused by these linguados, peixes-séparas, solhas, tamboris, espadartis, pescadas that paraded in front of Kurt's eyes without awakening in his mind anything but a vague picture with blurred outlines, a lone image of anonymous fish scarcely living or scarcely dead and deprived, in spite of its flagrant reality, of all reality [...] 'Essay topic,' she said. 'Does the meticulous enumeration of the individuals of a given species favorize or impede the identification of that species?' (151)<sup>20</sup>

We can consider the whole of the post-exotic, and particularly the development of the shaggå as a genre, as an experimental answer to this prompt. The "anonymous" status of fish in the above quote seems to confirm that without a name, there is no reality, no physical definition of a being's boundaries, no life or death. However, the enumerations present in the post-exotic give a physical and material place (within the literature) for challenging identification of a "given" species, blurring the lines between traditional generic distinctions as in the "Shaggå de la voix et des herbes," where the distinction between actresses and plants is troubled. This enumeration may not help to identify a *given* species, but it provides a new space to the individual members who may reconstitute themselves in new categories.

The third shaggå of *Herbes et golems*, "Shaggå de la révolte des humbles simples" ["Shaggå of the Revolt of the Humble Simples"] by Manuela Draeger directly addresses the issue of naming as domination and invention, and the need for new names and categories. The introduction to this text claims to be a "Communiqué du comité de soutien aux ivraies" ["Commiqué of the Committee of Support for Weeds"] (71). This document explains how exactly the committee intends to support the "ivraies," a category narrower than that of the "herbes" of the book title and that designates those plants not useful for human purposes. The expression "séparer le bon grain de l'ivraie" is the equivalent of "separating the wheat from the chaff" where the (morally) good is what is useful, what serves us, and the bad that which we cannot use. It is the latter that the committee supports, giving itself the following tasks:

Inventory their innumerable denominations in an accessible and popular language that stands without concession against the enemy's Latin, against the enemy's churches' Latin, the enemy's agricultural dictionaries [...] respects all herbs without distinction without establishing any hierarchy whatsoever between them, without proceeding to a classification of any order that might be, and, in particular, it refuses to divide them into

---

<sup>20</sup> "[E]lle s'amusait à ces linguados, peixes-séparas, solhas, tamboris, espadartis, pescadas, qui défilait sous les yeux de Kurt sans éveiller dans son esprit autre chose qu'une vague image aux contours flous, une unique image de poisson anonyme, à peine vivant où à peine morte et privé, en dépit de sa réalité flagrante, de toute réalité [...] Sujet de dissertation, fit-elle. L'énumération méticuleuse des individus d'une espèce donnée, favorise-t-elle ou contrarie-t-elle l'identification de cette espèce?"

vegetables consumable and non consumable, fodder or not fodder, useful to herds and shepherds or not, poisonous or not. (75)<sup>21</sup>

The new kind of list proposed by the “Comité de soutien” has two functions: first, to give all who read or recite the names equal access to the same information by articulating them in common language. Once there are words in the language of the common people to identify plants, they have the same ability to distinguish, as Kronauer did, between the members of an “anonymous vegetal mass.” The names of plants can no longer be used as a tool of mastery or mystification among different classes of people—church, science, and farms do not have privileged access to plant knowledge, and this knowledge cannot be used to distinguish between people who know and people who don’t (i.e. when Kronauer didn’t know the same names of plants as Mémé Oudgoul). Second, the new kind of list changes the attitude of those referring to the plants themselves. The naming conventions of the “enemy,” in addition to the previous uses of lists as a tool of domination over those who are forced to recite them, participate in what Lucas Hollister refers to as a practice of: “[S]ymbolic violence, the violence involved in naming and localizing something in a system of meaning. From this perspective, all of Volodine’s fictions could be read as an extended reflection on the ways in which, to borrow Nancy’s formula, “naming equals domination” (2016, 45) (217). The old categories refer to plants only in terms of their usefulness to humans, as if they existed for us rather than as independent beings with networks of relationships that go beyond their use.

While the names of the plants in the “Révolte des humbles simples” are not those with which readers are familiar, they represent the network of plants living in the post-exotic world. The question is no longer “what can it do for/to me?” Draeger breaks down the system of binaries condemned by the *comité*, and creates a new, more qualitative system of classification, asking rather: “what is its relationship to the world around it, to the passage of time?” The new system of classification presented in this text includes categories such as “Herbes qui frémissent sous la lune” [“Herbs/grasses that tremble beneath the moon”] (81) and “Herbes qui restent droites face au vent” [“Herbs/grasses that remain standing before the wind”] (93). Any reference to these plants must in this text refer to the way they interact with the space around them, to their own behaviors. This kind of a relationship to plants recalls the theories and practices of botanist and writer Gilles Clément. In his *Éloge des vagabondes* [*In Praise of Vagabonds*], Clément catalogues the movement of plants and their seeds around the world both with or without human vectors, what they have or have not been used for in the past. In addition, Clément reveals how our vision of where plants should or should not be and whether they are desirable or “pests” have nothing to do with the flourishing of the plant itself or its real impact on the environment (loc 53). Such knowledge can be culturally relative or even

---

<sup>21</sup> “[R]ecenser leur dénominations innombrables, dans une langue accessible et populaire qui sans concession s’oppose au latin de l’ennemi, au latin des églises de l’ennemi, des dictionnaires agricoles de l’ennemi [...] respecte toutes les herbes sans distinction, sans établir entre elles une quelconque hiérarchie, sans procéder à un classement de quelque ordre qu’il puisse être, et, en particulier, il refuse de les diviser en végétaux consommables et non consommables, fourragers ou non, utiles aux troupeaux et aux pâtres ou non, vénéneux ou non.”

arbitrary, and leads to attempts to eradicate species for human benefit—or in the name of the idea of diversity of which some humans are the arbiters, for the benefit of beings higher on the scale that a subset of humans has established.

Eliminating a hierarchical relationship to plants means respecting the space occupied by them. But this does not mean creating conservation groups or laws to protect specific plant species. Both Clément and the committee members in *Herbes et golems* are extremely critical of such practices that reinforce the human/nature binary when it is the former who decide which plants are worthy of conservation. Moreover, conservation groups are often allied with those whose desire is to preserve their own cultural group's relationship to the natural world at the expense of the flourishing of the organisms adapted to their biome. As Clément explains:

Such a project [...] finds unexpected allies: ecological radicals, those holding onto nostalgia; nothing should change, diversity depends on it [...] I observe life in its dynamics. With its normal rate or immortality. I don't judge but I support energies susceptible to invent new situations.<sup>22</sup> (loc 42)

Similarly, in *Herbes et golems*, the “communiqué” establishes the “comité du soutien aux ivraies”'s resistance to traditional forms of environmentalism:

The community of support for weeds shows no sympathy for such and such organization linked to safeguarding official or tamed plants, and even the preservation of plants from seed stores or from offices of agronomy or from gardening. These organizations, all clearly complicit in commercial or farming systems that are attentive exclusively to the interests of featherless two-feet, leave the community indifferent.<sup>23</sup> (Draeger 79)

Clément proposes the idea of a “jardin planétaire” [planetary garden] which allows the free movement of “vagabond” plants to participate in the “brassage planétaire” [planetary mixing] which promotes new combinations of plant life to the extent that they can live in a given biome—climate being the only limiting factor to their vagabond activity. The “Comité de soutien” expresses an unsurprisingly more radical position, proposing to physically keep exploitative humans out of the area occupied by the weeds, with violence if necessary. This could be considered the logical end to a refusal to hierarchize the value of different kinds of life. However, as with any political ideology—the foundation of the Second Soviet Union or the “Bolsheviks” who appear throughout Volodine's work as sympathetic but ultimately pathetic figures—adherence to that ideology at the expense of community, at the expense of a “morale prolétarienne,” contains within it the seeds of its own destruction.<sup>24</sup> By shutting themselves off from plants, the *comité* limits the

---

<sup>22</sup> “Un tel projet [...] trouve des alliés inattendus : les radicaux de l'écologie, les tenants de la nostalgie. Rien ne doit changer, notre passé en dépend disent les uns ; rien ne doit changer, la diversité en dépend disent les autres [...] J'observe la vie dans sa dynamique. Avec son taux ordinaire d'amoralité. Je ne juge pas mais je prends parti en faveur des énergies susceptibles d'inventer des situations nouvelles.”

<sup>23</sup> “Le comité de soutien aux ivraies ne manifeste aucune sympathie pour telle ou telle organisation liée à la sauvegarde de végétaux officiels ou domptés, et même à la préservation de plantes venues de graineteries ou d'officines d'agronomie ou de jardinage. Ces organisations, toutes clairement complices de systèmes commerciaux ou fermiers qui restent à l'écoute exclusive des intérêts des deux pieds sans plumes, indiffèrent le comité.”

<sup>24</sup> Volodine even pokes fun at the idea of post-exoticism itself as an ideology in *Terminus radieux*, when Kronauer gets exhausted with reading militant post-exotic writers and starts asking for novels by authors like Jack London.



possibilities of forming the community imagined in the “Shaggâ de la voix et des herbes.” The violence the *comité* threatens in defense of plants turns against them, in that it is also violence towards the creative possibilities of such a community, including both human and plants.

### **Vegetal and/as post-exotic community**

Multiple critics have pointed out that Volodine’s work expresses both the failure of human attempts thus far to create political communities and the potential of an expanded view of community in the post-exotic.<sup>25</sup> And this widened view of community is the basis for an optimism for life, the “*espérance formidable*” of which Volodine speaks in the interview cited at the beginning of this article. In this same interview, Volodine describes the ethics of this community as the following: “The best perhaps of humanity, that is: abnegation, heroism, brotherhood, assistance of the other [...] proletarian morality [...] a morality of the individual who puts himself at the service of others” (11:23).<sup>26</sup> Part of the self-denial and fraternity to which Volodine is referring here is the ability to understand one’s own insignificance, to become part of the community. Kronauer is the central character of *Terminus radieux*, but he is not a hero in any traditional sense. He does not manage to defeat Solovieï permanently, or save Vassilissa Marachvili, and he does not even have the distinction of a tragic death, as he must wander the taiga eternally in a sort of half-life. But he maintains throughout the book a solidarity with his comrades and with Solovieï’s daughters.

The “*morale prolétarienne*” can also be thought of in terms of what Volodine calls the “*untermensch*,” a category including exploited groups such as ethnic minorities, women, children, and animals. The *untermenschen* are in need of the individual’s “service.” This “*morale prolétarienne*” cannot be read in a strictly anti-capitalist sense. The blame for the damage that has occurred in *Terminus radieux* cannot be laid at the feet of capitalism as a whole, or even of the fascists who have won the last war. The nuclear meltdown that contaminated the taiga has happened on the watch of the Second Soviet Union. While corrupt industrialists and government officials are a force for exploitation in some places (i.e. *Songes de Mevlido*, *Rituel du mépris*), elsewhere this position is occupied by bandits (i.e. *Terminus radieux*, *Frères sorcières* [“Brother Witches”]) or even a shaman (*Terminus radieux*). The “*morale prolétarienne*” is above all this “*morale de l’individu*,” a personal ethical relationship to all other members of this community (it is in the service of “others” and not “the Other”). It is individual rather than class-based (as the word “proletarian” might suggest); however, it is not individualist, as self-denial allows one to become part of the greater community, of the polyphony of post-exotic voices. This polyphony includes the voices of its writers, who are always both one voice

---

<sup>25</sup> See Rémi Astruc, pp 63-4; Sabrinelle Bedrane, Susannah Mary Ellis; Christophe Meuret; Pierre Ouellet; Dominique Viart. Not all of these are in agreement, however, on the nature of that community going forward, nor on the likelihood of its survival.

<sup>26</sup> “[L]e meilleur peut-être de l’humanité, c’est-à-dire l’abnégation, l’héroïsme, la fraternité, l’assistance à l’autre [...] la morale prolétarienne [...] une morale de l’individu qui se met au service des autres.”

among many and many voices associated with the one individual man who presents himself as Volodine.

When members of the community are nonhuman, the individual must take their interest into account as well as adopt a larger view of what constitutes that interest. But is it not presumptuous to think that humans might have any grasp of a plant's interest? How can one go beyond the dedication to conservation of the organization rejected by the *comité*, what Michael Marder calls "irreducible to the instrumental rationale behind efforts to protect biodiversity and enhance conservation" (Marder 2013, 180)? When the "Comité de soutien aux ivraies" speaks, how can it be sure of supporting them and not just satisfying some urge either to be purely contrary for its own sake or for the sake of some self-satisfaction at being more ethical than some other group or committee? Deciphering plants' interest has the added degree of difficulty that plants do not provide a face, do not lend themselves to anthropomorphizing empathy the way that (some) animals do, and so the question of plant language occupies much attention in the field of plant studies, including those cited earlier. Luce Irigaray claims in fact that plants communicate a shared claim to space, a community of different kinds of beings that humans, as a species, have forgotten:

We grew up in the midst of a living world that introduced us to universal exchanges and sharing in life. Then, sharing in the vegetal world was quite natural. We did not exist without communicating, in a way being in communion with it. And this was so immediate, simple, and going without saying that we did not ponder over what was passed on to us and so participated in our existence. (126)

Respect of plants' occupation of space and ability to grow is not, then, merely the dictates of paternalism towards the botanical world, nor a cynical anti-humanist desire that privileges plant life above the human. Rather, it allows the post-exotic community to develop and preserve a sense of itself from an early stage, and to learn to share the same space among beings whose language is radically different. Such a new community must be attentive to the expression of the occupation of that space, the right to take up that space. As Marder argues, plants' articulated growth can be considered their form of language:

It is one of those rare locutions that combines—indeed, articulates—the ideal and the material strata of language, uniting the Cartesian *res cogitans* and *res extensa* [...] as they proliferate by means of modular growth, reiterating their already-existing morphological units, breaking out in all directions, they reaffirm vegetal being, which, through them, becomes more spatially persuasive. (Marder 2017, 119-20)

Volodine's universe is one in which a battle is perpetually being waged: for the ability to continue to exist, to take up space and to maintain coherent subjective boundaries against physical or psychological violence while still participating in the life of the community, a project that cannot be successful if it considers only humans, or even all animal life. The fear expressed by his characters towards their environment, indicated in the first section of this article, shows how powerful the resistance can be towards the right of plants to occupy space. This is seen as threatening to the existence of its human characters, who fear that such domination of space means domination of its other occupants. The construction of the post-exotic universe, however, allows plants to take up space, to grow

as a constitutive part of the community, worthy of consideration, and affirming their existence against those who wish to deny it. They themselves create a structure based on their interactions with each other and their environment mirrored in these shaggås, a genre that is itself collaborative and structured, making a space in post-exotic writing for plants to occupy. Conversely, this structured interrelation, this elaboration of a language other than that of the oppressor, provides a model for post-exotic language itself.

Submission received 16 May 2019

Revised version accepted 16 July 2019

## Works Cited

- Astruc, Rémi. "La satire 'post-exotique' et la possibilité contemporaine de l'engagement." *Satire socio-politique et engagement: Dans la fiction contemporaine*, edited by Annette Shahar, Peter Lang, 2013, pp. 59–74.
- Bedrane, Sabrinelle. "L'engagement politique d'Antoine Volodine: Le communisme de la parole." *L'exception et la France contemporaine histoire, imaginaire, littérature*, edited by Marc Dambre and Richard J. Golsan, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 181–192.
- Clément, Gilles. *Éloge des vagabondes: Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*. Robert Laffont, 2014. Amazon Epub.
- Bertina, Arno. "L'animal humilié, l'homme escamoté." *Volodine, etc.: Post-exotisme, poétique, politique: Colloque de Cerisy*, edited by Frédéric Detue and Lionel Ruffel, Classiques Garnier, 2013, pp. 283–286.
- Draeger, Manuela. *Herbes et golems*. Olivier, 2012.
- Ellis, Susannah Mary. "Rewriting Community for a Posthuman Age in the Works of Antoine Volodine, Michel Houellebecq, and Maurice G. Dantec." Oxford University Research Archive, Oxford University, 2015, ora.ox.ac.uk/objects/uuid:270b1582-f9a3-4d1a-a16a-13aab278ac2d.
- Laist, Randy. "Introduction." *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*, ed. Randy Laist, Editions Rodopi, 2013, pp. 9-18.
- Librairie Mollat. "Antoine Volodine - Terminus Radieux." YouTube, YouTube, 24 Nov. 2014, [www.youtube.com/watch?v=wystdZmsFac&t=200s](https://www.youtube.com/watch?v=wystdZmsFac&t=200s).
- Hollister, Lucas. *Beyond Return: Genre and Cultural Politics in Contemporary French Fiction*. Liverpool University Press, 2019.
- Irigaray, Luce. "What the Vegetal World Says to Us." *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Edited by Monica Gagliano et al., University of Minnesota Press, 2017, pp. 126–135.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking: a Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press, 2013.
- . "To Hear Plants Speak." *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*, edited by Monica Gagliano, et al. U of Minnesota Press, 2017, pp. 103-125.
- Meurée, Christophe. 2014. *Fictions de la communauté et communautés de la fiction: Antoine Volodine*. Conference hosted by Figura, Centre de recherche sur le texte et

- l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 19 septembre 2014. Document audio. Available online: l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Accessed on June 25, 2019.
- Moncion, Isabelle. "Antoine Volodine et ses hétéronymes, ou Comment constituer à soi seul une communauté d'écrivains." UO Research, Université d'Ottawa, 2015, ruor.uottawa.ca/handle/10393/31990.
- Ouellet, Pierre. "La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine." *Identités narratives: Mémoire et perception*, edited by Pierre Ouellet et al., Les Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 69–84.
- . "Poétique de l'être-contre: Portrait en négatif de la communauté post-exotique." *Volodine, etc.: Post-exotisme, poétique, politique*, edited by Frédéric Détue and Lionel Ruffel, Classiques Garnier, 2013, pp. 318–321.
- Rebollar, Patrick. "Onirologie post-exotique." *Volodine, etc.: Post-exotisme, poétique, politique: Colloque de Cerisy*, edited by Frédéric Détue and Lionel Ruffel, Classiques Garnier, 2013, pp. 177–194.
- Reuber, Alexandra. "À la recherche de l'identité dans Alto Solo d'Antoine Volodine." *Études françaises*, vol. 46, no. 2, 2010, pp. 137-152.
- Ruffel, Lionel. "Interrogation: A Post-Exotic Device." *SubStance*, Translated by Laura Balladur, vol. 32, no. 2, 2003, pp. 79–94.
- . *Volodine post-exotique*. Cécile Defaut, 2007.
- Turin, Gaspard, "La stratégie du silence dans l'oeuvre d'Antoine Volodine." *Volodine, etc.: Post-exotisme, poétique, politique: Colloque de Cerisy*, edited by Frédéric Détue and Lionel Ruffel., Classiques Garnier, 2013, pp. 85–100.
- Viart, Dominique. "Solitudes, similitudes: Topiques contemporaines de la singularité." *Nuove solitudini: Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, edited by Matteo Majorano, Quodlibet, 2012, pp. 33–47.
- Volodine, Antoine. *Rituel du mépris*. Denoël, 1986.
- . *Lisbonne dernière marge*. Minuit, 1990.
- . *Le nom des singes*. Minuit, 1994.
- . *Nuit blanche en Balkhyrie*. Gallimard, 1997.
- . *Nos animaux préférés: entrevoûtes*. Seuil, 2006.
- . *Songes de Mevlido*. Seuil, 2007.
- . *Le port intérieur*. Minuit, 2010.
- . *Écrivains*. Seuil, 2010.
- . *Terminus radieux: Roman*. Seuil, 2014.
- . *Frères sorcières*. Seuil, 2019.
- Wagner, Jean-Didier, et al. "Let's Take That From the Beginning Again." *SubStance*, Vol. 32, No. 2, no. 101: Contemporary Novelist Antoine Volodine, 2003, pp. 12–43.

## The Screaming Forest: An Ecocritical Assessment of *Le Cri de la forêt*<sup>1</sup>

Kenneth Toah Nsah  
Aarhus University, Denmark  
nsahmala@gmail.com, ktn@cc.au.dk



### Abstract

From a postcolonial ecocritical standpoint, this essay analyzes the play *Le Cri de la forêt* (2015) co-authored by Henri Djombo, a cabinet minister from Congo-Brazzaville, and Osée Colin Koagne, a stage director and environmental activist from Francophone Cameroon. Mindful of the rich biodiversity of the Congo Basin where the playwrights originate, the essay interrogates why the forest in the play is screaming and moves on to engage with related ecological questions such as the scapegoating of witchcraft and doubtful traditional beliefs amidst climate change. It examines the controversial ways in which the play simultaneously promotes indigenous knowledge systems and capitalism. Furthermore, the essay grapples with the oft-debated role of overpopulation on climate change and ecological degradation, particularly in regions of the global South such as Africa. And, finally, it explores the playwrights' depiction of women and children as both victims and combatants of environmental collapse, stressing their important role in fighting climate change as opposed to some critics' claims that they are merely helpless victims. The essay therefore constitutes a double intervention in ecocriticism in the Francophone African world: both the playwrights and the present author seek to intervene in ecological discourses and actions.

*Keywords:* Postcolonial ecocriticism, deforestation, Francophone Africa, Henri Djombo, Osée Colin Koagne.

### Resumen

Desde un punto de vista ecocrítico y poscolonial, este ensayo analiza la obra *Le Cri de la forêt* (2015) co-escrita por Henri Djombo, ministro de gabinete de Congo-Brazzaville, y Osée Colin Koagne, director de escena y activista ambiental del Camerún francófono. Consciente de la rica biodiversidad de la Cuenca del Congo, de donde se vienen los dramaturgos, el ensayo cuestiona por qué el bosque de la obra grita y se involucra en cuestiones ecológicas relacionadas como el chivo expiatorio de la brujería y las dudosas creencias tradicionales en torno al tema del cambio climático. Examina las formas controvertidas en que la obra promueve simultáneamente los sistemas de conocimiento indígenas y el capitalismo. Además, el ensayo aborda el papel tan debatido de la superpoblación en relación al cambio climático y la degradación ecológica, en particular en regiones del Sur global como África. Y, finalmente, indaga sobre la representación que hacen los dramaturgos de mujeres y niños como a la vez víctimas y combatientes del colapso ambiental, destacando su importante papel en la lucha contra el cambio climático en contraste con las afirmaciones de algunos críticos de que son simplemente víctimas indefensas. Por lo tanto, el ensayo constituye una doble intervención en el ámbito de la ecocrítica en el espacio francófono africano: tanto los dramaturgos como el autor actual buscan intervenir en los discursos y acciones ecológicas.

*Palabras clave:* Ecocrítica postcolonial, deforestación, África francófona, Henri Djombo, Osée Colin Koagne.

---

<sup>1</sup> This essay is part of my ongoing PhD project on environmental literary activism in the Congo Basin. Consequently, I hereby acknowledge Aarhus University for funding my PhD research, including this essay. I also extend appreciation to my main supervisor Mads Rosendahl Thomsen and co-supervisor Peter Mortensen for their constructive feedback on the first drafts of the essay. I would also like to thank the three anonymous reviewers of this journal for their useful comments, suggestions and corrections which have enabled me to improve the essay.

*Nature has the capacity to meet man's need but not man's greed.  
Let's give nature the ability to meet our needs by protecting and conserving nature.<sup>2</sup>*  
– Tansi Godwill Tansi

## Introduction

How can a forest scream? In other words, what kind of forest would be able to cry and why? For this to happen, the forest would need to be a living being, with a body and mouth, to express its feelings. Beyond the myths and/or realities of evil and sacred forests in Africa and elsewhere, such a forest may be hard to find. But literary texts, such as the play *Le Cri de la forêt* (2015) by Henri Djombo and Osée Colin Koagne, for instance, have the power not only to creatively imagine such forests but also to proffer possible explanations for why they may scream. This article will focus on Djombo and Koagne's play, but I start with another fascinating example of personified forests found in the poetry collection *Forest Echoes* (2012) by Cameroonian poet, literary scholar and chief Nol Alembong. Inspired by the biblical account of the Word which was with God and was God (John 1:1), Alembong paints the picture of a living and wholesome forest in his poem "The Beginning":

In the beginning was the forest,  
The forest was with the earth,  
The forest was the earth.

The Forest was one.  
It had one head.  
It had one mouth.  
It had one eye.  
It had one ear.

But the fire came,  
The fire came ... (Alembong 1)

The obvious biblical allusion in the poem confers a sacrosanct nature on the forest, elevating it to a God-like status in order to underscore its importance to humanity. As the last stanza of the poem suggests, in particular with the use of the conjunction "but," the coming of fire signals the forest's end or its transformation. This raises the questions: Who brought the fire? What does the fire symbolize in the poem? Given the poem's publication date of 2012, in what may be called the century of climate change and environmental destruction, there is one obvious answer to these questions. Humans, in their quest to satisfy their greed, brought and continue to bring the fire that destroys nature, embodied by the forest in the poem. Perhaps these humans should remember that nature is meant to provide for their needs and not their greed, to echo this article's epigraph. In

---

<sup>2</sup> This epigraph is taken from the Facebook page of Environment and Community Development Association (ECoDAs), posted by its founder Tansi Godwill Tansi at [www.facebook.com/ecodasforabettertommorrow](http://www.facebook.com/ecodasforabettertommorrow). Accessed 28 November 2018.

Alembong's poem, fire becomes a symbol of deforestation, but also other forms of anthropogenic destruction of the natural environment and ecosystems.

Alembong is not the only literary artist in Francophone but also Anglophone Africa<sup>3</sup> whose work engages with environmental or ecological questions. The situation depicted in his poem points to environmental collapse within and beyond his native Cameroon, which forms part of the Congo Basin forest together with the following countries: The Republic of Congo (Congo-Brazzaville), The Democratic Republic of Congo (DRC), Gabon, Equatorial Guinea, Chad, and the Central African Republic (CAR). Measuring around three hundred million hectares, the Congo Basin is the second largest tropical rainforest on earth, after the Amazon Basin in South America (Megevand et al 1). Home to about seventy-five million people and one hundred and fifty distinct ethnic groups, the basin has many animal and plant species. Given its immense ecological importance, especially with respect to the regulation of greenhouse gasses and the numerous species that inhabit the basin, it is often referred to as the second lung of the earth.

Cognizant of the rich biodiversity of the Congo Basin, the present essay adopts an ecocritical perspective to analyze *Le Cri de la forêt* (2015), co-authored by Henri Djombo from Congo-Brazzaville and Osée Colin Koagne from Francophone Cameroon. Both authors are directly involved in environmental movements and policies of their respective countries. Djombo studied forestry management in the former USSR and has held many ministerial positions, including the Minister of Sustainable Development, Forest Economy and Environment and the Minister of Agriculture, Livestock and Fishing. Koagne is a Francophone Cameroonian playwright and stage director currently residing in Congo-Brazzaville where he runs an NGO called *Association pour la Culture de Protection de la Faune et de la Flore* (ACPF) which promotes environmental protection. The authors' co-written play raises complex, sometimes controversial, and fascinating questions related to deforestation and climate change which lend themselves well to an (postcolonial) ecocritical analysis. Such issues include, but are not limited to, blaming climate change on witchcraft and questioning traditional beliefs, promoting Indigenous knowledge practices, evoking the debate on demographic explosion and climate change, and portraying women and children as both victims and combatants of environmental collapse.

To examine these various issues in the play, I will draw on postcolonial ecocriticism and the French and Francophone variant of ecocriticism known as *écocritique*. According to Byron Caminero-Santangelo and Garth A. Myers, postcolonial ecocriticism strives to “make ecocriticism more responsive to historical relations of power, to colonial history and its effects, and to cultural difference,” with an emphasis on “both the inextricable intertwining of cultural, political, and natural history and “the role of mediation in representing the environment”” (5). This approach prioritizes both socio-cultural difference and global interconnectedness to analyze ecologically-oriented arts and literature, in contrast to much of first-wave ecocriticism which did not attend to

---

<sup>3</sup> Cameroon has two official languages, English and French.

histories of Indigenous peoples, colonial conquest, and migration despite the fact that these factors also heavily influence climate change and ecological degradation (Caminero-Santangelo and Myers 4). Similarly, Graham Huggan and Helen Tiffin assert that postcolonial approaches are important as they encourage the ongoing struggle for global environmental justice, ensure that cultural differences are considered in the building of bioregional models of sustainability and resilience, and promote the development of new ways of thinking about and beyond the human. In doing so, they acknowledge the intersectionality of social and ecological factors in the age of the Anthropocene (viii). This constitutes part of third-wave ecocriticism's efforts to deconstruct the Anglo-American focus of earlier studies in the field.

In this respect, Rachel Bouvet and Stephanie Posthumus's work on French and Francophone ecocriticism emphasizes difference while also underscoring the importance of transnational approaches to environmental problems. "A French *écocritique*," they write, "carefully considers the role of linguistic, historical, political, and socio-cultural differences, not in order to reconstruct national boundaries, but so as to better understand the plurality of perspectives that will be needed to address a global environmental crisis" (389). Both postcolonial ecocriticism and French *écocritique* argue for the study of nature and the arts in ways that are attuned to specific places as well as to the forces of globalization; that is, they argue for a literary criticism that has both a sense of place and a sense of planet, to borrow from the title of Ursula K. Heise's 2008 book. Looking more specifically at African Francophone literature, Etienne-Marie Lassi explains that when questions of human development and environmental protection are transposed to the literary field, they lend themselves to a multitude of critical approaches whose pertinence varies according to the social, cultural and ideological predispositions of different theorists (3). It is worth noting that ecocriticism in all—or nearly all—of its variants is premised on the assumption that art and literature can stimulate change and political action in the real world, that they can contribute to the mitigation of climate change and environmental problems.

### Synopsis of the play

*Le cri de la forêt* is a comedy in four tableaux set in Mbala, an imaginary village in Congo-Brazzaville.<sup>4</sup> Chief Kamona of Mbala forces his subjects (the villagers) to illegally log firewood, with almost all the revenue going into his pockets. Kamona orders his servant and confidant Tambou to bring firewood to the market in a wheelbarrow and run errands for his wife Mamie, while Kamona spends his time sleeping lazily and daydreaming about wood and dollars. The government of this fictional country dispatches an emissary, a forest guard<sup>5</sup> called *le Fonctionnaire*, to caution the people against excessive deforestation and inform them about new forestry legislation, in particular

---

<sup>4</sup> The name is not completely fictional. There are villages in CAR and Zambia as well as a language in DRC called Mbala. Given that CAR and DRC both belong to the Congo Basin area, Djombo and Koagne may have chosen this name so that the play would appeal to a wide audience in the basin and beyond.

<sup>5</sup> Forest guard refers to a forest ranger.



prohibition of, and heavy sanctions regarding, illegal tree cutting and poaching. Unreceptive to the guard's message and mistaking his insistence for impoliteness toward their chief, the inhabitants of Mbala nearly kill *le Fonctionnaire* in a mob action, but they are stopped by Kamona who then orders the man to leave their village, even as they threaten to cut down all the trees in their village. Kamona's young nephew Toubouli agrees with *le Fonctionnaire* that the forest needs to be sustainably managed and is ordered by his uncle to leave the meeting. But before leaving the meeting, Toubouli promises to study and become a forest guard. A few days later, Kamona and the villagers learn from a radio announcement that the national Council of Ministers convened to discuss forest exploitation in the country and decided to strip Kamona of his role as chief of Mbala and charge him in court for his village's aggression against *le Fonctionnaire* and the continuous, illegal felling of trees.

While Mamie attempts to rally the villagers to defend her husband's cause, Tambou and other village woodcutters discuss who might replace Kamona as their chief, some of them acknowledging the havoc they are wreaking on the forest because of tree cutting and bushfires. Later in the play, a calamity befalls Mbala: rain stops falling on the village and its population suffers from hunger. Continuing to exercise his functions until his arrest later in the play, Chief Kamona offers numerous sacrifices to their ancestors but they do not improve the situation. Toubouli returns to Mbala after his studies, with a PhD in ecology, and tries to dispel the unfounded suspicions of witchcraft as the cause of the calamity, scientifically explaining how deforestation is the main cause. Chief Kamona then receives a newspaper with his photo and a letter which his nephew reads for him. Among other things, the letter from the sub-prefecture indicates that the government has declared Mbala a disaster zone and orders the villagers to quit their village and relocate to a big village 500 kilometers to the north. Persuaded by Toubouli to not pick another fight with the government, the villagers leave for the North with heavy hearts. Even Kamona, who wishes to stay where his ancestors were buried, must go. The chief of the big village is *le Fonctionnaire* who was enthroned when he went there on a state mission and the villagers heard about his ordeal at the hands of Kamona and his villagers. Kamona apologizes to him, regretting what he calls their ignorance and behavior. Coincidentally, they arrive in the big village on a day when a national tree-planting operation named "Green Country" is being launched. Invited by *le Fonctionnaire*, the villagers of Mbala join the inhabitants of the big village to plant trees.

### **Why is the forest in Mbala village screaming?**

As its title makes explicit, the play revolves around the scream of a forest.<sup>6</sup> The title employs the rhetorical figure of prosopopoeia which bestows a voice on inanimate objects or entities that cannot really speak (Simpson 131). It is true that many African spiritual practices are based on the belief that trees (and other plants and animals) can actually communicate or speak, but the villagers of Mbala do not consider the forest sacred in this

---

<sup>6</sup> As I will explain later in the article, humans are also subject to much pain in the play, responding with crying and screaming.

play. After *le Fonctionnaire* is chased away from Mbala, amidst hypocritical cheers, Chief Kamona instructs the villagers to go into the forest and cut down all the trees, promising them (or *le Fonctionnaire* and the government?) that they will hear the forest scream: “The forest will bleed this year. (*With determination*) Count on me, the forest will scream from pain. You will hear the scream of the forest. Dear inhabitants of Mbala, worthy woodcutters, we must increase the production of wood this year” (All translations are mine.) (33).<sup>7</sup> In an interview after a stage performance of the play in Congo-Brazzaville, Djombo explains:

Throughout the spectacle, the forest suffers from the aggressions of humans. She is cut in disorder. She can no longer regenerate. She is wounded every day. And she dies bit by bit, until she disappears. And it is only afterwards that humans understand the importance of the forest. The role that the forest plays on earth is for humans. And afterwards it is too late to repair the damage caused...<sup>8</sup>

This interpretation based on the author’s original message or intention is, however, quite simplistic. A closer look at why and how the forest in the play is screaming reveals much more.

The forest is depicted as a victim of conflicting, misguided human emotions and interests. The anger of the Chief and the villagers toward the forest guard is misdirected at trees in the forest simply because *le Fonctionnaire* advises them to practice care and caution when cutting down trees. Kamona further tells the villagers: “ Since the famous forest agent has been impolite to us, take your axes, your chainsaws! Go into the forest, by day or at night. Whatever the name, size or height of the tree, cut it down! Here I am the chief, have confidence in me!” (33).<sup>9</sup> The forest screams from the pain of deforestation led by an irresponsible chief who is driven by greed and power abuse. The forest is a bone of contention between hostile groups of humans. Even if humans, too, suffer when drought strikes the community of Mbala as a result of their mistreatment and misuse of the forest, the question remains: how do the playwrights communicate the screaming of the forest?

Given the play’s title, one would expect the forest to actually scream or the playwrights to lend voice to the forest to scream in more striking ways. Perhaps, the forest could scream through the sounds of engine saws and axes felling trees or trees could literally speak in the play. Surprisingly, the playwrights do not adopt any of these options. Instead, the forest sounds are conveyed by the inhabitants of Mbala. When explaining to two other woodcutters how deforestation has left the remaining trees isolated in the forest and consequently vulnerable to strong winds, Tambou imitates the noise of wind and the falling of trees (38). His action partly evokes the violence that the forest suffers as a result of unregulated human exploitation. Symbolically, the emotions and sufferings of

---

<sup>7</sup> “La forêt va saigner cette année. (*Avec détermination*) Comptez sur moi, la forêt va crier de douleur. Vous entendrez le cri de la forêt. Chers habitants de Mbala, dignes bûcherons, nous devons augmenter la production de bois cette année !”

<sup>8</sup> “Tout au long du spectacle, c’est la forêt qui souffre des agressions de l’homme. On la coupe en désordre. Elle ne peut plus se reconstituer. Elle se blesse chaque jour. Et elle meurt à petit feu, jusqu’à disparaître. Et c’est après seulement que l’homme comprend l’importance de la forêt. Le rôle que la forêt joue sur la terre est pour l’homme. Et après c’est trop tard pour réparer les dégâts. (YouTube Video)” See the second half of the YouTube Video on [www.youtube.com/watch?v=eemmYGM\\_si8](http://www.youtube.com/watch?v=eemmYGM_si8). Accessed 10 December 2018.

<sup>9</sup> “Comme le fameux agent forestier a été impoli envers nous, prenez vos haches, vos tronçonneuses ! Entrez dans la forêt, de jour comme de nuit. Quels que soit le nom, la grosseur ou la hauteur de l’arbre, abattez-le ! Ici c’est moi le chef, faites-moi confiance !”

the people provide clues to the pains of the forest and nature. For instance, Kamona is said to be addressing a famished and desperate crowd (population) following the drought in Mbala (43). In a later scene, Kamona is described as tired, almost desperate, but struggling to maintain good humor when he greets Toubouli who has just returned from the city with a PhD in ecology (49). The most symbolic representation of the screaming forest (or the pain of nature) in the play occurs near the end of this same scene. When protracted drought strikes Mbala village, its inhabitants cry both for themselves (directly) and on behalf of their depleted forest (indirectly). Stage directions at this point in the play are telling:

As if forced by a bomb, the villagers stand up, frown and become emotional. Then a long procession takes the direction of the North. A funeral melody accompanies the procession. Children and women cry. They walk and before them lays the hopelessness of a deserted horizon. (54)<sup>10</sup>

The funeral melody accompanying the crying children and women also speaks for the forest and nature. Just as the people are transformed into climate/environmental refugees, so too the forest—now a desert—has been transformed. Shortly before the above excerpt, stage directions show Chief Kamona in another highly symbolic gesture. When he finally decides to quit Mbala with his people, Kamona “collects a handful of earth, while hiding his tears, at the foot of the sacred tree, contemplates regretfully and puts it in his pocket” (53).<sup>11</sup> Kamona’s attempt to hide his tears is suggestive of his attempts and those of his people not only to destroy the forest but to silence it; that is, to conceal nature’s sufferings, and continue to exploit it for economic gains.

I would further argue that market forces, particularly increasing demand for wood, are also responsible for the screaming forest in the play. In this regard, Chief Kamona announces to the villagers: “Given that demand and prices have increased greatly in the market, we are going to double wood production” (33).<sup>12</sup> As the demand and price for wood increases, Kamona and his people are bent on supplying more wood, regardless of the consequences of their unchecked exploitation on the forest in particular and the environment as a whole. The forest is suffering from economic forces beyond the control of the local inhabitants of Mbala, which raises the question of the government’s role in regulating the economy. Although the current economic system, in which capitalism thrives, operates largely beyond the borders of nation-states, one is tempted to ask why the government would allow the demand and price for wood to increase if it wants to reduce deforestation. Better still, why would the government not provide, or encourage the use of, alternative energy sources to (or by) its citizens? In this regard, Tambou even wonders why the government cannot plant baobabs in Mbala and its environs since these trees do not produce fuelwood and no one will cut them except to feed wood factories

---

<sup>10</sup> “Comme sous l’effet d’une bombe, les villageois se lèvent, se contorsionnent et tombent d’émotion. Puis une longue procession se meut en direction du Nord. Une mélodie funeste l’accompagne. Les enfants et les femmes pleurent. Ils marchent et devant eux le désespoir d’un horizon désert.”

<sup>11</sup> “ramasse en cachant ses larmes une poignée de terre au pied de l’arbre tutélaire, la contemple avec regret et la met dans sa poche.”

<sup>12</sup> “Étant donné que la demande et les prix ont fortement augmenté sur le marché, nous allons décupler la production de bois.”

which will bring “development” to the village (38-39). The First Woodcutter, for his part, confirms that Tambou is right and suggests that leopards and lions could be introduced into the forests in order to terrorize wood exploiters (39). Such suggestions implicate both the people, who think that it’s solely the government’s responsibility to impose regulations, and the government, for its lack of conservation strategies beyond the enactment and enforcement of laws. Some of these or other measures could be taken, especially given that the wood cut from the forest in Mbala is sold locally and used as firewood. Nevertheless, it is quite difficult to determine the degree to which local consumption of wood as fuel can be responsible for the total annihilation of a forest. More likely causes are the mass exportation of timber from the Congo Basin to industrialized economies in the West or the destruction of large swathes of forest for palm oil production to serve Western markets.

In reality, fuelwood exploitation follows many other more important causes of deforestation in the Congo Basin, including infrastructural expansion, industrial timber exploitation, agriculture, and oil palm cultivation, amongst others. Some contend that small-scale, nonmechanized forest clearing for agriculture is the leading cause of deforestation in the Congo Basin (Alexandra Tyukavina et al. 1). Others hold that infrastructural and agricultural expansion are the leading causes of deforestation in Central Africa (Carole Megevand et al. 59). Four major groups of factors have been identified as immediate causes of deforestation and forest degradation in the Congo Basin namely: (a) expansion of infrastructure, (b) expansion of agriculture, (c) extraction of timber, and (d) other factors, in descending order (Bérenger Tchatchou et al. 16). Within the category of timber exploitation, industrial exploitation is followed by artisanal logging or small-scale timber exploitation (in descending order) and finally charcoal and fuelwood exploitation (Bérenger Tchatchou et al. 19-20). Regarding oil palm production, the Environmental Investigation Agency (EIA) asserts that “the Congo Basin now represents the new palm oil frontier,” adding that “since the early 2000s, nearly 1.1 million hectares of land have been signed in the region” (2). According to some, 67% of oil palm expansion from 2000-2015 happened at the expense of forests in Cameroon (Elsa M. Ordway et al. 1). As demonstrated above, fuelwood exploitation is certainly a cause of deforestation in the Congo Basin, but it is far from being the leading cause as the play under study suggests.

Interestingly, the play indirectly points to the destructive web of international exportation of timber by naming the dollar (not the local franc CFA) as the currency with which firewood from Mbala woodcutters is bought (9-10). How or why would local firewood buyers use dollars and not the local currency? It would appear that both playwrights—or particularly Djombo in his capacity as a cabinet minister—consciously but unsuccessfully try to downplay how bad governance at the level of the State impacts environmental protection in Mbala and elsewhere in the Congo Basin. The play also seems to vindicate the government by including scenes in which some characters openly accuse witchcraft for the environmental disaster that befalls them. One might, therefore, ask whether witchcraft makes the forest scream.

## Scapegoating Witchcraft, Questioning Traditional Beliefs

As a number of African literary texts illustrate, witchcraft is often blamed when irresponsible behavior provokes calamities such as illness or when traditional science cannot explain certain natural phenomena.<sup>13</sup> In the face of severe drought preceded by heavy rains and flooding in Mbala, Chief Kamona performs sacrifices to the ancestors in vain. While his wife Mamie urges him to continue offering sacrifices, Tambou claims to have heard that an angry woman had cursed nature in a distant village and that the malediction caused an unprecedented famine in that village and neighboring lands (43). He cites a community proverb according to which the ancestors used to say that the surface of the lake only moves when an object has been thrown in it or when one blows on it (43). At the end of Tambou's story, only one villager responds, cursing the angry woman. But the silence of the others does not mean they reject the possibility that their plight may have resulted from some spiritual or metaphysical causes. Chief Kamona embarks on a new and lengthy ritual, aimed at appeasing the ancestors so that rain will begin to fall on the land again (43-45). The ritual consists of a long monologue of lamentations and incantations during which the Chief confesses his guilt with respect to what has befallen them, evoking the large family he has to feed as one of the reasons for his irresponsible cutting of trees, and pleading with the gods to pardon them, thus perceiving the drought as punishment from the ancestral world. He ends the ritual by pouring palm wine from his cup under the guardian (sacred) tree in the palace courtyard. Clearly, Kamona and his people respect the sacred tree in the center of the royal courtyard, but they show no sign of acknowledging or listening to what Sarah B. Buchanan calls more generally "environmental wisdom shared around the palaver tree" (123).<sup>14</sup> Furthermore, unlike some of the characters in Ekpe Inyang's play *The Hill Barbers* (2010) who acknowledge the sacredness of the forest (cf. Nsah 2018), the inhabitants of Mbala venerate the guardian tree in the palace, but forget or neglect the possibility that the trees in the forest also have sacred dimensions.<sup>15</sup> In this play, the forest is not shrouded in mystery as is the case for forests in many other African literary texts (Essomba 146).

Early on in the play, when *le Fonctionnaire* explains that deforestation leads to soil erosion and wonders if the villagers have ever seen their houses carried away by floods, Chief Kamona's wife Mamie dismisses these catastrophes as the work of wizards and walks out of the meeting in anger (21). In response, *le Fonctionnaire* asserts that the villagers use scapegoats to console themselves, whereas they are their own gravediggers

---

<sup>13</sup> See for example Ekpe Inyang's play *Water Na Life* (2002) where some characters blame witchcraft for deaths and sickness arising from water pollution and Nsah Mala's poetry collection *Bites of Insanity* (2015) where deaths resulting from malaria are blamed on witchcraft.

<sup>14</sup> "la sagesse environnementale partagée autour de l'arbre à palabres."

<sup>15</sup> Through the guardian tree, one perceives a certain hierarchy of trees in Mbala since the villagers venerate the sacred tree and cannot cut it like the trees they fell in the forest. Their attitude towards the sacred tree vis-à-vis trees in their forest probably stems from the world view of the playwrights or the places which inspired their play. For instance, it might be that those particular places that inspired them do not have the practice of owning sacred forests. Or that they do not consider forest trees as spiritual beings.

(21).<sup>16</sup> The inhabitants of Mbala, like many African traditionalists, consider nature as sacred and conscious; consequently, ancestral punishment is meted out on those who break norms and destroy it (Eguavoen 14; King'asia 2018). Such views constitute some of the positive dimensions of spiritual and magical belief systems in Africa. Nevertheless, the response of the villagers in the play is based on ignorance of the (Western) science behind climate change.<sup>17</sup> The fact that their numerous sacrifices bear no fruit undermines some of their traditional beliefs and practices. After *le Fonctionnaire* makes it clear that anyone who violates article 114 of the Forest Code (e.g., failure to obtain a logging license and to respect timber regulations) will be liable to a fine of one thousand to ten thousand dollars and a prison term of at least one year (17-18), Chief Kamona retorts: "This forest you see here and around is our own heritage. Our ancestors exploited it, our fathers too. Today, we are exploiting and tomorrow our children will exploit it, and so forth, from generation ... to generation ..." (18)<sup>18</sup>. The villagers complete his phrase with the words "... to generation." The inhabitants of Mbala show concern for future generations. But so do conservationists like *le Fonctionnaire* who remind them of the vast expanses of forest and animal species they are destroying, to the point that their grand-children will know animals only as images and will live in hostile environments (20-21). Both the inhabitants of Mbala and *le Fonctionnaire* think of future generations, but they differ fundamentally in their approach: the villagers indulge in unrestrained woodcutting and ignore their ancestors' teachings about how to manage the forest, while the State and conservationists choose sustainable management of forest resources.

When *le Fonctionnaire* explains that the State prohibits the unregulated cutting of trees in large quantities, but not the felling of trees for domestic purposes such as cooking, heating and lighting, Chief Kamona is quick to respond: "We've been woodcutters for generations" (20).<sup>19</sup> When Kamona then asks how they are going to live without cutting or selling trees, it is clear that he has not fully understood the government measures. His words also cast doubt on his claim: What kind of woodcutters have they been for generations? Were they cutting wood for household use or for sale? If for sale, to whom were they selling the wood and for what purposes? Where did these buyers come from? Were they fellow tribesmen or outsiders?<sup>20</sup> As illustrated earlier, fuelwood exploitation is not the leading cause of deforestation in the Congo Basin. Moreover, it is reported that industrial logging concessions cover about 44-60 million hectares of forest (of the 200-

---

<sup>16</sup> There have been many reports of heavy rains and floods in recent years in Congo-Brazzaville (the country where the fictive village of Mbala is found), which have resulted in the loss of human lives and the destruction of property, especially in Brazzaville and Pointe-Noir (see for example "Congo: Les inondations fons six morts and la capitale" and "Pointe-Noire démunie après une vague d'inondations").

<sup>17</sup> It should be noted that upholding the sacredness of nature doesn't imply the complete rejection of Western science, especially in hybrid postcolonial societies such as Africa. Elsewhere, for instance, I have discussed Ekpe Inyang's play *The Hill Barbers* (2010) where he brilliantly reconciles Western Science, Christianity, and African Religious Practices in advocating nature conservation. For details, see Nsah 2018.

<sup>18</sup> "Cette forêt que vous voyez ici et alentour est notre propre patrimoine. Nos ancêtres l'ont exploitée, nos pères aussi. Aujourd'hui, nous exploitons et demain nos enfants l'exploiteront, ainsi de suite, de génération."

<sup>19</sup> "Nous sommes des bûcherons depuis des générations."

<sup>20</sup> My own experience in my native village of Mbesa and surrounding villages in Cameroon attests to the fact that most, if not all, African villages hardly ever traded in wood in the past; they largely used it for domestic purposes such as cooking, heating, lighting, and marriage (bride price) rites.

300 million hectares of total forest area, depending on the classification) in the Congo Basin (Global Forest Atlas). In 2007, more than 600,000 km<sup>2</sup> (30%) of forests were under logging concessions, whereas just 12% were protected (Laporte et al 1451). Given the fact that colonialists introduced industrial logging in Africa, one wonders which African tribe was selling wood in the past and in dollars. Moreover, Kamona contends that the trees in the forest can never be exhausted and he feigns ignorance about greenhouse gases and climate science (24). However, he ends up betraying his complex and cunning character when he argues with *le Fonctionnaire* about compensation from Western industrialists, accusing them of treating the villagers as fools (26) by continuously failing to honor their financial pledges. In his cunning role, the Chief also sheds light on the (sometimes) slow nature of the repercussions of climate change when he tells his subjects that “Mr. agent didn’t want to tell us that the factories which pollute the air we breathe kill, slowly, all the poor of the earth. Is that normal?” (28).<sup>21</sup> The villagers join him in saying that this is unjust; they consider polluters from the global North as solely responsible for the slow violence that the earth and the global South are experiencing, or what Rob Nixon calls “imperceptible” forms of violence (10). They do not, however, acknowledge that people involved in deforestation like themselves are also responsible for slow forms of violence associated with climate change.

### **Promoting (Selling?) Indigenous Knowledge Practices, and Capitalism**

In the field of climate change studies, Kyle Whyte defines Indigenous knowledges as “systems of monitoring, recording, communicating, and learning about the relationships among humans, nonhuman plants and animals, and ecosystems that are required for any society to survive and flourish in particular ecosystems which are subject to perturbations of various kinds” (157). Such knowledge systems, as his definition shows, are very much geared toward harmonious living with nature. Whyte adds:

Indigenous knowledges range from how ecological information is encoded in words and grammars of Indigenous languages, to protocols of mentorship of elders and youth, to kin-based and spiritual relationships with plants and animals, to memories of environmental change used to draw lessons about how to adapt to similar changes in the future. (157)

Although Whyte refers to Indigenous peoples in the USA, his definition is applicable to Indigenous peoples elsewhere in the world where colonization has happened, including Africa. However, what is absent from Whyte’s definition is a description of the processes of production and consumption. One thing that is common among Indigenous peoples is that they possess alternative methods of interacting with nature, despite the increasing influence of Western capitalist patterns of production and consumption.

Djombo’s and Koagne’s play introduces the idea of palm wine as an alternative drink to Western-originated soft drinks, beers, wines and whiskeys. In most countries in West

---

<sup>21</sup> “monsieur l’agent n’a pas voulu nous dire que les usines qui souillent l’air que nous respirons tuent, à petit feu, tous les pauvres de la terre. Est-ce normal ?”

Africa, palm wine is a local drink tapped from palm trees—either from the buds of a live tree or from the trunks of felled trees—or from raffia palms. When *le Fonctionnaire* arrives in Chief Kamona’s palace in Mbala, he is offered palm wine, which the Chief describes as their most priced drink. Enthralled by the good taste of the local drink (stage directions indicate that *le Fonctionnaire* clacks his tongue as he drinks), the forest guard asks why breweries and lemonade companies are not producing it (15). The villagers seem interested in his suggestion, and he further asks “Why don’t they put it in bottles to commercialize it in the big towns of the world?” (15).<sup>22</sup> The villagers confirm that he has spoken well, and a visibly flattered and excited Kamona orders his wife Mamie to give five additional liters of palm wine to the forest guard. To a certain extent, *le Fonctionnaire*’s suggestion that breweries and lemonade companies could mass produce and commercialize palm wine could be read as an attempt to promote Indigenous knowledge and avoid Western-originated, pollution-causing drinks such as Coca-Cola. According to Whyte, “Indigenous peoples see their knowledges as containing important insights about how to negotiate today’s environmental issues; they often see the renewal of their knowledge systems as a significant strategy for achieving successful adaptation planning” (157). As the play suggests, the Indigenous practice of palm wine tapping could grow into a large-scale industry for palm wine production and replace the felling of trees to sell as fuelwood.

Nevertheless, aside from the promotion of local knowledge systems, the forest guard’s suggestion about palm wine raises two equally grave problems related to environmental/ecocritical thought. First, one can ask what types of material he is suggesting the villagers use for bottling palm wine. If the breweries or Mbala community (or even real-life communities in the Congo Basin and elsewhere in Africa) were to commercialize palm wine using plastic bottles, the environmental pollution already caused by Coca-Cola and similar companies on the continent and in the world would be aggravated.<sup>23</sup> Second, the guard’s suggestion clearly supports the processes of capitalism, which are already ubiquitous throughout the play. Given that breweries are mainly out to maximize profits and produce drinks in large quantities, they have a significant impact on the environment in terms of pollution and deforestation for the production of raw materials such as barley and maize. In short, they promote capitalism which is the main driving force behind ecological collapse—leading to screaming forests. Paradoxically, the suggestion comes from a forest guard, who is presumably knowledgeable in environmental matters. Moreover, the Poet who sings the glories of the utopic village in the North reinforces the theme of capitalism in the play. In professing his admiration for the “green” village, he adds that its beautiful natural reserves, parks and beaches are awaiting tourists (57). He is based in the new village and works for *le Fonctionnaire* who is the village leader. While their intentions to promote eco-tourism are environmentally friendly and could generate revenue for the community and the State, the capitalist undertones of such initiatives cannot be overlooked in ecocritical studies.

<sup>22</sup> “Pourquoi ne la mettent-elles pas en bouteilles pour la commercialiser dans les grandes villes du monde?”

<sup>23</sup> Coca-Cola, Pepsi and Nestle are among the list of top plastic polluters. See for example Josh Gabbatiss 2018; Martinne Geller 2018; and Greenpeace 2018.



## Growing Demographics versus Deforestation and Resource Depletion

One of the crucial environmental issues raised in Djombo's and Koagne's play, albeit less explicitly, concerns population growth. While deploring the proliferation of reserves and protected areas in their community, Chief Kamona and the villagers complain that without felling trees they cannot pay for their children's education. Kamona, in particular, goes further by bragging that he will marry even more wives with proceeds from the sale of wood (32). But later in the play, when confessing to the gods and pouring libations to avert drought in the land, he complains about the number of his wives and children as unsustainable:

If I had only one wife, I would be able to feed her. If I had only two, I could still support them. But I have many, where do I find food in this time of drought? (*He stands up and sits again.*) If I had only one child, I would be able to feed him. If I had only two, that could still be fine. But how do I feed a whole battalion of children? (44)<sup>24</sup>

The issue of population growth is evoked, as it is in the first scene of Ekpe Inyang's play *The Sacred Forest* ([1998], 2006) when Arera's and Oroka's two children scramble for their food and one bursts out crying (210).<sup>25</sup> This has significant implications in terms of debates about overpopulation and environmental decay in the third world and in Africa in particular. Kamona's illegal logging is motivated in part by the fact that he has more wives and children than he can support through his illegitimate economic activities. There is no doubt that unregulated population growth has adverse effects on ecosystems and nature. While the play alludes to the frequently-made observation that families in the developing world can improve their standard of living by limiting the number of children they have, it also offers the opportunity to further discuss the correlation between demographic growth and environmental problems in Africa.

Ecocritics have tried to take up this extremely delicate issue with more or less success. Drawing on works such as Paul Ehrlich's *Population Bomb*, the Meadows's *Limits to Growth*, and Lester Brown's *Twenty-Ninth Day*, Ursula Heise notes that there is a "possibility of catastrophic collapse on a planetary scale if contemporary trends in demographic growth, resource use, and pollution continue" (25-26). Inspired by John Malthus's population theory, other scholars within the environmental humanities emphasize the negative impact of uncontrolled human population growth on natural ecosystems and its role in contributing to climate change (e.g., Bergthaller and González 2018). Lawrence Buell recommends "fewer unwanted pregnancies and births through truly comprehensive non-coercive propagation of both the knowledge and means to those who lack them, and more persuasive cultural reinforcement of smaller-family ethics," describing this as "a readier-to-hand, inexpensive, and potentially even less controversial means of countering Anthropocene environmental derangement" (10). But developing

---

<sup>24</sup> "Si je n'avais qu'une femme, j'aurais pu la nourrir. Si je n'avais que deux, j'aurais pu encore les supporter. Mais j'en ai plusieurs, où trouver de la nourriture en ce temps de sécheresse ? (*Il se lève et se rassoit.*) Si je n'avais qu'un enfant, j'aurais pu le nourrir. Si je n'en avais que deux, cela aurait pu encore aller. Mais comment nourrir tout un bataillon d'enfants ?"

<sup>25</sup> The page number comes from Ekpe Inyang's *The Swamps and Other Plays*, an unpublished collection compiled in 2009.

parts of the world such as Africa contribute less to global carbon footprints when compared to the capitalist, consumerist and industrialized countries of the global North. As Christopher Doll notes, “Western Europeans get 10 times the calorific intake from meat than do those in the least developed countries of the world. The US has 25 times as many cars per 1,000 people as China. Norway consumes around 50 times the amount of household electricity than does Indonesia” (n.p.). Citing figures from David Satterthwaite of the International Institute for Environment and Development, Doll adds that

Between 1980 and 2005, sub-Saharan Africa increased its global share of population by 18.5% but its CO<sub>2</sub> emissions by only 2.4%. China’s share, on the other hand, increased by 15.3% for population and 44.5% for CO<sub>2</sub> emissions. This is one example of why, in the truest sense, there is no population but populations.

Ecocritics would do well to heed this point about populations in the plural when speaking about growth, consumption, and forms of government control.

Coming back to Djombo’s and Koagne’s play, one wonders again why the identities of those who buy wood from the inhabitants of Mbala are not disclosed and why the wood is sold in dollars and not in the local currency. It becomes, therefore, hard to gauge the extent to which external influence or pressure from foreign groups and populations drives deforestation and resource depletion in Mbala and the Congo Basin. This line of thought is particularly pertinent given that most of the multinational corporations in Africa that export timber and those that bring down swathes of forests yearly for palm oil and rubber plantations are owned by foreigners from the global North. Moreover, nearly all wars over natural resources such as cobalt and gold in DRC are engineered by Western industrialists, as noted by Rob Nixon who uses the expression “resource curse” (69). In this respect, while one may partly agree with Buell that “environmental sustainability goals should assign a higher priority to curtailing world population increase; that responsibility for so doing should be proportional to the size of the ecological footprint, with the primary onus on rich world nations and privileged socioeconomic groups everywhere” (12), one would also acknowledge the pertinence of Doll’s argument that “when talking about climate change, which is an issue of consumption, it is lazy thinking to imagine that limiting the population of the most populous or fastest growing nations will be a magic solution to the problem.” Besides, Doll affirms that “[t]here are of course sound reasons for family planning, particularly local environmental ones.” Rapidly increasing populations may very well compromise developing countries’ ability to feed, educate and provide healthcare for their citizens (Bergthaller and González 4).

Having said this, it is important to repeat that the key causes of deforestation and ecological degradation in the play are bad governance, greed, laziness and lack of sustainable methods, and not overpopulation. While Chief Kamona’s number of wives and children suggest population pressure on natural resources, the question of deforestation and environmental crisis is not framed as solely contingent on demographics. Instead, population appears alongside consumerist pressures from the global North as factors responsible for ecological collapse and climate change in countries of the global South. This point is more evident when one considers the play’s complete silence about the population size of the utopic village in the north. In this regard, Erle C. Ellis makes an

important point when he states that “our planet’s human-carrying capacity emerges from the capabilities of our social systems and our technologies more than from any environmental limits,” further contending that “the social and technological systems that sustain us need improvement” (n.p.). One-size-fits-all solutions are not tenable when it comes to resolving ecological crises and climate change.

### Women and Children, Victims and Combatants

*Le Cri de la forêt* and other African literary works such as Ekpe Inyang’s *The Hill Barbers* (2010) generally cast women and children as the worst-affected victims of climate change and environmental degradation. In Inyang’s text, women and children bear the burden of deforestation by trekking long distances to fetch potable water while suffering from unbearable heatwaves (Inyang 26, 29, 42; Nsah 105-106). In his discussion of Wangari Maathai’s activism for women and the environment in Kenya, Rob Nixon notes that “rural Kenyan women contribute little and can do very little to avert” human-induced climate change (131). He further asserts that these “women inhabited most directly the fallout from an environmental violence that is low in immediate drama but high in long-term consequences” (131). Nixon’s claim that women (and children) are the most affected by climate change is indisputable. But by declaring that “they can do very little to avert” it, he seems to miss the point about the potential of these vulnerable groups to help combat the crisis. In the first place, the very Maathai who Nixon celebrates in his work has played a key role in helping groups of women work toward averting anthropogenic climate change. Maathai initiated the Green Belt Movement which brought together large numbers of women to plant trees and fight deforestation as well as dictatorship in Kenya, to the extent that she was awarded the Nobel Peace Prize in 2004. This example speaks volumes about what women can do to resolve environmental problems.

Furthermore, literary works such as Inyang’s *The Hill Barbers* (2010), Assitou Ndinga’s *Les Marchands du développement durable* (2006), and Djombo’s and Koagne’s *Le cri de la forêt* (2015) demonstrate the useful contributions of women (and children) in the fight against ecological collapse. In Djombo’s and Koagne’s play, for instance, Kamona’s nephew Toubouli, who is described as a child, speaks truth and wisdom to his uncle when he agrees with *le Fonctionnaire*’s explanations about the dangers of deforestation, confirming that they are only left with skeletal trees. He promises to study and become a forest and water guard/agent (20-21). Although Toubouli’s courage is greeted with signs of discontentment from the people, and especially from his uncle who orders him to leave the meeting, *le Fonctionnaire* immediately perceives wisdom in the boy’s words, telling the people: “You are wrong by not listening to this child’s innocent voice and heeding him. Meanwhile this voice should rather inspire wisdom” (21).<sup>26</sup> When Toubouli returns to his disaster-stricken village of Mbala after he has gone to the city, studied and become an environmental expert with a PhD in ecology, he continues to teach his people about the harmful effects of deforestation and challenges the superstitious beliefs that witchcraft is

<sup>26</sup> “Vous avez tort de ne pas écouter la voix innocente de cet enfant et de ne pas le suivre. Pourtant cette voix devrait plutôt vous inspirer sagesse.”

responsible for their catastrophe (49-51). Curiously, his uncle is proud of Toubouli's educational achievements but still refuses to believe his nephew's scientific explanations for the drought affecting their village (51). It is interesting to note, however, that Kamona's wife Mamie pays keen attention to Toubouli's lectures, apparently acquiescing to his explanations when she exclaims "Ah bon !" (50).

At the end of the play, *le Fonctionnaire* invites the inhabitants of Mbala to join the villagers in planting trees. The action of women and children vis-à-vis the men is telling. After all the inhabitants of Mbala answer in chorus that they will join the tree planting campaign, the last stage direction indicates women and children taking the lead, "hurrying to plant their trees and guarantee their future" (60).<sup>27</sup> The women and children are followed by Toubouli, but the (other) men are said to be advancing nonchalantly toward the cleared field, their faces turned to watch the national police arrest Kamona. One might ask if the nonchalance or hesitation of the Mbala men suggests that African men are less supportive of conservation efforts. On the tree planting site, a group of young people animates the ceremony with a concert of rap music (60). According to this scene, women and children (youth) can and should be instrumental in leading efforts to combat climate change, species extinction and resource depletion. Their enthusiasm and eagerness to plant trees suggest that they can play a key role in stopping forests from screaming.

## Conclusion

Djombo's and Koagne's play *Le Cri de la forêt* explores the issue of climate change and environmental degradation with a special focus on the abusive extraction of forest resources—deforestation. By employing the metaphor of a screaming forest, the play raises many pertinent questions worthy of ecocritical examination. To find out why the forest is screaming through human beings who destroy it and suffer from the same destruction, this essay has analyzed a gamut of thematic concerns in the text. The play questions some of the traditional religious beliefs of the people of Mbala, in particular their tendency to blame the consequences of anthropogenic climate change on witchcraft and superstition while ignoring the effects of their own destructive activities on the environment. It also valorizes Indigenous knowledge practices related to the making and sharing of palm wine, while problematically reinforcing capitalist systems of globalized circulation. Moreover, the play raises ecocritical debates about the exponential growth of the African population and its relation to environmental crises on the continent. Finally, rather than just stressing the victimhood of women and children/youth in relation to climate change, the play foregrounds the role these groups can play in mitigating it. The play's ending implies that men seem to have failed in this respect, so young people and women should be invited to help in solving Africa's numerous challenges, especially environmental ones. Otherwise, these groups and the forests will continue to scream. Overall, by engaging with these many issues, the play clearly complicates and expands our understanding of what counts as an "environmental" problem.

---

<sup>27</sup> "pressés de planter leurs arbres et garantir l'avenir."

Submission received 14 January 2019

Revised version accepted 26 August 2019

## Works Cited

- Alembong, Nol. *Forest Echoes*. Langaa RPCIG, 2012.
- Bergthaller, Hannes and Margarita Carretero Gonzalez. "Introduction." *Population, Ecology, and the Malthusian Imagination*. Special Issue of *Ecozon@*, vol. 9, no. 1, 2018 pp. 1-10.
- Bouvet, Rachel and Stéphanie Posthumus. "Eco- and Geo- Approaches in French and Francophone Literary Studies: Écocritique, écopoétique, géocritique, géopoétique." *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, edited by Hubert Zapf, Walter de Gruyter, 2016, pp. 385-412.
- Buchanan, Sarah B. "Introduction: L'Écocritique autour de l'arbre à palabres." *Épistémologies et ontologies environnementales*, edited by Sarah B. Buchanan, special dossier *Nouvelles Études Francophones*, vol. 33, no. 1, 2018, pp. 121-126.
- Buell, Lawrence. "Anthropocene Panic: Contemporary Ecocriticism and the Issue of Human Numbers." *Frame*, vol. 29, no. 2, 2016, pp. 1-15.
- Caminero-Santangelo, Byron and Garth A. Myers. "Introduction." *Environment at the Margins: Literary and Environmental Studies in Africa*, edited by Byron Caminero-Santangelo and Garth A. Myers. Ohio UP, 2011, pp. 1-21.
- Djombo, Henri and Osée Colin Koagne. *Le Cri de la forêt*. Editions Hermar/Éditions LC, 2015.
- Doll, Christopher. "The Population Paradox." *Nature & Cultures*, no. 1, 2014, [www.natureandcultures.net/overpopulation-and-environment.html/](http://www.natureandcultures.net/overpopulation-and-environment.html/), accessed 27 December 2018.
- Eguavoen, Irit. "Climate Change and trajectories of blame in Northern Ghana." *Anthropological Notebooks*, vol. 19, no. 1, 2013, pp. 5-24.
- Ellis, Erle C. "Overpopulation Is Not the Problem." Op-ed *The New York Times*, 13 September 2013, [www.nytimes.com/2013/09/14/opinion/overpopulation-is-not-the-problem.html/](http://www.nytimes.com/2013/09/14/opinion/overpopulation-is-not-the-problem.html/). Accessed 27 December 2018.
- Environmental Investigation Agency (EIA). "Palm Oil Development in the Congo Basin: Opportunity versus Injustice." [content.eia-global.org/assets/2014/11/Congo+Basin+Palm+Oil/Congo\\_Basin\\_Fact\\_Sheet\\_EN.pdf](http://content.eia-global.org/assets/2014/11/Congo+Basin+Palm+Oil/Congo_Basin_Fact_Sheet_EN.pdf). Accessed 26 July 2019.
- Essomba, Joseph Marie. "Nature et écologisme dans les romans camerounais francophones. Les cas de *Les fiancés du grand fleuve* de Samuel Mvolo, *Manemba ou les souvenirs d'un enfant de brousse* de Joseph Marie Essomba et *L'afric* de Jacques Fame Ndongo." *Aspects Ecocritiques de l'imaginaire africain*, edited by Etienne-Marie Lassi, Langaa RPCIG, 2013, pp. 145-168.
- Gabbatiss, Josh. "Coca-Cola and Nestle among worst plastic polluters based on global clean-ups." *The Independent*, 9 October 2018, [www.independent.co.uk/environment/plastic-pollution-coca-cola-nestle-pepsico-nestle-beach-clean-greenpeace-a8576276.html/](http://www.independent.co.uk/environment/plastic-pollution-coca-cola-nestle-pepsico-nestle-beach-clean-greenpeace-a8576276.html/). Accessed 21 December 2018.

- Geller, Martinne. "Coke, Pepsi, Nestle top makers of plastic waste – Greenpeace." *Reuters*, 9 October 2018. [www.reuters.com/article/us-coca-cola-plastic/coke-pepsi-nestle-top-makers-of-plastic-waste-greenpeace-idUSKCN1MJ1FM/](http://www.reuters.com/article/us-coca-cola-plastic/coke-pepsi-nestle-top-makers-of-plastic-waste-greenpeace-idUSKCN1MJ1FM/). Accessed 21 December 2018.
- Global Forest Atlas. "Congo Logging- Practice and Policy." [globalforestatlas.yale.edu/congo/forests-and-logging/logging](http://globalforestatlas.yale.edu/congo/forests-and-logging/logging). Accessed 10 January 2019.
- Greenpeace. "Don't let coke choke our oceans." [www.greenpeace.org.uk/what-we-do/oceans/coke/](http://www.greenpeace.org.uk/what-we-do/oceans/coke/). Accessed 21 December 2018.
- Heise, Ursula. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford UP, 2008.
- Huggan, Graham and Helen Tiffin. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. Routledge, 2010, 2015.
- Inyang, Ekpe. *The Hill Barbers*. Langaa RPCIG, 2010.
- . *The Sacred Forest*. Cure Series Publishers, [1998] 2006.
- . *Water Na Life* (unpublished, first staged in 2002).
- King'asia, Mamati. "An African Religious Worldview and the Conservation of Natural Environmental Resources: A Case Study of the Sengwer in Embobut Forest in Kenya." *FERNS: The Graduate Journal on Environmental Stewardship*, vol. 1, no. 1, 2018, pp. 28-59.
- Laporte, Nadine T. et al. "Expansion of Industrial Logging in Central Africa." *Science*, no. 316, 8 June 2007, p. 1451.
- Lassi, Etienne-Marie. "Introduction: De l'engagement sociopolitique à la conscience écologique: les enjeux environnementaux dans la critique postcoloniale." *Aspects Ecocritiques de l'imaginaire africain*, edited by Etienne-Marie Lassi. Langaa RPCIG, 2013, pp. 1-18.
- Mala, Nsah. *Bites of Insanity*. Langaa RPCIG, 2015.
- Megevand, Carole et al. *Deforestation Trends in the Congo Basin: Reconciling Economic Growth and Forest Protection*. The World Bank, 2013.
- Ndinga, Assitou. *Les Marchands du développement durable*. Harmattan, 2006.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
- Nsah, Kenneth Toah. "'No Forest, No Water. No Forest, No Animals': An Ecocritical Reading of Ekpe Inyang's *The Hill Barbers*." *Ecozon@*, vol. 9, no. 1, 2018, pp. 94-110.
- Ordway, Elsa M. et al. "Oil palm expansion in Southwest Cameroon associated with proliferation of informal mills." *Nature Communications*, no. 10, 2019, pp. 1-11.
- Simpson, David. "A Speaking Place: The Matter of Genre in 'The Lament of Swordy Well.'" *The Wordsworth Circle*, vol. 34, no. 3, 2003, pp. 131-134.
- Tchatchou, Bérenger et al. "Deforestation and Forest Degradation in the Congo Basin." Occasional Paper 144, Center for International Forestry Research (CIFOR), 2015.
- Tyukavina, Alexandra et al. "Congo Basin forest loss dominated by increasing smallholder clearing." *Science Advances*, vol. 4, no. 11, 2018, pp. 1-13.
- Whyte, Kyle. "Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene." *English Language Notes*, vol. 55, no. 1-2, 2017, pp. 153-162.

## Contre-culture et environnementalisme au Québec : Une écosociété à bâtir

Mariève Isabel  
McGill University, Canada  
marieve.isabel@mail.mcgill.ca



### Résumé

En lisant les commentaires de la critique littéraire contemporaine à propos des discours contre-culturels des années 1970, il ressort parfois que l'héritage laissé par ce mouvement au Québec reste flou et ne fait pas l'unanimité. Qu'en est-il du vaste mouvement environnemental que l'on observe depuis environ deux décennies? Ne fait-il pas partie, lui aussi, de l'héritage contre-culturel? Dans cet article, je montrerai que l'on peut mieux comprendre l'héritage laissé par la contre-culture en recherchant du côté du discours environnementaliste au Québec. Pour comprendre comment les discours de la contre-culture ont contribué à façonner les discours environnementaux d'aujourd'hui, je propose de centrer mon analyse sur l'idée d'une société utopique à créer, pour montrer que l'héritage contre-culturel se retrouve en grande partie dans le discours environnemental québécois et plus précisément dans l'idée d'une « écosociété », à partir des premiers numéros de *Mainmise* et d'essais de l'époque.

*Mots clés* : Écosociété, contre-culture, littérature québécoise, environnement, *Mainmise*.

### Abstract

Different studies about the countercultural movement in Quebec in the 1970s have not yet reached a consensus about the legacy left by this movement on contemporary culture. However, they do not examine in any depth the environmental thought and politics that have emerged in Quebec over the last twenty years. In this article, I will show that the countercultural movement's legacy is to be found in large part in today's environmental discourse in Quebec. To illustrate this, I will analyse the notion of ecosociety and the utopian society as proposed and articulated by the authors of the Quebecois countercultural magazine *Mainmise* and other key environmental thinkers of this period.

*Keywords*: Ecosociety, counterculture, Quebec literature, environment, *Mainmise*.

### Resumen

Los diferentes estudios sobre el movimiento contracultural en Quebec en los años 70 no han logrado aún ponerse de acuerdo sobre la herencia que dejó ese movimiento en la cultura contemporánea. Sin embargo, tampoco examinan en detalle el pensamiento y la política medioambiental que han surgido en Quebec en los últimos veinte años. En este artículo mostraré que el legado del movimiento contracultural se encuentra en gran medida en el discurso medioambiental del Quebec actual. Para ilustrar esto analizaré la noción de ecosociedad y la sociedad utópica tal y como la proponen y articulan los autores de la revista quebequesa *Mainmise* y otros pensadores medioambientalistas clave de este periodo.

*Palabras clave*: Ecosociedad, contracultura, literatura de Quebec, medio ambiente, *Mainmise*.

Les experts de la contre-culture au Québec ne s'entendent pas tous sur la nature de l'héritage laissé par cette période d'ébullition. On a parfois suggéré qu'il aurait été assez mince. Ainsi, en 2013, la revue *Liberté* dédiait un numéro à cette question, avec comme titre : « Que reste-t-il de la contre-culture dans le Québec Inc.? ». Dans ces pages, Jean-Philippe Warren, professeur de sociologie à l'Université Concordia et expert de la contre-culture québécoise, questionne Karim Larose, directeur du Centre d'archives Gaston-Miron sur la culture et la littérature québécoises. En conclusion, Warren demande à Larose :

D'un certain point de vue, nous sommes à peu près tous des enfants de la contre-culture : les jeans, les unions libres, le rock, les drogues récréatives et la culture populaire sont entrés dans les mœurs et n'ont plus rien de sulfureux ou de marginal. D'un point de vue politique, pourtant, l'héritage contre-culturel semble bien mince : les coopératives, les communes, le *do it yourself* ou l'opposition à la société de consommation n'ont pas tellement le vent dans les voiles. Comment expliquer cette dichotomie? (18)

Et Larose de répondre :

Pour mesurer ce fossé, il faudrait pouvoir évaluer quelle était, par exemple, la présence sociale du phénomène des communes ou de l'autogestion dans les années soixante-dix. Était-elle si importante? Je n'en suis pas sûr. De façon prévisible, la contre-culture a toujours occupé la marge [...]. Peut-on réellement affirmer que cette part était plus grande à l'époque que celle que tiennent aujourd'hui les groupes altermondialistes, les divers mouvements *Occupy* ainsi que leurs héritiers et alliés? Le refus de la marchandisation est-il aujourd'hui moins répandu que dans les années soixante-dix? Cela reste à démontrer [...]. (18)

On pourrait conclure à la lecture de cet échange que la contre-culture aurait certes engendré quelques reliques intégrées à la culture—les jeans, le « pot », la musique de Robert Charlebois—mais n'aurait pas modifié en profondeur la culture québécoise. Elle aurait plutôt légué son esprit de révolte et de rejet à d'autres mouvements contemporains mais qui restent tout aussi éphémères et marginaux.

Ailleurs, en revanche, on lui reconnaît une plus grande pérennité et une pertinence toujours aussi d'actualité. Par exemple, Jonathan Lamy, dans le même numéro de *Liberté*, écrit : « Sous un fort parfum *peace and love*, ce plaidoyer pour la folie [...] témoigne de valeurs (souverainistes, féministes, écologistes) que partage aujourd'hui un nombre certainement plus grand de Québécois qu'à cette époque. » (10) Plus encore, Warren et Andrée Fortin affirment, dans leur récent ouvrage *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*, que l'héritage contre-culturel serait aussi important, voire même encore plus, que celui légué par la Révolution tranquille. Dans leur introduction, ils expliquent que

[...] la société actuelle a énormément hérité de la contreculture,<sup>1</sup> sans toujours le réaliser : épanouissement personnel, écologie, agriculture biologique, rock, rapports non hiérarchiques, mise en réseau, amour libre, yoga, marijuana, spiritualité orientale, performances théâtrales, tout un éventail d'expériences nouvelles a secoué les mœurs

<sup>1</sup> Warren et Fortin adoptent l'orthographe « contreculture » dans leur ouvrage. J'ai pour ma part conservé l'orthographe utilisée depuis les années 1970 et adoptée par l'Office québécois de la langue française, soit « contre-culture ». Dans toutes les citations, j'ai respecté l'orthographe du texte d'origine.



et la conscience de la génération d'après-guerre en l'espace de quelques années, à tel point qu'il est possible d'affirmer que la période qui s'étend de l'Expo 67 au premier mandat du gouvernement du Parti québécois, élu en 1976, a eu un impact au moins aussi grand sur le monde qui est désormais le nôtre que la très célébrée Révolution tranquille. [...] La contreculture d'il y a près d'un demi-siècle est devenue en partie la culture aujourd'hui.

Dans ces témoignages d'experts, quelques points m'intéressent tout particulièrement. Lors de leur échange en 2013, Warren et Larose ne parlent pas d'écologie comme faisant partie de l'héritage de la contreculture, alors qu'en 2016, Warren et Fortin l'incluent dans une longue liste d'autres traces plus ou moins profondes, sans toutefois y prêter une attention soutenue. Or, je voudrais m'y attarder plus longtemps pour mieux comprendre le rapport entre l'émergence de la pensée écologique et les mouvements contre-culturels des années 1970 au Québec.

Faisons rapidement le tour des publications sur ce sujet. Dans leur ouvrage daté de 2016, Warren et Fortin abordent la question dans une courte sous-section de six pages, intitulée « Une sensibilité écologique ». Un autre ouvrage collectif récent sous la direction de Karim Larose et Frédéric Rondeau, intitulé *La contre-culture au Québec*, ne contient pas, pour sa part, de chapitre spécifiquement dédié à la question environnementale ou écologique.<sup>2</sup> Pourtant, les discours écologiques ont été profondément transformés et façonnés par la contre-culture, un sujet que les chercheurs anglophones ont, pour leur part, largement étudié.

Ainsi, on retrouve, tant du côté étatsunien que canadien, des ouvrages où l'association entre contre-culture et mouvement vert est au cœur de l'analyse. On peut citer entre bien d'autres *Counterculture Green*, *The Whole Earth Catalog and American Environmentalism* d'Andrew G. Kirk ou encore *Canadian Countercultures and the Environment* de Colin M. Coates. Ce dernier résume en quelques mots le lien entre contre-culture et environnementalisme : « it is interesting that a number of observers, including key contemporary figures, point to environmental consciousness as being one of the principal legacies of the counterculture » (8).<sup>3</sup> Au Québec, un ouvrage sur ce sujet reste encore à faire.

Pour poser quelques pistes de réflexions sur cette question—soit de savoir comment la contre-culture a façonné la pensée écologique au Québec—j'aimerais suggérer dans cet article que cet héritage s'incarne dans les discours et mouvements environnementaux au Québec à travers l'idée, vaste et inclusive, d'une écosociété à bâtir. En d'autres mots, pour bien montrer l'interaction entre la contre-culture et les discours environnementaux, je propose de centrer mon analyse sur une idée largement développée par les principaux acteurs de la contre-culture, soit celle d'une société utopique à créer.

---

<sup>2</sup> Il faut quand même noter que le chapitre écrit par Warren porte sur le village global.

<sup>3</sup> Coates cite en exemples plusieurs auteurs anglophones, tels Peter Coyote ("Sleeping Where I Fall", dans *The Counterculture Reader*, E.A. Swingrover (ed.), New York, Longman, 2004, p. 47), Christopher Gair (*The American Counterculture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 220) et Gretchen Lemke-Santangelo (*Daughters of Aquarius: Women of the Sixties Counterculture*, Lawrence, University Press of Kansas, 2009, p. 182).

Pourquoi me concentrer sur cette idée et ses ramifications futures? Parce qu'elle résume et synthétise une importante partie des idées et discours contre-culturels et montre comment la pensée environnementaliste s'inscrit dans son sillon. L'idée d'une société utopique et écologique peut être étudiée en synchronie comme en diachronie : en synchronie, elle permet de voir qu'un ensemble de sujets s'agglomèrent dans le même discours. En diachronie, on peut suivre son évolution jusqu'à aujourd'hui, alors que cette idée se retrouve encore dans les discours environnementaux contemporains. Ainsi, c'est du côté de l'histoire des idées que s'inscrit mon analyse :

L'histoire des idées englobe deux sortes de démarches, que je vois à la fois contraires et complémentaires, aussi légitimes l'une que l'autre : elle est aussi bien celle des évolutions et des devenirs – des diachronies – que celle de la description en coupe temporelle d'un état de choses, d'un état de la culture intellectuelle, l'étude de la coexistence d'« idées » mises en « discours », de « représentations » et de « croyances » en synchronie [...] (Angenot 1).

L'ensemble des discours qui s'épanouissent pendant les années 1970 ont contribué à faire basculer l'écologisme comme science vers l'écologisme (ou l'environnementalisme) comme discours politique et idéologique.<sup>4</sup> Ce revirement commence à s'opérer dès lors que naissent différentes perceptions des relations entre les êtres humains et l'environnement qu'ils habitent. Ces discours s'éloignent de ceux qui ont constitué la *doxa* depuis l'industrialisation, c'est-à-dire présentant la nature comme bien foncier, objet à exploiter, décor ou référent symbolique (Isabel). La portée politique de ces discours se traduit par le sentiment de devoir protéger l'environnement, une position qui repose sur un ensemble de présupposés (images, métaphores, comme par exemple celle de la Terre-Mère ou de la terre comme vaisseau spatial) et dont découlent des attitudes, des sensibilités écologiques, des comportements et des actions concrètes et parfois militantes. Ainsi, l'époque de la contre-culture est le théâtre du basculement de l'écologisme (qui *peut*, dans l'usage du mot, être politique, mais qui peut tout aussi bien être strictement scientifique) vers l'environnementalisme, courant qui, de son côté, est généralement politique et revendicateur. C'est aussi ce qu'ont constaté Valérie Poirier et Stéphane Savard dans le dossier « Le militantisme environnemental au Québec, ou comment l'environnement est devenu un enjeu politique ». Dès lors que la nature commence à acquérir un statut particulier plutôt que d'être une simple toile de fond, elle devient « un objet à part entière, qui façonne l'expérience humaine, oriente l'action des hommes et module les rapports sociaux et de pouvoir » (18). L'idéologie qui émerge de ce nouveau

---

<sup>4</sup> On pourrait ajouter une dimension temporelle et une spatiale à l'usage de ces deux mots. L'écologisme scientifique telle que pratiqué par Pierre Dansereau dès les années 1950, par exemple, a été récupéré par des acteurs sociaux engagés dans les décennies suivantes, comme par exemple le sociologue Michel Jurdant. À partir de là, l'écologisme et ses déclinaisons, comme les mots « écologie » et « écologiste », commencent à évoquer une orientation politique, voire même des orientations politiques (au pluriel). Puis, dans les années 1990, le mot « environnementalisme » prend tranquillement le pas sur le mot « écologisme » au Québec. Par contre, en France, il me semble lire plus fréquemment, encore aujourd'hui, le mot « écologisme » lorsqu'il est question d'environnementalisme. C'est une hypothèse qui reste à vérifier, mais ce sont néanmoins là les lignes directrices qui me guideront dans l'utilisation de cette terminologie pour cet article : l'écologisme *peut* être politique, mais peut tout aussi bien être strictement scientifique, alors que l'environnementalisme est généralement politique et revendicateur.

statut, l'environnementalisme,<sup>5</sup> est constituée d'un ensemble de discours sur la place de l'être humain dans son environnement (naturel ou construit) et aussi sur ses responsabilités envers ce dernier. Cette transformation du discours scientifique vers le discours politique ne s'effectue pas de façon nette et précise, mais plutôt de façon lente, en cohabitation avec divers usages des mêmes termes.

Pour explorer l'émergence de ces discours environnementalistes au Québec, ainsi que les éléments de ces discours qui prennent forme à l'époque contre-culturelle, je me suis laissée guidée par les questions suivantes : 1) *D'où vient la notion d'écosociété et comment s'est-elle développée dans les années 1970?* et 2) *Quels sont ses éléments constitutifs et que reste-t-il de ces idées dans les discours d'aujourd'hui au Québec?* Ainsi, j'argumenterai dans cette analyse que des discours qu'on qualifie aujourd'hui d'environnementalistes sont présents dès les premiers numéros de la revue *Mainmise*, organe principal de la contre-culture au Québec.<sup>6</sup> Ce faisant, cette publication laisse dans son sillon des idées qui continueront de se développer jusqu'à aujourd'hui.

Je me propose de faire rapidement le tour de la pensée écologique au Québec dans les années 1970 pour ensuite me pencher sur la pensée écologique dans les premiers numéros du magazine *Mainmise*, et enfin, de suivre cette idée d'une société utopique à créer dans divers textes et essais de l'époque contre-culturelle jusqu'à aujourd'hui. On verra que l'un des principaux projets proposés par *Mainmise* dès ses tout débuts est la création d'une utopie basée sur des concepts environnementalistes, une idée qui sera reprise par des écologistes sous le nom d'« écosociété », par exemple par l'écologue Michel Jurdant (1933-1984), auteur de l'ouvrage *Les insolences d'un écologiste* (1976), et qui perdure encore aujourd'hui, par exemple à travers la maison d'édition Écosociété.

## 1970 : Une pensée écologique en plein développement au Québec

La pensée environnementaliste commence à apparaître au Québec, tout comme dans le reste de l'Amérique du Nord, d'abord à travers des mouvements de conservation au tournant du XXe siècle (Ingram; Poirier et Savard 20; Vaillancourt 1982a 4). Puis, avec le développement des sciences naturelles dans les années 1930 jusqu'aux années 1960 (Audet; Hébert) une pensée écologique, posée cette fois sur des assises scientifiques, se développe à travers des figures marquantes comme le frère Marie-Victorin et l'écologiste Pierre Dansereau. Les années 1970 marqueront quant à elles la naissance d'organisations militantes au Québec où les discours politiques prennent les devants sur les discours écologiques, entre autres autour des questions de pollution et d'énergie.

---

<sup>5</sup> Il est nécessaire de rappeler ici que l'environnementalisme englobe une variété de sujets différents mais aussi de positions idéologiques variées. Ainsi, comme la plupart des idéologies, sinon toutes, celle-ci est multiple dans sa forme et ses expressions, de même que dans ses valeurs et priorités. On peut aussi parler de différents types d'environnementalisme, par exemple ordinaire, citoyen et radical (Blanc et Paddeu 2-3). On entendra ici « environnementalisme » comme idéologie dans son sens le plus large et inclusif, soit celui qui inclut les idées reliées à la sauvegarde des milieux naturels, à l'expérimentation de modes d'occupation alternatifs, à la transformation des modes de vie et de consommation et à l'émergence d'une sensibilité écologique.

<sup>6</sup> Tous les numéros de *Mainmise* sont disponibles en version numérisée à cette adresse : <http://www.mainmise.ca/>.

Les travaux du sociologue Jean-Guy Vaillancourt demeurent encore des références importantes pour qui s'intéresse au développement de l'environnementalisme au Québec. Dans son article « Évolution, diversité et spécificité des associations écologiques québécoises », Vaillancourt retrace l'histoire encore aujourd'hui peu étudiée des mouvements environnementaux de cette province. Les premières associations à voir le jour sont surtout anti-pollution (air, eaux et sols) et anti-nucléaire. Le premier règlement contre la pollution de l'air au Canada est voté à Montréal en 1872 (84). À partir de là, une lutte contre la pollution se développe au Québec tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, soutenue par des groupes citoyens. En 1966, un nouveau règlement, plus sévère, est voté à Montréal. Il entraînera la fermeture de 1800 incinérateurs (84).

Toutefois, comme l'explique Vaillancourt, « c'est surtout à partir des années 1968 qu'on passe d'un conservatisme très modéré et peu organisé à un environnementalisme réformateur porté par des groupes plus revendicateurs. » (84) Ainsi, 1970 marque le coup d'envoi. Cette année-là, la SVP (Société pour vaincre la pollution) et la STOP (Society to Overcome Pollution), l'Association Survivre et le Conseil québécois de l'environnement, pour ne donner que quelques exemples, sont mis sur pied. Il s'ensuivra la création de multiples autres associations, comme Sauvons Montréal en 1971, Espaces-Verts en 1971, les AmiEs de la Terre à Québec en 1974, le Regroupement québécois pour l'environnement en 1974 et bien d'autres encore. À partir de 1973, avec la crise du pétrole et les problèmes liés à la première centrale nucléaire du Québec,<sup>7</sup> les questions énergétiques prendront l'avant-scène. De nouveaux groupes se forment autour de cet enjeu, comme par exemple le pour la surveillance nucléaire en 1975. En 1977, le mouvement anti-nucléaire s'intensifie avec l'annonce du gouvernement provincial d'un projet de création de 35 centrales nucléaires (Vaillancourt 1982a 87), un projet loin de faire l'unanimité et qui ne se réalisera jamais. C'est aussi l'année de la première manifestation anti-nucléaire au Québec. L'année suivante, en 1978, l'Alliance Tournesol est fondée. À cela s'ajoutent de nombreuses associations régionales et urbaines, de même que des comités citoyens qui se concentrent sur des enjeux particuliers, comme l'agriculture biologique et les transports.

Pour bien comprendre cette période d'effervescence, il importe de reconnaître que les groupes environnementaux qui se forment dans les années 1970 sont très hétérogènes. Un bel exemple de la variété des enjeux auxquels s'intéressent les environnementalistes, encore appelés « écologistes » à l'époque, se retrouve dans une série d'émissions de radio intitulées « L'écologie : espace de vie » diffusées par Radio-Canada en 1980. Les treize épisodes, qui portent sur le mouvement écologique québécois, offrent un aperçu des sujets inclus sous l'appellation « écologie » dans les années 1970 : communautés rurales, énergies douces, agriculture biologique, recyclage, coopératives alimentaires, entreprises communautaires, auto-construction et artisanat, alimentation naturelle, initiatives de sensibilisation et écosociété en sont quelques exemples.

---

<sup>7</sup> Gentilly-1 qui entrera en opérations en 1970. Toutefois, de 1972 à 1974, une pénurie d'eau lourde cause et des problèmes techniques mènent à sa mise en arrêt en 1977. La construction de Gentilly-2 début en 1973.

Aux côtés des associations et comités qui commencent à occuper un certain espace médiatique se développent rapidement de nouveaux discours sur l'environnement. Comme le rapporte Coates dans *Canadian Countercultures and the Environment*, « [h]istorian Keith M. Woodhouse argues that a sudden shift occurred [in the US] after 1969, leading to the first Earth Day in 1970 » (10). Il ajoute qu'au Canada, « [p]erhaps because of its broad appeal, environmentalism quickly entered into popular culture » (10). Cette entrée assez brusque des discours environnementaux dans la sphère publique se fait notamment à travers des ouvrages qui se font les porte-paroles de ces idées. Ainsi, un certain nombre de publications à caractère écologique (en partie ou en totalité) voient le jour durant cette décennie. C'est le cas par exemple de la revue *Écologie-Québec* qui ne publiera qu'un seul numéro en 1970 (Vaillancourt 1981 84), de *Dossier pollution* publié aux Éditions du Jour en 1971 par Marcel Chaput et Tony Lesauteurs, puis, dans les années suivantes, d'un journal intitulé *Environnement* publié par la SVP. On pourrait aussi recenser plusieurs pamphlets contre certains projets environnementaux, comme *La Baie James, c'est grave, grave, grave* de la SVP ou encore *Tout ce que vous aimeriez ne pas savoir sur l'énergie nucléaire et qu'on ne voudrait pas vous dire non plus* en 1974, toujours du même groupe. Toutefois, ces publications restent plutôt marginales.

D'autres ouvrages dans les années 1970 se pencheront sur les questions environnementales. Outre ceux de Michel Jurdant et de Pierre Dansereau, j'argumenterai que la revue *Mainmise*, publié de 1970 à 1978, et le *Répertoire québécois des outils planétaires*, publié en 1976 par *Mainmise* en collaboration avec la maison d'édition française Flammarion, ont contribué au développement des discours environnementaux. D'hier à aujourd'hui, on reconnaît encore trop peu le rôle qu'ont joué les écrits de la contre-culture dans le développement de la pensée écologique au Québec.

### Contre-culture québécoise et la « société nouvelle »

Fondée par Jean Basile, souvent appelé « le Pape de la Contre-culture » (Martin 13), la revue *Mainmise* est l'organe principal du mouvement contre-culturel au Québec. Les 78 numéros s'étalent de 1970 à 1978. La revue publie beaucoup de textes de l'*underground* américain en traduction. On y retrouve aussi des textes originaux d'auteurs québécois, des dessins, des photographies et plus encore. Le ton est souvent drôle, parfois vulgaire, presque toujours irrévérencieux et on y utilise volontiers le joul. On y traite de tous les sujets typiques associés à la contre-culture. Dès les premiers numéros, le projet de création d'une « société nouvelle », pour laquelle les auteurs adoptent l'orthographe « U.T.O.P.I.E. », est au cœur de *Mainmise*.

Ainsi, dès les débuts de *Mainmise*, les auteurs insistent sur le caractère écologique du projet. Respecter la planète fait non seulement partie intégrante de *Mainmise*; c'est une équivalence, comme le décrit Basile (sous le pseudonyme de Pénélope) dans le deuxième numéro de la revue, après avoir montré la première photo de la planète vue de l'espace : « Il est évident que le Québec est en danger. Mais le Canada est aussi en danger. Mais le monde entier est aussi en danger. Les hommes sont aussi en danger. La pollution est un danger. [...] Notre Vaisseau-Terre est en danger » (18-19). Il continue : « On nous a dit :

“Qu’est-ce que ça veut dire U.T.O.P.I.E.?” Nous avons répondu : “Nous n’aimons plus le système dans lequel on nous force de vivre. L’U.T.O.P.I.E. c’est le système que nous voulons pour demain” » (19). Au numéro suivant de la revue, dans la même chronique, « Et maintenant, Pénélope vous parle de MAINMISE », Basile affirme que travailler pour l’avancement de cette U.T.O.P.I.E., c’est être un Québécois écologique (200-201). La mission de *Mainmise*, ce sera de présenter une alternative à la société actuelle.

Cette alternative se décline en quelques options. Ces dernières sont décrites dans le deuxième numéro de la revue. Outre la démocratisation du système d’éducation, on suggère les communes, les nouveaux gitans et les nouveaux marins, qui sont des nomades sur terre ou sur l’eau, ou encore les Troglodytes, qui creusent des maisons secrètes sous la terre pour y habiter (77-83). Ces dernières suggestions, plutôt farfelues, tendent à renforcer l’idée que les communes, ces nouveaux villages, sont la solution concrète pour arriver à cette société utopique. Dans tous les cas, et c’est là-dessus que j’insiste, il s’agit de trouver de nouvelles manières d’habiter la planète, tant physiquement, en minimisant son empreinte écologique, que socialement, en créant des sociétés justes et pacifistes. L’option des communes, qui au Québec implique dans la grande majorité des cas un « retour à la terre », sera effectivement, sans grande surprise, la solution proposée pour créer une société écologique.

C’est dans cet esprit que la revue *Mainmise* se donne comme mission de fournir des moyens de créer cette société, décrivant notamment les étapes pour construire une commune. Cette dernière vise à « l’autonomie individuelle et qui passe par fabriquer soi-même ce dont on a besoin et apprendre des techniques de survie » (vol. 2 78). Or, comme les habitants de ces communes ont tôt fait de l’apprendre, l’autosuffisance promue dans ces milieux requiert de nombreuses compétences et un savoir à acquérir. De là l’idée d’une recette : « Nous sommes des millions sur notre Vaisseau-Terre à nous sentir impliqués dans la survie de la Planète. [...] *Mainmise* et toute la presse souterraine peut se définir comme un immense livre de recettes » (vol. 2 20), écrit Basile.

En plus de la revue, un autre « livre de recettes » sera créé et publié sous le titre de *Répertoire québécois des outils planétaires* en 1976. Cet ouvrage intrigant est directement inspiré de son équivalent américain, le *Whole Earth Catalog*.<sup>8</sup> Basile décrit ce dernier comme « un inventaire de tous les outils imaginés par l’homme pour vivre sur le globe » (vol. 2 78-79; je souligne). C’est d’ailleurs en écrivant sur le *Whole Earth Catalog* dans les pages de *Mainmise* que Basile annonce la préparation d’une version québécoise, dont le premier (et le seul) tome sera publié quelques années plus tard, en 1976.

Tout comme son équivalent étatsunien, le *Répertoire* se veut informatif. Il fournit un mode d’emploi sur la façon d’établir une commune autosuffisante. Pour ce faire, il puise autant dans le *homesteading* que dans les manuels de survie. Sous la direction de Christian Allègre, Michel Bélair, Michel Chevrier, Georges Khal et Michel Saint-Germain, l’ouvrage a connu un très grand succès pour l’époque (Warren et Fortin 96). On y retrouve, outre des bibliographies critiques sur divers sujets, des manuels d’instruction pour construire une

<sup>8</sup> Cet ouvrage fut le grand projet de Steward Brand, biologiste et figure marquante du mouvement contre-culturel américain. La première édition fut publiée en 1968. Le catalogue est encore aujourd’hui considéré comme le *magnum opus* de la contre-culture étatsunienne.

serre, un jardin ou un poulailler, pour conserver la nourriture, pour mieux vivre en société, etc. Si l'on s'attarde à la table des matières, il est clair que le savoir requis pour créer cette société utopique est d'abord et avant tout de nature écologique et correspond à ce qu'on appelle aujourd'hui le *green lifestyle* et qui correspond à un mode de vie visant à diminuer son empreinte écologique au quotidien. Le catalogue est notamment dédié à la Terre-Gaïa, mais aussi aux ruisseaux, à la sauge, aux moineaux, aux Pierre Dansereau, Michel Serres et Henry D. Thoreau de ce monde, au fleuve Saint-Laurent et beaucoup plus encore. Il se définit comme « un "vol à vue d'oiseau" sur un ensemble technique, mais dans l'optique de la SURVIE et l'AUTOSUFFISANCE, de l'AUTO-GESTION et de l'AUTODIDACTISME, mais au sens communautaire et non plus seulement individualiste. [...] Il s'agit de retrouver le contact avec les processus qui font et défont nos vies » (4). Les auteurs ajoutent :

Nous appartenons à notre milieu naturel [...]. Si nous ne parvenons pas à ressentir profondément et quasi-religieusement cette appartenance, ce serait éventuellement l'effondrement des cycles écologiques, dont la haute complexité ne tolère pas qu'on l'ignore. Comme le dit Pierre Dansereau, la loi qui soutient l'univers est une loi de coopération, d'aide mutuelle et d'amour. (4)

Finalement, les auteurs mentionnent que ce *Répertoire* puise à de multiples sources : amérindiennes, françaises, anglo-saxonnes, nord-américaines, européennes, orientales et même extra-terrestrielles (4). Je me permets d'ajouter une hypothèse, celle qu'une réédition et mise à jour de cet ouvrage jamais complété (les auteurs auraient aimé y ajouter plusieurs volumes), connaîtrait sans doute encore aujourd'hui un grand succès.

## L'écosociété pour tous

Ainsi, l'écologie et la contre-culture ont été liées de près, sinon inséparables, dans les années 1970. Il est important de noter que l'écologie au Québec s'est bâtie sur l'idée que l'être humain fait partie intégrante du règne animal et est donc aussi un objet digne de l'attention de l'écologie. Pierre Dansereau, considéré comme le père de l'écologie au Québec, développe en effet une « écologie humaine », c'est-à-dire qu'il étend l'écologie à l'être humain et à son écosystème particulier, la ville. Ainsi, il n'est pas surprenant de retrouver chez la génération d'écologistes suivante des idées sociales au sein même des discours écologistes. En d'autres mots, les discours écologistes sont aussi sociaux dans les années 1960 et 1970.

C'est dans ce contexte que se doit se comprendre l'utopie prônée par *Mainmise*. C'est finalement un écosociologue, Michel Jurdant, qui semble avoir popularisé le terme « écosociété » dans les années 1970. Cette écosociété correspond dans ses grandes lignes à l'utopie dont rêvent les auteurs et collaborateurs de *Mainmise*. Le mot apparaît dans *Les insolences d'un écologiste* en 1976, un titre calqué sur le titre d'un autre essai publié en 1960, *Les insolences du frère Untel*, qui remettait en question certaines assises culturelles du Québec (langue, système d'éducation, etc.). L'ouvrage de Jurdant s'inscrit donc non pas tant dans les sciences écologiques, mais plutôt dans le courant contestataire des années 1970. En plus de publier plusieurs ouvrages, Jurdant fondera en 1978 une association, les

Ami-e-s de la terre, dont le manifeste de 1983 porte le titre *Pour une société autogestionnaire, antiproduktiviste, écologiste, autonome, libertaire et tiers-mondiste*. Cette définition correspond presque mot pour mot à la définition de la société nouvelle imaginée dans les pages de la revue *Mainmise*. Jurdant, comme les auteurs de *Mainmise*, prône le retour à la terre et à l'artisanat (62). Dans les *Insolences d'un écologiste*, il décrit ainsi l'écosociété rêvée :

À travers la socialisation de la nature, c'est l'édification d'une société écologique ou écosociété qu'il faut viser, une société où les hommes auront appris à consommer collectivement, une société où la nature et les outils seront au service de la collectivité [...], une société régulée selon les rythmes de la nature, une société à la technologie douce, une société décentralisée ayant réappris les valeurs du terroir, de la région, du quartier, une société où les valeurs immatérielles auront définitivement pris le pas sur les valeurs matérielles et, surtout, une société fondée sur le respect de la personne humaine. (91-92)

Les parallèles à faire entre cette définition d'une « société écologique ou écosociété » et celle de l'utopie des auteurs de *Mainmise* sont clairs : collectivisme, décentralisation, retour à la terre et aux régions, critique de la surconsommation, etc., tous des éléments qui, encore aujourd'hui, alimentent les réflexions environnementalistes.

En effet, dans les années 1980, des ouvrages prendront le relais de ces idées. Par exemple, Serge Mongeau publie en 1985 *La simplicité volontaire*. Cet ouvrage reprend les sujets identifiés plus tôt comme faisant partie de la contre-culture : (sur)consommation, alimentation, énergie, environnement et économie. Mongeau décrit la simplicité volontaire comme « une voie qui convient à ceux qui ont connu la surconsommation, ont pris conscience de ses effets et choisissent de retourner à l'essentiel. » (235) Qui plus est, il s'agit de « développer une relation au monde qui s'appuie sur les trois principes suivants : 1 – n'exploiter personne; 2 – ne pas s'approprier plus que nécessaire pour combler ses besoins; 3 – voir à ce que toutes ses actions et interventions se fassent dans le respect de la nature » (242). Ainsi, mettre fin aux inégalités sociales et arrêter la destruction de l'environnement en créant « un nouvel équilibre » (242) est au cœur de la démarche de simplicité volontaire prônée par Mongeau.

Qui plus est, des écovillages s'inscrivant dans le sillon des communes des années 1970 continuent de prendre forme dans les années 1980. C'est le cas par exemple de l'écovillage de Ham-Nord, la Cité écologique, fondé en 1984. Faisant partie de l'organisation internationale Global Ecovillage Network (GEN), il est encore aujourd'hui le plus important au Canada. D'ailleurs, à propos de cet écovillage et d'autres, la journaliste Isabelle Grégoire écrit dans la revue *L'Actualité* : « Le rêve des communes des années 1960 n'est pas mort : il se réincarne aujourd'hui en de multiples versions », citant en exemple l'écovillage de Ham-Nord, qu'elle appelle une « néocommune ».

L'expression « écosociété », quant à elle, est encore bien présente dans les discours contemporains. Elle est particulièrement vivante à travers la maison d'Éditions Écosociété. Créée par l'Institut pour une Écosociété en 1992, elle regroupe à ses débuts des individus issus de la période contre-culturelle. Reconnaissant l'ampleur des problèmes environnementaux, les instigateurs du projet proposent « l'avènement d'un nouveau modèle économique, politique, social et culturel. L'Institut se veut partie



prenante des grands courants sociaux qui combattent le productivisme, la surconsommation, les pouvoirs hiérarchiques et de domination » (Éditions Écosociété). Son but premier est d'informer les débats sociaux. Pour y arriver, l'Institut fonde la maison d'édition Écosociété pour explorer et diffuser des idées sur des thèmes aussi variées que les luttes altermondialistes, l'économie, l'écologie et l'environnementalisme, les défis de la vie urbaine et rurale, la pensée féministe, les questions autochtones et bien d'autres encore. La maison elle-même fonctionne telle une coopérative d'employés, en autogestion. Plus de 100 titres ont été publiés à ce jour et la maison occupe aujourd'hui une place de choix dans le milieu éditorial québécois. Parmi les titres offerts, plusieurs continuent de cultiver le discours écologique tel que le faisait *Mainmise* avec son projet utopique. Par exemple, Serge Mongeau, l'un des fondateurs de l'Institut, aux côtés notamment de Dimitri Roussopoulos, y fait paraître en 1998 une nouvelle version de son livre *Pour une simplicité volontaire, plus que jamais*. La maison d'édition publie surtout des essais originaux, mais aussi des traductions d'essais importants sur l'environnementalisme dans toutes ses déclinaisons, ainsi que des guides pratiques comme le très populaire ouvrage de Jean-Martin Fortier : *Le jardinier-maraîcher*, qui explique comment exploiter, de A à Z, une ferme biologique. Vendu à plus de 100 000 exemplaires, l'ouvrage, publié pour la première fois en 2012, a aussi été traduit en anglais, allemand, polonais, néerlandais, italien, coréen et croate et réédité en 2016.

Les parallèles entre la société utopique imaginée dans *Mainmise* et l'écosociété imaginée aujourd'hui laissent peu de doute sur la continuité de cette idée dans le temps, comme en témoigne l'extrait suivant : « À Sherbrooke, les animateurs de La Ruche, une coopérative d'alimentation naturelle, participent à la création d'un centre de documentation sur les pratiques alternatives dans le domaine des médecines douces, de l'agriculture biologique et des énergies renouvelables [...] » (Warren et Fortin 10). L'initiative décrite dans ces lignes pourrait très bien s'imaginer aujourd'hui, en 2019, même si elle date plutôt des années 1970. En revanche, il aurait été impossible d'imaginer un tel scénario 50 ans plus tôt, soit en 1920. Les exemples de projets tels des coopératives d'alimentation, l'agriculture biologique et les énergies renouvelables sont fréquents dans la contre-culture et ils sont mis en scène dès les premiers numéros de *Mainmise*. Ainsi, le deuxième numéro de la revue s'ouvre sur ces affirmations : « L'auteur de cet article est un végétarien convaincu. Il vit présentement sur une ferme. Il possède des abeilles, une chèvre et cultive un jardin où l'on ne trouvera nulle trace d'engrais chimique » (Vanier 148).

Ces lignes résonnent avec de nombreuses tendances qu'on observe actuellement dans la société québécoise—alimentation locale, agriculture bio et végétarisme. À Montréal, des ruches sont installées jusque sur les toits des écoles. Les jardins communautaires sont tellement populaires que les listes d'attente s'étalent sur plusieurs années. Les écoquartiers sont bien vivants et actifs dans la métropole, alors que les initiatives écologiques sont partout présentes. Non seulement ces discours, nés dans la contre-culture, sont-ils encore vivants en 2019; ils sont dans l'air du temps. Ils sont la culture d'aujourd'hui.

Ainsi, d'un point de vue politique, je ne crois pas qu'on puisse dire que l'héritage de la contre-culture soit « mince ». Les coopératives ont le vent dans les voiles. L'agriculture biologique aussi, de même que les appels au ralentissement de la consommation, notamment à travers des mouvements comme le *slow fashion*, la consommation locale, le mouvement zéro déchet et le *do it yourself*. Ces éléments sont tous constitutifs des discours environnementaux contemporains, lesquels n'ont jamais occupés autant d'espace public qu'aujourd'hui. Et pour quiconque désire faire la genèse des discours environnementaux au Québec, la période contre-culturelle demeure riche mais surtout incontournable, et ce dès ses débuts.

Article reçu 18 Février 2019

Article lu et accepté pour publication 3 Octobre 2019

### Oeuvres citées

- Allègre, Christian et al., directeur. *Répertoire québécois des outils planétaires*. Mainmise/Flammarion, 1976.
- Angenot, Marc. « L'esprit du temps et coupe synchronique : la théorie du discours social », *Corela. Cognition, représentation, langage*, HS-19, 2016, pp. 1-18.
- Audet, René. « Marie-Victorin, environnementaliste. » *Bulletin d'histoire politique*, vol. 23, no. 2, hiver 2015, pp. 32-47.
- Basile, Jean. « Et maintenant, Pénélope vous parle de MAINMISE », *Mainmise*, no. 2, 1970.
- Blanc, Nathalie et Flaminia Paddeu, « L'environnementalisme ordinaire. Transformer l'espace public métropolitain à bas bruit », *EspacesTemps.net*, Association Espaces Temps.net, disponible au [halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02185381/document](http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02185381/document). Consulté le 13 septembre 2019.
- Boucher, Denis, réalisateur. *L'écologie : espace de vie*. Interviews par André Delisle et animation par Renée Hudon. Société Radio-Canada, 1980.
- Chaput, Marcel et Tony Lesauteurs. *Dossier pollution*, Éditions du Jour, 1971.
- Dansereau, Pierre. *Biogeography. An Ecological Perspective*. The Ronald Press Company, 1957.
- Éditions Écosociété. « Institut pour une écosociété. » Éditions Écosociété, [ecosociete.org](http://ecosociete.org). Disponible en ligne au [ecosociete.org/a-propos/institut](http://ecosociete.org/a-propos/institut). Consulté le 2 février 2019.
- Grégoire, Isabelle. « Faire bande à part », *L'Actualité*, 6 février 2019, disponible au [lactualite.com/art-de-vivre/faire-bande-a-part/](http://lactualite.com/art-de-vivre/faire-bande-a-part/). Consulté le 13 septembre 2019.
- Hébert, Yves. *Pour une histoire de l'écologie au Québec. Les regards sur la nature des origines à nos jours*. Les Éditions GID, 2006.
- Ingram, Darcy. « Nature's improvement: wildlife, conservation and conflict in Quebec, 1850-1914. » Thèse de doctorat, Département d'histoire, Université McGill, 2007.
- Jurdant, Michel. *Les insolences d'un écologiste*, Boréal, 1976.
- Kirk, Andrew G. *Counterculture Green. The Whole Earth Catalog and American Environmentalism*. University Press of Kansas, 2007.

- Isabel, Mariève. « Les représentations de la nature dans la littérature québécoise 1840-1940. » Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2009.
- Lamy, Jonathan. « La charge éponyme de la contre-culture. » *Liberté*, no 299, printemps 2013, pp. 10-12.
- Larose, Karim et Frédéric Rondeau, directeur. *La contre-culture au Québec*. Presses universitaires de l'Université de Montréal, 2016.
- « Les communes. » Reportage de Radio-Canada, 8 juin 2010. Disponible en ligne au : [ici.radiocanada.ca/emissions/tout\\_le\\_monde\\_en\\_parlait/2010/reportage.asp?idDoc=112586](http://ici.radiocanada.ca/emissions/tout_le_monde_en_parlait/2010/reportage.asp?idDoc=112586). Consulté le 15 février 2019.
- Les Ami-e-s de la terre de Québec. *Manifeste écologiste pour une société autogestionnaire, antiproduktiviste, écologiste, autonome, libertaire, tiers-mondiste*. Éditions Mains Nues, 1983.
- Martin, Raymond. « Interview de Jean Basile. » *Moebius: écritures/littératures*, no. 39, 1989, pp. 5-27.
- Mongeau, Serge. *La simplicité volontaire, plus que jamais*. Éditions Écosociété, 1998.
- Poirier, Valérie et Stéphane Savard. « Présentation : Le militantisme environnemental au Québec, ou comment l'environnement est devenu un enjeu politique. » *Bulletin d'histoire politique*, vol. 23, no. 2, hiver 2015, pp. 15-30.
- Société pour vaincre la pollution (SVP). *La Baie James, c'est grave, grave, grave*. Éditions québécoises, 1972.
- SVP. *Tout ce que vous aimeriez ne pas savoir sur l'énergie nucléaire et qu'on ne voudrait pas vous dire non plus*, SVP, 1974.
- « Université et alternatives », *Mainmise*, no. 2, 1970, pp. 61-83.
- Vaillancourt, Jean-Guy. « Le mouvement écologiste québécois des années '80. » *Changer de société. Déclin du nationalisme, crise culturelle. Alternatives sociales au Québec*. Directeurs Serge Proulx et Pierre Vallières, Éditions Québec-Amérique, 1982, pp. 3-19.
- . *Mouvement écologiste, énergie et environnement. Essais d'écosociologie*, Les Éditions coopératives Albert-Saint-Martin, 1982.
- Vaillancourt, Jean-Guy. « Évolution, diversité et spécificité des associations écologiques québécoises. » *Sociologie et Sociétés*, vol. 13, no. 1, avril 1981, pp. 81-98.
- Vanier, Denis. « La viande et ses effets biochimiques. » *Mainmise*, vol. 2, 1971, pp. 148-152.
- Warren, Jean-Philippe et Karim Larose. « Terra Incognita. » *Liberté*, no. 299, printemps 2013, pp. 14-18.
- Warren, Jean-Philippe et Andrée Fortin. *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*. Éditions du Septentrion, 2015.

## **Ecomorphisme, vers une culture du vivant. Vu(e) des arbres au musée, « perchoirs » symboliques**

Edith Liégey  
Muséum National d'Histoire Naturelle  
Sorbonne Université, France  
edith.liegey@live.fr

### **Résumé**

Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, des artistes ouvrent des brèches entre les mondes végétal, animal et humain aux enjeux d'acculturation. L'ecomorphisme—*oikos*/habitat et *morphé*/forme—est le résultat d'une adaptation d'une espèce vivante suivant son environnement. Au *bord des mondes*, le musée n'est pas un lieu clos, il est un « *perchoir* », un observatoire essentiel d'évolution de nos sociétés. Avatar contemporain du monde humain de la ville, le musée cultive des forêts symboliques pour nous désorienter et composer des liens entre les mondes. Par-delà une nature en crise, une double éco-poétique des objets d'art et de la littérature manifeste au musée. Perchés sur un arbre, en lévitation au milieu d'une forêt, ou tel un épicéa géant à l'horizontal, des artistes fabriquent des points de vue et des liens singuliers en symbiose avec le vivant exemplaires d'un transcourant. Appliqué à l'art, récurrence d'œuvres, scénographies et récits d'expositions, l'ecomorphisme est ce processus d'adaptation qui change nos perceptions et notre conscience écologique vers une culture du vivant. Suivons la piste de l'*ecomorphisme*, (r)évolution silencieuse ou envahissement artistique de formes de la nature sauvage, comme autant de possibilités de rencontres du vivant capables de nous trans-former.

*Mots clés* : Art contemporain et écologie, ecomorphisme, musée, arbres, symbolique, éco-poétique.

### **Abstract**

From the point of view of trees—a symbolic observation post—artists open breaches between plant, animal and human worlds, engaging with processes of acculturation. Ecomorphism—from *oikos* as habitat and *morphé* as form—is the result of a species' adaptation to its environment. At the edge of worlds, the museum is not a closed place; it is a “perch”, an essential observatory for viewing social evolution. As a contemporary avatar of the human urban world, the museum cultivates symbolic forests to disorient the visitor and create links between worlds. Beyond a nature in crisis, a double eco-poetic of artistic and literary works emerges in the museum. Perched on a tree, levitating in the middle of a forest, or like a giant spruce laying horizontally, artists forge singular points of view and symbiotic bonds with living organisms that exemplify movement through and across worlds. Applied to the recurrence of artistic works, scenographies and exhibition narratives, ecomorphism is this process of adaptation that pushes our perceptions and ecological consciousness towards a culture of the living. Let us follow the path of ecomorphism that leads through a silent (r)evolution or artistic invasion of wild nature forms, like so many possibly transformative encounters with the living world.

*Keywords*: Contemporary art and ecology, ecomorphism, museum, trees, symbolic, eco-poetics

### **Resumen**

Desde el punto de vista de los árboles, puesto de observación simbólico, los artistas abren brechas entre los mundos vegetal, animal y humano, involucrándose en procesos de aculturación. El ecomorfismo—*oikos* / hábitat y *morphé* / forma—es el resultado de la adaptación de una especie a su medio ambiente. Al borde de los mundos, el museo no es un lugar cerrado, es un “puesto elevado”, un observatorio esencial de la evolución de nuestras sociedades. Avatar contemporáneo del mundo humano de la ciudad, el museo

cultiva bosques simbólicos para darnos desorientar al visitante y crear vínculos entre mundos. Más allá de una naturaleza en crisis, una doble eco-poética de los objetos de arte y de la literatura se manifiesta en el museo. Posado en un árbol, levitando en medio de un bosque, o como una picea gigante yaciendo horizontalmente, los artistas fabrican puntos de vista y vínculos singulares en simbiosis con los organismos vivos que ejemplifican el movimiento a través de mundos. Aplicado a la recurrencia de obras artísticas, de escenografías y de relatos de exposiciones, el ecomorfismo es este proceso de adaptación que empuja nuestras percepciones y nuestra conciencia ecológica hacia una cultura de lo vivo. Sigamos la pista del ecomorfismo, que nos lleva a través de una (r)evolución silenciosa o una invasión artística de formas de la naturaleza salvaje, como tantos encuentros transformativos posibles con el mundo vivo.

*Palabras clave:* Arte contemporáneo y ecología, ecomorfismo, museo, árboles, simbología, eco-poética.

## **Rêve de formes <sup>1</sup> de la nature, (r)évolution d'un transcourant**

La nature et l'art sont intimement liés dans mon travail.  
(Humboldt/Wulf 197)

Avatar du monde urbain contemporain, le musée manifeste son intention de faire apparaître une écosystémique des formes à travers ses expositions.<sup>2</sup> Entre rêves et réalités, des imaginaires produisent des effets persistants de coexistence entre les êtres vivants liés aux principes d'écologie(s).<sup>3</sup> Un panorama de formes nous est apparu (2012) à l'effet de fulgurance (Abouddrar, *La recherche* 516) entre conscience et inconscience de voir un tout évoluer. Au croisement de la littérature et de nos expériences muséographiques, nous nous sommes impliquée physiquement dans une *vie des formes* de la nature. La nature, du latin *natura*/naître, est une force active du monde via ses formes, *êtres naturels* selon Aristote (384-322 av. J.-C.) croissant et décroissant. À tel point que nous avons cherché à nommer cet effet, alchimie relationnelle d'ordre écologique via des formes artistiques, l'*ecomorphisme*. Nous avons adapté ce concept de l'écologie scientifique—*oikos*/habitat ou milieu et *morphé*/forme—qui définit la variabilité du vivant suivant son écosystème (Figeras 57 et Morton 35). Face à l'exigence de transitions

<sup>1</sup> En référence à l'exposition *Le Rêve des formes/The Dream of Forms* au Palais de Tokyo, Paris, 2017.

<sup>2</sup> Entre 2012 et 2015, plus de 90 expositions d'art contemporain et moderne en France, un parcours de recherche muséographique de plus de 90 expositions, d'art contemporain et moderne en France, soit plus de 2800 œuvres expérimentées... plus de 2800 œuvres expérimentés *in situ*, dans le cadre de la recherche de thèse doctorale de l'Auteur intitulée « *Ecomorphisme(s), vers une culture du vivant. Formes et évolution d'écologie dans l'art contemporain* » au Muséum National d'Histoire Naturelle, sous la direction de : Nathalie Machon, Directrice de l'École Doctorale du MNHN, Professeur d'Écologie urbaine au CESCO Centre d'Écologie et des Sciences de la conservation et Michel Van Praët, Professeur émérite en Muséologie des sciences au MNHN, Centre Alexandre Koyré Histoire des sciences et des techniques, Sorbonne Universités ; en partenariat avec Claude d'Anthénaise Conservateur général du patrimoine et la Fondation François Sommer, Paris ; Bruno-Nassim Abouddrar Professeur d'Esthétique et Théorie de l'art Sorbonne nouvelle Paris 3, Président du jury ; les Rapporteurs Jacinto Lageira Professeur d'Esthétique et Sciences de l'art Sorbonne, Paris 1 et Virginie Maris Chercheure CNRS en éthique de la conservation de la biodiversité Université Paul Valéry Montpellier.

<sup>3</sup> Selon son fondateur le biologiste Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), en 1866, l'écologie est la science qui étudie les relations entre tous les êtres vivants—humains, animaux, végétaux—et le milieu dans lequel ils vivent.

complexes (Albelda et Sgaramella 11, 13),<sup>4</sup> nous avons recherché des objets d'art actifs singuliers telles des *écoventions* (Spaid). Comme le fil conducteur originel de nos recherches (2012) a suivi l'art/*ars*—racine latine—selon le prisme de l'anthropologie culturelle<sup>5</sup> d'Erwin Panofsky (1892-1968), telle « la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets [...] de la même manière que la nature produit des phénomènes » (qtd. in Bonte 82).

Quelle est la valeur théorique et prospective de l'*écomorphisme* ? Un des rôles de la prospective, au-delà de constater ce qui est anxiogène dans la transformation des sociétés, est d'observer et d'abaisser l'incertitude—sans certitude—et les alertes, pour agir. En 2012, Émilie Hache choisit de définir l'écologie à partir du concept de nature *en crise* (24), perspective d'évolution *par-delà nature et culture* (Descola, *Par-delà nature*). Par extension, cette symbolique de *nature en crise* au musée serait le signal d'une évolution de notre conscience écologique et du développement de notre culture du vivant. Au-delà de l'environnement extérieur, l'*écomorphisme* est un panorama intérieur constitué de formes vivantes et d'écosystèmes vues comme des rencontres. Un rêve de formes liées en quelque sorte. Nous avons expérimenté que les créations artistiques de *nature en crise* teintées de dramaturgie, sur le long terme, deviennent une norme symbolique stérile. En effet, à partir d'un certain seuil de tolérance, la conscience semble se mettre en sommeil. Notamment dans les alertes climatiques, le monde scientifique, les sciences participatives et notre expérience professionnelle se sont heurtés à cette limite.

Comment évoluer sur un constat—récit—permanent de crise ? Francis Hallé prône comme action formatrice porteuse d'avenir de faire monter les enfants dans les arbres. Le botaniste regrette le manque de récit poétique scientifique (Hallé). L'écopoétique muséale rejoint le principe de beauté manifeste des œuvres au détriment de performances militantes inscrites dans l'héritage de la sculpture sociale de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986). Il s'agit moins de revendiquer ou manifester un discours écologiste que de manifester la beauté d'une nature en crise vers un paradis perdu. Il s'agit d'interroger l'action utopique des sociétés (*Société Réaliste*)<sup>6</sup> au sens d'ouverture pratique politique vers un nouveau *pacte social* avec les formes de notre environnement<sup>7</sup>. Si la beauté contagieuse de certains objets d'art se propage, solidaire du monde qu'elle manifeste, la joie de l'art répond aux enjeux du pacte social et à sa nécessité (Abouddrar,

---

<sup>4</sup> Dans le cadre d'une « *crise écologique et des modèles révolutionnaires* », une « révolution réussie ou heureuse » utiliserait l'esthétique, l'image et la construction symbolique comme recours d'empathie et d'identité collective.

<sup>5</sup> Ainsi, notre démarche complexe d'hybridation disciplinaire d'éco-anthropologie culturelle, aux enjeux de reliance (Morin, « La pensée complexe »), croise les sciences de l'art, les écologie(s) et leur déclinaison symbolique, la littérature sur la nature ou *écopoétique* et l'écophilosophie.

<sup>6</sup> L'œuvre *H3* (2008) de *Société Réaliste* à l'exposition « *Hypothèses Vérification* », Laboratoria Art & Science Space, Moscou en 2010 est le « message poétique » d'une abstraction qui développe une « *théorie de l'écomorphisme* » comme une compatibilité écologique entre l'urbanisme et l'architecture contemporaine et une « *nécessité périmée* » de construire et développer des grandes villes.

<sup>7</sup> En septembre 2008, l'Équateur est le premier État au monde à reconnaître la nature - Pacha Mama - comme sujet de droit dans sa nouvelle Constitution adoptée par référendum.

*Nous n'irons* 100)<sup>8</sup>. Le dessein révolutionnaire pour un *pacte social* incarnerait-il une nouvelle vision à trois dimensions entre la nature, l'art et les citoyens ?

Le champ diffus de l'écologie dans l'art—qualifié aussi d'*esthétique de la complexité* (Kagan)—témoigne de son expansion rhizomatique complexe avec un périmètre de recherche plus large que *l'art dit « écologique »*. Émergeant à l'aube de l'art contemporain dans le sillage creusé par un *land art* expansionniste,<sup>9</sup> « *l'art écologique* » est historiquement la marque déposée d'un mouvement américain aux positionnements plus politiques qu'éthiques. Face au risque du vert symbolique et moralisateur<sup>10</sup> (Ramade), des œuvres à la beauté spécifique—notamment en citation à l'art classique et à ses vanités—sont en adéquation avec notre propre perception et expérience de relation écopoétique avec des êtres naturels surpris à l'état sauvage ou dans leur monde parallèle. Subtilement engagées et accumulées sur un seul lieu, ces œuvres sont plus efficaces par la beauté qu'elles déploient en force, que d'autres manifestement militantes ou en *décorum*, empreintes dans l'environnement plus conformes à l'imaginaire d'une nature domestiquée par l'homme.

*De l'ignorance à la pleine conscience* (Morin, *Connaissance*), notre immersion reconduite plusieurs années de suite dans l'*écopoétique* des formes—installation d'objets d'art et leurs récits—nous a permis de dépasser les formes de crise de la nature. Dès lors, *l'ecomorphisme* trouve écho dans le champ de l'*écopoétique, littérature qui vise à « écrire la nature »* selon son principal théoricien Lawrence Buell, *a fortiori* en Europe (Schoentjes). L'*ecomorphisme* est agissant à la fois par ses effets singuliers mais également cumulés symboliquement tel un panorama propagé au musée et dans sa littérature d'exposition. *In extenso*, il nous semble pertinent de comparer, les quatre critères qui définissent un texte environnemental selon Buell (1939). D'autant plus que dans le sillage de l'*écopoétique* ou littérature d'environnement, Buell laisse ouvert son prisme d'analyse à toute autre production artistique.

1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle ;
2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime ;
3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte ;
4. Une conception dans l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte. (Schoentjes 78).

Nous pouvons croiser ces quatre critères comme perspective théorique interdisciplinaire complémentaire pour définir une création artistique d'ordre écologique. A partir de *l'ecomorphisme*—la déclinaison en *-isme* lui donne valeur historique de mouvement dans l'art—notre nécessité fut d'ordonner et repérer une genèse des formes d'écologie(s) dans l'art contemporain. La morphogénèse de notre généalogie d'artistes et de mouvements

<sup>8</sup> Pour l'anatomiste Félix Vics d'Azyr (1748-1794), l'art, comme les sciences, forme les citoyens pour mieux perpétuer le pacte social (Abouddrar, 100).

<sup>9</sup> Walther, Ingo F. *L'art au XXe siècle Vol. II*. Taschen, 2010, p. 533-546.

<sup>10</sup> Dans son article « Green is the new black », l'historienne Bénédicte Ramade déplore la noirceur du vert aux effets tendance de l'art dit « écologique » moralisateur et d'œuvres « à la pauvreté esthétique » ne s'intéressant pas plus aux solutions qu'à l'éthique de leurs modes de production.

d'écologie dans l'art découvre sa source avec Jean Arp à partir de 1936, date de l'exposition *surréaliste d'objets* à Paris. Pionnier, de ce qu'il nomme un *ordre de la nature* (qtd. in Monvoisin), il inspire notre piste éco-poétique.

Ce mouvement d'origine européenne de création de formes de la nature observé dans les musées annonce-t-il un sens du vivant au 21<sup>e</sup> siècle ? D'après cinq grands groupes de 800 formes, œuvres d'art classées, nous avons révélé cinq branches d'une (éco)morphogénéalogie. En nombre d'importance : 1. Le *biomorphisme* écologique—*bios/vie*—au sens de l'unité de la forme microbiologique (Maldonado 298) rassemble des formes de vie de la nature, majoritairement des sculptures intra-muros. 2. *L'art environnemental*, formes dans l'environnement extérieur, propose des installations et des performances médiatrices de milieux « naturels » et héritières de la sculpture sociale de Beuys. 3. *L'art écosystème* technologique—terme proposé dès 2010—présente des formes en mimésis de milieux naturels et artificiels, dans la lignée du *process art*, avec, entre autres, des travaux à caractère anthropologique, *l'écologie sonore* ou *l'art vidéo* (A. Michel et E-L. Ahtila). 4. *L'arte povera* et *l'art du rebut*, formes de sculptures et d'installations avec usage du recyclage ou de l'économie de matériaux suivant les principes de décroissance et de résilience des sociétés. 5. Le *bioart* crée des formes liées à la génétique et à l'hybridation du vivant liées au laboratoire scientifique.

Notre premier corpus de formes s'est avéré à 70% européen,<sup>11</sup> *a posteriori*, d'après une classification de 800 œuvres d'art en lien avec les principes d'écologie et diffusées—légitimées—dans les musées en France de 2012 à 2016. *A priori*, il s'agit particulièrement de représentations de *nature en crise*, évolution du concept relationnel d'écologie selon Emilie Hache. Un second corpus en est extrait sur la symbolique des arbres, figure statistique la plus fréquente—et des nuages, figure émergente au 21<sup>e</sup> siècle. Issues de ce second corpus, une sélection d'œuvres et d'expositions ont été identifiées comme singulières et exemplaires du point de vue de leur efficacité à faire évoluer notre conscience écologique.

Depuis l'origine de la vie, l'être vivant à la longévité inégalée est un arbre. Mais l'arbre cache souvent la forêt. Qu'est-ce qu'un arbre ? Notre vision commune est celle d'un végétal vivace, de plusieurs mètres de haut, planté au sol par un tronc d'où poussent des branches et des feuilles. Selon nos statistiques, l'arbre fétiche d'une *poétique écologique* (Ardenne 135) est la figure la plus utilisée par les artistes. L'arbre aux multiples vertus vitales et purificatrices est fragilisé et négligé dans l'espace urbain. Sont pointés du doigt les effets du développement des activités industrielles de l'homme. Depuis l'industrialisation jusqu'à l'artificialisation, l'homme ignore les liens avec son écosystème et *a fortiori* avec l'être vivant végétal. L'arbre est un autre. Symbolique, il témoigne de la persistance et de la prolifération des formes du monde de la *nature* et de ses récits au musée. Si une image de l'arbre comme guide persiste, grâce à sa taille supérieure, le végétal peut incarner une forme de sagesse, un chemin à suivre.

<sup>11</sup> L'ensemble des 174 artistes internationaux classés, via 3 à 9 œuvres exposées pour chacun, s'est révélé à 70% d'origine européenne et moins d'un tiers française (29%, 51 artistes français, dont 19 femmes).



*Révolutions* est hautement symbolique dans la mesure où cette installation expérimentale est présentée en 2015 au pavillon français de la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise. Pour l'artiste Céleste Boursier Mougenot, *Francia* devait être un territoire symboliquement, métaphoriquement et politiquement ouvert. *Révolutions*, arbres connectés et mobiles, aux racines apparentes, dépasse la notion d'*environnement* artistique. Trois pins vivants déterrés, mottes et rhizomes apparents, ont déambulé parmi les visiteurs. Des capteurs environnementaux fixent une trajectoire selon la mesure en flux continu des variations de la sève brute des arbres plantés au dehors. L'œuvre émet des sons, « *symphonie électrique* » issue d'un « *orchestre de huit arbres* ». Le projet au « *principe de transHumUs* » (Lavigne 13) mobilise des chercheurs du CNRS et des botanistes d'après notamment les travaux de Francis Hallé sur les émotions du végétal. *Révolutions* semble interroger le pouvoir technologique de l'humain au profit de l'écoute des arbres au pluriel, mais elle invite également à un rêve d'évolution commun. Cette image de l'arbre déraciné, connecté et mobile n'est-elle pas au fond celle d'un futur humain qui cherche le sens du vivant ?

L'arbre exposé dans les musées est souvent déraciné, décliné sous formes de vanités, d'horizontalité, de rhizomes qui cherchent à composer des liens entre les êtres vivants. Entre vie et mort, accroissement et décroissement,<sup>12</sup> au sens d'Aristote, la nature donne à voir une part de son invisibilité. L'horizontalité tente d'entrer en contact et de percevoir l'altérité du végétal. Le labyrinthe est l'expression de la forêt, pensée symbolique d'une conscience écologique qui cherche son chemin. L'arbre guide avec le rhizome et nous oblige à reconsidérer son monde invisible. Il remet en question notre vision anthropocentrée pour mieux nous ouvrir à la recherche de mondes communs aux frontières de l'inconscient.

Au milieu des arbres aux racines manifestes, des arbres à l'*écopoétique* singulière marquent une autre empreinte. Dans la lignée du cinéma expérimental et de l'art vidéo, les travaux d'Eija-Liisa Ahtila et Ariane Michel questionnent efficacement les ruptures profondes des mondes de l'Homme et de la nature. Quels liens existent-ils entre une chouette perchée sur un arbre au cœur de Paris, une femme élevée au dessus d'une forêt et un épicéa géant ? Après un parcours de recherche muséographique intense, persistent<sup>13</sup> *Les Yeux ronds* d'Ariane Michel à *Bêtes off*, exposition à la Conciergerie de Paris (2012) et *Horizontal* ou *La Maison* pour l'exposition monographique d'Eija-Liisa Ahtila, *Mondes Parallèles* au Carré d'art à Nîmes (2013). Comment ces artistes réussissent-elles à créer une relation singulière, symbiose avec le vivant, qui perdure et nous trans-forme dans le temps ? En découle une *écopoétique* cultivée dans la littérature des musées, via les

<sup>12</sup> La nature selon Aristote, du latin *natura*/naître, est une force active du monde via ses formes, *êtres naturels* croissant et décroissant et intégrant l'humain.

<sup>13</sup> Pourquoi des œuvres d'art réinterrogées dans le temps ont la propriété de nous toucher encore ? Telle une « mémoire du corps »—(Compagnon)—à la manière de lire les œuvres littéraires dans un contexte plus large, nous contextualisons les œuvres d'art (2012 et 2013) suivant des critères d'efficacité durable, *a posteriori* (2016-2018) : objectif et travail de l'artiste ; description de l'œuvre ; scénographie d'installation de l'exposition ; effet esthétique expérimenté *in situ* ; récits, *écopoétique* et *écocritique* publiés dans le catalogue d'exposition.

catalogues d'exposition et des enjeux d'acculturation. *Vu(e) des arbres*, nous avons cherché à analyser les relations complexes entre création artistique, effet esthétique expérimenté *in situ*, scénographie d'installation, récits d'exposition et prise de conscience écologique.

## Au musée-ville, « perchoirs » en forêt symbolique

Comment les êtres humains pourraient-ils « se percher » sur le monde ? (Nichols xvii)

« *Bêtes off* » à la Conciergerie de Paris (2012) est la première exposition où notre statut de spectateur a basculé dans une osmose sensorielle, esthétique et intellectuelle, symbiose avec des formes de la nature prémisses de l'hypothèse d'ecomorphisme. D'un point de vue sensoriel, ce lieu nous replongeait dans l'expérience liée à notre vécu de la forêt et de ses habitants. Matières, formes et sons rejoignaient les pages tournées des livres d'enfant et le bois où nous avons l'habitude de nous percher dans les arbres. Comme dans un rêve éveillé, des formes artistiques faisaient coexister des *êtres naturels* (Aristote).

Ainsi la solution n'est-elle pas de croiser ces mondes peuplés, les laisser s'envahir mutuellement, leur permettre de confronter leur existence, hommes des villes et animaux des forêts ? Lieux improbables de rencontres sensibles où l'art serait le liant nécessaire pour re-trouver le sens du mot vivant. (Liégy 2012)

D'un point de vue esthétique, nous étions au milieu d'une alliance de la nature la plus proche de l'homme. L'animalité était manifestement exploitée via une *écopoétique* artistique subtile. L'exposition avait pour dessein d'éclairer sur ce qui faisait lien entre les deux mondes, humain et animal. Elle nous reconnectait avec *L'âme animale*, récit écrit en 2006 à la manière des *Fables* de la Fontaine.<sup>14</sup> Cette *zoopoétique*, vision onirique anthropomorphique métaphore critique d'une société où seuls quelques vestiges d'humanité subsistent, rencontrait une esthétique plastique éclairée par le même questionnement. Quelle est la frontière entre humanité et animalité ? Enfin intellectuellement, nous observions une réalité : une écologie, esthétisée par l'art contemporain et au récit explicite, émergeait en symbiose. Elle révélait une nature à la fois en lien avec l'homme et une nature en crise menacée par lui.

C'est ainsi que les bêtes, qui dans le cas de l'opération « Monuments et animaux » avaient pris possession d'une quarantaine de sites historiques pendant la saison estivale, viennent passer l'hiver à Paris, dans l'ancien palais de la Cité. Avec l'arborescence de son architecture gothique, ses esquisses de futaies, ses possibilités de clairières, la salle des Gens d'armes de la Conciergerie, métamorphosée en mystérieuse forêt, n'est-elle pas propice au gîte ? [...] Nos monuments sont un territoire pour les bêtes. Et curieusement, cette présence animale contribue à humaniser des lieux que le poids de l'histoire pourrait rendre écrasants. [...] Les notices qui suivent rendent compte de cette approche qui associe les bêtes à « un territoire culture ». (d'Anthenaise 7)

<sup>14</sup>Dans le cadre d'un atelier d'écriture de roman avec l'écrivaine Hélène Legrais (2006). La *zoopoétique* cherche à valoriser la diversité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques et thématiques des écrivains afin de restituer des comportements, affects et mondes animaux, ainsi que les interactions entre bêtes et humains.



**Figure 1.** *Les Yeux ronds*, 2006, Ariane Michel, Installation vidéo In Situ, Vidéo, 6 min 30, son, Jeu de Paume, Paris, 2006. Lien vidéo <http://ddab.org/fr/oeuvres/michel/Page4>

Plaçons-nous dans l'angle de vue des *Yeux ronds* (2006, figure 1) et à hauteur d'arbre, point de vue pour observer notre monde. Le travail d'Ariane Michel (1973, France) est une installation vidéo de 6 minutes 30 avec son. Elle a été créée *in situ* dans l'environnement du Jeu de Paume à Paris en 2006. Il s'agit de la première version réalisée lors d'une projection de nuit diffusée sur le fronton du musée. Un soir d'hiver, perchée sur une branche d'arbre, une chouette scrute le paysage de la place de la Concorde. Les premières images montrent la Tour Eiffel et le bal incessant de la circulation des voitures via leurs lumières rouges et blanches. Ensuite, une vue au loin présente l'Assemblée Nationale et l'obélisque en gros plan, la circulation de voitures à un feu, d'abord au rouge puis au vert. Sans autre choix que d'entrer dans le champ de vision de la chouette, nous commençons à nous rapprocher de l'animal. De sa hauteur, celle de l'arbre, à travers ses yeux noirs et son corps, la connexion s'opère. Au fil des images, une forme de fusion se réalise entre la vision de la chouette et la nôtre sans que nous le contrôlions vraiment. Nous devenons chouette, étrangement calme et à l'écoute des bruits, à la fois attentif et étranger au paysage brouillé de la ville. Nous avons pris de la hauteur, un recul nécessaire vue de l'arbre, à nouveau conscients du milieu vivant.

J'ai voulu que la scénographie soit une œuvre à part entière, assurant la fusion entre la « forêt » constituée par les piliers et les nervures de la voûte de la salle médiévale et une forêt plus intellectuelle. Les architectes ont parfaitement rendu ce que je souhaitais : un paysage évolutif qui accueillerait le visiteur au sortir de la rue et du monde urbain pour le conduire dans un monde de mystère. (d'Anthenaise par Liégey)

L'architecture du palais gothique, au passé de prison et de tribunal révolutionnaire, favorise un jeu de théâtre d'ombres où se déclinent les thèmes de *L'animal est un autre*, du

*Devenir animal* et du *Vivre ensemble*. Forêt en clair-obscur délimitée ou prison dorée, le parcours vise nos sens et sonde l'inconscient. Les rencontres que nous y faisons dans le désordre appellent notre instinct animal sans verser à outrance dans l'anthropomorphisme, hybridité de formes humaines et non-humaines. Même si des œuvres en font toujours habilement le jeu classique. Comme *Elle* (2011)—femme arbre— de l'artiste allemande Gloria Friedmann (1950) évoque *Myrrha*, un personnage de la mythologie grecque : « Ce protagoniste végétal oblige à adopter un autre point de vue, soulignant par-là les limites de la représentation anthropomorphe » (Ahtila 157).

L'anthropomorphisme pour Nichols (2011) est une vanité poétique et imaginaire tandis que l'*ecomorphisme* est littéralement et matériellement exact. L'autre être vivant, animal ou végétal, co-existe tel un alter ego. Afin de scruter davantage ces mondes parallèles, nous avons suivi le regard singulier de l'artiste Eija-Liisa Ahtila (1959, Finlande). Elle nous propose des passages étranges, errances extra-ordinaires en suspension et distanciation, à la lumière de nos perceptions. L'épicéa est un arbre familier en Finlande utilisé comme bois de construction dans le paysage environnant. *Horizontal* (2011, *figure 2*) est le portrait filmé d'un épicéa déployé sur six écrans et dépourvu de dialogue. Les tableaux successifs recomposent l'arbre vivant proche de sa grandeur nature et séquencé en morceaux. Les branches de l'arbre et leur prise au vent nous indiquent qu'il est vivant. L'artiste révèle avec efficacité les limites de ce que nous percevons. De fait, l'épicéa s'avère difficile à appréhender à la verticale.



**Figure 2.** *Horizontal*, 2011, écrit et réalisé par Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles*, Carré d'art, Nîmes, 2013. Installation, six écrans de projection, 6 min, format, 1/1, 78 (16/9). Son numérique dolby 5.1. Photographie Antti Ruusuvoori. Montage Heikki Kotsado, son Peter Nordström. Production Ilppo Pohjola pour Crystal Eye. Photo: John Berens. <https://vimeo.com/111723915>

J'essaie de donner à voir les limites de la perception humaine et de rendre palpable les idées de Jakob von Uecküll concernant la coexistence de mondes différents, ayant chacun son temps et espace particuliers. Le dispositif cinématographique suscite la confiance dans ses images alors qu'il est incapable de nous montrer ces mondes différents. L'univers de la nature, entre autres, ne concorde pas avec celui de l'expression cinématographique. Ils suivent des voies parallèles qui ne se rencontrent jamais. (Ahtila par Essling 23)

Grâce à ses points de vue découpés puis accolés, l'arbre s'impose désormais à l'horizontale. Sa taille monumentale témoigne de sa présence physique d'être vivant dans le mouvement du vent. Avec *Horizontal*, Eija-Liisa Ahtila examine les limites de la perception humaine et suggère un moyen de les surmonter. Ainsi présenté, l'artiste nous donne à voir un portrait d'arbre vivant en totalité et lui attribue le premier rôle. Aucune méthode ordinaire de prise de vue actuelle ne fonctionne sur un arbre à la verticale. Cela met en évidence les mises en scène anthropocentriques et leurs conséquences sur nos représentations. La décision de prendre plusieurs vues partielles d'un arbre pour éviter les déformations s'est imposée à l'artiste.<sup>15</sup>

Plus précisément, il attire l'attention sur la difficulté de restituer l'apparence exacte de l'épicéa avec les méthodes d'enregistrement inventées par l'homme. Dès que l'on essaie de filmer un épicéa adulte, ou n'importe quel arbre de grande taille, en dimension réelle, on se heurte à plusieurs obstacles. Il ne rentre pas dans le cadrage. (Ahtila par Essling 30)

Des scénographies d'expositions et d'installations, dispositifs socio-symboliques, manifestent leur volonté de faire apparaître une écosystémique relationnelle entre milieu artificiel urbain et vivant. Elles révèlent un désir de percevoir l'invisible réalité écologique. Les artistes y installent plus d'objets figuratifs de la nature contrairement à un environnement extérieur support ou décor. Par *musée-ville* nous proposons de faire apparaître son rôle à la fois comme monde d'objet(s) et sujet symbolique en lien avec l'urbain. Ashton Nichols préconise que nous prenions exemple sur nos semblables naturels perchés afin de réinvestir la nature sauvage des terrains vagues urbains utiles comme « perchoirs ». Ahtila et Michel nous proposent de prendre place sur des perchoirs, une branche d'arbre, en lévitation ou à l'horizontale en forêt. Il s'agit notamment d'inventer de nouvelles formes de connexion du vivant et du domestiqué en ville, des musées et du monde—compter avec le sauvage de sa rue<sup>16</sup>—vers l'*autonomie* et le respect de la nature avant que l'idée même d'« anthropocène » ne marque son empreinte (Maris 85).

Les êtres humains doivent prendre une leçon des oiseaux ; ils doivent commencer à se percher plus soigneusement sur la terre. L'expression « urbanatural perchant » permet un lien plus proche entre les villes et le désert, entre les bâtiments à plusieurs étages et les endroits sauvages. (Nichols Xvii, Xviii)

<sup>15</sup> Eija-Liisa Ahtila explique combien trouver un arbre assez dégagé pour y installer une tour d'échafaudage et un élévateur à ciseaux a rendu complexe son travail *in situ* (Ahtila par Essling 157).

<sup>16</sup> *Sauvages de ma rue* est un projet pédagogique de l'association Tela Botanica et scientifique à l'initiative de Nathalie Machon (CESCO) et Audrey Muratet UMR « Conservation des Espèces Restauration et Suivi des Populations » (MNHN, CNRS, UPMC).

Le musée n'est pas un lieu clos mais bien ouvert sur le monde et ses villes. La beauté des œuvres et des récits de la nature s'y accumulent. La force de leur diffusion au dehors résonne telle une polyphonie de perceptions, effet d'une double éco-poétique—ou *écriture de la nature*—sensorielle et intellectuelle, à la fois par ses objets et sa littérature. Au fond, les récits d'œuvres et d'expositions nous ont guidés à travers les formes. Car la valeur symbolique des œuvres et leur éco-poétique sont étroitement liées. L'environnement—au sens naturel mais également via des artefacts—semble relier nos intériorités avec tous les êtres vivants : « Faisant assaut d'une politesse lourde et pesante, la campagne tend une chaise à la ville » (Thoreau 119). Les musées ont un rôle à jouer pour penser et frayer un chemin de partage de nos intériorités, une *écologie symbolique* vers un bien-vivre ensemble. A la manière d'Henry David Thoreau, les musées où s'écrit un récit de la nature tendent « une chaise à la ville ». Nous suggérons que les musées sont devenus ces *perchoirs* contemporains dans une forêt symbolique au sens propre comme au figuré. Le *musée-ville-perchoir*, nous invite à penser une vie, une vue de l'arbre sans frontière entre les mondes urbains et de la nature et à nous souvenir de notre proximité.

### **Du sens de dés-orienter, l'art de composer entre les mondes**

Nous serions nous soudain réveillés en plein milieu d'un rêve ? Notre époque fait l'amère expérience du désenchantement du monde. [...] Dès lors, renonçant à investir ce territoire, peut-on se contenter d'un meilleur partage de l'espace avec l'animal ? (d'Anthenaise 10, 19)

*Horizontal* désoriente notre regard accoutumé à l'arbre vivant dans sa verticalité. Au fond, quel est le sens d'un être vivant ? Nous sommes invités à méditer face à ce géant couché dans une pièce qui nous paraît plus obscure que les autres. Nous le voyons en entier se mouvoir au gré du vent. Nous admirons sa force et sa beauté. Face à face, le poids du colosse est compensé par le mouvement doux et lent de ses branches. Quel effet l'environnement créé par Eija-Liisa Ahtila produit-il sur nous ? Le travail de l'artiste interroge nos sens jusqu'au plus profond. Une osmose de nature alchimique et hypnotique expérimentée *in situ* se produit. Sa capacité à faire re-sentir notre lien au vivant, humain, animal et végétal, est fascinante jusqu'à parfois couper le souffle.

De même, la scénographie d'exposition de *Bêtes off* questionne des sensations d'emprisonnement et des frontières entre les mondes humain et animal. En écho à l'histoire du patrimoine historique de la conciergerie de Paris, la métaphore de la prison est exploitée. Les animaux sont introduits dans des lieux clos réservés aux hommes. *A priori* interdits, leurs châteaux – symbole de leur puissance passée où toutes les chasses étaient permises – sont devenus des lieux culturels ouverts. Le récit du directeur du musée et commissaire Claude d'Anthenaise parle de *contexte antinaturel*<sup>17</sup> qui permettrait de matérialiser l'existence d'une frontière entre ces mondes.

<sup>17</sup> Citation de Pierre Emmanuel, *Polarité du symbole*, 1960 par C. d'Anthenaise.

La chouette nous signifie-t-elle qu'elle n'appartient pas à notre monde en quittant les lieux ou nous invite-t-elle à entrer en relation avec son monde ? L'arbre signifie-t-il le lien possible entre le monde animal et humain ? Ces deux œuvres, aux atmosphères énigmatiques et aux rythmes poétiques, tentent d'établir une connexion entre les mondes de la nature et humains. Mais au lieu d'insister sur les ressemblances aux incidences et évidences anthropomorphiques classiques, les artistes sondent des points de rupture comme des opportunités d'ouverture et de passages à mieux considérer l'altérité.

Pour Jacob von d'Uexküll (1864-1944), parmi les pionniers de l'éthologie et de la biosémiotique<sup>18</sup> ou sémiotique du vivant, les artistes ont la faculté de « s'animaliser » de sorte à pénétrer dans les mondes merveilleux non humains. Car les *Umwelten*/non humains, environnements des animaux—au sens d'un écosystème ou milieu de vie—ne sont pas inaccessibles à l'humain, mais simplement d'accès difficile. Contemporain des recherches sur la physique quantique et des avant-gardes artistiques, Uexküll propose une « promenade dans des mondes inconnus » et invisibles. Il regrette que leur existence soit déniée par nombre de zoologistes et physiologistes. S'enfermer dans ses convictions à considérer les êtres vivants comme des machines, revient pour l'éthologue à perdre tout espoir de percevoir leurs milieux.

L'analyse des *imaginaires symboliques partagés* par les membres d'une société relève du travail de l'anthropologue (Godelier). Les œuvres au musée produisent un imaginaire symbolique et une émotion mémorable autour de formes familières et iconiques de la nature. Manifestement liés, formes et récits sont inspirés par une *poétique de l'œuvre ouverte* à interprétations (Eco). Ils participent à la *composition des mondes* via une *écologie symbolique* et son désir de liens (Descola, *La composition* 316). L'anthropologue Philippe Descola (1949) indique que notre cosmologie du monde anthropocentrée n'est pas partagée par tous les peuples sur la Terre. Elle est culturelle. Nature et naturel dans nos sociétés sont opposés à ce qui est culturel. La nature est définie comme une réalité matérielle indépendante de l'activité et de l'histoire humaines. Elle est un milieu sur Terre défini par un relief, sol, climat, eau et végétation qui sert de cadre de vie à l'humain et lui fournit des ressources. Pour Descola, il serait absurde de vouloir démontrer que la nature existe, eu égard au nombre considérable d'êtres naturels sur Terre. L'anthropologue évoque plutôt une *nature en trompe l'œil* (Descola, *Par-delà nature* 17).

Lorsque j'ai vu les films d'Ariane Michel, j'ai été très frappée par le fait que pour la première fois, des films étaient désanthropocentrisés. C'est-à-dire qu'ils manifestaient le point de vue des non humains—des animaux en l'occurrence—souvent sur les humains, ce qui est très rare. (Descola, « *Ce qui regarde* »)

Ariane Michel est frappée par le croisement de son travail et les écrits du fondateur de *l'anthropologie de la nature* (1984) et plus précisément sur notre rupture culturelle avec la Nature. En 2012, l'artiste propose à Descola une conférence performative *Conférence*

---

<sup>18</sup> L'éthologie est l'étude du comportement des espèces animales, incluant l'humain, dans leur milieu naturel. Et la biosémiotique ou sémiotique du vivant est une branche qui étudie les signes biologiques, leur production, codification, communication et signification.

entre le verbal et les êtres vivants de la forêt « Ce qui regarde dans la forêt » au Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris.

En le lisant, j'ai réalisé que j'étais en train d'essayer de contrer cette espèce d'idée selon laquelle il y aurait d'un côté l'homme et de l'autre côté la nature. Et que finalement, j'étais un symptôme de ma société, dans la mesure où on a plus cette perception du monde où on est continu, où l'être est intégré à la nature. Et donc par les œuvres j'essaie de la fabriquer, un peu comme une chamane, j'essaie de retisser le lien. (Michel n.p.)

De même, l'observation consciente de l'épicéa d'Ahtila modifie notre vision de ce que nous estimons pour réel. Le premier geste pour nous est de changer notre vision acquise *a priori*. Le cinéma-vidéo d'art réussit parfaitement à modifier notre point de vue pour nous permettre d'accéder à un autre. Ainsi les deux artistes dés-orientent notre vision anthropocentrée, c'est-à-dire qu'elles réussissent à désorienter puis orienter le regardeur. L'une nous amène à prendre place dans les yeux d'un animal et à hauteur de vue d'un arbre, l'autre nous incite à recomposer à travers une séquence d'images inédite, un épicéa. Notre vision est d'autant plus perturbée par l'obscurité et la focale sur les écrans (*Mondes parallèles*), les salles obscures agencées comme des labyrinthes ou la forêt *territoire de la psyché*.

Le phénomène est particulièrement manifeste à l'exposition « *Bêtes off* » qui se présente telle une forêt mentale *carte de désorientation*. De plus, l'arbre vivant d'*Horizontal* contraste avec ceux couchés, morts ou déracinés de *nature en crise* croisés en nombre dans nos recherches. Son horizontalité vivante et mouvante dans le vent relève de l'exception, mais elle témoigne également d'une horizontalité commune. À hauteur d'homme, ces arbres couchés ne sont-ils pas finalement plus préhensibles et proches de notre émotion empathique ? *In fine*, nous sommes prêts à composer des liens entre des mondes parallèles, le souffle coupé par leur beauté manifeste.

### **Ecopoétique(s), beautés manifestes**

Alors que nous vivons de moins en moins au contact de la nature et que nos modes de vie sont remis en question par la crise écologique, comment recréer les conditions d'une cohabitation respectueuse avec la nature, en particulier le monde sauvage ? De quelles idées et de quelle sensibilité avons-nous besoin pour imaginer d'autres relations au vivant ? (Musée de la Chasse, « *Lire la nature* », 1)





Figure 3. *La Maison*, 2002. Eija-Liisa Ahtila, exposition *Eija-Liisa Ahtila. Mondes parallèles*, Carré d'art, Nîmes, 2013, Photo Marja-Leena Hukknen.

Les créations singulières d'Ariane Michel et Eija-Liisa Ahtila sont dépourvues de performances ou de discours basiquement activistes. *In situ*, nous observions bien une réalité, esthétisée par l'art contemporain et au récit explicite, une écologie émergeait au 21<sup>e</sup> siècle. Elle révèle à la fois une nature en lien avec l'homme et une nature en crise menacée par lui. *La maison* d'Eija-Liisa Ahtila (2002, figure 3)—racine du mot écologie, *oikos*/habitat—met en scène une femme, et par extension nous-mêmes, qui semble osciller entre l'intérieur de son domicile et son environnement extérieur.

En lévitation, elle avance et se dirige en frôlant les branches sur son passage. Lorsque cette femme évoque son environnement extérieur, la lumière, les arbres, etc. son discours semble la placer en élévation et dans une narration plus poétique. À l'intérieur de sa maison—au sens domestique—la protagoniste du film raconte ses habitudes et une vision pragmatique de sa vie quotidienne. Nous en retiendrons une sensation oscillant entre étouffement et liberté en écho à notre vue—d'en haut—des arbres. Dans un réflexe anthropomorphique, l'écopoétique est prétexte à l'homme pour parler d'abord de lui-même (Schoentjes 25).<sup>19</sup> Nous avons trouvé également le concept d'*ecomorphisme* lié à celui d'*urbanature*, rencontre de la nature et de l'urbain en lien(s) (Nichols) dans le champ de l'*écopoétique*. Avec l'*ecomorphisme*, nous souscrivons—du moins symboliquement—à une vie domestique et urbaine qui ne s'est pas éloignée à ce point de la nature. La

<sup>19</sup> Nous avons échangé avec Pierre Schoentjes lors de sa conférence « *Espaces naturels, lieux de l'écriture* » (2017) dans le cadre de *l'Atelier de recherche en écocritique et écopoétique, Ecopoetics* au CRESEM Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranée, UPVD, Meillon, Lauwers, 2016.

séparation nature-culture fait débat dans la communauté scientifique. Le panorama des formes *Vu(e) des arbres* que nous avons relevées en témoigne. Parmi 95 artistes internationaux répertoriés dans le récent ouvrage *Art and Ecology Now* paru en 2014 (Brown 17), Eva Jospin est la seule française répertoriée. Un des motifs de notre recherche est une meilleure connaissance des travaux des artistes et leur spécificité européenne, hypothèse de départ face à une vision historique de l'art et de l'écologie américano-centrée et environnementale. De fait, le travail d'Eva Jospin est symbolique de la création écopoétique européenne *intra muros*. Son travail *Forêts*, découpées dans du carton récupéré (2012-13) et ciselées comme de la dentelle, diffuse une *écopoétique* encline à l'onirisme et loin de l'activisme.

Singulièrement, la beauté esthétique onirique caractérise les œuvres au musée. Ressource d'émerveillement, la nature profiterait-elle de l'absence indésirable de la figure de l'Homme dans l'art pour envahir son espace ? Une autre histoire se joue-t-elle au musée ? Ne serait-il pas la place forte d'une partie immergée d'objets d'art qui revendique la beauté et défend habilement l'écologie ? À partir de notre perception *in situ*, nous postulons qu'un mouvement invisible des objets de la nature est absorbé par les musées sans bruit, telle une révolution silencieuse.

Le travail d'Eija-Liisa Ahtila nous plonge dans l'obscurité afin de visionner ses projections. Les visiteurs s'effacent au profit des écrans géants installés en 3D. Se crée alors une intimité avec un milieu à échelle humaine. La persistance des images dans notre mémoire trouve ses racines dans les arbres. Quatre ans plus tard, si ces images persistent encore comme une clé d'accès à notre vivant, une musique aussi. Les sons plutôt graves du film *La maison*, étrange et pénétrante harmonie, interrogent dans leur capacité à nous conduire dans un monde parallèle à demi-conscient.

La beauté à l'*Horizontal* de l'épicéa nous saisit comme un tableau de maître. Elle nous émeut. Jamais nous ne pourrions percevoir ainsi l'arbre dans son environnement. Nous avons le sentiment de vivre un moment singulier. Cette rareté devient beauté manifeste. Elle manifeste une fragilité qui nous fait prendre conscience que cette beauté peut disparaître de notre réalité.

Les œuvres d'Ariane Michel et d'Eija-Liisa Ahtila se situent aux antipodes d'un art *dit écologique* qui pourrait passer à côté de sa fonction de plaisir et décourager le regardeur de marcher avec lui *de jouissance en jouissance*. La recherche du potentiel de l'émotion rejoint incontestablement le mystère de la création et le temps du labeur (Abouddrar, *Nous n'irons* 110-112). La mémoire de la beauté conservée au musée témoigne-t-elle de la peur d'une réalité ou de la perte de nature et pourquoi ?

Au final, les deux œuvres ont été réalisées dans un milieu vivant et nous restituent la valeur du temps filmé et ressenti *in situ*. Restitué sur un autre réel, ce temps long nous oblige à nous positionner dans un état d'observation propice à la réflexion et à la mise en relation avec le végétal. Le processus de ces créations artistiques rejoint également le mystère du temps du labeur lié à l'ouvrage minutieux qui transforme la pensée en matière. Celui-là guide leurs perceptions différemment que dans un atelier. Au fur et à mesure qu'elles expérimentent des milieux vivants, elles confrontent chacune de leurs

observations avec une pensée scientifique. Les théories de la perception d'Uexküll et Descola résonnent dans leurs travaux *in situ* qu'elles restituent via une *écopoétique* singulière au musée, milieu dans la ville. Leur singularité tient de cette observation sur le terrain des liens avec des êtres vivants que nous pouvons qualifier d'écologie artistique.

Nous ne voyons pas « l'espace » du monde ; nous vivons notre champ de vision. [...] Les êtres vivants sont caractérisés par le fait qu'ils sont continuellement en train de s'autoproduire. Ce système d'organisation est autopoïétique (Ahtila, 14). [...] Le vrai sujet du film serait en fin de compte le dispositif cinématographique couplé à la vision humaine. L'épicéa nous ramenait aux réflexions de Jacob von Uexküll sur la coexistence dans le temps et dans l'espace de plusieurs mondes habités par des espèces différentes qui ignorent leurs univers respectifs. (Ahtila, 157)

Un lien unit la pensée de l'artiste avec le scientifique Jacob von Uexküll dont les travaux sont commentés dans le catalogue d'exposition. Le scientifique allemand propose une perspective des sciences de la vie à contre-pied de l'anthropocentrisme et œuvre pour une radicale déshumanisation de l'image de la nature. Eija-Liisa Ahtila s'appuie également sur la théorie de l'*autopoïèse* du grec *auto/soi-même*, et *poièsis/production*, création. Le catalogue de l'exposition y fait référence. Jacob von Uexküll est vu comme à l'origine du développement actuel de l'*autopoïétique*, même si le concept est inventé officiellement en 1972 par le biologiste Humberto Maturana et le neurobiologiste Francisco Varela dans *L'Arbre de la connaissance. Racines biologiques de la compréhension humaine*.<sup>20</sup> Il s'agit de considérer que voir est aussi une façon de ne pas voir autre chose. Tout dépend sur quoi porte notre regard.

Dans la situation écologique où l'humanité s'est mise, nous avons terriblement besoin de questions simples, dont son œuvre récente *Horizontal* (2011) fournit un bon exemple. L'épicéa n'apporte aucune réponse à lui tout seul, mais cette installation ouvre une échappée sur l'inconnaissable et peut-être sur d'autres virtualités. Son regard d'artiste porte loin. (Birnbaum, Noring et Siitari 9)

L'art est un *imaginé-imaginaire* (Godelier 105) dont l'imaginaire se matérialise. La pratique artistique est associée au beau et l'esthétique a du sens. Puisque l'objet d'exception dans sa singularité se trouve reproduit et de ce fait lié au monde, il devient visible par sa fréquence de diffusion et démultiplié il acquiert un statut commun, transcendé et par là même symbolique. Or, il s'écrit aujourd'hui dans les musées. Dans le sillage des œuvres, les récits témoignent d'une *écopoétique* issue de discours scientifiques, plutôt que d'une *écocritique* issue du politique militant. Le musée est un conservatoire d'*écopoétique(s)* au pluriel comme un diffuseur de littérature singulier. C'est un système de connaissances à part entière qui favorise l'enseignement informel par les images et les expériences visuelles qu'il propose. Ses méthodes de connaissance reposent sur un agencement signifiant des images.

---

<sup>20</sup> Traduit de l'anglais par François-Charles Julien Paris Fleury (1994). Voir également Francisco Varela, Evan Thompson et Eleonor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, traduit de l'anglais par Véronique Havelange, Paris, Seuil, 1993.

## Par delà la nature en crise, naturalisation des symboles et théorie de l'écomorphisme

Simultanément tout arbre devient le symbole universel de la destruction de la nature vierge. <sup>21</sup> (Dagen 18)

Dès lors, nous concluons que l'accumulation de formes symboliques classiques de la nature nous a produit des effets distincts. Ce que nous avons pris pour un panorama représentatif de nature en crise, arbres déracinés ou nuages, sont des pièces constituantes de notre écomorphisme en mouvement. De fait, nous sommes retournés à la source de l'effet de fulgurance, panorama symbolique de formes du vivant en lien et hypothèse de notre écomorphisme. Le symbole relie le visible et l'invisible, le conscient et l'inconscient et permet l'ouverture entre les mondes (Bigé, « *La voie symbolique* »). Nous avons retrouvé la *force symbolique* (Bigé, *La force*) dans les travaux d'Agustín de la Herran (1898-1975) dédiés à l'œuvre de Francisco de Goya. La lecture fortuite du livre *Por un Arte Mejor Libro del Oro y del mensaje de Goya (Pour un art meilleur Livre d'or et du message de Goya, 1959)* est l'avatar d'un trésor lié à notre destinée personnelle <sup>22</sup> de chercheur en symbolique artistique. De la Herran définit le *symbolisme authentique* construit sur des formes populaires, liées à des valeurs universelles connues, des expressions de textes sacrés ou *sagrada forma*/forme sacrée sur fond de pureté et qui intègrent la langue <sup>23</sup>. Les travaux du critique d'art découvrent l'importance du symbolisme à travers les allégories fantastiques, thématiques et répétitives de Francisco de Goya. Transgressant la discipline académique des formes, entre le visible et l'invisible, Goya jouait avec la « *signification du point de vue* » et « *l'humanisation des symboles* » (Wolf 227).

Pourquoi les artistes contemporains n'utiliseraient-ils pas la naturalisation des symboles ? La *naturalisation* est le projet de rendre compte de l'ensemble des faits humains sur la seule base des méthodes s'appliquant à l'étude de la nature (Morizot 27). Les artistes contemporains ne dénoncent-ils pas la condition tragique de la nature par ses formes symboliques figuratives ? Le martyr n'est plus l'homme du peuple, mais des êtres de la nature qui tombent en nombre. « *Yo lo ví* » <sup>24</sup>—ou « *La preuve corporelle* » de Goya comme récit (Lageira 160, 181)—explore le sens et impose son propre point de vue dénonçant la condition tragique humaine. Si le jeu des relations symboliques évolue, l'engagement politique et la valeur des images de guerre de Francisco de Goya, via le masque des symboles—façade qui épouvante et protège d'un ennemi—réinterroge celui des artistes au 21<sup>e</sup> siècle. Ils l'ont vu, nous l'avons vu. La symbolique serait-elle la clé du sens de l'art ? La symbolique regroupe un ensemble de symboles propres à une culture et à une société. La symbolique permettrait de déchiffrer l'univers, dont la puissance et le

<sup>21</sup> A propos de l'exposition « *Nous les arbres* » avec Francis Hallé à la Fondation Cartier, Paris, été 2019.

<sup>22</sup> Travail sur la symbolique de notre ancêtre de lignée maternelle (Bilbao), découvert lors de notre recherche (2015).

<sup>23</sup> De la Herran (Agustín) traduit par Liégey (Edith). *Por Un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya*, La Editorial Vizcaina, Bilbao, 1959.

<sup>24</sup> « *Je l'ai vu* », 1810-1815, sanguine, dessin d'une scène de guerre par Goya.

regard s'incarnent classiquement dans une *écopoétique* de la figure de l'arbre et de la forêt (Baudelaire, Valéry, Uexküll).

De même, nous avons trouvé dans *l'urgence de la beauté* (Abouddrar 329-330) écho avec notre éthique *esthétique du dedans* (Reverdy) et sa vertu thérapeutique. Il s'agit de créditer d'*objets actifs* (Laval-Jeantet) des œuvres à la légitimité prospective, de suivre l'énigme de leur *écopoétique* singulière de nature à ré-animer notre désir de connaître l'autre vivant. Vu(e) des arbres, poste d'observation symbolique, quelles sont nos conclusions ? Cette reconnexion avec la beauté énigmatique, héritage universel du sourire de Monna Lisa et l'audace anti-conformiste des formes de notre panorama initial, a eu pour effet d'activer notre conscience écologique. Leur *écopoétique* double et leur beauté singulière sondent un « lieu » dans notre conscience où se produit une rencontre intérieure avec le vivant tel un lien qui perdure dans le temps. Avec l'écomorphisme, nous cherchons à retrouver des liens symboliques de nos milieux de vie.

Par extension, la symbiose—du grec *sym*/ensemble et *bios*/vivre—est une association intime et durable entre deux organismes hétérospécifiques. Relier écomorphisme et symbiose symbolique des liens du vivant favorise un réseau d'entraide par le mental, une forme de *reliance* (Morin, « La pensée complexe » 249) au *réseau du vivant*<sup>25</sup> (Humboldt cité par Wulf 193) via la perception artistique. Pionnier d'une pensée écologique écosystémique, Alexandre de Humboldt (1769-1859) considère que l'idée de la nature ne peut se former que par des *images mentales*. Ses *Tableaux physiques* sont des formes visuelles de sa compréhension de la nature—et d'écologie—restituée au monde où les êtres et leur milieu sont interconnectés tel un *réseau du vivant*. De surcroît, ses images sont poétiques. Son style narratif souvent lyrique est qualifié par Goethe « d'envoûtant » jusqu'à vouloir se perdre avec lui dans la profondeur des bois d'après l'écrivain romantique François-René de Chateaubriand. Une *rare union de la poésie et de la science* selon Darwin (Wulf 306) est réinventée dans les musées au 21<sup>e</sup> siècle. Manifestement liés, formes et récits sont inspirés par une *poétique de l'œuvre ouverte* à interprétations (Eco). Ils participent à la *composition des mondes* via une *écologie symbolique* et son désir de liens (Descola, *La composition* 316). Sorte d'appel de la forêt à vivre un milieu symbolique du lien, l'écomorphisme n'est pas un environnement extérieur, mais un panorama intérieur constitué de formes vivantes vues comme des rencontres. L'écomorphisme est une capacité de symbiose symbolique qui fabrique une culture du vivant par la conscience de l'entraide entre les espèces. L'*écomorphisme* est-il un réflexe de survie, un ordre de l'esprit de la nature ? Une piste d'exploration d'une *écologie globale, science de l'esprit et de l'ordre* (Bateson) s'ouvre pour les neurosciences. La rupture avec la nature n'est pas consommée et se refuse à l'être.

Efficaces, ces formes singulières nous ont ouvert une voie dans un monde à l'esthétique cristallisée dans son état de crise. De surcroît, la littérature des musées ajoute à cette beauté manifeste. Notre hypothèse théorique et expérimentale de l'*écomorphisme* *écopoétique* socio-symbolique ré-anime le paradigme esthétique d'*écologie mentale* vers

<sup>25</sup> Humboldt influence le *Voyage du Beagle* et les travaux du jeune Darwin qui qualifie ses descriptions sur ses traces au Brésil de « *rare union de la poésie et de la science* » dont il s'inspira (Wulf 306).

des futurs souhaitables qui conduiraient à un *écologisme* social créatif et pragmatique *imaginarié*, au sens de Guattari, pour dépasser des panoramas, (dé)compositions de mondes symboliques de « nature(s) » en crise. En effet le principe actif de l'*écomorphisme* est de partager l'émerveillement. Il s'agit de l'histoire *écopoétique* de formes qui donnent à penser des liens viables par des rencontres singulières.

*In fine*, l'*écomorphisme* agit comme la conscience d'un patrimoine génétique où se mêlent formes naturelles et artificielles. À mesure que la nature disparaît, ses symboles apparaissent dans l'art. L'*écomorphisme* nous permet de voir et lire ce mouvement de naturalisation des symboles en train de se fabriquer et s'écrire. Si nous savons créer la rencontre avec des formes d'émerveillements universels, artefacts ou êtres naturels, ces matières à penser s'installent durablement. L'œuvre *écomorphique* est nécessairement *écologique* au sens d'*écologie* mentale. Son efficacité réside dans ses formes et leur capacité subtile à s'inviter aux frontières de notre conscience à une relation avec le vivant, animal, végétal et humain. Ainsi, la force de ces *objets actifs* réside dans le *destin d'un ordre de la nature* in(ter)disciplinaire et symbolique. Il s'agit de plusieurs critères et effets cumulés pressentis comme une *écologie* globale vécue et mentale. La vue fulgurante au mimétisme d'un écosystème se forme depuis de nombreuses années dans notre inconscient, tel un panorama où les formes naturelles et artificielles vivent en symbiose.

Les caractéristiques de l'*écomorphisme* sont le résultat des effets conjugués que nous avons analysés à partir d'une *esthétique de la complexité* et de notre proposition de (eco)morphogénéalogie. Selon notre recherche expérimentale, nous considérons efficace l'alchimie de formes symboliques *écopoétiques* en lien, *écoventions* de figurations réalistes d'êtres ou écosystèmes naturels, combinées à des jeux de mots et récits exigeant la beauté, relevant du sacré, de l'énigme, fabriquant le mystère tels des cabinets de curiosités, favorisant l'imaginaire et la perception de mondes parallèles, par le familier et l'intime et ouvrant des voies de passages, par l'illusion, du magique à l'enchantement, une cosmogonie surréaliste vers un désir de reliance entre des êtres vivants. Le concept d'*écomorphisme* appliqué aux formes d'art est crédité d'œuvres *écopoétiques*. Leur capacité et leur légitimité prospectives—voire *thérapeutiques*—d'enchantement sont basées sur leur mystère et leur pouvoir de réanimer notre désir de connaître.

N'est-il pas temps de reconsidérer les formes que nous créons tel un enjeu culturel d'évolution du vivant ? Suivant l'éthique de service public, aux acteurs et aux musées d'alimenter une *écoculture*. Il s'agit de suivre des chemins pionniers, des *écoventions* à l'*écopoétique* singulière et sur-réaliste au sens où elles révèlent une autre réalité que nous ne percevons plus. Les formes de la *nature en crise* sont un signal visible symbolique de conscience *écologique* et de culture du vivant au musée, avatar du monde des villes. Sanctuaire de mémoire collective, le *musée-ville* compose des mondes vers un *musée-jardin* en culture. Au-delà d'être conservés dans les murs, leurs objets et leurs formes sont jardinés dans nos esprits. Notre prospective de *jardin-eco-culture.com* depuis 2010 s'épanouit. Toujours complexe et énigmatique, ce hors-piste *urbanature*, lien jamais rompu entre conscience et inconscient du vivant, ne demande qu'à émerger et à alimenter une biodiversité culturelle.

Article reçu 30 Novembre 2019 Article lu et accepté pour publication 3 Octobre 2019

### Oeuvres citées

- Abouddrar, Bruno-Nassim. *La recherche du beau*. Floch, Lundis Philos Pleins Feux, 2001.
- . *Nous n'irons plus au musée*. Alto Aubier, 2000.
- Albelda, José et Chiara Sgaramella. « *Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico* ». *Ecozona, Artistic Ways of Understanding and Interacting with Nature*, vol. 6, no. 2, 2015, pp. 10-25.
- (d')Anthenaise, Claude. *Bêtes off*. Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.
- Ardenne, Paul. « L'arbre comme objet d'art entre célébration et repentir », *Art, Blockbuster, Revue Archistrom Dif'Pop*, no. 63, Bookstorming, Paris, 2013. p. 137.
- Bateson, Gregory. *Vers une écologie de l'esprit*. Traduit par Perial Drisso, Laurencine Lot et Eugène Simion, Éditions du Seuil, 1977.
- Bigé, Luc. *La force du symbolique*. Dervy. Vie & symboles, 2003.
- Birnbaum, Daniel, Ann-Sofi Noring et Pirkko Siitari. *Ahtila, Eija-Liisa. Mondes parallèles*. Steidl. Moderna Museet Stockholm, Carré d'Art MAC Nîmes, MCA Kiasma Helsinki, 2012.
- Bonte, Pierre et Izard, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, 2012.
- Brown, Andrew. *Art & Ecology Now*. Thames & Hudson, 2014.
- Cannone, Belinda. *S'émerveiller*. Stock, 2017.
- Compagnon, Antoine. Entretien par Sophie Bécherel *La lecture comme résistance*, Collège de France, 2013.
- Dagen, Philippe. « *Artistes, scientifiques et citoyens réunis pour une exposition politique et actuelle* » Cf. « *Nous les arbres* » Culture. Le Monde, Paris, juillet 2019.
- De la Herran, Agustín. *Por Un Arte mejor. Libro de oro y del mensaje de Goya*. La Editorial Vizcaina, 1959.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
- . Michel, Ariane, « *Ce qui regarde dans la forêt* ». Conférence filmée, Museum National d'Histoire Naturelle, Centre Pompidou, festival Hors Pistes, Paris, 2012.
- . *La composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*. Flammarion, 2014.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Points, Seuil, Paris, 2015.
- Essling, Lena. "Quelle est la première image ?" Carré d'Art-Musée d'art contemporain, Eija-Liisa Ahtila. *Mondes parallèles*, p. 23.
- Figeras A et J. « *Variabilidad ecomorfica del mejillon silvestre y cultivado en Espana (Gèn. Mytilus) y relacion con su position sistematica* ». Vigo: Instituto de Investigaciones Pesqueras, 1983, p. 57.
- Godelier, Maurice. *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*. CNRS Éditions, 2015.

- Hache, Émilie. *Écologie politique Cosmos, Communautés, Milieux*. Paris, Amsterdam, coll. « Hors collection », 2012.
- Hallé, Francis. « *Poésie et botanique* ». *Poésie et ainsi de suite* par Manou Farine, France culture, 14 octobre 2016.
- Kagan, Sacha. « La pratique de l'art écologique. Art et biodiversité : un art durable ? plastik, art et sciences », numéro 4, 15 février 2014.
- Lageira, Jacinto. *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques*. Sesto San Giovanni : Mimésis. Coll. Art, esthétique, Philosophie, 2016.
- Lavigne, Emma, Hervé Brunon et Emmanuelle Quinz,. *Révolutions. Céleste Boursier-Mougenot*. Presses du réel, 2015.
- Le Rêve des formes/The Dream of Forms. PALAIS # 25*, Le magazine du Palais de Tokyo, Paris, 2017.
- Liégey, Edith. Conférence « *Nuages et écomorphisme dans l'art contemporain, objet-symbole d'alerte écologique* », Colloque international « *Des Formes pour vivre l'environnement. Théorie, expérience, esthétique et critique politique* » LADYSS, CRAL Centre de recherches sur les arts et le langage, LabexCAP Laboratoire d'Excellence Création, Arts et Patrimoines, CNRS, EHESS École des Hautes Études en Sciences Sociales et Ministère de l'Ecologie, Paris, 2015. <http://www.jardin-eco-culture.com/2016/01/conference-formes-contemporaines-et-environnement-surcanal-u.html>
- . Conférence « *Art, écologie et forêts : l'homme, un animal sensible ?* », Colloque Eurorégions Pyrénées Méditerranée « *Art et écologie au 21e siècle : Les forêts à l'épreuve du changement climatique* », Caza d'Oro Mas d'Azil Centre International de Recherche d'Art ; Les Isards ; Réserve naturelle de Py ; Centre d'Art i Natura de Farrera, 2012. <http://www.jardin-eco-culture.com/article-art-ecologie-et-forets-l-homme-un-animal-sensible-101335889.html>
- Maldonado, Guiteme. *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*. L'art et l'essai, cths INHA, 2006.
- Maris, Virginie. *La part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène*. Anthropocène Seuil, 2018.
- Meillon, Bénédicte et Margot Lauwers, directrices. *Lieux d'enchantement : Approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains*. Crossways Journal, vol. 2, no. 1, 2018.
- Monvoisin, Alain et Nadine Coleno. *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*. Paris, Editions du Regard, 2008.
- Morin, Edgar. Entretien par Vallejo-Gomez, Nelson. « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques » *Synergies Monde* n° 4, 2008.
- Morin, Edgar. *Connaissance ignorance mystère*. Fayard, 2017.
- Morizot, Jacques, directeur. *Naturaliser l'esthétique. Questions d'un programme philosophique*. Presses Universitaires de Rennes, 2014.



- Morton, Brian. «*The aquatic nuisance species problem : a global perspective and review*». Department of Ecology and Biodiversity, and The Swire Institute of Marine Science, The University of Hong Kong, Cape d' Aguilar, Shek O, 1996.
- Nichols, Ashton. «*Beyond Romantic Ecocriticism : Toward Urbanatural Roosting*», Palgrave Macmillan, 2011, p. Xvii, Xviii.
- Ramade, Bénédicte. «*Green is the new black*», *Zéro deux*, Revue d'art contemporain trimestrielle, no. 68, Hiver 2013, Association Zoo galerie, Nantes, pp. 39-40.
- Samakh, Erik, Amélie Lavin et Catherine Chevillot. *Erik Samakh chez Rodin*. Paris, Musée Rodin Argol Paris, 2013.
- Schoentjes, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject, 2015.
- Spaid, Sue. *Ecoventions, qua an Arendtian Account of Freedom, Action and Miracles*, landviews.org, 2003.
- Thoreau, Henry David. *Histoire de moi-même. Texte inédit*. Le Passeur, 2019.
- Uexküll, Jacob van. *Milieu animal et milieu humain*. Payot & Rivages, 1956-2010.
- Wolf, Laurent. «*Les Leçons de Goya*». Revue Études, Tome 410, SER, 2009.
- Wulf, Andréa. *L'Invention de la nature. Les aventures d'Alexander von Humboldt*. Traduit par Florence Hertz, Les éditions Noir sur Blanc, 2017.

## En terre-ventre Une approche organique de la métropolisation

Marine Legrand  
École des Ponts Paris Tech, France  
marine.m.legrand@posteo.net



### Résumé

Prenant la forme d'une navigation en dérive au travers de la métropole parisienne, ce texte propose un essai à propos des linéaments qui se tissent entre le ventre humain et la terre, en contexte urbain. Il s'intéresse à la circulation, au sein de ce territoire, de certaines des matières qui le façonnent : des transports en commun dans les sous-sols, à l'excavation des sols et des roches, en passant par l'assimilation des nutriments au sein des corps des citoyens. La terre est ici considérée du sol sous nos pieds à la planète elle-même, comme entité multiple, qui à la fois dévore, avale, et se voit digérée par la métropole qui s'étend en surface. Dans le même temps et comme en miroir, cette proposition revient également à explorer ce que le ventre humain, lieu et milieu, cache et passe sous silence, et ce qu'il recèle aussi, en puissance. Les personnages convoqués, tour à tour contenus et contenant, déplacent ainsi la lecture d'une échelle à l'autre, de la plus petite cellule du corps d'un organisme singulier jusqu'à la substance de la région entière. Cette proposition fait partie d'une série d'expérimentations textuelles qui s'appuient sur une approche poétique pour aborder la complexité des phénomènes écologiques et des imaginaires qui leur sont associés. En laissant une place au chaos, l'objectif est de les présenter tels qu'ils traversent les contrées humaines, intimes, en glissant d'une dimension à l'autre, du grand au petit, du symbolique au matériel, du scientifique au sensible. Tourné vers les fonctions alimentaires et digestives, cet essai vise à explorer le dialogue qui s'installe entre la terre et le ventre humain de façon à nous permettre de puiser dans les racines de la figure de la Terre Mère pour la réactualiser sans en revenir à une féminité essentialisée. In fine il s'agit de pouvoir aborder les questions environnementales contemporaines via une approche renouvelée du corps considéré comme une matrice relationnelle.

*Mots clés* : Écoféminisme, écopoésie, terre-mère, métropolisation, sol, digestion.

### Abstract

By means of a drifting navigation through the Parisian metropolis, this text explores the symbolic and material intersections of the human belly and the earth, in an urban context. It examines the circulation, within and across the city, of some of the materials that shape this territory: from subterranean public transportation, to the excavation of soils and rocks, and the assimilation of nutrients in the bodies of city dwellers. The earth is considered as the ground under our feet, as the planet itself, as a multiple entity, which both devours, swallows, and is digested by the metropolis that extends on its surface. At the same time, this exploration also asks what power the human belly, as a place and environment, silently hides and conceals. The characters involved, both contents and containers, transport the reader from one scale to another, from the smallest cell in the body of a singular organism to the matter of an entire region. This exploration is part of a series of textual experiments that adopt a poetic approach to address the complexity of ecological phenomena and the imaginaries associated with them. Leaving room for chaos, the goal is to present such phenomena as they traverse human terrains, intimately slipping from one dimension to another, from the large to the small, from the symbolic to the material, from the scientific to the felt. Focusing on food and digestive functions, this essay pays careful attention to the dialogue between the earth and the human belly and engages with the figure of Mother Earth without reducing it to an essentialized femininity. Ultimately, this essay aims to address contemporary environmental issues by way of a renewed approach to the body as relational matrix.

Key-words: Ecofeminism, ecopoetry, Mother-earth, metropolisation, soil, digestion.

## Resumen

Mediante una navegación a la deriva a través de la metrópolis de París, este texto explora las intersecciones simbólicas y materiales entre el vientre humano y la tierra, en un contexto urbano. Examina la circulación, dentro y a través de la ciudad, de algunos de los materiales que la conforman: desde el transporte público subterráneo, hasta la excavación de suelos y rocas, y la asimilación de nutrientes, dentro por los cuerpos de los habitantes de la ciudad. La tierra se considera como el suelo bajo nuestros pies, como el planeta mismo, como una entidad múltiple, que devora, traga y es digerida por la metrópolis que se extiende sobre la superficie. Al mismo tiempo, esta propuesta también cuestiona lo que el poder del vientre humano, como lugar y entorno, esconde y oculta silenciosamente. Los personajes involucrados, contenidos y contenedores, transportan al lector de una escala a otra, desde la célula más pequeña del cuerpo de un organismo singular a la materia de toda una región. Esta propuesta forma parte de una serie de experimentos textuales que adoptan un enfoque poético para abordar la complejidad de los fenómenos ecológicos y los imaginarios asociados a ellos. Dejando espacio para el caos, el objetivo es presentarlos a medida que atraviesan tierras humanas, deslizándose íntimamente de una dimensión a otra, de grande a pequeña, de lo simbólico a lo material, de lo científico a lo sentido. Centrándose en los alimentos y en las funciones digestivas, este ensayo presta especial atención al diálogo entre la Tierra y el vientre humano e interactúa con la figura de la Madre Tierra sin reducirla a una feminidad esencialista. En última instancia, se trata de poder abordar los problemas ambientales contemporáneos a través de un enfoque renovado del cuerpo como una matriz relacional.

Palabra-clave: Ecofeminismo, ecopoesía, Madre Tierra, metropolización, suelo, digestión.

## Avant-propos<sup>1</sup>

L'essai présenté ici prend la forme d'une navigation en dérive, au travers de la métropole parisienne, en suivant un fil particulier, celui des viscères et du ventre. Il s'intéresse à la circulation, au sein de ce territoire, de certaines des matières qui le façonnent : les transports en commun dans les sous-sols, comme l'excavation de la terre et des roches, y sont évoqués à la manière de processus digestifs au même titre que l'assimilation des nutriments au sein des corps humains. Les personnages convoqués, de l'agent de maintenance à l'engin de chantier, en passant par les centres d'affaires, sont pris dans un processus où ils occupent tour à tour les place d'organes absorbants et d'aliments, de contenus et de contenant. Ce parcours dans les entrailles de la capitale française forme une série de déplacements d'une échelle à l'autre, de la plus petite cellule d'un corps jusqu'à la région entière.

Paris possède une longue histoire d'explorations littéraires où se dessinent au fil des siècles, failles et moments d'écroulement. Quelques exemples peuvent nous offrir de voir comment, dans les descriptions qui sont faites, le corps de la ville transite par celui de ses habitants : Mercier dans son *Tableau de Paris* (1781) constatait l'état avancé d'effritement du système politique à la veille de la Révolution, dans une ville où Voltaire

---

<sup>1</sup>Ce travail est mené en lien avec le projet de recherche *Aux toilettes, et après ?* Celui-ci s'intéresse aux savoirs et imaginaires associés au devenir des déjections humaines dans l'Europe contemporaine. programme OCAP - LEESU, ENPC. Avec le soutien de l'Agence de l'Eau Seine Normandie.

s'émerveillait pourtant de manger des oranges. Baudelaire, lorsqu'il se livre à l'exercice au siècle suivant, rencontre les travaux haussmanniens de modernisation qui viennent bouleverser la cité fourmillante et ses « plis sinueux » pareils aux rides des monstrueuses vieilles dames.<sup>2</sup> Chez Zola à la même période c'est le Ventre de Paris lui-même qui prend figure de monstre, signe de l'avidité impériale, à une époque où les Halles forment le centre vital de l'approvisionnement alimentaire (1873). Aujourd'hui, c'est le nœud écologique qui se serre autour de la capitale sur fond d'extension effrénée des flux, derrière une illusion accrue d'évanescence. En réponse à ce déni de toute matérialité, nous proposons de regarder la ville comme une chose, épaisse et dense. Une simple chose en proie à la fermentation, à l'instar du crottin ou du pain.<sup>3</sup>

Ce travail se présente comme une expérimentation textuelle. Il prend place à la suite de plusieurs travaux à la lisière entre arts et sciences qui se donnent comme objectif de trouver de nouvelles façons d'exprimer et d'explorer la complexité des relations que les sociétés contemporaines entretiennent avec leurs milieux de vie. Ces travaux ont notamment été menés au sein du collectif art-science Chaoïde.<sup>4</sup> La première de ces expériences, *Les Solifères*, analysait les sols urbains explorés en cherchant à se placer du point de vue de leurs habitants non-humains, via l'écriture et la lecture publique de contes absurdes (Blanc, Legrand et Tondeur). La seconde, poursuivie depuis trois ans avec la plasticienne Anaïs Tondeur, porte sur les fluides corporels féminins comme support d'une interrogation sur le soin aux milieux de vie (Tondeur et Legrand, 2016 ; Legrand et Tondeur). Au cours de ces différentes expériences, collaboratives, il s'agit toujours de se mettre à l'écoute, d'appréhender la complexité écologique en dehors des sentiers trop étroits, mal-adaptés que les disciplines prises une à une proposent (Meulemans et al). L'objectif général est de tenter des percées vers une approche relationnelle de l'anthropologie, intégrant pleinement l'environnement dans ses élaborations (Ingold et Palsson). Partant du principe que la relation précède les termes qu'elle associe, il s'agit aussi, à l'instar de Baptiste Morizot (2016), d'en faire le support d'une élaboration éthique : nous travaillons donc ici sur l'exploration des continuités matérielles et symboliques entre physiologie humaine et milieux de vie, en faisant le pari de la mener en contexte urbain<sup>5</sup>.

Le parti pris est celui de l'essai, pour se placer dans une tentative de réponse au défi posé au langage par l'intrication entre les différentes dimensions d'une écologie considérée à l'instar de Guattari (1989) dans toute son épaisseur (environnementale, sociale et mentale), convergeant en cela avec la proposition anthropologique énoncée plus haut. En effet, suivant Bertrand Guest (2014), l'essai, forme privilégiée par des auteurs comme Thoreau ou Reclus dès l'émergence de l'écologie comme pensée critique, permet de naviguer dans le tissu inextricable du monde débarrassé d'une illusion de simplicité, et

<sup>2</sup> *Les petites vieilles*. Ce poème figure dans le chapitre « Tableaux Parisiens » des *Fleurs du Mal* (Baudelaire, 1861)

<sup>3</sup> Poèmes de Francis Ponge tirés du recueil *Le parti pris des choses et Proèmes* (1999).

<sup>4</sup> <https://cargocollective.com/chaoide>

<sup>5</sup> Le terme de milieu renvoie ici à l'acception des sciences écologiques, en y joignant la définition proposée par Augustin Berque (2000) : à la fois le creuset et la matrice de l'existence des sociétés humaines, le milieu concerne aussi les dimensions technique et symbolique.

d'un parti pris dualiste devenu intenable. Nous reprenons ainsi à notre compte le défi qu'il pose : « Quoi de plus compliqué que la description d'un monde où chaque chose dépend de chacune des autres ? Ce problème de poétique se pose par définition à l'écologie où il s'agit de décrire un ensemble dont toutes les parties s'entre-déterminent » (Guest 63).

En réponse au défi poétique posé par l'entre-détermination permanente, nous proposons de reprendre le motif de la dérive urbaine cher aux situationnistes en l'appliquant au sein même de l'écriture. Il désigne alors le fait de passer quand cela s'avère opportun, et sans prévenir, d'une dimension à l'autre de la description des phénomènes considérés, entre biologie et onirisme, terrassement et chimie... Il s'agit ainsi également de tenter de rester le plus possible fidèle à la façon dont la pensée se déplace spontanément quand elle explore un phénomène complexe : en acceptant le chaos (Castoriadis).

L'expérimentation textuelle, ici, prend pour appui un processus physiologique particulier, la digestion. Nous proposons de mettre en perspective ou en miroir, la circulation des matières souterraines, et édaphiques (relatives au sous-sol et au sol) et organiques (relatives aux vivants) au sein d'une métropole urbaine. En circulant ainsi dans les continuités matérielles et symboliques entre digestion humaine et processus urbains à plus grande échelle (excavation, transport souterrain, mais aussi migrations, expulsions, etc.) il est question, in fine, de *réaliser* la brutalité du phénomène de métropolisation et de l'extension urbaine permanente qui la caractérise. Réaliser, c'est-à-dire traduire ce phénomène dans un langage qui en appelle à une dimension charnelle, organique. Par cet appel à la chair et à l'organe nous tentons de rendre palpable, sensible, ce phénomène, en tant qu'il se traduit, aussi, dans le corps de chacun. Cette critique du phénomène métropolitain contemporain se place en écho de celle portée par exemple par Guillaume Faburel (2018) : la métropolisation, phénomène de concentration urbaine et de compétition territoriale exacerbée, phénomène propre au capitalisme néolibéral, va en particulier de pair avec une accélération perpétuelle des flux de toute nature, conçus comme support de création de valeur ajoutée. Cette accélération y devient une force destructrice aussi bien du lien social que des milieux de vie et de la biodiversité.

Pourquoi le ventre, plutôt que le pied ou le coude ? Il s'agit ainsi de produire un récit subjectif nourri des réflexions contemporaines concernant l'écologie territoriale. Ce courant de recherche initié il y a aujourd'hui une dizaine d'années s'appuie sur celui, plus ancien, du métabolisme urbain. Il s'intéresse à la façon dont les flux de matière et d'énergie participent à structurer un territoire en le traversant (Barles; Kennedy et al.). Au-delà d'une exploration des entrées et sorties, qui suivrait une logique strictement tournée vers l'opposition entre un dedans et un dehors de la ville, ici le ventre sert de support à un jeu d'analogies qui a pour but de dessiner les continuités au sein d'un territoire vécu, construit, en transformation permanente.

Le registre large d'analogies qu'offre le ventre dans la langue française fournit des ressources pour une progression textuelle d'un pan à l'autre du réel considéré : il s'agit de chercher à conserver, quelque part, un fil intact, entre l'existence humaine, le reste du monde vivant et la planète elle-même. Loin d'être fortuit, ce creuset langagier du ventre désigne une liaison historiquement investie, ainsi du nettoyage conjoint de la langue

française et des rues des villes, de leur part excrémentielle, c'est-à-dire incertaine, à partir de la Renaissance (Laporte). Ce fil, qui nous aide à dessiner cet « insituable commun de l'humanité » (Colombo et al.), nous entraîne également vers la question de la solidarité, tant la conscience aiguë de l'existence entre tous les organismes vivant d'un tissu, sans nulle-part aucune rupture absolue, apparaît propice à soutenir le renforcement d'un sentiment d'appartenance, de communauté de destin, nécessaire à une prise en charge collective de la question écologique—au sens politique du terme (Hache, 2011).

Si la digestion est mise en exergue, c'est aussi que nous cherchons à explorer le potentiel de l'image d'une Terre Ventre qui prendrait appui sur l'image historique de la Terre Mère, tout en l'élargissant. Comme concept politique, la Terre Mère a montré son efficacité et permis des succès sur le plan politique et juridique clé des luttes autochtones et se fait source d'inspiration au-delà, pour une critique du capitalisme vert (Combes). Aux Etats-Unis et en Europe, elle se manifeste également dans les milieux écoféministes sous le visage de la Déesse, réinvention d'un culte néolithique supposé pré-patriarcal (d'Eaubonne; Cauvin; Christ). Or, dans cette invocation de la Terre Mère, la puissance appelée et célébrée, ou la protection réclamée—y compris par des acteurs des sciences de la nature (Maurie, 2008), concerne la fonction reproductrice des femmes, et l'utérus matrice, qui sont mobilisés pour renouer avec la fertilité terrestre. C'est également la sphère génitale qui est mobilisée dans l'opposition, dont nous reconnaissons toute la pertinence, du « viol de la terre » (Moutel).

Le rapprochement symbolique entre femmes et nature a permis au cours de l'histoire et plus particulièrement depuis la Renaissance, leur exploitation et leur réification conjointe (d'Eaubonne; Merchant). Or si ce rapprochement demande un réexamen, cela ne doit pas être seulement pour le revendiquer à nouveau frais. Il s'agit donc ici d'affirmer que le corps humain peut faire creuset pour renouer avec la fertilité terrestre en dépassant une vision binaire du genre. Cette fertilité-ci, que nous présentons comme a- ou trans-spécifique, à l'échelle des milieux, correspond à une capacité de la vie à s'y perpétuer. Or cette capacité a tout autant à voir avec l'alimentation qu'avec la reproduction : le renouvellement de la vie au travers de la succession des saisons est le fruit, non seulement de la production des semences et de leur croissance, mais aussi d'un lent processus de transformation de la matière, à mesure que celle-ci se décompose et traverse différents types d'organismes. Ils sont liés entre eux par ce que l'on nomme en langage biologique, des chaînes alimentaires, ou réseaux trophiques, mais que nous proposons également de nommer en langage courant des « liens nourriciers » (Legrand). Ces derniers, dès lors que l'humain s'y insère avec ses capacités symboliques, ne se situent pas en effet que sur le plan biologique mais font appel à la question du don—contre-don avec la nature, comme le soulignent Alain Caillé et ses collègues, dans une optique anti-utilitariste. Il s'agit de tenter « une présentation en acte et en émotion des modes d'interactions alternatifs possibles entre les êtres » pour reprendre la conclusion de Margaux Le Donné à propos d'un élément commun aux mouvements éco-féministes et écologie *queer* (Maulpoix et Le Donné). Ici la Terre, vue comme entité rendue fertile par ce qu'elle digère, apparaît en miroir d'un ensemble d'organes partagés par tous les êtres

humains quel que soit leur genre, c'est le système digestif qui est invité à faire creuset pour un monde commun.

Par ailleurs, est-il raisonnable, possible même de considérer un territoire urbain dense comme le siège possible d'un processus de renouvellement organique et d'échanges fructueux entre espèces ? Là où le *Nature Writing* célèbre la solitude dans des lieux isolés et grouillants de vies plus qu'humaines, que peut produire l'exercice analogue, en un lieu saturé de sophistication technique et de signes, profondément livré à l'économie de marché, et où les formes de vie sont particulièrement marquées par l'artificialité ?

Si cette tentative a un sens, Paris est un bon endroit pour commencer. C'est en effet la capitale d'un pays extrêmement centralisé, le siège obsessionnel du pouvoir, et donc la tête du pays, au sens étymologique du terme. Le passage opéré de la tête/capitale/chef au ventre offrira ici de jouer avec l'image du ventre comme deuxième cerveau. De quoi peut-être fournir une voie de sortie de cette trajectoire d'enfermement intellectuel que nous impose le dualisme cartésien. Cela revient en d'autres termes à trouver une issue à la fin de la pièce *O les beaux jours*, de Samuel Beckett (1961) ... où un corps enterré jusqu'aux aisselles, puis jusqu'au cou dans une montagne de gravas ne laisse plus dans son épuisement émerger que des paroles sans suite...

### S'enfoncer toujours plus



*Tour à tour digéré digérant.  
Passant du dehors au-dedans.  
Du contenu au contenant.*

En haut d'une colline dans les années 1980 je suis née à Paris. Au vingtième étage d'un quartier du Nord-Est, j'ai grandi sur son crâne, l'occiput totalement rasé du chef. Un Quartier pourrissant déboisé de ses repères à prolétaires pour pouvoir par la suite y construire des épis verticaux bien droits. Du haut de l'un de ces épis je voyais toute la ville et ses voisines et le ciel au-dessus, aux humeurs changeantes. Par beau temps, derrière le centre d'affaire de la Défense se dessinent le mont Valérien, les contreforts du bassin sédimentaire, les buttes témoin. Contours du nid calcaire où dort et s'ébroue la grosse bête urbaine. Le vrombissement des voitures, tout en bas, assez doux, pourrait passer pour celui d'un fleuve. Il sillonne entre les monuments, aiguilles du cadran d'une enfance lumineuse. L'éclat du soleil révélait soudain des trains longeant la Seine, leur carapace striée d'éclats blancs, avant qu'ils ne s'engouffrent dans un tunnel.

A onze ans, quittant le perchoir et mon innocence, j'ai suivi les trains, pour plonger seule dans ce trou dangereux qu'on appelle le métro.

Depuis je suis restée en bas. Les entrailles de la ville ont leur vie autonome. Faite de borborygmes et de replis gazeux. De grandes fureurs et de contractions. J'ai envie de m'enfoncer dans les sous-sols comme s'il fallait trouver un remède à l'asphalte qui imperméabilise tout, et qui me sépare d'autres profondeurs. Mon socle, mère ou père ou parents, cela d'où je me sens provenir ; c'est-à-dire le sol vivant, l'humus ou encore à défaut, quand tout aura été raclé ou étouffé, la croûte terrestre elle-même. Car aucun espace ici ne reste où marcher pieds nus sur la terre nue, en contact avec l'humus, la roche, ce qui précède la ville, ce qui l'extériorise. Il faut donc trouver autre chose.

S'enfoncer dans les profondeurs devient comme une façon d'entrer en contact par en dessous avec la part organique du territoire, l'ombilic par lequel les vivants de la surface pourraient se relier entre eux et à la matrice générale. Celle de laquelle ils émergent par le jeu de l'histoire partagée avec les autres espèces, nos voisines et compagnes, étrangères, ennemies parfois, souvent, mais pourtant toutes faites de la même chair, d'une pulsation commune. En grandissant, par va-et-vients constants du sous-sol de la métropole au-dessus de sa tête, de son ventre à son crâne, de façon intime, je me suis baignée d'elle, en dedans comme au-dehors. J'écoute ce qu'elle devient en faisant corps avec elle. Dans mon assiette et dans mon lit.

### Hors de ma bouche



Le grand Paris se dresse à la verticale. Je n'en finis plus de me tordre les cervicales pour chercher à apercevoir le haut de sa tête lorsqu'il se penche pour jeter un mégot par terre. Il a le crâne dégarni sur le dessus et les cheveux teints en noir, car vieillir lui fait mal. Les rides autour des yeux pourtant, accusent la fatigue de son âge.

A la surface de son grand épiderme les rues sont jalonnées de bouches. Bouches de métro et bouches d'égout. Nous reviendrons aux égouts plus tard, peut-être. Pour l'instant suivons les bouches cousues des passants, oreilles rivées au casque, qui déverse en eux depuis la borne relais la plus proche, un jet de paroles à demi audibles dans le bruit des avenues. Quelque part au Sud de la capitale. Sur le côté de la Tour Montparnasse un flot continu



de voitures débouche d'un large tunnel pour s'engager Avenue du Maine. Flux de paroles, de personnes, de voitures, qui s'entrecroisent et s'engouffrent. Et cela ne cesse jamais.

Je descends l'escalier du métro, c'est-à-dire que j'entre dans sa bouche. Mon but est la station Châtelet-Les Halles. Cette citadelle souterraine se dresse en effet, ou plutôt se creuse au centre exact du système de transports de la métropole parisienne. Dans la capitale, les trains émergent rarement des profondeurs. Ils circulent sous la peau de la ville, où ils malaxent et recrachent les corps après les avoir imbibés d'annonces sonores. Les tunnels où les trains circulent forment une partie de ses boyaux.

Châtelet. Sur le quai un éclair de voix se signale au plafond. L'annonce se répète trois fois en trois langues différentes. Pour bien étaler la salive entre les dents, et commencer la digestion des passants ici même, sous la voûte carrelée, le palais. Au même instant une femme passe à pas lents, avec une poussette chargée d'un gamin bien grand, endormi en chien de fusil. Chariot. Elle demande la pièce à chacun d'un murmure. Pas besoin d'entendre pour comprendre ce que disent aussi ses cernes taupe, sa main en coupe. La machine à sucrerie juste derrière elle s'ouvre au regard de deux agents qui viennent pour la recharge. Chariot. Agents par l'uniforme. Agents de maintenance de distributeurs de bonbons souterrains, faits pour être mastiqués en fixant d'un regard voilé les autres visages qui mastiquent aussi, leur ennui.

J'entre dans le wagon. La lumière y sera plus douce et le bruit de la soufflerie se fera moins pressant. Le train stationne depuis déjà dix minutes. Accident de personne ou piège dans un colis. Transit ralenti sur l'ensemble de la ligne. Cela gargouille. Un téléphone émet une série de cliquetis, puis entonne le début de la Marseillaise. Tout cela s'agite et s'entrechoque.

Nous serons finalement sommés par le conducteur de trouver un autre moyen de transport. Reflux gastrique. Je me jette dans un tunnel de correspondance. Le carrelage noir translucide des murs me fait l'effet de circuler non pas dans le sous-sol de Paris mais dans une base coloniale installée sous la peau d'une planète sans vie. Plongeon glacé dans une minéralité pure. Où le peuple se nourrit de concentrés vitaminés fournis par les distributeurs sous forme de brique, de poudre. Brique à mâcher telle quelle, poudre à boire diluée dans l'eau. D'où vient l'eau ? Elle tourne en circuit-court dans les tubulures, arrimées aux corps qui adhèrent à l'infrastructure, entièrement solidaires, arrimés.

Juste en dessous de la surface qui sert de toit à nos galeries, une gale monstrueuse se développe donc continûment qui donne à la matrice des démangeaisons. Là-haut, vu d'ici, on se dit qu'on pourrait peut-être murmurer tranquillement avec les oiseaux. Mais ça gronde en dedans, ça fermente continuellement. Les intestins du monde ne font jamais de sieste. Ça sent l'intérieur volcanique d'un ventre qui capitule devant un plat trop copieux. Qui sombre, vrombit, se cabre. Qui stationne en gare plus longtemps que prévu.

## L'envers du décor



Qui a commencé à creuser ce trou ?  
Cette dette abyssale ?

Il y a un demi-siècle, une grande pelleteuse, ou plutôt une colonie d'engins ont éventré l'emplacement des Halles pour y creuser un trou. Le « ventre de Paris » d'Emile Zola, cœur des échanges de nourriture et grand marché de la ville, a donc été remplacé par un trou. Ledit ventre a été déplacé plus loin, en périphérie, dans un lieu appelé Rungis, qui reçoit et redistribue les denrées à une bien plus vaste échelle. Le corps circuit alimentaire a grandi.

A la place de la chair absente, des choux du bœuf et des pommes de terres, voici que dans le trou se déploie maintenant une marmite humaine. La roche-mère, la pierre, la brique, le sable,

ont été excavés. Ils sont maintenant entassés un peu plus loin, en périphérie, dans un lieu appelé La Courneuve, et Saint-Denis. Débris inertes mâchés par les becs des machines, transportés par camions et déposés pour sédimentation hors des remparts, comme la croûte d'une plaie, peu à peu rongée.

Le tas de remblais de la Courneuve étalé par-dessus les fantômes de cultures de choux et de melons de la plaine des Vertus, forme aujourd'hui, là où ils se tassent, l'écrin d'une magnifique vallée où l'eau s'égrène le long des pentes. Pour édifier cette montagne magique il n'y avait néanmoins pas assez avec l'éventrement des Halles. Ainsi une partie des coteaux de la vallée merveilleuse de La Courneuve viennent, eux, de l'érection du centre d'affaire de la Défense. A ces tours monumentales on a adjoint des garages, des sous-sols, des fondations. Des tunnels et des gares souterraines. Des centaines de personnes y habitent maintenant cachées derrière les piliers. Et là aussi il a fallu creuser. Ici précisément cela fait cinquante ans que ça dure. Ailleurs cela fait bien plus longtemps. Ça n'est pas terminé. Ça ne sera jamais terminé. Creuser, extraire et déplacer. Faire des trous et des tas. Au cabinet d'esthétique urbaine, il est donc question de malaxage de la peau d'orange des cuisses trop grasses et mal irriguées, de liposuccion et de renfort des fessiers. La masse graisseuse, glaiseuse, se livre aux outils qui lui promettent une silhouette taillée au goût de l'époque.

Derrière la grande Arche de la Défense, cinquante ans après les premières excavations, cela s'agite encore. Dans l'envers du décor du pôle financier de la métropole, à Nanterre, se construit ces temps-ci une nouvelle gare : c'est l'un des soixante-huit points d'entrée dans le Grand Paris Express, prochain circuit de transport du flux humain et de

celui de la valeur. Puisque la matière et l'information doivent accélérer leur course autour de l'Arche et de ses tours gardiennes, une nouvelle gare arrive et avec elle un quartier. Il se destine à l'abri de ceux qui chaque jour montent dans les gratte-ciels s'asseoir devant un terminal informatique pour jouer à la marelle avec les flux financiers. Ces cadres exécutants sont de petites cellules qui pulsent, chacune animée d'une envie propre et densément liée aux autres, toutes abritées entre les muscles et les vaisseaux du quartier d'affaire.

Tous autant que nous sommes, habitants, nous travaillons ensemble à cette malaxation permanente des flux de matière, d'énergie et de gens. De gens dont la matière, grise notamment, circule en rangs serrés dans les tunnels de la pensée, écouteurs sans fil branchés sur les écouteurs, les yeux rivés sur les panneaux, les signaux et lignes de codes. Ces lignes et voix qui disent à chaque instant quoi faire. De plats préparés en sauces présumées, l'assemblée des traiteurs d'information signale aux passants qu'ils forment eux-mêmes un flux signalétique. Et qu'il s'agit de les faire circuler le plus vite possible entre le moins possible de points.

Jonglage à plusieurs millions de mains.

### Dents creuses et machines-outils



A côté du chantier de la nouvelle gare de Nanterre s'ouvre une palissade, sur un jardin de terre battue. A gauche dans de grands bacs se dressent des tiges de paulownias, d'une dizaine de mètres de haut chacun. Destinés à s'aligner en pots le long de l'échine de la nouvelle ligne, ils devaient passer ici un séjour le temps de leur trouver à chacun un parrain humain dans la population métropolitaine. Mais la plupart des arbres sont morts.

De ceux qui étaient partis au printemps, à bourgeonner, il n'en reste que quelques-uns. La plupart ont périclité parce que quelque chose a fait pourrir les poils absorbants qui recouvraient l'extrémité de leurs racines. Poils : ces lieux par lesquels les racines vont puiser en terre leur pâture minérale. Après qu'ils ont germé en pépinière, cette friche devait offrir aux jeunes arbres un abri transitoire, dans un sol-berceau excavé du chantier voisin. Transféré selon la logique générale d'économie circulaire qui prévaut dans les entreprises de construction.

Mais le calendrier des arbres n'est pas celui des hommes. Les paulownias sont sortis de la pépinière à l'automne.

La terre qui doit les nourrir et les soutenir provient d'un bois qui a été rasé. Un petit bois urbain. Peuplé de robiniers, d'ailantes, de frênes sans doute. De noisetiers aussi peut-être et pourquoi pas. Après la coupe des arbres et leur broyage en biomasse pour le chauffage, l'humus mêlé d'argile a été décaissé. Tout ce qui surplombait la roche dense et solide a été raclé à la pelleteuse et mis en tas. Cette terre qui n'avait plus à nourrir les vieux arbres coupés, ailantes, noisetiers, frênes, a été désignée pour prendre soin des nouvelles pousses. L'homme missionné pour prendre soin des arbres, un paysagiste, a fait prélever la meilleure matière disponible. Mais elle reste collante, elle manque d'aération. En bac hors sol dans les remugles collants les jeunes arbres ont eu soif sous la morsure solaire, puis ont reçu trop d'eau d'un coup. Voici que les racines asphyxiées se nécrosent. Et les parrains adoptifs des arbres se retrouvent en deuil prématuré pour leurs filleuls immenses. Il faudra en *acheter* d'autres.

A l'instant où ce constat s'impose, un train traverse la gare de Nanterre, l'ancienne. Il s'arrête quelques minutes. Le temps d'une annonce, il déploie sa cargaison d'humains, en reprend quelques-uns, et puis poursuit sa route. Le regard des passagers plonge alors sur le trou de la nouvelle gare. Derrière les vitres du premier wagon, une femme et sa fille, toute petite fille, sont assises côte à côte, main dans la main. Elles se rendent au bout de la ligne pour une échappée au vert, une journée de promenade au bout du R.E.R. L'enfant articule en tendant le doigt vers le chantier en gouffre : « Regarde, maman, les tractopelles... ! » Elle garde la bouche ouverte un instant sans rien dire de plus puis, une question la traverse : « on verra des vaches aussi tout à l'heure ? »

Ainsi...Les tractopelles et les vaches aurait quelque chose en commun ? Comment se fait-il que la pensée de cette enfant ait pu aller si directement de l'un à l'autre ? Peut-être parce que ce sont deux figures idéales pour distraire également les jeunes humains pendant les voyages en train. Mais au-delà, pourquoi ces deux genres de bêtes laissent-elle ainsi l'une comme l'autre les petites bouches béates ? D'abord, elles ont une belle mâchoire. Mais qui aborde différemment l'acte de mâcher. Les tractopelles sont des animaux boulimiques qui mangent la terre sans en digérer rien, elles vomissent simplement ailleurs, en tas, le produit de leur mastication.

Les vaches elles, ruminent, ruminent, en particulier en regardant passer les trains. Que ruminent-elles ? Elles laissent en elles macérer l'herbe broyée. Elles libèrent ainsi par la bouche quelques gaz atmosphériques. Les tractopelles également ont leurs gaz, issus de la combustion de l'essence dans le moteur à explosion. L'essence n'est pas si différente que ça de l'herbe, au fond : obtenue par raffinage à partir du pétrole, jus concentré d'arbre fossile. Ainsi les raffineries se gonflent telles de gros estomacs nauséabonds. Les tuyaux de transport longue distance, miment l'intestin ballonné et les terrils sont comme de gigantesques étrons issus de la digestion du charbon et du minerai de fer dans les brasiers des aciéries. La machine charbonnière et pétrolière ronfle comme un ventre et c'est bien à cette échelle, depuis les nappes sous-terraines et jusqu'au moteur des machines dernières qu'il faut penser la digestion des matières organiques fossiles.

Les vaches libèrent dans leur bouse des aliments pour le sol et pour l'herbe, pour les mouches, les vers, les scarabées. Que libèrent les tractopelles ? Et que libèrent les villes où les humains fourmillent, brins d'herbe bientôt broyés ? Tandis que les habitants

circulent inlassablement dans les boyaux des villes, en surface et sous-sol, rues tunnels et couloirs, sans en sortir jamais sauf pour les grandes vacances. Peut-on dire de la ville qu'elle broie puis qu'elle rumine tous ces corps ?

Galetas, tentes et baraques, groupes électrogènes, s'alignent le long des voies navigables et sous les tabliers des ponts. Ceux qui migrent vague après vague y stationnent en double file. Demain ou le jour d'après, hommes casqués, pelleteuses et canons à eau, arriveront pour ramener là l'inhospitalité, de la place de la République aux confins des bois. Sols étrangers à eux-mêmes. Visitons par exemple avec un ami, *Les trous d'obus* de Champ-sur-Marne. Il s'agit d'un bosquet à la surface profondément ravinée, par une force plus grande que celle des sangliers. Aux abords de l'université Paris-Est, non loin du parc d'attraction Disneyland, des familles Rom ont un temps habité. Vies retournées, malaxées, régurgitées... Ici, après l'expulsion, la pelleteuse creuse dans le sous-bois des ornières et entasse ses grosses bouchées de sol mort de façon à former un grand damier de creux et bosses. Terrain idéal pour le motocross.

Les quais et places apprennent, eux, à se défaire de leurs recoins, occultés par de plus en plus hermétiques frondaisons. La place de la bataille de Stalingrad, construite comme un fort Vauban à quelques encablures de Paris-Plage, est bordée de terre-pleins qui la rendent difficile à colmater. Faudra-t-il la raser ? Biffins et chiffonniers ont habité le long des forts et des fortifs à ramasser les morceaux de sens de la ville. Pieds dans la boue les bidonvilles se sont dressés en places-fortes de trois mille personnes et plus pour une décennie durant, sur l'ancienne ceinture maraîchère, La Folie, les Francs-Moisins, la Campa, logis fissurés, des montreurs d'ours aux ouvriers bâtisseurs. Puis peu à peu le rythme s'est accéléré et les enclaves sans papiers ni gaz ni électricité ont été ramenées aux proportions d'infimes confettis. L'État-qui-rétrécit, refusant d'admettre ceux que le globe lui donne à becqueter, apparaît tatillon face à la provende, voire anorexique. Équipes municipales et préfectorales, elles, jouent leur rôle dans la pantomime, qui s'emploient à éviter que des abcès se fixent dans les dents creuses. Les dispositifs d'empêchement, bain de bouche et brossage de dents, dissolvent les dépôts de tartre humain. Et si ça ne suffit pas, reste encore la dévitalisation. Ainsi friches, squats et tous ces *autre part*, extirpés à la pince du sourire troué de la capitale, laisseront place à une expression faciale plus nette : un râtelier rutilant de pansements festifs qui occupent, mobiles, les espaces en attente d'un nouveau projet d'immeuble. Bières fraîches, transats multicolores, tables de ping-pong, prix élevés entre deux murs branlants. Postures encore tolérées : allongé le long d'un mur, aplati sur une bouche d'aération, corps solitaires et camouflés dans les creux infimes.

## Là où cela fermente



L'humus grouille, là où s'opère la digestion générale, dans la matrice humide. Le sol se charge de débris de céramiques, de cuticules, de tessons, de carreau de faïences. Monticules, turricules, taupinières. Les fourmis édifient leurs décharges à ordures en modèles réduits de celles où les humains enterrent leurs déchets et leurs morts. Dans les deux cas les cadavres seront digérés par d'autres, mais seulement à condition de rester comestibles. Cadavres de choses, cadavres de gens. Le grand chef est comme le grand tas d'ordure.<sup>6</sup> Il tire sa force de la putréfaction qui s'entasse au cœur de ses entrailles bombées. Les boutons de sa chemise peinent à tirer le tissu jusqu'au milieu du ventre.

Égout, lieux de partage des matières molles, de celles qui dégouttent, qui nous quittent après chaque repas. Une affaire privée pour chacun remis bien vite en commun après le transit par la porcelaine blanche. En dessous les tuyaux s'entartent d'une vie intense. Des barges viennent faire circuler les masses, éviter les bouchons. Autoroute du dessous qui charrie tout pèle mêle, déjections et restes d'eau de cuisson, savon et solvants, peaux mortes, javel et cadavres de poissons rouges.

Urine, merdes, fientes, crottes de chat, feuilles mortes, coquilles et épluchures. La mégapole par la somme de ce qui s'y passe : immense bête souffrant des intestins. Il faut pourtant bien qu'elle digère tout sans en laisser stagner, c'est-à-dire qu'elle gère ce qui la traverse. Mais les flux ne font pas que traverser les corps et les villes. Ils participent littéralement à leur édification. Tout ce qui est bu et ingéré intègre provisoirement l'organisme concerné, au niveau le plus élémentaire, moléculaire. Chaque entité vivante est littéralement faite de ce qu'elle ingère et c'est vrai également de l'édifice autour qui les tient ensemble. Or son ventre dépasse largement les limites de sa peau. Estomac dévaginé.

Prenons l'exemple d'un repas pris sur le pouce entre deux rendez-vous. Imaginons ce repas acheté dans une boulangerie de la rue Linné, sur la frange orientale du quartier latin, consommé sur un banc du Jardin des Plantes, fait d'un sandwich jambon beurre et d'un sablé au chocolat. S'ensuit un processus de digestion, pouvant impliquer une difficulté certaine à garder les yeux ouverts pendant le rendez-vous de l'après-midi. A quoi ressemble cette digestion ? A un voyage moléculaire. En effet quelques heures plus tard, il est possible que l'une des molécules d'acide gras de la couenne du jambon et que l'une des molécules de sucre qui se trouvait au préalable dans l'une des pépites de chocolat se rassembleront au niveau de l'aile gauche de mon nez. Le premier intégré à la membrane

<sup>6</sup> Expression reprise d'Emilie Guitard (2014).

de la cellule, le second « digéré » à son tour par la cellule pour produire l'énergie dont elle a besoin. Je suis donc littéralement faite de ce jambon et de ce chocolat—ainsi que de l'eau que j'ai bue, et de l'oxygène pris dans l'air que je respire. Du moins temporairement et partiellement. Je n'ai fait qu'emprunter tout cela au milieu et j'en deviens l'assemblage provisoire.

La digestion est une capture seulement. Intégration partielle de ce qui est ingéré. Un flux qui nous traverse en partie seulement : une partie de ce que nous ingérons ne sort jamais du tube digestif pour intégrer notre milieu intérieur, système sanguin, milieu intercellulaire. Une partie donc reste à proprement parler à l'extérieur du corps tout en le traversant et s'y trouve en partie transformé. Mais cette partie n'intègre pas notre substance, elle reste séparée de nous, à l'extérieur.

Ce que l'on nomme déchet, les épluchures, sont ingérées par la ville mais ne nourrissent pas ses habitants humains. Elles peuvent en revanche nourrir d'autres habitants, les poules, cochons, ou encore, les vers, les collemboles et les cloportes. Les emballages plastiques, eux, en aucun cas ne seront intégrés au tissu vivant puisque s'ils entrent dans les boutiques jamais ils n'entrent dans les bouches. Sauf erreur manifeste.

C'est une grande digestion qui s'offre à nos yeux : nous voici plongés dans l'alimentation de la biomécanique des corps habitants. Ainsi tous les animaux aériens digèrent et se mêlent de l'histoire de l'humus, matrice externe. Certains broutent les feuilles et d'autres croquent les muscles et muqueuses. Tous rendent le produit de leur digestion, ce qu'ils n'ont pu assimiler et ce qui ne leur sert plus à rien. Ils rendent cela au sol. En l'y délivrant ils rendent ce qu'ils ont pris. L'alimentation n'est qu'un emprunt de matière organique et prise d'une vie par une autre, un emprunt à la grande forêt, le temps d'y puiser l'énergie nécessaire au déploiement de sa propre existence singulière. Chaque forme de vie tire sa subsistance d'une autre dont elle emprunte la forme, pour se fondre à son tour dans une autre forme une fois le temps venu d'être soi-même digéré par d'autres. Par d'autres êtres plus grands ou bien plus petits que soi. Prédateurs, parasites et décomposeurs. Les premiers tuent parce qu'ils mangent. Les deuxièmes mangent sans tuer et les troisièmes, mangent ce qui est déjà mort. Quant aux plantes, elles prélèvent leur nourriture dans la grande soupe minérale, mais peuvent aussi bien provoquer la mort par empoisonnement...

Vivre c'est donc manger et se laisser manger par d'autres. La ville-ventre se gorge de tous nos remugles. L'humus au cœur de cette danse, qui fait le sol vivant, tient lieu de feu de la Saint Jean par-dessus lequel on saute en s'y brûlant, tout en sachant qu'un jour on finira bien par tomber dedans.

## République



République. Souillée et compromise comme la terre qui l'a vue naître, au cœur du giron magmatique de la statue aux seins nus, la colère bouillonne. Elle ressent les flux qui l'assaillent et l'agitent : les migrations pendulaires. Les globules qui se faufilent le long de ses os poreux, cassants, de vieille dame affaissée.

Léviathan, Baleine immense, désorientée. Venue s'échouer sur les rebords du bassin de la Seine.

Retour au souterrain. Sous la statue aux seins nus, bras tendu. Dans un tunnel, une stance paranoïaque s'élève depuis la bouche d'une femme seule, vieille, sale, mais qui ne s'abaisse plus à faire la manche. Je la rencontre souvent, depuis longtemps. Depuis que j'ai dix ans, je prends le métro quotidiennement et j'en ai aujourd'hui trente-cinq. Depuis

longtemps, pour elle, ça a flanché. Le plancher s'est ouvert sous ses pieds. Pour passer le temps ou conjurer ses fantômes, elle écrit sur les panneaux publicitaires des lignes et des lignes de prières adressées à un dieu obscur.

*Engranger, cet étranger, étrangler, cet être gênant, ce corps conclave...*

*Que viennent les glissements de terrain. Les passages à l'acte...*

*Que laissent aller dehors, les rugissements.*

*Que lâchent les hyènes sur le terrain jusqu'hier occupé par l'hygiène, brigade du sermon, Communion chlorée, corolle bénigne. Pacte pactole, pactiser. Pétrole, sous-sols hirsutes. Saletés collées sous les semelles.*

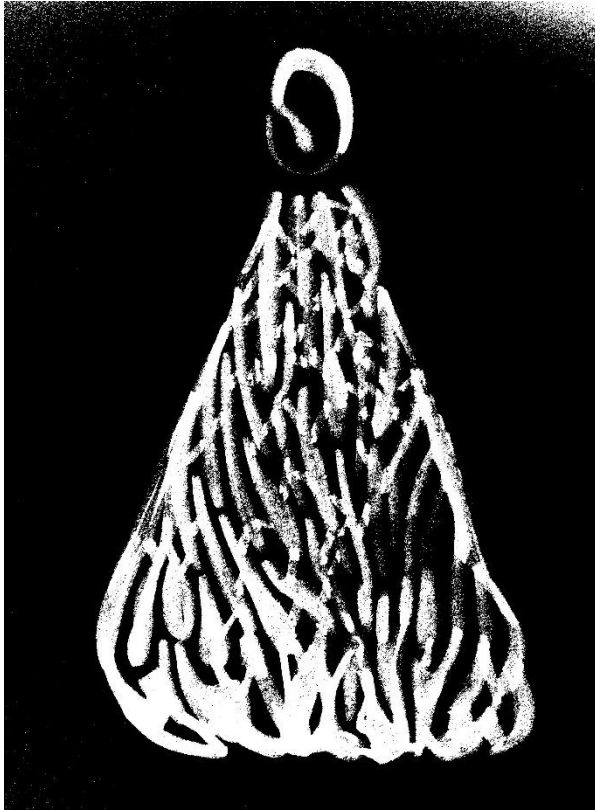
*Poussières et crottes et miettes.*

Ces mots courent comme des files d'insectes sur les murs des tunnels de correspondance. Après deux heures du matin, quand, désertée des voyageurs, la station se livre aux rongeurs et aux autres rampants. Une fois le calme fait, des petits grouillants s'engagent dans les rigoles. Fossés le long des routes qu'aucun cantonnier ne cure, puisqu'il n'y a dedans ni boue, ni branches, ni carcasses d'engins agricoles. En sous-sol les fossés bétonnés font seulement dix centimètres de large et c'est une eau grise qui les parcourt, chargée de poussières de chaussure, de petits emballages plastique et de mégots de cigarette. Quelques particules organiques échouent là également, restes de sandwiches, de bonbons, rognures d'ongles. Les rongeurs et autres rampants s'y engagent à la nuit tombée. Puis une fois les gisements de miettes épuisés, ils se retirent, en grande marée.



Le jour, avec leur balais, les agents d'entretien longeront les murs au carrelage blanc. Ils loucheront sur les épaisses coulures de tartre qui dégoulinent du plafond pour éviter de recevoir sur la tête une goutte de ce liquide suintant : l'eau qui s'infiltre de partout dans la géante infrastructure.

## Organes de presse et de goudron



d'université.

Mais elle est sale et crevée, maintenant, la terre de Saclay. Malgré sa richesse initiale. L'outre ne retient plus l'eau. Depuis qu'ils viennent et qu'ils reviennent pour combler les dents creuses, et pour l'éventrer toujours plus et mieux. Ils sont venus en chirurgiens experts, jusqu'à ce qu'elle rende tout son jus avant de la jeter au feu. Puis il restera encore à purger les scories.

Poussés par les grandes opérations immobilières, les humains, mobiles eux, jusqu'à un certain point, traversent aujourd'hui en tous sens les noyaux durs thématiques du grand Paris, aussi dit grand Pactole ou bien grand Parc d'activité : noisettes géantes données aux troupes d'écureuils qui ainsi stimulés ne lâchent plus leurs roues. Une demi-douzaine de pôles structure aujourd'hui la métropole de demain : la santé, l'innovation, la finance, l'avenir durable de la ville, la création, et enfin, le voyage (quand vous l'aurez mérité).

C'est encore plus puissant que les médicaments que l'on fait avaler aux enfants hyperactifs. Le voyage c'est les tongs et les cocotiers : le rêve d'une plage qui sera, quelques instants après le retour, ramené à la surface d'une carte postale épinglée derrière le bureau de l'agent d'accueil du laboratoire d'analyse où je vais faire ma prise de sang parce

Il y a un siècle déjà avec la rationalisation de la répartition des arbres et des pierres, et des bassins d'orage, il a fallu commencer à mettre l'opinion en mouvement en faveur de ce grand mouvement de terrain : l'exclusion toujours plus poussée des activités agricoles au profit de l'extension de la grande Métro, suivie quelques temps plus tard de l'exclusion des ouvriers et enfin, de celle des employés. Comme le café percole vers la partie supérieure de la cafetière sous la pression de la vapeur...

A Saclay il fut un temps où le sol du plateau fertile était quasi vierge de tous gravats, un temps où il faisait l'éponge. Il buvait aussi la parole donnée. Il avait confiance dans la craie qui glissait sur le tableau noir, la craie du professeur

que je me sens fatiguée, tellement, tellement fatiguée. Tellement fatiguée que j'en ai les nerfs qui sortent par la peau des bras.

Pendant ce temps-là se dressent des barricades, pas celles que l'on croit, des barbelés pour protéger les ayant-droits. On ne compte plus les annonces qui vantent les mérites des nouvelles résidences fermées : tous les jours dans la boîte aux lettres...valorisation de la clôture sur soi. Même chose à Romainville. Aubervilliers, Rosny, Noisy, Vitry, Bobigny.

Mais cette très grande infrastructure, un jour venu, nous restera sur l'estomac. Ce très grand plat de spaghettis d'égouts et autres émotions souterraines. Et ce que l'on appelle aujourd'hui couramment des poches de misère où l'on n'ose plus enfoncez les mains pour les mettre au chaud. Il s'agit plutôt de poches de gaz, prêtes à l'explosion. Puisque sous les yeux de la ville s'étalent ses propres cernes, sa fatigue, son usure. Ceux qui s'usent pour qu'elle brille.

Grigny, Dourdan, Livry-Garan ... Dans les trous de la carte galactique de la métropole, ils sont calmes, en réalité, les visages de ceux et celles qui circulent à un rythme qui n'est pas celui des livraisons express de pizza en pleine nuit. Remplir le bol alimentaire demande de la patience avec au fond du ventre, celui qui se nourrit non par la bouche, mais par le nombril encore. Sur les plans de quartier il y a toujours une gommette qui indique « Vous êtes ici ». Mais « ici » n'est pas toujours un pôle structurant du réseau. Patience donc. Il en faudra donc des heures creuses, pour qu'à la fin le ventre de Paris soit plein.

Dans les bus et les trains la couleur des peaux change tandis que le temps coule, comme un indice du degré auquel on sera éclipsé, comme un indice aussi de la proximité des travailleurs avec les matières les moins nobles : balayer les rues et vider les bennes ou encore, ramasser les restes utiles avant que l'éboueur ne passe, ces travaux du chiffon et de l'ordure restent réservés aux fruits des vagues de l'exil. Ainsi toutes les peaux ne participent pas à ce remuement d'ombre. L'aiguille des flux pendulaires fait pourtant tic-tac entre toutes sortes de nuances : peau bistre, brune, olive, anis, café, laiteuse, bleutée, rousse tachetée, rose thé, saumon cru. Voici de la sueur qui perle du visage d'un homme, et sa main qui saisit un mouchoir pour s'éponger le front. Il est occupé à étaler de l'asphalte sur un trottoir. Ils sont une dizaine avec lui. Chacun apporte le goudron, portion par portion, avec un petit seau en bois, et l'étale avec une spatule. C'est une technique manuelle. Et depuis que j'ai l'âge d'observer les travaux de voirie, ils ont presque toujours la peau noire, les hommes qui font ce travail, qui respirent les vapeurs des sucs fossiles, étalent sous nos pieds du jus d'étoile séchée.

## Conclusion



Mercredi 19 décembre 2018. Le grand Paris, le grand tas d'ordure, repu, marche à pas lents le long de l'avenue Gambetta. Au coin de son champ de vision, une fouine se glisse et file vers le Père- Lachaise. Le jour tombe mais les feux des voitures rivalisent avec les écrans publicitaires et les réverbères, les décorations de Noël, pour gorger la rue d'une lumière crue. Devant l'assemblée toujours circulante, vient soudain à ce grand chef, cette capitale, cette tête de file pour le capital, le besoin de s'expliquer vraiment. Le voilà prêt à mettre son intimité au grand jour, à dire ce que son ventre rond cache aux yeux du monde. Le voilà prêt à dévoiler ses affaires privées. Alors il sort de sous son pardessus un pied de biche, à l'aide duquel il entreprend d'ouvrir une bouche d'égout. Au bout de quelques instants ses bras puissants

malgré la vieillesse, aidés par le levier, viennent à bout de l'inertie de la fonte. De la trappe ainsi ouverte il sort un mégaphone.

Sur le trottoir commence une conférence. Elle se résume à une sentence, répétée trois fois.

*Qui mange rejette sur autrui la faute de sa digestion.*

Puis revient le silence.

Article reçu 20 Avril 2019

Article lu et accepté pour publication 26 Août 2019

## Œuvres citées

Barles, Sabine. « L'écologie territoriale et les enjeux de la dématérialisation des sociétés : l'apport de l'analyse des flux de matières », *Développement durable des territoires*, vol. 5, no.1, 2014, en ligne, [developpementdurable.revues.org/10090](http://developpementdurable.revues.org/10090).

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 1871. Poésie/Gallimard, 2005.

Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. 1961. Éditions de Minuit, 2014.

Berque, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Belin, 2000.

Blanc, Nathalie, Marine Legrand et Anaïs Tondeur. *Solifères, êtres absurdes*. COAL / Domaine de Chamarande, 2016.

Caillé, Alain, Philippe Chanial et Flipo Fabrice. « Présentation ». *Revue du MAUSS*, vol. 42, no.2, 2013, pp. 5-23.

Castoriadis, Cornelius. *Les carrefours du labyrinthe*. Seuil, 1978.

- Cauvin, Jacques *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture : la révolution des symboles au néolithique*. CNRS Editions, 1994.
- Christ, Carol P. « Pourquoi avons-nous besoin de la grande déesse ». *Reclaim, recueil de textes écoféministes*, édité par E. Hache, éditions Cambourakis, 2016.
- Colombo, Fabien, Nestor Engone Elloué et Bertrand Guest. "Prêter attention aux mondes. Vers une écologie décentrée, plurielle et interprétative." *Essais*, vol. 13, 2018, pp. 7-16.
- Combes, Maxime. « Reflexions sur le capitalisme vert ». *Mouvements*, vol. 63, 2010, pp. 99-110.
- d'Eaubonne, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. Éd. A. Moreau, 1974.
- d'Eaubonne, Françoise. *Les femmes avant le patriarcat*. Payot, 1976.
- Faburel, Guillaume. *Les métropoles barbares. Démondialiser la ville, désurbaniser la terre. Le passager clandestin*, 2018.
- Guattari, Felix. *Les trois écologies*. Galilée, 1989.
- Guest, Bertrand. « L'essai, forme-sens de l'écologie littéraire naissante ? Humboldt, Thoreau, Reclus ». *Romantisme*, vol. 164, no. 2, 2014, pp. 63-73.
- Guitard, Emilie, « *Le grand chef doit être comme le grand tas d'ordures.* » *Gestion des déchets et relations de pouvoir dans les villes de Garoua et Maroua (Cameroun)*. Nanterre, France, 2014.
- Hache, Emilie. *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*. La découverte, 2011.
- Ingold, Tim & Gisli Palsson, eds. *Biosocial becomings: integrating social and biological anthropology*. Cambridge University Press, 2013.
- Kennedy, Christopher A., et al. "Energy and material flows of megacities." *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 2015, 201504315.
- Laporte, Dominique. *Histoire de la merde*. Paris : Christian Bourgeois (1978).
- Lecerf Maulpoix, Cy, Le Donné, Margaux. « Sensibilités climatiques entre mouvances écoféministes et queer ». *Multitudes*, vol. 67, 2017, pp. 66-74.
- Legrand, Marine et Anaïs Tondeur. "Lait, sang, larmes en offrande : la manipulation des fluides corporels féminins comme support d'une élaboration éthique pour la biosphère ». *Journal international de bioéthique*, 2019. Sous presse.
- Legrand, Marine, " Un décor comestible. Mise en ordre écologique des parcs urbains et collecte citadine de ressources alimentaires "sauvages" ". *Géographie et cultures*, vol. 101, 2011, pp. 97-117.
- Malaurie, Jean. *Terre Mère*. C.N.R.S. Editions, 2008.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature : Women, Ecology, and Scientific Revolution*. HarperOne, 1980.
- Mercier, Louis Sébastien. *les Tableaux de Paris*. Slatkine, 1781.
- Meulemans, Germain, Marine Legrand, Anaïs Tondeur, Yesenia Thibault-Picazo, Alan Vergnes. "Soil fictions: addressing urban soils between art, soil ecology and anthropology". *Collaborative Anthropologies*, vol. 10, no.1, 2017, pp. 20-44.
- Morizot, Baptiste. *Les Diplomates : Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. Wildproject, 2016.

Moutel, Noémie, "La métaphore du viol de la terre : une proposition écoféministe". *Essais*, vol. 13, 2018, pp. 65-80.

Ponge, Francis. *Œuvres complètes, Tome I*. Gallimard, 1999.

Tondeur, Anaïs et Marine Legrand. *Galathea, prendre soin des sols*. Installation vidéo HDV couleur, concrétion de lait humain, 2016.

Zola, Emile, *Le Ventre de Paris*. 1873. Gallimard, 2002.

## The Dog-Fabulist: Glimpses of the Posthuman in *A Dog's Heart* (1925) by Mikhail Bulgakov

Luigi Gussago  
La Trobe University, Melbourne, Australia  
Lgussago3@gmail.com



### Abstract

Mikhail Bulgakov's science-fiction novella *A Dog's Heart* (*Собачье сердце*, 1925) is a brilliantly wry account of an experiment to graft human organs onto the body of a stray mutt, with unexpected consequences. The dog turns into a despicable, unruly hominid that wreaks havoc in Professor Preobrazhensky's already endangered bourgeois existence. Critics have seen the story mostly as a prophecy predicting the downfall of the *homo sovieticus*: the uncontaminated, witty voice of the dog-narrator does not spare either the aristocratic opportunists of the new regime, or the violent, unruly proletarians. However, from an animal studies perspective, Bulgakov's story, along with examples from Mikhail Zoshchenko's and William Golding's anti-utopian fiction, may also be investigated as an exhortation to discover new narratives of "intra-action" (Barad) among all sorts of living agencies, and as an enactment of what Joseph Meeker calls the "play ethic," where more-than-human and human beings participate on equal terms in the game of survival and co-evolution. Through a comparative analysis of the three main characters, Sharik, Sharikov and Preobrazhensky, this article shows how Bulgakov's story is not only a fable about human fallibility and political conflicts, but also opens a window onto a posthuman alternative.

*Keywords:* Russian, literature, animal studies, Bulgakov, posthuman.

### Resumen

La novela de ciencia ficción *Corazón de perro* (*Собачье сердце*, 1925) de Mikhail Bulgakov relata con magistral ironía un experimento en el que se injertan órganos humanos en el cuerpo de un perro callejero con inesperadas consecuencias. El perro se transforma en un homínido despreciable y rebelde que siembra el caos en la burguesa y ya de por sí amenazada existencia del profesor Preobrazhensky. La crítica ha interpretado la novela como una profecía que predice el declive del *homo sovieticus*; de hecho, la voz ingeniosa y clara del perro narrador no absuelve ni a la oportunista aristocracia del nuevo régimen ni al proletariado violento y rebelde. Desde una perspectiva de los estudios de animales, y conjuntamente con ejemplos de ficción anti-utópica de Mikhail Zoshchenko y William Golding, la historia de Bulgakov se puede investigar como una exhortación a descubrir nuevas narrativas de "intra-acción" (Barad) entre toda clase de sujetos vivientes y la representación de lo que Joseph Meeker llama "juego ético", en el que seres humanos y supra-humanos participan en igualdad de condiciones en la lucha por la supervivencia y en la co-evolución. Mediante un análisis comparativo de los tres personajes principales, Sharik, Sharikov y Preobrazhensky, este artículo propone explorar cómo la historia de Bulgakov no es solo una fábula sobre la falibilidad humana y los conflictos políticos, sino que también es una ventana a una alternativa post-humana.

*Palabras clave:* Rusa, literatura, estudios de animales, Bulgakov, post-humano.

Animals certainly thrive in the pastures of Arcadia, but they are by no means absent in dystopian habitats, surviving there by means of their adaptive skills and defiant

attitudes. While the tame herds kneeling in “the lonely barton by yonder coomb” of Hardy’s poem *The Oxen* are stuck in a pre-civilized era “our childhood used to know,” (1534, lines 13-14), the animals dwelling in dystopias often serve as vehicles of our premonitions, personal qualms and undisclosed obsessions. Through their effrontery, they play a crucial role in challenging human certainties, especially when dystopia mirrors times of ideological crisis and oppression. This article explores one of these untamable creatures in the science-fiction novella *A Dog's Heart* (*Собачье сердце*,<sup>1</sup> 1925) by Mikhail Bulgakov, highlighting the significance of Bulgakov’s text and its poignancy as a literary example of what Joseph Meeker calls “the comedy of survival” within the *fable* genre. The discussion is focused on the protagonists of *A Dog's Heart* and the ethical discourse they bring forward by stretching the limits of both their human and animal natures.

Because of their frequent function as agents of cutting satirical jibes against the powers that be, animals were extremely unwelcome to Bolshevik oligarchs.<sup>2</sup> Stalin despised Andrey Platonov and his literary creation, Misha, a spiteful proletarian bear who works as a blacksmith. The Soviet censors grudgingly tolerated Mayakovsky’s manlike bed-bug, the only companion of the last exemplar of a *Bourgeoisius vulgaris*, exhibited for public scorn in a futuristic 1979 zoo.<sup>3</sup> They condemned Bulgakov’s mongrel dog Sharik to oblivion without appeal for over forty years.<sup>4</sup> Ironically, even owning a canary could become damning evidence of middle-class sympathies. Within the framework of early 1920s-1930s Soviet literature, animal symbolism was charged with dangerous political significance by the censoring authorities, always on the lookout to detect and vilify “Philistine” literature, and this fact has led to the broadly existential elements incorporated in more-than-human imagery being overlooked. Animals, in fact, are there not only as caricatures of human vices and quirks; they also question our innermost essence, which is typically torn between nature and civilization. In 1946, animals were again to become a cause for indictment, in the case of Anna Akhmatova and Mikhail Zoshchenko, the chosen targets in the notorious speech against the literary magazines *Zvezda* and *Leningrad* by Andrei Zhdanov, the chosen successor of Stalin.<sup>5</sup> Branding them as intellectual remnants of “aristocratic, drawing-room [decadence and] mysticism” (54),<sup>6</sup> Zhdanov mentioned Akhmatova’s poetic image of the black cat looking at her “with the

<sup>1</sup> The book’s original title, *A Dog's Happiness: A Monstrous Story* (*Собачье счастье: чудовищная история*), is even more allusive to a kind of *superiority* of the non-human animal. I found the title version *A Dog's Heart* more congenial than *The Heart of a Dog* because I sense a stronger language affinity between the adjective form *собачий* (*canine*), which becomes an attribute of *heart*, and the possessive case in English.

<sup>2</sup> For an interesting insight into the presence of animals in Russian literature see Costlow and Nelson.

<sup>3</sup> Although Mayakovsky’s play was attacked by the oligarchs of the New Economic Policy era, its poor reception by the public did not bear immediate consequences for the author. See Russell, 115-123.

<sup>4</sup> The novella was one of the first works to incur the regime’s censorship, despite the relatively liberal years of the New Economic Policy launched by Lenin in 1921. The manuscript was confiscated, along with his diaries, by Glavlit officials in 1926 but, fortunately, with Maksim Gorky’s intercession, the typescript was returned to the author two years later. One of the editors of the journal *Nedra* had kept a copy, which was finally printed in Germany in 1968. See Milne, 60 and Natov, 44.

<sup>5</sup> Zhdanov died in 1948, five years before Stalin.

<sup>6</sup> The word “decadence” translates the Russian *декадентство*, “decadence” or “decadent movement”; the term is omitted in the English translation.

gaze of centuries” (Zhdanov 55),<sup>7</sup> implicitly tracing an analogy with the immortal cat which features in the cryptic prologue of Pushkin’s *Ruslan and Lyudmila* (*Руслан и Людмила*, 1820):

У лукоморья дуб зелёный;	A green oak by the salt sea weathered;
Златая цепь на дубе том:	And to it by a gold chain bound
И днём и ночью кот учёный	A highly learned cat is tethered,
Всё ходит по цепи кругом;	Who on the chain goes round and round:
Идёт направо – песнь заводит,	Walks to the left – he tells a story,
Налево – сказку говорит.	Walks to the right – a song he sings. (Pushkin 3)

Akhmatova’s black cat is certainly an homage to the great Romantic poet, but it is also a morally dense allusion to evil powers that threaten to be unleashed, a message which may have struck, once again, a raw nerve in Bolshevik censorship<sup>8</sup>, but was primarily meant to express deeper moral concerns. In the same speech, Zoshchenko’s “The Adventures of a Monkey” (“Приключения обезьяны”, 1945) is met with the criticism of the Central Committee for “investing the monkey with the role of supreme judge of our social order” and for making it pass judgment that “life in the zoo is better than outside, and that it is easier to breathe inside a cage than outside amongst Soviet people” (Zhdanov 48). But animal agency goes beyond contingent historical events. It does not only serve political satire, but often veers toward a more universally ethical direction, as in Zoshchenko’s novella “What the Nightingale Sang About” (“О чем пел соловей”, 1927).<sup>9</sup> It is the story of a doomed love affair between a returning soldier intoxicated by socialism and a young, simple-minded girl from an impoverished middle-class family, ending in a petty fight over the fiancée’s mother’s chest of drawers. A page away from the epilogue, the whimsical author realizes that he has not even mentioned the bird that features in the “frivolous” title; he makes amends by letting the protagonist explain to his lover that a nightingale sings out of pure hunger. As the years go by, though, the man adds a more edifying reason for the bird’s melodious chant, arguing that the nightingale “was singing about some

<sup>7</sup> Zhdanov refers to Akhmatova’s poem “When the moon lies like a slice of chardush melon” (“Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни ...”) written in Tashkent on 28 March 1944: “Здесь одиночество меня поймало в сети. / Хозяйкин черный кот глядит, как глаз столетий, / И в зеркале двойник не хочет мне помочь. (Here loneliness has captured me in a net / The landlady’s black cat looks at me, like the eye of the centuries / and in the mirror the double does not want to help me”. See <https://allpoetry.com/Anna-Akhmatova>; my translation.

<sup>8</sup> Vsevolod Sacharov recounts how the young Bulgakov and his siblings used to interpret Pushkin’s immortal cat: “They have set the wise cat free from his chain and all the impure forces behind him have moved against Russia”. See Sacharov, 16; my translation from the Italian version.

<sup>9</sup> Mikhail Zoshchenko (1895-1958) not only shared with Bulgakov a common satirical verve, mediated by the brisk popular storytelling style of the *skaz*, he also experienced similar rejection and political ostracism by the post-revolutionary intelligentsia. Bulgakov’s plays were all banned from the stage by the Repertory Committee after 1929, except *The Days of the Turbins* (*Дни Турбиных*), which was praised by Stalin. This play was performed very successfully, though only at Moscow Art Theatre, in October 1926 before being banned in June 1929. It reappeared in the years 1932-1941 repertoire, to be then suspended until the 1950s, and finally re-staged at the Art Theatre in 1968 (Natov 60). Bulgakov’s prose writing was rejected ever since the partial publication of the novel *The White Guard* (*Белая гвардия*, 1925). His plea to the Soviet government, expressed in a letter of 23 March 1930, that he may be granted permission to leave the country with his wife, went unheard (Milne 273). Similarly, in spite of his popularity, Zoshchenko had to succumb to censorship later in his life, being excluded from the Soviet Writers’ Union from 1946 to 1953, five years before his death.



future many-splendored life.” (*A Man* 140). The narrator alludes to the usual symbolism that connects the song of the bird with human feelings, as if it were simply a reflection of human interiority. However, he is forced to admit that the nightingale’s idea of future can only be measured in a (more-than-human) time span of three hundred years. Then, and only then, will time reveal whether human and animal conceptions of “future many-splendored life” coincide—human chronology will have to yield to animal chronology. In the event that this coincidence fails to come about, the author sarcastically concludes, he may as well be “throwing himself under the wheels of a streetcar” (140).

This unsuccessful quest for an existential motive behind the song of the nightingale in Zoshchenko exemplifies humanity’s groundless practice of filtering every natural phenomenon through the human gaze. Human-centered attitudes have led to the perpetuation of a set of ethical principles that are becoming more and more weakened. In Joseph Meeker’s words, the old belief in a clash between animal behavior “rigidly controlled by biology”, and human life resting upon “freedom of choice within the constraints of human-created culture” (78) is proving more and more indefensible. Ethologists like Robert Wright, Edward O. Wilson and Donald R. Griffin have contemplated animals and humans as coexistent, and co-evolving in both biological and cognitive terms, in the ecosystem they share. Karen Barad talks about “intra-action” between human and non-human, even inert agencies, producing material-discursive practices, in other words, material and semiotic-communicative processes, in which language is only one of the many vehicles of communication (*Meeting the Universe* 33).<sup>10</sup>

On a similar note, Meeker has formulated a fascinating posthuman approach based on the notion of an ethic based on play and survival, which was suggested by a graphic wildlife scene. He recounts how a bear snatched a newborn caribou calf from the mother’s womb while she was still giving birth. The cruelty of the scene may strike us, but animal behavior shies away from the category of the tragic through which human beings tend to sublimate and transcend grief and suffering, without ever really coming to terms with them. “Tragedy occurs when we realize fully the painful consequences of choices we have made” (14). The caribou mother, conversely “saw and accepted her limitations, and was not compelled to transcend them [. ...] As best she could in those circumstances, she returned to normal” (14). Animal behavior strives toward a play ethic that aims at reconciling subjects with the course of life; it performs a type of comedy in the name of what is most sacred to all living beings: survival. Meeker juxtaposes these two sides of human creativity: the highly interiorized domain of tragedy and the biology-driven, instinctive spirit of comedy. The tragic observer is left with the idea that human beings cannot accept death without a sense of the transcendental, or a penchant for sublimation of suffering, as if suffering itself were a necessary step on the path to spiritual elevation or a threat to man’s place in the universe—consider, for example, how the climax in most Shakespearian tragedies is heralded by manifest violations of the natural order. The comedian-player, on the other hand, will look at the circumstance in search of a reconciliation, beyond any presumption of finding despair or hope. In other words, while

---

<sup>10</sup> This passage is quoted in Iovino and Oppermann 453. Barad laments the overwhelming predominance of language, of “matters of signification” over “matters of ‘fact’” (*Meeting the Universe* 132).

tragedy tends to glorify and ennoble grief, suffering and death, comedy, in particular the comic-satirical, enacts the natural instinct of survival. Seen as a universal form of conduct among human and non-human animals, and a perfect enactment of this survival ethics, game and play are moments of initiation to a competitive life, but they are also an expression of equality, suppression of distances, re-direction of violent instincts, and harmony with others and with the surrounding environment.

### The dog-fabulist

Meeker's ethic of survival through play is perfectly exemplified by Bulgakov's *A Dog's Heart*: here Sharik the dog features as the story's most privileged observer, whose style and idiosyncrasies also contaminate human narrators. Animals feature significantly in Bulgakov's works, and often emerge as hybrid half-human incarnations of demons or mysterious forces conjured up by human beings. For example, there are the bloodthirsty reptiles with a distinctly human cruelty in their eyes in *The Fatal Eggs* (*Роковые яйца*, 1925), and a monstrous black cat, named Behemoth after the biblical creature (Job 40: 10-19), wreaking havoc in the streets of Moscow in *Master and Margarita* (*Мастер и Маргарита*, 1928-1940, first published in 1966-67). A black cat with phosphorescent eyes is the result of the metamorphosis of a bureaucrat in *Diaboliad* (*Дьяволиада*, 1923), a comic artifice to show the degeneration of Bolshevik society into de-humanized individuals. These transformations of humans into animals in Bulgakov's stories are rarely merely degradations to a basic, instinct-driven nature, but rather expressions of how far human nature has deviated from its genuine essence, which should include the animal component. As a matter of fact, in *A Dog's Heart* the process of dehumanization happens by reversal: the world-renowned Professor Preobrazhensky grafts the pituitary gland and testes of a human being onto a dog's body, giving birth to a grotesque, beast-like individual. Introduced to Bolshevik ideals by the local bureaucrat Shvonder, Sharik, who has now renamed himself Sharikov, ends up facing an even more drastic loss of identity: the new human being is consigned to the no-man's land of the *homo sovieticus*, but the author suggests that this is little different from any totalitarian society, or indeed from any society governed by anthropocentrism. Like *The Fatal Eggs*, *A Dog's Heart* may easily be seen as the story of a failed experiment: in regard to the former, Nadine Natov observes that "[a]ny bold experiment can lead to unexpectedly adverse results: that is the main idea of this story" (43). On closer inspection, though, can we really say the limitations of science and the fetters imposed by nature on human discoveries are the core theme of Bulgakov's science-fiction? Clearly there is much more at stake in these experiments, ideally the whole process of civilization that the scientist strives to justify and recreate organically, finding fertile ground in a homogenizing society in which only science is accepted at face value. Pursuing this line of criticism, animals not only cloak satirical messages, they are also agents in themselves: by force of contrast and juxtaposition, they unveil essential qualities that transcend the purely human sphere.

What is the literary background of Bulgakov's novella? In the 1920s the science-fiction books of H.G. Wells enjoyed vast popularity in Russia, and certainly provided

Bulgakov with literary material: for example, *A Dog's Heart* may have drawn inspiration from, among other works, *The Island of Doctor Moreau* (Milne 62). However, the British novelist was not only interested in new scientific inventions: to William Golding, Wells was a preacher of the perfectibility of mankind, an optimist who betrayed a westernized, man-centered view of humanity. In the epigraph to his novel *The Inheritors* (1955), Golding quotes Wells's *Outline of History*, in which the author identifies Neanderthal man with the scapegoat of human irrational fears and superstitions:

We know very little of the appearance of the Neanderthal man, but this ... seems to suggest an extreme hairiness, an ugliness, or a repulsive strangeness in his appearance over and above his low forehead, his beetle brows, his ape neck, and his inferior stature. Says Sir Harry Johnson [...] in his *Views and Reviews*: "The dim racial remembrance of such gorilla-like monsters, with cunning brains, shambling gait, hairy bodies, strong teeth, and possibly cannibalistic tendencies, may be the germ of the ogre in folklore..." (7)<sup>11</sup>

Golding distances himself polemically from Wells: in *The Inheritors* he depicts Neanderthal people as emblems of vulnerable pristine innocence, as opposed to the mingling of cruelty and abstract thinking that characterizes the *homo sapiens*. Civilized men evolve into rational beings, able to exploit resources, but also systematic predators who ultimately wipe out the Neanderthal species. However, despite their cruelty, or, maybe, thanks to it, they are capable of producing the most sublime poetry. Golding's work, representing the contrast between adaptation and selection, transposes prehistorical issues into our contemporary, violently competitive society. In many ways, Bulgakov founds his fable-like "monstrous story" on a similar moral dilemma, the choice between revolution and evolution, between forced, man-made interference in natural phenomena and their natural selective course. Golding's distrust of Wells's optimism reminds us of Bulgakov's own censure of a society, like the Bolshevik, but not only, that had mimicked the laws of natural selection to provide a scientific basis for the presumed emancipation of a social category—be it the proletariat, or the capitalist middle-class. Professor Preobrazhensky, the instigator of the experiment, maintains a cynical attitude toward all mankind, but this apathy helps consolidate Soviet autarchy. He must acknowledge the supremacy of natural evolution in this declaration, which admits the defeat of science:

Explain to me, please, why one needs to fabricate Spinozas artificially, when a woman can give birth to him any time you like. After all, Madame Lomonosova gave birth in Kholmogory to that famous son of hers. Doctor, mankind takes care of it itself,<sup>12</sup> and every year in evolutionary order, singling them out from the mass of various sorts of filth, it persistently creates dozens of outstanding geniuses who adorn the earth. (107;224)<sup>13</sup>

Earlier in the story, Sharikov declares that he is reading Kautsky's Marxist theories to boost his intellectual development (95), in line with Stalin's belief in self-criticism as a means to "improve" oneself (Zhdanov 66) and "move forward" (71). However, far from identifying with the unethical Preobrazhensky, Bulgakov had the courage to declare, in a

---

<sup>11</sup> Wells's original says: "We know nothing ..."

<sup>12</sup> The original Russian is "само заботится об этом", "takes care of this [producing geniuses] by itself."

<sup>13</sup> The second number in brackets indicates the corresponding page number in the referenced Russian edition.

letter to the Soviet government, his “deep skepticism in regard to the revolutionary process taking place in my backward country and, counterpoised to it, my love for Great Evolution” (Milne 271). In a 1921 letter to his mother, he describes the new lifestyle in Moscow under the spell of the New Economic Policy (NEP) in a tone that makes the city resemble an ideal Darwinian ecosystem. He talks about “a mad struggle for existence”, a “mad competition” (*Diaries* 215). Yet, the battle for survival that takes place in the streets of Moscow has nothing to do with natural co-evolution, it is instead the grotesque result of a socio-political strategy of indoctrination, where individual space is violated, standardized. In his *Treatise on Housing* (“Трактат о жилище”, 1926), a tragicomic depiction of life in communal apartment blocks, Bulgakov sarcastically observes how human beings are capable of the most brilliant deeds for the sake of survival (Sacharov 53).

Golding’s *homo sapiens* recalls the *homo sovieticus* so strongly disdained by Zinoviev (*A Dog's Heart* xii); however, the political content of Bulgakov’s novella should not overshadow further interpretations. As A.S. Byatt underlines, “*A Dog's Heart* is more than a satire—it is a sharp and complicated moral fable” (x). To what extent is this book not only satirical, but also ethically charged? Previous scholarship (Mondry, Howell, McDowell; see works cited) has pinpointed the importance of Sharik not only as a symbol of political dissent, but also as a real animal with needs and rights; yet, their analyses still leave some aspects unexplored. For instance, Mondry looks at the cultural-symbolic status of dogs in modern Russian literature but does not devote much attention to the ethical aspects embodied by dogs as living creatures. Howell points out that Sharik’s voice is the expression of a “biologizing” attitude that finds its historical basis in the culture of eugenics in 1920s Russia, but no mention is made to a possible similarity between Preobrazhensky and Pavlov, a point that will be argued below. Finally, McDowell tackles more directly the question of Sharik as a “real” dog character, but her focus is mostly on the transcoding of his language into free indirect discourse. A further argument in favour of the ethical-existential import of the novella is expressed in the way animals in *A Dog's Heart* help humans reflect on their fallibility and propose an alternative posthuman ethics which goes beyond contingent political circumstances. This story of a failed experiment in human perfectibility exemplifies the urgency of exploring a culture that co-evolves with the non-human life-forms, aiming at an all-encompassing “survival strategy”, as Serenella Iovino defines it (*Ecologia letteraria* 12), or a “counter-hegemonic methodology” against anthropocentrism which, in Val Plumwood’s words, “aims to decentre the human and break down human/nature dualism on the ethical front” (168).

In literary terms, Byatt’s reference to the book as *fable* allows for connections with what Golding has said about the genre: “The fabulist is a moralist. He cannot make a story without a human lesson tucked away in it” (*The Hot Gates* 85). What differentiates classical fables (e.g. by Aesop, Lafontaine, Bunyan, and even Swift, or Defoe) from modern and contemporary ones is the latter’s drastically adult content. While fables like *Gulliver's Travels* can be easily—yet arbitrarily—adapted for children, *Animal Farm* is far from congenial to a young reader, because, as Golding explains “Why should the poor animals suffer so? Why should even animal life be without point or hope?” (86). In Orwell’s fable,

animals repress their beastly essence for the sake of the author's ultimate moral purpose. In Bulgakov's story, instead, Sharik the stray dog loses his animality through a humiliating experiment, but his ethical superiority, his polemical posthuman claim for agency lingers on, and places him at the moral core of the book, even when he is bereft of his biological identity after the transplant.

The next three sections will consider Sharik, Sharikov and Preobrazhensky in the light of Meeker's idea of a survival ethic based on play, and how it intertwines with discourses on posthumanism, place and anthropocentric delusion.

### Sharik's play ethic

The narrator strives to reveal Sharik's ethical superiority by presenting the story from the widest possible range of vantage points. The most captivating aspect in the story is the way the three agencies—human, animal and pre-human/pre-animal (Sharik's co-evolutionary process)<sup>14</sup>—are somehow amplified into their opposites in a series of textual and discursive reverberations. Thus, next to the animal described in human terms, a different register represents animals in animal terms, and even observes humans from an animal perspective. Through this elaborate polyphony, we may find perspectives merging within a few paragraphs, as in this example:

Zina brought in a covered silver dish in which something was grumbling. There was such a smell coming from the dish that the dog's mouth immediately filled with runny saliva. 'The gardens of Semiramis!' he thought, and began thumping his tail on the parquet like a stick.

'Bring them here,' commanded Philipp Philippovich [Preobrazhensky] predatorily. (33; 168)

These few lines combine intersecting voices: an ordinarily human point of view—Zina carrying a dish; the purely animalesque stance—a Pavlovian conditioned reflex that causes the dog's salivation; the dog's appropriation of the Professor's own phraseology, and "predatorily" ("хищно"; 168), an expression which captures Preobrazhensky's latent savage temperament. In particular, Sharik's banter, echoing the *skaz* dramatic monologue technique of Nikolai Leskov's *Lefty* and *The Steel Flea*, is not only a play with language registers, but also an intra-active place of interception of typically human and possibly more-than-human voices. Intra-action is an onto-epistemological principle through which individuals are not identified as *beings* in themselves, but by virtue of their interaction with the surrounding elements. Animal and human traits merge, not as an experiment in hybridization, but as the *matter* that constitutes the essence of Sharik. Therefore, Bulgakov's mutt does not resemble Medji and Fidèle, the posh dogs in Gogol's *Diary of a Madman* (1835), whose letters, in the eyes of the protagonist, are "impeccably written", but in an "amazingly jerky" style that always "lapses into dogginess" (Gogol 29). Sharik blends the jargon of the populace with a self-ironical tone that reflects an animal-like sensitivity. He vents his dejection by exclaiming "A dog's spirit hangs on to life" (*A Dog's*

---

<sup>14</sup> By pre-human/pre-animal I mean the intermediate stages in the protagonist's perceptions: first, through the eyes of an animal (Sharik the humanized animal), then from a quasi-animal stance (Sharikov the animalized human).

*Heart* 4; 146) or laments his gloomy future as “resting bachelor dog” (4; 146) he verifies the Professor’s pedigree through his most reliable sensory means: “No, there’s no smell of proletarian here” (14; 153). The external narrator participates in and assimilates this intra-active style, for instance when he comments on Sharik’s lucky encounter with Preobrazhensky: “Quite clearly, the dog had drawn the winning canine ticket” (42; 174-175).

What is more, Sharik’s *skaz* is a brilliant enactment of Meeker’s play ethic, in that it gives equal status to the contenders—the human and the more-than-human. The dog’s lambasting of the proletarian way of life is counteracted by his mocking of the *NEPmen* (Нэпманы), the *nouveaux riches* who have taken advantage of Lenin’s short-lived liberal reform. Sharik’s play ethic avoids tragic pathos in recounting his struggle for survival; for example, when he talks about the inconvenience of wearing a collar: “after going along Prechistenka as far as the Church of Christ, he got an excellent grasp of what a collar means in life. Rabid envy could be read in the eyes of all the dogs they met” (44; 176). Sharik is not celebrating his own lack of freedom, but he provokes the reader to think of the structure of a society in which being deprived of freedom is not only advisable, but even becomes an enviable privilege.

The play ethic as a form of collaborative action closely relates to the concept of “ethic of dependence”, introduced by philosopher Kelly Oliver as a further outcome of ethology applied to human behavior. Oliver presents an interesting comparison between animals and mentally disabled human beings: the criticism by authors like Eva Kittay of metaphors that equate non-human animals with cognitively impaired persons on the basis of intellectual limitations arises from the principle that animalization of human qualities is commonly associated with a sense of degradation or irrelevance. Though respecting this point of view, Oliver adds that disabled individuals, often involved in interaction with animals, for example in therapeutic contexts, urge us to think of a completely new sense of ethics based on dependence on each other, a concept that may extend to human and non-human animals alike. This form of ethics would then encompass all life forms, regardless of their level of rationality or self-awareness. Dependence is the stepping-stone that identifies the ultimate pre-cultural, animal nature within humankind, a much more inherent quality than any supposedly rational measurement can afford. Narratives about the interaction and mutual dependency of disabled or impaired human beings and non-human animals are not only instructive examples of living beings’ tendency for symbiosis, but they also trigger discussions on the parameters and limits of our ethical values based on independence and self-assertion as the highest possible goals for an individual in society. In the context of *A Dog’s Heart*, Sharik and Preobrazhensky are mutually dependent. Sharik, for instance, relies on the Professor for assistance and material help, but he becomes more and more aware that his protector also depends on him. Certainly, the Professor has utilitarian motives, dictated by his need to improve a human race with which he is incapable of reconciliation; at the same time, though, Sharik behaves like an animal helper, a supernatural intermediary, in Preobrazhensky’s quasi-shamanic rituals. In brief, the play ethic erases differences between humans and animals, but it also introduces a further element of dependence—I depend on a player as the player

depends on me in order to let the game happen—a dependence which, in *A Dog's Heart*, merges together the moral reasons of the reluctant, conservative Preobrazhensky with the 'moral' instinct of the innocent Sharik.

Another aspect that results from animal observations and which reverberates in the literary text is a peculiar attitude observed especially in mammals: aggression is not always vented against an enemy, it is more often redirected onto an object or manifested through a ritual conduct—for example, the grinding of teeth, or the simulation of predatory strategies through games. As Konrad Lorenz highlights, the purpose of redirection is to avoid violence and preserve the integrity of the group (54). In human terms, it works as a mechanism to avoid conflicts, to channel violence into harmless avenues. This is, once again, an attitude that is engrained in our basic animal nature and has an impact on interpersonal relationships. In that sense, Sharik is once again a model: he faces hardships and cruelty, but he pours his frustrations onto objects, in particular Preobrazhensky's fake animals. For instance, he complains about being shut in the bathroom before the operation and promises he will tear the stuffed owl in the Professor's room again (50; 181). The Professor is surrounded by imitations of nature which Sharik attacks and destroys because he sees them not only as surrogate prey, but also as denials of genuine nature. He also tears apart Preobrazhensky's galoshes, an item that had caused the Professor's outburst of anger against the proletarians. In fact, since 1917, he comments, proletarians have started to wear the typical middle-class overshoes called galoshes—presumably after stealing them—and wear them on their way to the upper levels, besmearing the stairwell. Sharik ironically destroys one of the causes of possible conflicts between the upper class and the proletarians that now are sharing the same quarters.

Finally, an important aspect in Sharik's posthuman ethics is his concept of space. The ethologist Jakob von Uexküll has formulated the principle that non-human animals are not wholly subservient to their living spaces, but capable of changing the morphology of these spaces in many respects. He talks about animal and human *Umgebung* (surroundings) and *Umwelt* (environment): animals try to build their own ideal *Umwelt*, their little niche of best conditions to survive, but they also must face their less-than-ideal *Umgebung*, which also includes other animal (or human) environments. Uexküll provides a clear example of this multiplicity: an oak tree trunk represents a source of timber for the woodcutter; a corrugation in its bark scares a child, who sees it as a monster; for the vixen, roots represent a safe shelter for herself and her offspring; to birds, branches are the essential surrounding for nourishment and defence, etc. (152-158). What is so relevant about human beings is their ability to study and observe other animal environments, even though they can lose sight of the difference between their own *Umgebung* and *Umwelt*. This produces a sort of impasse, in which every human being tends to identify both spaces as one, creating frictions with other human beings who perceive their *Umwelt* differently. In Bulgakov's story, Sharik knows how to intersperse his perception of space with that of human and non-human agencies, while this proves quite impossible among human animals. For instance, the Professor is terrified by the thought of giving up one of his rooms to the Housing Committee, because that responds

to the new policy of erosion of the middle-class *Umwelt*. On the other hand, the limitation of vital space for political reasons is criticised by the dog-fabulist too, but with a basic difference: to Preobrazhensky, this deprivation is a sign of not being able to adapt to the new society, although his wealth and fortune depend now on the *NEPmen* who ask him for rejuvenating treatments. To Sharik, instead, the limitations of the *Umwelt* are limitations of one's own species awareness. In this, Sharikov is disrespectful toward both human and non-human spaces, not because he loses his dog's sense of territoriality, but because he makes the question of *Umwelt* into a political claim. For example, when he claims the right to have his own room in the Professor's ambulatory, adopting a familiar bureaucratic tone: "I'm a member of the Housing Association, and I'm due, specifically in Apartment No. 5, from the responsible tenant, Preobrazhensky, an area of eight square metres" (100; 219). If we compare this episode with the many cases, past or present, in which populations have been deprived of their *Umwelt* in the name of a politically delineated *Umgebung*, it is possible to see a more profound reason in Bulgakov's concern with the issue of cohabitation. What is more, the importance cohabitation has acquired in preserving biodiversity and recreating habitats adds a further ironic twist to the topic, which would certainly deserve to be investigated.

### **Sharikov, from *homunculus* to *homo sovieticus***

At the end of Chapter 4, as soon as Sharik is sedated, the dog's slant on the events is supplanted by the point of view of various human narrators: first of all, Dr Bormental, who finally abandons his theory that the dog's inner self has evolved and been transferred into the new creature. Later on, an unidentified narrator, who must have learnt from Sharik's polyphony, jostles three types of discourse at the same time: one that tries to describe the pre-human Sharikov; one that identifies humans with natural imagery, or even inanimate objects, e.g. "The old woman's skirt, covered in white dots, appeared in the kitchen" (82; 205), and a third discourse, which emphasizes how humans are surrounded by fake animals (a papier-mâché duck, a little owl with glass eyes, a wooden pheasant) or their simulacra. This eccentricity of perspectives once again blurs the ethical edges between species, until Sharik, restored to his "dogness", regains his place as a narrator with only vague though disturbing memories of what had happened.

Sharikov represents the repression of the animal, but also the defeat of centuries of civilization. The hybrid creature is mistaken for a small-scale model of human evolution. Instead, the only typical human features in Sharikov are despicable: aggressiveness, addiction, lust, deceit, irrationality. One would think, as Dr Bormental initially does, that the growing refinement of the patient's language would be evidence of a humanizing process. But, as the Professor observes, speaking "doesn't yet mean being human" (124; 238). Human essence, as Preobrazhensky demonstrates he has learnt from the very beginning, is reduced to physiological processes whose final purpose is mere procreation. Therefore, the metamorphosis of Sharik into a human being becomes an act of procreation in its own right. Curiously, Shvonder, the bureaucrat who investigates the experiment, infers that Sharikov has been *generated* in the Professor's apartment. In the



abovementioned letter to the Soviet government, Bulgakov mentions a critic who denigrated his works for their “atmosphere of canine copulation” (Milne, 269); to be true, this may hardly be seen as criticism, since his works often aim at showing, with satirical verve, how human essence has often been stripped down to the reproductive activities and their symbols. Bormental reports, for example, how crowds of mad childless women are gathering outside the ambulatory after the news of the experiment. Dr Bormental talks about the *homunculus* (66, “гомункул” in the original; 193), a new human entity that is still at the bottom rung of cognitive development. In spite of that, a civilized lifestyle emerges quite rapidly in the new creature. The assistant doctor presumes that the gift of speech will awaken the dog’s latent mental faculties. In reality, the patient’s gibberish comes from a different source: the dog’s sensibility and wit has surrendered to the human predatory mindset of its new human shell, Klim Chugunkin, a violent thief who has been murdered during a brawl. The first impression Bormental gathers from the experiment is that an accelerated evolution is taking place in Sharik the dog into a human being. Further on in the story, though, Professor Preobrazhensky is forced to formulate a different view of evolutionism after checking Chugunkin’s anamnesis: how influential was the outside environment in the genetics of his patient? The scientist raises an issue which was at the center of an animated scientific, as well as ideological, debate in the USSR: in his observations about vegetal species, the botanist V.L. Komarov (1869-1945)<sup>15</sup> argued that external factors may affect genetic transmissions—an application of Marxism to biology. Yet, with posthuman far-sightedness, he affirmed that the concept of species is very flimsy, since each species is subject to physiological alterations—affecting hormones, enzymes, amino acids—and to the impact of the external environment and the struggle for survival. Clearly, when this conception is related to human beings, the ethical implications and possible extent of outside intervention on the environment become crucial questions. Thus, Sharikov confronts the Professor with a clash between science and conscience; at the same time, he claims his own humanity by demanding a document to formalize his identity. He assigns himself a name, a patronymic and a surname because, as he brazenly declares “a man without documents is strictly forbidden to exist” (76; 200). Sharikov makes a point about the dignity of his quasi-human nature, but the problem of filling an evolutionary gap is gradually replaced by a political agenda: he blames Preobrazhensky and Bormental for living as if they were in the age of the czar. At a certain point, the reader is led to understand that the evolution of humankind, represented at a brisk pace in Sharikov, necessarily has to go through the evolutionary step of the *homo sovieticus*, for a strange mixture of bio-political reasons.<sup>16</sup> The *homunculus* defends a utopian equal division of wealth which, according to the Professor, indicates the most primitive stage of human development. On the other hand, Shvonder, the bureaucrat, promotes the idea of a quasi-biological evolution of the Soviet individual, and Sharikov is

<sup>15</sup> The influence of Komarov on the physiology of genetics is highlighted in one of the earliest explorations of Soviet science in Italy, during a conference which took place in Florence in 1950. See Arnaudi 18-21.

<sup>16</sup> An interesting parallel may be drawn with Michel Foucault’s concept of “biopower” as authority that is aimed at controlling the functions of the body on a social scale, a form of power that finds its justification not in conventional rules, but in norms derived from nature and science.

elected as the prototype of the modern man; as ill luck would have it, comments Preobrazhensky, quite prophetically, Sharikov is more dangerous to Soviet ideology than to science.

### Preobrazhensky and Pavlov

The Professor also has a specific role in the delineation of a posthuman alternative to anthropocentrism. He is a complex character torn between material and moral reasons without being able to really take a decision. As a pure scientist, he would prefer to record events from an empirical, functionalist point of view, in the tradition of Locke, Hume, James and John Stuart Mill; however, objectivity must engage with the irrational, unexpected and arrhythmic workings of the psyche—another taboo term in the Soviet Union, as in Fascist regimes. Preobrazhensky's impasse closely resembles that of the physiologist Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936), a near-contemporary of Bulgakov. In his physiological studies of complex animal psychology, Pavlov warned his readers not to attempt an anthropomorphic reading of his experiments on animals,<sup>17</sup> highlighting that science should detach itself from pure speculation and subjective thinking. In one of his speeches he maintains that

[i]ndeed, when the objective study of the higher animals, for example, the dog, reaches the level when the physiologist is able to foresee with absolute exactitude the behaviour of this animal under any conditions (and this level will be reached), then what will be left to prove the independent, separate existence of the subjective state, which the animal, of course, possesses but which is as peculiar as our own? When that occurs will not the activity of any living thing, man included, be indispensably regarded by us as a single, indivisible whole? ("Physiology" 286)

Investigating the effect of external stimuli on the mucous membrane of dogs, Pavlov concludes how conditioned reflexes produced artificially through an experimental procedure have the same characteristics, especially in regard to their intermittent occurrence, as the purely unconditioned inborn reflexes, whose most complex manifestations are commonly called instincts (273). In abstract terms, induced stimuli are interchangeable with natural stimuli, an assumption which tends to justify an external manipulation of the psychic activity: in itself, a justification for manipulations of an organism's behavior.<sup>18</sup> At the same time, Pavlov's belief in a "strictly objective observation of the higher nervous activity" ("Natural Science" 230), considered as an object of nature, sanctions the dissolution of subjective thought and, to a large extent, of psychology, into

---

<sup>17</sup> A rather disturbing 1926 documentary, *The Mechanics of the Brain* (*Механика головного мозга*) filmed by director Vsevolod Pudovkin to describe Pavlov's research, also involved human patients. See Sergeant, 29-54.

<sup>18</sup> "When food or some unpalatable substance gets into the mouth of the animal, it evokes a secretion of saliva which moistens, dissolves and chemically alters the food, or in the case of disagreeable substances removes them and cleanses the mouth. This reflex is caused by the physical and chemical properties of the above-mentioned substances when they come in contact with the mucous membrane of the oral cavity. However, a similar secretory reaction is produced by the same substances when placed at a distance from the dog and act on it only by appearance and smell. [...] this reaction can be produced by the sight of the person who usually brings the food, even by the sound of his footsteps in the next room" ("Lectures on the Work of the Cerebral Hemispheres," 185-86).

a system of excitatory and inhibitory processes. A similar purpose justifies Preobrazhensky's experiments, when he sees individuals and organisms as the sum of disposable and replaceable glands and organs. By contrast, Bulgakov clearly invokes a sacred respect of subjectivity, as a not exclusively human quality, but a quality that dwells in more-than-human animals and even inanimate objects. The inner essence of matter clashes with the scientific objectifying of humankind, a reductionist view of natural phenomena that harks back to a dualistic tradition promoted by Cartesian philosophy:<sup>19</sup> such a view provides the basis of the *homo sovieticus*, whereas subjectivity becomes the sworn enemy of totalitarian regimes.

Pavlov's quite peculiar view of evolution on the border between physiology and a form of empirical psychology may have influenced the sarcastic figure of the quasi-exoteric Professor Preobrazhensky. Owing his name to the term *преображение* (transfiguration, transformation), the Professor is often portrayed as an intermediary between human nature and the supernatural: he is described as a "wonderful vision in the fur coat," (9; 150) a "grey-haired magician" (126; 240), "a magician, the wizard and sorcerer from a dog's fairy tale," (41; 174) a "high priest," (50; 181) a "superior being," (126; 239) and these epithets are adopted by other human narrators when Sharik, transformed into the hominid Sharikov, is deprived of the power to tell the story. Sharikov is able to speak, yet no insight into his personality is allowed anymore, as though the affinity with the creature were only biological. The contradictory figure of Preobrazhensky recalls here Bulgakov's own alter-ego protagonist of "Morphine", a novella about a doctor who falls prey of morphine addiction, in particular when he expresses doubts about his profession: "Our medicine is, after all, a dubious science, I have to say" (23).<sup>20</sup>

Despite the exoteric halo that surrounds Preobrazhensky in the public eye, the Professor shares with Pavlov a common view of science as a non-metaphysical discipline. In fact, Pavlov always excluded the possibility that conditioned reflexes were in some way related to the psychic or emotional life of the specimen he investigated, also considering the obstacle of detecting psychological activity in animals. His research strained toward a purely physiological interpretation of neurological phenomena in sharp opposition to Freud's mentalism, or "animism", as Pavlov describes it. In fact, only a brief mention is given to the term "psyche" in *A Dog's Heart*, when Sharikov assures his girlfriend that he has got "a kind [...] personality" (117), but the original text says "психика у меня добрая" (a good psyche, 232), a comment that Preobrazhensky finds rather inappropriate—Freud's ideas were particularly unwelcome in 1920s Russia. Interestingly, Pavlov is not only a possible model for Bulgakov's scientists, he also offers the inspiration for Mikhail Zoshchenko's auto-fictional sketches, *Before Sunrise (Перед восходом солнца, 1943)*,<sup>21</sup> an introspective quest for the origin of the writer's ingrained unhappiness in a society in

<sup>19</sup> See Wheeler 48. In her fascinating book inspired by Raymond Williams, Wheeler advocates the use of complexity theory and biosemiotics to overcome the hackneyed dualistic, reductionist, subject/object dialectics of modern Western thinking.

<sup>20</sup> Also quoted in Sacharov 31.

<sup>21</sup> The book's publication was interrupted in Autumn 1943 due to a veto from the censor. It was only published in full in the USSR in 1972.

which unhappiness and self-pity are banished and condemned. The author struggles to apply Pavlov's reflex theory to his own existence, looking for what he calls "the gene of unhappiness" (16). In a discussion with a scientist who only believes in Pavlovian empiricism, Zoshchenko defends his mission as a writer by making sure that even a dog's inner life becomes the pole of a dialectics, a "discourse with the dog" (16, 42, "разговор с собакой")—and this resonates with Bulgakov's challenge to scientific supremacy.

## Conclusions

In his pathbreaking Madrid speech of 1903, Pavlov described the relationship between animal adaptation and brain activity: "We already know the drastic decline that takes place in the adaptive capacity of animals as a result of complete or partial extirpation of their cerebral hemispheres" ("Experimental Psychology" 166). Sharik experiences a similar deprivation, since the removal of the pituitary gland has reduced his ability to adapt to the outside world, to be an authentic more-than-human agent, and has made him become a social reject, a *homunculus* who is meant to serve the cause of an anthropocentric order of things dictated by the Bolshevik status quo. The bourgeois Professor Preobrazhensky, who takes advantage of the vanity of the *NEPmen*, has no less human-centered purposes. Adaptability and mutual dependence are new tenets that human beings of all political beliefs cannot even remotely contemplate. The experiment is declared unsuccessful because the attempt to transform an animal into a human being has degenerated into a natural, spontaneous regression of the human traits, and this is how the Professor justifies the outcomes to the authorities. Indeed, the experiment is not a failure for Sharik, who recovers his inner world and the discernment to perceive in Preobrazhensky the disintegration of humanity's supposed moral integrity. In a final, unsettling scene, Sharik watches the Professor plunge his hands "wearing slippery gloves" into a vessel and take brains out of it, (126; 240) in a renewed frenzy to uncover the secrets of nature. Despite this ominous sign of another human incursion into the realm of nature, *A Dog's Heart* succeeds in offering a glimpse into a newly-explored survival ethic of animals and their significance in defining the failure of human hegemony, proposing a moral alternative, and projecting onto the page what Zamyatin said apropos of Bulgakov: "The fauna and flora of a writer's desk are far richer than we think. They have not been studied enough" (196).

Submission received 5 December 2018

Revised version accepted 23 August 2019

## Works Cited

AA.VV. *Scienza e cultura nell'URSS*. Editrice Tipografica dell'Orso, 1950.

Akhmatova, Anna. "Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни...". allpoetry.com/Anna-Akhmatova.. Accessed Jul. 2019.

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.

- . "Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, pp.801-831.
- Bulgakov, Mikhail. *A Dog's Heart*. Translated by Hugh Aplin. Foreword by A.S. Byatt. Hesperus Press, 2005.
- . *Diaries and Selected Letters*. Translated by Roger Cockrell. Alma Books Ltd, 2013.
- . *Morphine*. Translated by Hugh Aplin. New Directions Books, 2013.
- . "Наука еще не знает способа обращать зверей в людей..." Вагриус, 2005.
- Costlow, Jane, Amy Nelson, editors. *Other Animals: Beyond the Human in Russian Culture and History*. University of Pittsburgh Press, 2010.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*, vol. 1, *An Introduction*. Translated by Robert Hurley. Random House, 1978.
- Gogol, Nikolai. *Diary of a Madman and Other Stories*. Translated by Ronald Wilks. Penguin, 1972.
- Golding, William. *The Hot Gates*. Faber and Faber, 1984.
- . *The Inheritors*. Faber and Faber, 1961.
- Hardy, Thomas. "The Oxen." *The Oxford Anthology of English Literature*, Volume 2. Edited by Frank Kermode and John Hollander, Oxford University Press, 1973.
- Howell, Yvonne. "Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness." *Slavic Review*, Vol. 65, No. 3, Autumn, 2006, pp. 544-562.
- Iovino, Serenella. *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Edizioni Ambiente, 2006.
- . and Serpil Oppermann. "Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 19, no.3, 2012, pp. 448-75. [www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/345321](http://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/345321). Accessed Jul. 2019.
- Kalder, Daniel. "Andrei Platonov: Russia's greatest 20<sup>th</sup>-century prose stylist." *The Guardian*, 18 February 2018. [www.theguardian.com/books/2010/feb/18/](http://www.theguardian.com/books/2010/feb/18/). Accessed Jul. 2019.
- Kittay, Eva Feder. "The Personal is Philosophical is Political: A Philosopher and Mother of a Cognitively Disabled Person Sends Notes from the Battlefield." *Metaphilosophy*, vol. 40, 2009, pp. 606-627.
- Lorenz, Konrad. *On Aggression*. Translated by Marjorie Kerr Wilson. Routledge Classics, 2002.
- Mayakovsky, Vladimir. *Bedbug and Selected Poetry (Клоп, стихи, поэмы)*. Translated by Max Hayward and George Reavey. Indiana University Press, 1975.
- McDowell, Andrea. "I ona byla chelovekom' (For the Dog was Once a Human Being): The Moral Obligation in Bulgakov's *Heart of a Dog*." *Otherness: Essays and Studies*, vol. 5, no. 2, 2016, pp. 201-229.
- Meeker, Joseph. *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. 3rd Edition. The University of Arizona Press, 1997.
- Milne, Lesley. *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*. Cambridge University Press, 2009.
- Mondry, Henrietta. *Political Animals: Representing Dogs in Modern Russian Culture*. Brill, 2015.
- Natov, Nadine. *Mikhail Bulgakov*. Twayne Publishers, 1985.
- Oliver, Kelly. *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*. Columbia University Press, 2009.
- . "The Limits of the 'Human': An Alternative Ethics of Dependence on Animals." 2012, pp. 269-299. [www.academia.edu/27443453](http://www.academia.edu/27443453). Accessed Jul. 2019.

- Pavlov, Ivan Petrovich. *Selected Works*. Edited by Kh. S. Koshtoyants. Foreign Languages Publishing House, 1955.
- Platonov, Andrey. *The Foundation Pit (Котлован)*. Translated by Robert and Elizabeth Chandler and Olga Meerson. New York Review Books, 2009.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. Routledge, 2002.
- Pushkin, Alexander. *Ruslan & Ludmila*. Translated by D.M. Thomas. Simon & Schuster, 2019.
- Russell, Robert. *Russian Drama of the Revolutionary Period*. Barnes and Noble Books, 1988.
- Sacharov, Vsevolod. *L'addio e il volo. Biografia letteraria di Michail Bulgakov*. Translated by Emilia Magnanini. Il Cardo, 1995.
- Sergeant, Amy. *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*. I.B. Tauris, 2000.
- Uexküll, Jakob von. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. Edited by Marco Mazzeo, Quodlibet, 2010.
- Wheeler, Wendy. *The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. Lawrence and Wishart, 2006.
- Zamyatin, Yevgeny. *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*. Edited and translated by Mirra Ginsburg, The University of Chicago Press, 1970.
- Zhdanov, Andrei. *The Central Committee Resolution and Zhdanov's Speech on the Journals Zvezda and Leningrad (Доклад т. Жданова о журналах Звезда и Ленинград)*. Translated by Felicity Ashbee and Irina Tidmarsh. Strathcona Publishing Co, 1978.
- Zoshchenko, Mikhail. *A Man Is Not A Flea: Stories*. Translated by Serge Shishkoff. Ardis Publishers, 1989.
- . *Before Sunrise*. Translated by Gary Kern. Ardis Publishers, 1974.
- . *Перед восходом солнца*. Inter-Language Literary Associates, 1967.

## Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (*Fever Dream*)

Óscar A. Pérez  
Skidmore College, USA  
operezhe@skidmore.edu



### Abstract

Published in 2014 under the Spanish title *Distancia de rescate* and then in English translation as *Fever Dream* in 2017, Samanta Schweblin's first novel joins the long and celebrated inventory of Argentinean literary works that draw upon innovative forms to question our reality. Set in a small town "four and a half hours" away from the capital, *Fever Dream* presents the stories of Amanda, Carla, and their families, whose lives are forever changed by the nightmarish environment around them, as they deal with the physical, emotional, and mental effects of the exposure to an omnipresent substance. In this article, I analyze *Distancia de rescate* (*Fever Dream*) in the context of the global change in ecosystems driven by toxic waste and persistent pollutants as byproducts of industrial and agricultural capitalist practices. From this perspective, Schweblin's novel poses some thought-provoking questions: How does an environment altered by chemical poisons affect our perception of reality? What are we to do in the face of such invisible but omnipresent menaces? How can we talk about concepts such as medicine, science, and superstition? What possibilities does literature offer to examine the effects of the spread of toxic chemicals at a global scale? I propose some answers by establishing a dialogue with previous works that have examined the presence of toxic chemicals in the environment from a historical, anthropological, and literary studies perspective.

*Keywords:* Ecocriticism, Argentinean literature, toxic chemicals, Samanta Schweblin, *Fever Dream*.

### Resumen

Publicada en 2014 con el título *Distancia de rescate* y luego en la traducción al inglés como *Fever Dream* en 2017, la primera novela de Samanta Schweblin se une al largo y célebre inventario de obras literarias argentinas que se basan en formas innovadoras para cuestionar nuestra realidad. Ambientada en un pueblo a "cuatro horas y media" de la capital, *Distancia de rescate* presenta las historias de Amanda, Carla y sus familias, cuyas vidas cambian para siempre por el ambiente de pesadilla que las rodea, mientras enfrentan los efectos físicos, emocionales y mentales de la exposición a una sustancia omnipresente. En este artículo analizo *Distancia de rescate* en el contexto del cambio global en los ecosistemas impulsado por desechos tóxicos y contaminantes persistentes, subproductos de prácticas capitalistas industriales y agrícolas. Desde esta perspectiva, la novela de Schweblin plantea algunas preguntas para reflexionar: ¿Cómo un ambiente alterado por venenos químicos afecta nuestra percepción de la realidad? ¿Qué debemos hacer frente a estas amenazas invisibles pero omnipresentes? ¿Cómo podemos hablar de conceptos como medicina, ciencia y superstición? ¿Qué posibilidades ofrece la literatura para examinar los efectos de la propagación de químicos tóxicos a escala global? Propongo algunas respuestas estableciendo un diálogo con trabajos previos que han examinado la presencia de sustancias químicas tóxicas en el medio ambiente desde una perspectiva histórica, antropológica y de la crítica literaria.

*Palabras clave:* Ecocrítica, literatura argentina, productos químicos tóxicos, Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*.

## Sick Bodies, Toxic Chemicals, and the Environment

At a climactic moment of Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (*Fever Dream*), one of the main characters, David, declares: "The poison was always there" (169). This sobering phrase, which at first glance looks like it belongs in a detective novel, refers to the omnipresence of a toxic substance in the rural environment where the novel takes place. Moreover, the assertion implies the inability of other characters to effectively assess the risk that such substance poses, much to their own detriment, as a revelation like this one is often made at a point in the plot when the options to act in response are extremely limited, if there are any options left at all. In this sense, *Distancia de rescate* alludes to broader conversations about the role of toxic chemicals, particularly those that are byproducts of industrial and agricultural practices, in the global change of ecosystems.

In *La Argentina fumigada* (literally, fumigated Argentina), Fernanda Sánchez gives an account of her travels across the South American country's agricultural lands. Her report is full of testimonies of the health-related effects of toxic chemicals. Frequent complaints include the lack of adequate medical care, along with an unusually large number of birth defects and fertility issues, much like in the village where *Distancia de rescate* takes place. Sánchez's book follows the path outlined by Rachel Carson's *Silent Spring*, documenting the profound impact that the widespread use of pesticides has had on rural communities, in this case, after the transformation of the Argentinean landscape into an industrial agriculture system of colossal proportions. As Sánchez mentions, Argentina is currently the third largest soy producer in the world, just behind Brazil and the United States, and devotes two thirds of its arable land to soybean production (105). Schweblin's novel transports us to this context not to observe, but to actively engage with some of the pressing questions it raises: How does an environment altered by chemical poisons affect our perception of reality? What are we to do in the face of such invisible but omnipresent menaces? How can we talk about concepts such as medicine, science, and superstition when it is clear that traditional notions of objectivity no longer apply? And hence, what possibilities does literature offer? At first glance, *Distancia de rescate* captures some of the anxieties caused by the rapid change of Argentina's countryside by juxtaposing anthropocentric depictions of the land within the tourism-agribusiness continuum. However, I would argue that the transformation of the environment in the novel goes a step further. Thinking within Jane Bennett's framework, land in the novel is portrayed as vibrant matter, a human-nonhuman assemblage of vibrant materialities that through collective action express their agency.

To be more precise, in the coming pages I will present a critical analysis of Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* that will be informed by previous works in historical, cultural, literary, and anthropological studies, that is to say, within the scope of environmental cultural studies. The hope is that this transdisciplinary approach will prove suitable to examine the role of toxic chemicals in shaping the connections, interactions, and hybridizations that take place in the material world (Ares-López and Beilin 179). To accomplish the task at hand, certain ideas and approaches will be particularly useful, including those that engage with questions of materiality and affect.



Methodologically, Nicholas Shapiro's work on the "chemical sublime" provides a roadmap. Developed from an anthropological point of view influenced by Kant's notion of the sublime, this is a process in which "indistinct and distributed harms are sublimated into an embodied apprehension of human vulnerability [...] provoking reflection, disquiet, and contestation" (369). Shapiro argues that through "minute aberrations of the body" one can discern prolonged and low-level encounters with toxic chemicals present in our daily lives. A key element of his proposition is that of "bodily reasoning," a concept not too distant from what Alexa Weik von Mossner describes as "embodied cognition" (10). For Shapiro, this is the process by which one's body viscerally logs chemical exposures and produces knowledge to calibrate our understanding of toxic effects.

Although this framework is useful to approach long-term exposure to toxic chemicals, what happens when a given exposure becomes so concentrated, violent, and rapid that the body is incapable of calibrating such knowledge before facing the destructive effects of poisoning? I propose that in this case the body undergoes a different but interrelated experience. Rather than emphasizing the role of human forces in the production of subjectivities, a path that many of the previous studies of the novel have followed, the main argument of this essay is that, in *Distancia de rescate*, toxic chemicals are constructed as vibrant matter that interacts with living bodies at a fundamental level, changing them in ways that cannot be predicted or completely understood. But also, that beyond the complex interactions taking place at a molecular scale, toxic chemicals trigger many other processes that can be just as unintelligible. At the human scale, as exemplified by Amanda, one of the main characters, the human body reaches an exalted state of consciousness when faced with the realization of inescapable suffering due to a violent poisoning. In fact, Tanya Jeffcoat has previously suggested a comparable process. In her words: "understanding the implications of our ecological embodiment often leads to the development of a 'tragic consciousness' as we become aware of our precariousness in light of the dangers within the systems of which we are a part" (71). I propose that the processes that result in what I call "chemical tragic consciousness" are affective in nature and can be described as a particular case of such awareness, in particular as an altered state reached after a sudden and vicious chemical poisoning caused by toxic substances released into the environment. At a global scale, the novel illuminates the contradictions of an agricultural system that relies on the productivity and health of large tracts of land, but at the same time treats them as wastelands and their inhabitants as expendable. In summary, the multiple, complex processes triggered by toxic chemicals draw attention to the continuity of the material world and the illusory separation between human and nonhuman beings, and exemplify the challenges we as a species face in the Anthropocene.

### **Chemical Poisoning in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (Fever Dream)**

Samanta Schweblin first published *Distancia de rescate* in 2014, with first editions in Mexico, Argentina, and Spain. Capturing the attention of readers and critics, the novel would be published and distributed a year later under the Literatura Random House seal across the Spanish-speaking world, and was soon translated into many other languages.

An English translation by Megan McDowell was first published in 2017 with the title *Fever Dream*, receiving overwhelmingly positive reviews and being shortlisted for the Man Booker International Prize that year. In order to be consistent with the language used in this article, I will be referring to the 2017 English translation of Schweblin's novel when discussing specific extracts. However, when appropriate, I will also point to the 2014 original version in Spanish to highlight significant differences.

Schweblin's first novel joins the long and celebrated inventory of Argentinean fiction that draws upon innovative forms to question our reality, with works by Borges, Cortázar, and Ocampo at the forefront, just to name a few. Set in a small town "four and a half hours" away from the capital, *Distancia de rescate* (*Fever Dream*) presents the stories of Amanda and her daughter Nina, and Carla and her son David, two families whose lives are forever altered after being exposed to an omnipresent, unknown poisonous substance used in the soy fields that surround them. Throughout the novel, the four of them have to deal with the physical, emotional, and mental effects of living, and dying, in this toxic environment. The novel begins with the conversation between Amanda, a sick woman unable to move, lying in bed in a small emergency clinic, and David, an ominous-looking boy seeking some answers. The rest of the story unfolds through their dialogue.

The author sees the connections between both mothers, and between the two mothers and their children, as essential, since it is through these relationships that affective processes are mobilized. To emphasize such connections, Schweblin takes advantage of discursive mechanisms commonly associated with parallel narratives, namely: the use of flashbacks and a nonlinear structure, the construction of characters on independent but converging journeys, and the deployment of analogous life-changing incidents to unify their experiences.

In this regard, the difference in the titles used in the Spanish and English editions becomes significant precisely because it affects the way we initially approach the novel and the importance attached to the mother-child relationship. The reader immediately suspects a loss in the rendering of *Distancia de rescate*, literally "rescue distance", as *Fever Dream*. The Spanish title alludes to an essential concept in the novel, described by Amanda very early on. According to her, "rescue distance" is the variable distance between her and her daughter that the protagonist considers would allow her to successfully intervene in case of emergency. And, as Amanda herself admits, she spends a significant amount of time calculating it, given that its variability depends on Amanda's risk assessment of a given situation. In her words: "I need to measure the danger, otherwise it's hard to calculate the rescue distance" (55). The constant state of alert that Amanda experiences is rooted in fear, fear of not being able to help her daughter if she is ever in distress, a fear that, as the novel progresses, will evolve into anguish as her worst apprehensions start to materialize. In fact, the absence of an omniscient narrator and the interrogation-like atmosphere used to construct the novel forces the reader into this constant state of alert too, pushing us to make our own calculations at every turn of the page.

In part, this sense of anticipation is triggered by David's first encounter with toxic chemicals. When David was about three years old, a stallion borrowed by his father, Omar, died after drinking water from a contaminated stream. Since David entered the same

stream, Carla immediately suspects that her son has been poisoned too, a suspicion that is soon confirmed. By linking David's fate with the stallion's, the novel advocates a continuity in the material world between human and nonhuman bodies, bodies subjected to molecular interactions with toxic substances, but that are also visibly altered at a much larger scale. For example, when Omar finds the horse lying in the pasture, we witness its physical transformation—with lips, nostrils, mouth, and eyelids swollen—before it dies.

David's poisoning also allows Schweblin to interrogate notions such as illness, healing, and superstition in the absence of scientific expertise. In this remote village, there is only one small clinic that doctors rarely visit, which is instead attended by nurses. From what we learn, more than curative, the clinic seems devoted to palliative care, and the people living in this remote village are very much aware of the limitations of the medical knowledge they can access. As Carla describes when she talks about a mysterious green house: "The people who live around here go there some times, because we know that those doctors they call in to the clinic always take hours to arrive, and they don't know anything and can't do anything. If it's serious, we go to the woman in the green house" (20). In this description of the medical services provided in the village according to Carla, we can see her profound distrust in the ability of doctors to cure anyone. We also see the appearance of an enigmatic figure: the woman in the green house, who becomes not only the alternative, but the only real option. Ironically, and perhaps not surprisingly, this is an environment where people are constantly dealing with the effects of chemical pollution. In fact, at some point we learn that a large number of children visit the clinic regularly, since, as David puts it: "around here there aren't many children who are born right" (157). Hence, scientific medical knowledge is in crisis, a crisis of legitimacy, trust, and capability, allowing for other medical knowledges to flourish.

However, the knowledge possessed by the healer is presented not as the less desirable substitute when compared to scientific knowledge, but as the alternative epistemology required in this case. When Carla describes this woman, she mentions that "[s]he's not a psychic. She always makes sure people understand that. But she can see people's energy, she can read it" (21). The reference to body energy and the ability of the woman in the green house to read it will be essential in this context, as it positions her as someone who works within the continuity of human bodies and the material world. In the following extract, for example, we can see the process that the woman follows to diagnose and then a list of ailments she is capable of curing: "She can tell if someone is sick, and where in the body the negative energy is coming from. She cures headaches, nausea, skin ulcers, and cases of vomiting blood. If you reach her in time, she can stop miscarriages" (21). Here we can see that in practice the healer performs the role traditionally assigned to a primary care physician, essentially blurring the limits between science and superstition.

Nonetheless, the healer not only fills the void left by absent medical practitioners but also questions the capability of the tools at their disposal to tackle ineffable experiences. As soon as Carla and David enter the green house, the woman immediately knows that David has been poisoned, even though he is not showing any symptoms. However, we do have the sense that David's body is experiencing "minute aberrations," in

Nicholas Shapiro's terms, which only the woman can perceive. Although, as opposed to the long-lasting period of adjustment, or "bodily reasoning," triggered by small doses of toxic chemicals described by Shapiro, here everything occurs in an accelerated timeframe. In only minutes, David's body enters a state of disruption. At this point, his body could be that of the dying stallion: unresponsive and unable to effectively neutralize the attack upon it. The solution to David's poisoning offered by the healer includes a process she calls "a migration," that is, David's spirit would be transferred to an unknown body to diminish the effects of the poison, and an unknown spirit would then inhabit David's body, as no two spirits can occupy the same body. In this regard and when discussing the case of agricultural workers being poisoned by pesticides in the Central Valley of California, Linda Nash addresses "the tension between the imperatives of capitalist modernization and the concern with health" in relation to "the tension between local and translocal knowledge" (9). She describes how scientific experts, adhering to a very "specific way of conceptualizing the relationship between bodies and their environment," were unable to face the health emergency. On the other hand, workers and laypeople "were far more willing to abandon the modern model when it failed to explain their experience" (208). Similarly, Carla is inclined to accept new medical epistemologies to save David. In this context, David's sickness is not just a physical dysfunction limited to his body, it becomes the site where the social, ethical, political, and environmental converge. David ultimately survives, but what comes next is a true tale of horror. He becomes a ghost-like creature, a monster unrecognizable to his parents, who spends most of his time burying dead animals in the yard.

To further develop the connection between Carla and David, but also between Amanda and Carla, the novel takes us to the moment when Carla became a mother by way of a *mise en abyme*. Carla admits that as she held David in her arms for the first time, she was convinced that he was missing a finger, only to be reassured by a nurse that "sometimes that happens with the anesthesia, it can make you a little paranoid" (9). According to González Dinamarca, this passage has a foreshadowing purpose and even pushes the reader to interrogate Carla's responsibility in turning David into a monster. I would argue that this passage in fact fulfills multiple narrative functions. On the one hand, it is a useful mechanism to advance the plot as it justifies the instant bond between both women. It illustrates how the affect of anguish dictates most of Carla's actions, but it also establishes commonalities in the way both Amanda and Carla conceptualize their relationship with their children. Amanda is able to empathize with Carla precisely due to her own struggles and the constant sense of alertness she feels is needed to ensure Nina's safety. In other words, this passage establishes a rhetorical connection between Amanda and Carla through their common trepidation, given that both women experience motherhood as a state dominated by anguish and fear. On the other hand, this parallelism does not go unnoticed to the reader. The *mise-en-abyme* structure of the passage generates a foreshadowing effect, almost as a game of nested mirrors that reflect the present into the past, and the past into the future. Carla's story not only works as a precautionary tale of what was to come in her own life, but it also projects her past into Amanda's future. That is, the parallelism of Carla's and Amanda's past motherhood

experiences reflect into a future in which Amanda's bond with her daughter will be tested, just as Carla's relationship with her son had been.

### Poisoned Matter, Poisonous Matter

In the novel, the village and the soy fields around it are the locale where multilayered ecological relationships take place. Very early on, we find out that Amanda and her daughter Nina are in this village, far from the city and its discontents, to spend the summer. A peaceful place of rest where they are both waiting for Amanda's husband, who will join them later. In the following passage, Amanda describes her surroundings when she thinks that they are about to leave the village: "A group of trees gives us some shade, and we sit near the trunks, close to the well. The soy fields stretch out to either side of us. It's all very green, a perfumed green, and Nina asks me if we can't stay a little longer. Just a little" (93). As we can see, in Nina's eyes, the eyes of innocence, this is a place of enjoyment, and hence she wants to extend her stay if possible. Conversely, by this time Amanda has already decided that they needed to leave the area, and her description conveys an underlying sense of unease. We find again a reference to the color green, but the connotation here is slightly different than when referring to the healer's house. Although this time the association appears to be with nature at first sight, it almost seems as if the reference still implied a human-made structure, an artificial landscape, much like a perfectly manicured golf course full of eerie vibes.

There are no explicit references that locate the diegetic space of the novel in a precise geographic location. Nonetheless, some critics have seen convincing evidence to situate the actions that take place in Schweblin's work somewhere in the Argentinean Pampas. In this sense, Lucía de Leone has noted the transformation of the recreational and productive meanings associated with the Pampas lowlands, revealing how the Argentinean countryside in the novel "instead of being a space available for leisure, outdoor enjoyment or a focus of a landscape of endless horizon, promising of illusions, it becomes a post-utopian scenario, more claustrophobic than wide open, more circular than horizontal, more stifling than refreshing, less serving to give and sustain life than to bring danger, pollution, and death" (66).<sup>1</sup> De Leone's depiction alludes to distinctive characteristics of this particular region, namely, that it is a place seen by Argentines, many from the not-so-distant capital city of Buenos Aires, as a tourist destination, due to its temperate climate, whose fertile soil and vast grasslands make it the breadbasket of the country. Gisela Heffes also notices how the novel portrays "a territory transformed by the implementation of technology," a natural world that has been substituted by a post-natural one. Heffes' remark draws attention to a key element in the construction of the natural space, namely that human action has eliminated the idea of "untouched nature."

---

<sup>1</sup> Translated by the author from Spanish: "en vez de resultar un espacio disponible para el ocio, el disfrute al aire libre o un punto de mira de un paisaje de horizonte sin fin, prometedor de ilusiones, se convierte en un escenario posutópico, más claustrofóbico que ensanchado, más circular que horizontal, más irrespirable que refrescante, menos proclive a la producción y previsión de vida que al peligro, la contaminación y la muerte."

In Bruno Latour's terms, the Argentinean Pampas constitute a hybrid, a mixture of nature and culture (10): they are a lowland ecosystem shaped by a combination of agriculture and tourism. Or perhaps more productively, a natureculture (Haraway 8) that conveys the inseparability of human and nonhuman ecological connections and interactions.<sup>2</sup> These tensions are certainly present in the novel. Beyond portraying a passive landscape that, at the mercy of human desires, moves between the poles of tourism and agribusiness, *Distancia de rescate* recognizes the agency of nonhuman entities and the complex interactions that occur in this agrarian region. Land in the novel is constructed as vibrant matter, in Jane Bennett's terms, or more accurately, as a human-nonhuman assemblage of vibrant materialities, actants that "are not governed by any central head" (Bennett 24), but that through collective action express their agency. Or from Stacy Alaimo's perspective on the materiality of the human body and the natural world (21), Schweblin's novel recognizes the material world as agential.

At its very core, the novel exposes an ontological metamorphosis of the land from a passive object at the mercy of human desires to a dynamic ecosystem activating connections and interactions to seek balance after being disturbed, from fields poisoned by human-made chemical substances to a human-killing poisonous entity, an assemblage of human and nonhuman affective bodies. This is a land that is no longer submissively accepting anything and everything humans throw at it. Here, the land, its streams and grasslands offer the pollutants back to their unsuspecting creators, who are being subjected to a transformation process themselves in the opposite direction: from the poisonous to the poisoned. Such processes, in effect, recognize the human species as part of the continuity of the material world. Nonetheless, Samanta Schweblin never really tries to fool us with the trope of an idyllic environment that unexpectedly goes wrong. Instead, from the very beginning, the reader is forced into a constant state of alertness, as the novel does not rely on any conventions when it comes to setting the atmosphere, for example, when compared to the calmer pace of a classic Gothic novel. Instead, the novel begins *in medias res*, then rapidly fragments, and from the very first pages we know something has gone terribly wrong.

At this point, more needs to be said about the English title of the novel and its invocation of an altered mental state. If readers of the English translation lose the allusion to a constant state of alertness that comes with the notion of "rescue distance" in the original Spanish, the English title, *Fever Dream*, does highlight another bodily experience that takes place in the novel. In this regard, Marta Sierra pays special attention to the phantasmagoric atmosphere that dominates the ending. For her, the "town becomes the image of a haunted place" (61), as we see deformed children and graves on the side of the road in a town devastated, for years, by pollutants. Informed by Walter Benjamin's work on phantasmagoria, Sierra notes how the presence of ghost-like figures creates an

---

<sup>2</sup> In the context of Iberian environmental cultural studies, Daniel Ares-López has used the term "cultures of nature" or "culturas de la naturaleza" (Ares-López and Beilin 176), defined as "historically and geographically situated clusters of material-semiotic practices that involve conscious encounters or attentive interactions between people and nonhuman living organisms or inanimate matter" (Ares-López 58).

experience that resembles dreaming (61). And indeed, as we approach the end, we realize that Amanda has been in an altered mental state (a fever dream?) since the beginning as the result of an intoxication. Nerea Oreja Garralda sees this state as an expression of the 'abject', going back to Julia Kristeva's conception of the term.<sup>3</sup> In her words: "In that state of semi-consciousness prior to death, in an undefined and decontextualized place that she has stopped remembering and recognizing, Amanda is unable to make sense of past and present events. The facts are incomprehensible, difficult to recognize" (250).<sup>4</sup> Ultimately, Oreja Garralda contends, this abjection process would drag both Amanda and Nina to become beings that lack meaning, and hence the need of resistance and resignification offered by telling her own story (250). Yet, I would argue that what is taking place here is a slightly different process, not so much anchored in bodily repudiation, most often related to abjection (Menninghaus 378), but in the confluence of anguish and fear mediated by the land as natureculture, where the inseparability of human and nonhuman interactions break down the boundaries between the acts of poisoning, being poisoned, and becoming poisonous.

### Chemical Tragic Consciousness and the Possibilities of Affective Ecologies

Up until now, my goal has been to describe the processes that give rise to an altered state of consciousness intimately related to the bodily experience of being poisoned by toxic chemicals, a state I call "chemical tragic consciousness." Toxic chemicals alter human and nonhuman bodies at a fundamental level through interactions at the molecular scale that are nonetheless projected to other scales of action. At the human scale, such interactions result in a physical state of sickness, understood as a relational concept that dissolves the body-environment boundary. In this sense, the continuity of the material world becomes apparent, being the locale in which human and nonhuman actants connect, interact, and hybridize. At the same time, an acute poisoning episode initiates a rapid succession of bodily responses. First, it triggers affective responses. Then, when faced with the insurmountable, those affected enter a state of reflective consciousness, trying to make sense of their past, present, and future.

In this particular case, Nina's and her own exposure to toxic chemicals has forced Amanda into this state of chemical tragic consciousness, allowing her to tell the story we are reading and to come to the conclusion that her fate and that of her daughter are sealed. It is at this same time when the reader realizes what is happening, that is, that both Amanda and Nina have come into contact with the unknown deadly substance that killed the horse and affected David. In fact, the author starts building this moment from the very

---

<sup>3</sup> In the context of Multiple Chemical Sensitivity (MCS), a controversial condition to describe symptoms that are the result of low-level exposures to commonly used chemicals, Michelle Murphy also finds the idea of abjection useful, as it "is not simply a form of social exclusion, it is the making and marking of a domain of impossibility" ("The Elsewhere" 89).

<sup>4</sup> Translated by the author from Spanish: "En ese estado de semi inconsciencia previo a la muerte, en un lugar indefinido y descontextualizado que ella ha dejado de recordar y reconocer, Amanda es incapaz de dar sentido a los acontecimientos del pasado y del presente. Los hechos se le presentan incomprensibles, difíciles de reconocer."

first line: “They are like worms” (1), declares David as he tries to explain some of the symptoms associated with the poisoning. This very first line illustrates the affective perceptual experiences that Amanda, and other human and nonhuman animals, will experience throughout the novel. Furthermore, David insists on learning more about the worms, since their emergence is directly connected to key events, in his words: “We’re looking for worms, something very much like worms, and the exact moment when they touch your body for the first time” (52). Although David is referring to the symptoms of chemical poisoning, as opposed to literal worms, it is undoubtedly a stimulating metaphor. Worms establish a connection to the land, but they also mediate the transition between life and death. When David wants to know exactly when the worms touched Amanda’s body for the first time, he is inquiring about the moment when her living body started to transition into a dead one. Death as a process, with worms as mediators, serves as a reminder of our own materiality. In this respect, and returning to Jane Bennett’s vital materialism, worms become nonhuman actants, but more importantly their presence establishes that of affective bodies. According to Bennett’s reading of Deleuze: “the power of a body to affect other bodies includes a ‘corresponding and inseparable’ capacity to be affected” (21), or in other words, through tactile bodily experiences, human and nonhuman bodies establish an affective assemblage.

This locates us at the convergence of what scholars like Kyle Bladow and Jennifer Ladino have called the “two dominant vectors” of affect theory prevalent in the humanities (4). On the one hand, a reading in the context of the “psychobiology of differential affects” allows us to examine the role of fear and anguish in shaping the ways both Amanda and Carla face the insurmountable challenges of ecological devastation. On the other hand, a reading closer to Deleuze’s and Spinoza’s conceptualization of affect within the “ethology of bodily capacities” can be valuable to explore human and nonhuman interactions of the kind Jane Bennett proposes.

As Amanda nears her death due to the poisoning, it becomes clear that Schweblin has carefully assembled a mirror-like literary artifact in which readers see themselves reflected through affective responses, in particular by Nina’s fate. In order to save her, Carla takes her, without her mother’s authorization, to the woman in the green house to subject her to the same life-saving procedure performed on David, a procedure that transforms little sweet Nina forever into the ghost-like ominous child that David had previously become. By this time, the reader too takes part in the altered state of consciousness that Amanda has reached. This is accomplished through a variety of means. At the structure level, the *in medias res* beginning, the rapid pace, the interrogation-like atmosphere, the flashbacks within flashbacks, the mises en abyme, are all working to produce a general sense of disorientation that leaves little room for the reader to make sense of what is happening and triggers an affective response. At the plot level, we have been warned that no doctor could arrive to this remote place in time to find Amanda or Nina alive, and even if they could, they do not possess the means to save either of them. No hope is possible anymore and feelings of helplessness, anguish, and fear overwhelm us too. Suddenly, all seems lost. This, nevertheless, would not be Carla’s conclusion. In her view, toxic chemicals transform us in ways we cannot anticipate, just as she could not



anticipate what would happen to David. In this context, however gruesome it might be, there is hope, a grim hope, if one can imagine such a thing. *We* might become ghost-like creatures like Carla's son and Nina, living in altered mental states that will become the norm. Our spirits will be housed in bodies *we* might not recognize, but that is the price *we* will have to pay to survive in an environment that *we* have radically transformed, and keep transforming, where human-made toxic chemicals have become omnipresent.

### ***Distancia de rescate* (Fever Dream) as Ecosickness Fiction**

If there is no denying that the human species as a whole will have to bear the consequences of the increased production of toxic chemicals at a global scale, the *we* used at the end of the last section is certainly problematic. It is undeniable that a subset of individuals within the species is actively involved in producing and spreading the largest proportion of toxic chemicals and, very often, this group of individuals is not the one facing the most negative effects of the growing presence of these substances in ecosystems around the world. Schweblin's novel does not shy away from this conversation. Just as Linda Nash describes how the agricultural workers in California, mostly immigrants, are the most vulnerable to the effects of pesticides, in the novel, the most vulnerable beings are also the ones bearing the heaviest weight. In fact, it was the spectre of financial ruin in an already precarious situation that pushed Carla to go to the fields and lose track of David's whereabouts. Also, it is implied that other village neighbors, mainly children, have been poisoned in the past and then subjected to the same treatment as David and Nina. And just as humans in vulnerable situations, we witness other nonhuman animals constantly dying.

It is worth noting that the interactions between living bodies and toxic chemicals do not always have such fulminant effects. It is suggested too that there are many children whose bodies were physically changed before birth due to the action of these substances. Michelle Murphy has suggested the emergence of what she calls a "chemical regime of living" to explain the low-level accumulation of synthetic chemicals in human and nonhuman organisms, "in which molecular relations extend outside of the organic realm and create interconnections with landscapes, production, and consumption, requiring us to tie the history of technoscience with political economy" ("Chemical" 697). These are the kinds of connection established in the novel at the social scale, a community that over the years has been shaped by the presence of toxic chemicals, forced to seek means to understand the effects of such substances and to live with them.

Meanwhile, there is one exception to the overall despair: Sotomayor, the person who owns most of the agricultural land surrounding the village and Carla's boss. As described by Amanda: "Sotomayor's fields start at a big manor house, and they open out behind it, indefinite" (80). Nonetheless, and although there is an acknowledgement of the role that characters such as Sotomayor play, the author does not look for easy scapegoats. For instance, Sotomayor's character is underdeveloped. Instead, the novel problematizes the practices of the global agricultural system that regularly abuses numerous ecosystems

through intensive farming and treats human and nonhuman beings as disposable, a system plagued by a general lack of accountability.

Heather Houser has recommended the term “ecosickness fiction” to describe a group of contemporary novels and memoirs that “deploy affect in narratives of sick bodies to bring readers to environmental consciousness” (2). Houser revisits the notion of sickness, warning us that she does not use it as a synonym of either “disease” or “illness.” Instead, she sees “sickness” as a relational concept, “a pervasive dysfunction” that “cannot be confined to a single system and links up the biomedical, environmental, social, and ethicopolitical; and it shows the imbrication of human and environment” (11). This broad definition of “sickness,” not attached to a diagnosis (disease) or a personalized experience (illness), allows her to build an argument of how ecosickness fiction works through the affects it activates. Furthermore, according to Houser, “ecosickness narratives establish that environmental and biomedical dilemmas produce representational dilemmas, problems of literary form that the techniques of postmodernism realism, nature writing, scientific communication, or activist polemic alone cannot neatly resolve” (4). That is, if ecosickness fiction does not provide a solution to the crisis of representation, at least it provides a channel to illuminate its own limitations and those of other literary forms. And while the intent of her work is not to elaborate a genealogy, Houser does recognize the place of *Silent Spring* in the “prehistory of ecosickness fiction,” as it “sought to convince readers that animal and human bodies are barometers of ecosystemic toxicity” (5). With such considerations in mind, Samanta Schweblin’s novel can be read as ecosickness fiction, given that it involves “readers ethically in our collective bodily and environmental futures” (Houser 3) through affective processes. If according to Heather Houser ecosickness fiction “can carry us from the micro-scale of the individual to the macro-scale of institutions, nations, and the planet” (223), perhaps *Distancia de rescate*’s most notable achievement is precisely its ability to translate the complexities of a poisoned world into the stories of two families affected by toxic chemicals; to take us between scales of action that bring the macro to the micro and back. That is, Samanta Schweblin’s novel takes advantage of the possibilities provided by fiction to assemble a journey from the global scale of industrial and agricultural capitalist practices, to the human scale of sick bodies, to the molecular scale of chemical interactions, to the human scale of affect, to the global scale of human and nonhuman materialities. At the same time, its brevity and pace are likely to trigger affective responses in the readers: it is a work that will stay with them and encourage reflections on accountability, obligations, and responsibilities long after they have turned its last page.

Submission received 15 December 2018

Revised version accepted 16 July 2019

## Works Cited

Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana UP, 2010.

- Ares-López, Daniel. "Cultures of Nature in Mid-Twentieth-Century Galicia." *Rerouting Galician Studies. Multidisciplinary Interventions*. Edited by Benita Sampedro Vizcaya and José A. Losada Montero. Routledge, 2017, pp. 57-71.
- Ares-López, Daniel, and Katarzyna Olga Beilin. "Estudios culturales-ambientales ibéricos: fundamentos teóricos y conceptos clave." *Letras Hispanas*, vol. 13, 2017, pp. 165-182.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Bladow, Kyle, and Jennifer Ladino. *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. U of Nebraska P, 2018.
- De Leone, Lucía. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *452°F*, no. 16, 2017, pp. 62-76.
- González Dinamarca, Rodrigo I. "Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Brumal*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 89-106.
- Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Heffes, Gisela. "Fever Dream and the Elegy of the Present." *Latin American Literature Today*, vol. 1, no. 9, 2019. Accessed 20 Apr. 2019.
- Houser, Heather. *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*. Columbia UP, 2014.
- Jeffcoat, Tanya. "Ecological Embodiment, Tragic Consciousness, and the Aesthetics of Possibility: Creating an Art of Living." *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*. Edited by Alfonsina Scarinzi, Springer, 2015, pp. 71-84.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Harvard UP, 1993.
- Menninghaus, Winfried. *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*. SUNY Press, 2003.
- Murphy, Michelle. "Chemical Regimes of Living." *Environmental History*, vol. 13, no. 4, 2008, pp. 695-703.
- . "The 'Elsewhere within Here' and Environmental Illness; or, How to Build Yourself a Body in a Safe Space." *Configurations*, vol. 8, no. 1, 2000, pp. 87-120.
- Nash, Linda. *Inescapable Ecologies: A History of Environment, Disease, and Knowledge*. U of California P, 2006.
- Oreja Garralda, Nerea. "*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz." *Orillas*, no. 7, 2018, pp. 245-256.
- Sández, Fernanda. *La Argentina fumigada: Agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*. Planeta, 2016.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Literatura Random House, 2014.
- . *Fever Dream*. Translated by Megan McDowell, Riverhead Books, 2017.
- Shapiro, Nicholas. "Attuning to the Chemosphere: Domestic Formaldehyde, Bodily Reasoning, and the Chemical Sublime." *Cultural Anthropology*, vol. 30, no. 3, 2015, pp. 368-393.

Sierra, Marta. "Spectral Spaces: Haunting in the Latin American City." *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*. Edited by José Eduardo González and Timothy R. Robbins. Palgrave Macmillan, 2019, pp. 47-65.

Weik von Mossner, Alexa. *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Ohio State UP, 2017.

## El Capitan as a Site for Male Healing from Trauma in Jeff Long's *The Wall* and Tommy Caldwell's *The Push*

Harri Salovaara

University of Jyväskylä, Finland

harri.t.salovaara@jyu.fi

Marinella Rodi-Risberg

University of Jyväskylä, Finland

marinella.p.rodri-risberg@jyu.fi



### Abstract

Nature and mountains are often represented as places of healing in literature and the media, especially for white, healthy, and middleclass men. However, discussions on nature and gender in relation to trauma are rare, and a specific discussion on the representation of male mountain climbers' traumas is missing. In this article, we are interested in how nature, particularly the famous mountain El Capitan, is represented in Jeff Long's novel *The Wall* (2006) and Tommy Caldwell's memoir *The Push* (2017) as a specific spatial location of healing for male rock climbers, who at the same time are both victims of traumatic events and partially responsible for the development of those events. More specifically, this article places ecofeminist and ecological masculinities scholarship in dialog with trauma studies and analyzes these texts with the aim of showing how representations of trauma relate to those of nature and masculinity. In this analysis, questions of how certain aspects of ecological and hegemonic masculinities relate to representing trauma, nature, and masculinity are central, as are issues of perpetrator trauma and the non-generic character of traumatic experience. Ultimately, we show how representations of nature, trauma, and masculinities in the primary texts converge and reflect a plurality of gendered responses to trauma and healing in nature.

**Keywords:** El Capitan, nature, trauma, masculinity, Jeff Long, Tommy Caldwell.

### Resumen

La naturaleza y las montañas se presentan a menudo como lugares de curación en la literatura y en los medios de comunicación, especialmente para los hombres blancos, sanos y de clase media. Sin embargo, las discusiones sobre la naturaleza y el género en relación con el trauma son escasas, y falta una discusión específica sobre la representación de los traumas masculinos de los montañistas. En este artículo, estamos interesados en cómo la naturaleza, particularmente la famosa montaña El Capitán, está representada en la novela *The Wall* (2006) de Jeff Long y en la memoria *The Push* (2017) de Tommy Caldwell como una ubicación espacial específica de curación para escaladores masculinos, quienes son simultáneamente víctimas de eventos traumáticos y parcialmente responsables del desarrollo de esos eventos. Más específicamente, este artículo coloca en un diálogo el ecofeminismo y las masculinidades ecológicas con estudios de trauma, y analiza estos textos mostrando cómo las representaciones del trauma se relacionan con las de la naturaleza y la masculinidad. En este análisis, las preguntas sobre cómo ciertos aspectos de las masculinidades ecológicas y hegemónicas se relacionan con la representación del trauma, la naturaleza y la masculinidad son fundamentales, como lo son las cuestiones del trauma del perpetrador y el carácter no genérico de la experiencia traumática. En última instancia, mostramos cómo las representaciones de la naturaleza, el trauma y las masculinidades en los textos primarios convergen y reflejan una pluralidad de respuestas de género al trauma y la curación en la naturaleza.

*Palabras clave:* El Capitán, naturaleza, trauma, masculinidad, Jeff Long, Tommy Caldwell.

Nature is often imagined and represented as a place of healing where people can 'get away from it all' and enhance their psychological wellbeing. These representations are also widely present in climbing and wilderness narratives that show people healing from their troubled pasts in nature. Examples of this include climbing novels such as Clinton McKinzie's *The Edge of Justice* and James Salter's *Solo Faces*, and nonfiction like Jon Krakauer's *Into the Wild*. In popular media imaginings, nature even has the power to heal people suffering from trauma by exposing them to evocative landscapes and empowering them through physical stress to a sense of accomplishment (Brandon). Those for whom this healing is available and who benefit from it in these representations, however, do not represent just any generic segment of the population, but are strikingly often white, athletic, relatively affluent and implicitly heterosexual males. As Stacy Alaimo in *Bodily Natures* notes, posing "nature as a place to escape to, as a place of psychic healing or transcendent moments," objectifies that nature as well as the "working-class bodies" whose labor enables that healing (34). Mei Mei Evans, for her part, has shown that "constructions of nature" only really "empower [...] heterosexual white men" (181, 191), the implication here being that the epistemic questions of environmental justice, including race, class, and gender and even subjectivity, are significant in this context.

Paradoxically, however, while risky activities in nature such as climbing may be empowering after traumatic experiences, they also have another close relationship to trauma as they expose the participant to potentially traumatizing circumstances. The definition of posttraumatic stress disorder (PTSD) by the American Psychiatric Association in their *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th edition (DSM-5), reads "Exposure to actual or threatened death" or "serious injury" in terms of "experiencing the traumatic event(s)" or "[w]itnessing, in person, the event(s) as it occurred to others" (271). Yet, as psychologist Laura Brown indicates, it is not always automatically apparent what represents a threatened death or serious injury: neither adventure sport participants themselves nor the audiences witnessing these events experience them as traumatic. Instead, while risking their lives practitioners describe their experiences as "exhilarating" (*Cultural* 96). Indeed, anthropologists Alan Abramson and Robert Fletcher say about rock climbers that "their practice routinely embodies ... the sense that death as well as pleasure is a standard possible outcome of each and every move" of climbing (4) and view the practice as a form of "deep eco-play." "Deep play," originally a concept of utilitarian philosopher Jeremy Bentham, in anthropologist Clifford Geertz's usage refers to playing a game "in which the stakes are so high that it is [...] irrational for men to engage in it at all" (87). Further, as psychologist Erik Monasterio has shown, the reason that adventure sports participants find their activity so "rewarding" often relates to a feeling of "connectedness to nature and respect for the natural environment" ("The Risks"). Therefore, overly simplistic interpretations of what constitutes a traumatic event and the participants' underlying motivations, or, indeed, the

narrative representations of said events and motivations, inevitably fail in addressing this complex issue.

The convergence of (some, binary) masculinities with healing and empowerment in nature through adventure sports, on the one hand, and the intrinsic relationship between such activities and PTSD, on the other, is a fruitful starting-point for asking how nature, masculinity, and trauma together influence how each in turn is represented. In this article, we take two popular American books on trauma and mountain climbing, Jeff Long's horror novel *The Wall* (2006) and Tommy Caldwell's memoir *The Push* (2017) as our primary texts, and aim to show how going out in nature and climbing mountains is represented as a gendered practice of healing, and how one specific mountain, El Capitan (Tutocanula in Miwok), is framed both as a site of male empowerment from traumatic experiences as well as a site for reliving perpetrator trauma (meaning, the trauma that perpetrators of pernicious acts may experience). In examining how hegemonic and ecological masculinities relate to these representations, we refer to R.W. Connell's definition of hegemonic masculinity as a an idealized and unrealistic, politically oppressive notion of what it means to be a man, and complement that with recent work by Martin Hultman and Paul Pulé, and Sherilyn MacGregor and Nicole Seymour on ecological masculinities. In our analysis, we combine this recently emerging ecological masculinities scholarship with ecofeminist research and contemporary literary trauma studies. Representations exist in our primary texts of both hegemonic hypermasculinities (mainly in *The Wall*) and attempts to at least partially deconstruct them (mainly in *The Push*). Although the rocky wall of El Capitan in Long's novel is often depicted in ecophobic terms, Simon Estok's appellation for "irrational and groundless hatred of the natural world" (208), *The Push* manages to contrast that viewpoint with one of *geophilic* affection that "recognizes matter's promiscuous desire to affiliate with other forms of matter" (Cohen 27), in this case a rock climber's affection for the rocks he climbs. We argue that in *The Wall* and *The Push* representations of nature, trauma, and masculinities converge and reflect a plurality of gendered, at times hegemonic and at other times more ecological, masculine responses to trauma and healing in nature. Our argument thus challenges monolithic conceptions of trauma and masculinities, and so contributes to a refiguring of nature and masculinities in mountain climbing narratives.

### **"If I Fell to My Death, at Least the Pain Would Be Gone": Trauma, Place, and Gender**

*The Wall* and *The Push* are part of the mountaineering and climbing book genre but represent different literary categories, the former being a novel and the latter a memoir. We chose these two works in large parts because they both have at their center the issues of unresolved trauma, masculinity, and the same spatial location, El Capitan. In other words, they address the same concerns and consequently not only welcome an examination across genres, but can therefore also inform a discussion that entails all three issues at once.

*The Wall* and *The Push* are trauma narratives in that they deal with traumatic events and responses to such experiences. True to the middlebrow mountaineering and

climbing book genre, however, they do not exhibit the experimental literary techniques, postmodernist aesthetics, and political dimensions of paradigmatic trauma narratives such as Toni Morrison's *Beloved* and Leslie Marmon Silko's *Ceremony*. Nevertheless, in *The Trauma Question*, trauma scholar Roger Luckhurst has recognized also popular fiction as a significant place for representing trauma. Moreover, as Hubert Zapf notes in *Literature as Cultural Ecology*, trauma is not only "central to the human experience," but literature, being capable of a "self-reflexive staging of complex dynamical life processes," also "has a special sensitivity and affinity to trauma" (207). Although Zapf focuses on fictional literature, he also acknowledges that "autobiographical narratives of trauma victims" can become important sources of "literary treatments" (210). Although we must be cognizant of the genre differences in analyzing a work of fictional literature, together with a memoir, the two books provide a rare synchronicity of different types of trauma in relation to gender and nature. As Zapf asserts, trauma narratives can serve as the locus for investigating how the human and the nonhuman are intertwined, both as agents and victims of trauma and therefore sharing an "agency" in a "continuity of trauma and victimization" (34). Indeed, in both *The Wall* and *The Push*, the roles of human and nonhuman actors as "victims" and "perpetrators" of trauma are volatile. In addition, says Michelle Balaev in *The Nature of Trauma in American Novels*, "the protagonist's culture, social class, nation, gender, ethnicity, family, and relation to a particular place" (38) are all contingent on their subjective experiences of potentially traumatic events. Therefore, the protagonists' gender, race, and class as well as the physical location are important here.

In both *The Wall* and *The Push* the male protagonists and their relation to trauma are ambivalent; they are white, successful males who willingly have put themselves in positions to experience traumatic events, yet those very characteristics expose them to a different type of experience of trauma than individuals from less privileged groups. As Brown has shown, "[p]ressure on men to be manly [...] can create high risks for behaviors that lead to trauma exposure, such as [...] reckless sporting activities" (*Cultural* 133). Although traumatic events themselves may not be gendered, "scripts and schemata about gender roles" (132) are inevitably part of the response to trauma. As Judith Butler has discussed, such scripts can work as "reiteration[s]" of norms that regulate gendered practices and "binarisms" (Butler, *Bodies* 42) and thus function as a "regulatory practice that seeks to render gender identity uniform through a compulsory heterosexuality" (Butler, *Gender* 42). Because men, in order to conform to the heteronormative ideals of hegemonic masculinity (Connell), are expected to be tough and not show weakness, this trauma of the privileged undoubtedly has different characteristics than trauma experienced by those less privileged. Further, the protagonists are implicated in the etiology of their own trauma when they put themselves in harm's way. They are also implicitly involved in causing damage to the natural environment through a practice of altering the rock they climb on and all the associated damage that an excessively consumerist and affluent Western lifestyle produces. Long and Caldwell's narratives also represent similar masculine responses to trauma in that the protagonists do not actively seek help from the psychiatric profession for their trauma but instead turn to the



mountain El Capitan for their “counseling.” Brown notes that masculine norms informed by misogyny may not only aggravate men’s difficulties but also hinder their ability to seek help (*Cultural* 133), and in our primary texts the avoidance of professional help can be read to both express a traditional Western masculinity and an implicit critique of the psychiatric profession.

*The Wall* is a horror novel that has male friendship, rock climbing, and the famous 3000-ft granite “big wall” formation of El Capitan in Yosemite National Park at its center. As a genre, horror fiction is essentially a “representation of what terrifies and disgusts” (Wisker 5). Significantly for our discussion, “[f]eminist critiques of horror” may reveal the “cultural constructions” that contribute to women’s “constricted roles” and thus support their dismantling (Wisker 32). Aside from its horror elements, it is only incrementally revealed in *The Wall* that trauma will also play a major role in the development of the events. Trauma and horror also feature as topics of climbing novels elsewhere. *The Ice Soldier* by Paul Watkins, for example, recounts a traumatic experience in the mountains in WWII and traces a war veteran’s attempt to cope with that trauma through a journey back into the mountains. Michelle Paver’s *Thin Air*, on the other hand, is a mountaineering ghost story set in the post-WWI Himalayas where a group of mountaineers slowly unravel the traumatic past of the previous expedition to the area, and conjure past ghosts to the present.

*The Wall* narrates a story of two late middleage affluent white males, Hugh Glass and Lewis Cole who, “like old warriors [...] were returning to their battleground” (38) in an attempt to relive past glory on the walls of El Capitan. They frame this attempt in masculinist terms as a “little Viagra for the soul” (57). Hugh, the main character of the novel, is a geologist at British Petroleum, unknown at the writing of the novel for the 2010 catastrophic Deepwater Horizon oil spill. Hugh is also the namesake of the nineteenth century frontiersman and later eponymous hero of the 2015 film *The Revenant*, and his last name, “Glass,” can be read as Long’s signaling Hugh’s about-to-be-unraveling, fragile masculinity. His partner Lewis is described as “the Great Ape” (34) who, in preparation for their climb, has resorted to “testosterone shots” to gain muscle (39). As the novel progresses, they are joined by Augustine, a SAR (search and rescue) climber employed by Yosemite National Park (Ahwahne in Miwok) and referred to as “Tarzan” (44). They are to attempt to rescue a group of female climbers. As Hugh asserts, these “Trojan Women” (102) have attempted to climb a new route on the wall and consequently “reached too far” (103), or, “flown too close to the sun” (113). Gradually, it is revealed that both Hugh and Augustine suffer from a past of perpetrator trauma where they have abandoned their partners to die (Hugh his wife in the desert and Augustine his climbing partners in the mountains).

*The Push*, classified by its publisher as the memoir of professional mountain and rock climber Tommy Caldwell, has many characteristics of a classic autobiography. It follows the author’s journey through childhood to later adversity and eventual triumph and fame in a rather conventional way, but it also makes use of certain literary devices such as occasional unchronological narration, and focuses on the intimate emotions of its

protagonist.<sup>1</sup> Because of the inherently close relationship between trauma and adventure sports, it is not surprising that *The Push* is not an outlier in the genre of real-life mountain climbing narratives. Exposure to and suffering from trauma have been frequently and famously brought to the limelight, from such bestsellers as Joe Simpson's book *Touching the Void* that describes Simpson's arduous and traumatic self rescue and his climbing partner's perpetrator status in the event, to Jon Krakauer's *Into Thin Air* that relates the events and aftershock of the infamous 1996 Everest disaster that led to the demise of eight mountaineers. Male mountaineers' trauma narratives have also been successfully commodified by professional male climbers. A recent example of this is Cory Richards who was featured in Devon O'Neil's *Outside Online* article "To Get to the Summit Cory Richards Had to Lose It All." The article reiterates the clichéd conception of a "tough-guy mountaineering culture" that is "hypermasculine" and intolerant of acknowledging any effect of being exposed to traumatic events and being "macho—chest pounding and high fiving and fist bumping" (O'Neil).

The storyline in *The Push* is one of a socially awkward and frail boy growing into adulthood and athletic prowess in the shadow of a hypermasculine bodybuilder and outdoorsman father. The narrative arc goes through three traumatic events. The first, and arguably most significant, traumatic event is when Tommy, along with his then-fiancee, Beth Rodden, and two other climbers are kidnapped and taken hostage by Islamic militants on a climbing trip to Kyrgyzstan. Tommy and his companions experience several trying days and witness violence, but in the end manage to escape when Tommy pushes one of the captors off a cliff, thinking they are leaving him for dead. Years pass before he discovers that their abductor survived the fall, but the traumatic experience has already affected his psychological wellbeing. The second trauma he experiences in the book is losing his left index finger, a crucial "tool" for a professional rock climber, in a table saw accident. These traumatic incidents, especially the kidnapping, leave seemingly permanent scars on the relationship between Tommy and Beth: Although they marry after the traumatic Kyrgyzstan incident, they later divorce. The divorce, the third traumatic event in *The Push*, leaves Tommy reeling, and seeking to self-medicate on the wall:

If I allowed myself to venture onto those walls unroped, I would enter a utopia, ultimate absorption in the thing I loved most, total commitment in a world devoid of heartbreak. And if I fell to my death, at least the pain would be gone, too [...] Climbing was my life. It had helped me through hard times [...] I also knew that hard physical labor always seemed to be my best therapy. (Caldwell 178-179)

Whereas in *The Push*, the protagonist heals from his trauma, gaining both spiritual happiness and material wellbeing as a result of his long-term and close connection with El Capitan, in *The Wall* the protagonists' masculine hubris (re)victimizes them.

---

<sup>1</sup> We refer to Caldwell by his surname when we draw attention to him as author of the memoir and by his given name, Tommy, when explaining his position within the book.

## Pluralities of Traumas

Trauma is specific, not generic: It “does not happen to a generic human being” (Brown, *Cultural* 7), nor is it initiated by a generic being, human or otherwise. The main protagonists in *The Wall* and *The Push* are mountain climbers. This group, according to Monasterio, Yassar Alamri, and Omer Mei-Dan, exhibit “significant temperament and character differences” compared to “a normative population sample” (218). Trauma is both experienced and represented differently depending on the different identity groups involved in the process. In this, we draw on Michelle Balaev’s “pluralistic model” (31) of understanding trauma, that is, the notion that there are a variety of trauma responses instead of a single “official” one. Trauma is also not gender-neutral: as Brown points out, it “is a feminizing event; trauma renders its targets weak, helpless, confused, and emotional, all characteristics that are associated with the target group of femininity” (*Cultural* 44). The specificity and plurality of trauma is evident in how it is represented in *The Wall*. First, the very ontology of trauma is made light of by labeling it as something unserious. In the masculine climber jargon of the novel, trauma is described as merely another “epic,” as something that goes into climbing’s “hall of fame” despite of, or rather *because* of, “the death of partners, the loss of toes and fingers, madness, terrible privations, the whole nine yards” (190). Second, the novel also paints a picture of a world where reactions to a traumatic event are expected to be starkly different whether one identifies as male or female: when Cuba, one of the “Trojan women,” at the moment of her would-be-rescuers reaching her, first emits “the hoarse cry of a carrion bird” (261) and is moments later “screaming like a banshee” (265), Hugh understands her reaction. After all, she has just spent days clutching on to her friend Andie’s dead body whose eyes the “birds had taken” (265). However, when Augustine reacts violently and apparently irrationally to finding his ex-lover like this, Hugh first thinks he has “no excuse” (267) to act in such manner. Only grudgingly does Hugh acknowledge that “his shattered faith and the sight of his lover turned into that horror” perhaps after all “counted” (267) as a stressful enough event.

Among the diagnostic criteria for PTSD, the *DSM-V* lists, for example, “exposure to war,” “being kidnapped, being taken hostage, terrorist attack,” and “observing threatened or serious injury” or “unnatural death” (274). However, in *The Push*, the narrator implies that the memories of their kidnapping and witnessing of extreme violence “haunt” only his then-fiancee Beth. Caldwell writes that it is only because her “parents figured we needed professional help” that they eventually go see a psychologist (108). Tommy, however, is initially “startled and stunned” when they are compared to “rape victims” by the psychologist. Only later does he understand that the psychologist treated them as trauma victims (108). Indeed, *The Push* implies that only the third significant traumatic event of his life, namely his wife Beth leaving him, seems to “push” him over the edge, truly into the territory of trauma. Losing his finger, he admits to feelings of “psychological trauma” (124) but only after his divorce, when staying in Yosemite in the shadow of El Capitan, does he admit suffering “*from a tornado of depression*” and “*nightmares [...] of dying*” (160). Significantly, he himself makes the connection between his spatial location

and psychological state: “*What brings you to a place where you dream of your own death?*” (160). Caldwell constructs a narrative of healing: Tommy’s decision to battle his trauma by dedicating his athletic life to being the first to climb the “Dawn Wall”<sup>2</sup> of El Capitan can be seen as a symbolic act of rising (or, climbing) up from the psychological ashes of a dark, feminine, and earthy trauma into a light, masculine, and transcendent athletic achievement.

Aside from the effect that trauma victims’ gender has on their traumatic experience in *The Wall* and *The Push*, their dual positions as both perpetrators and victims of trauma are significant textual elements in the narratives. In *The Push*, Tommy is partially accountable for his divorce, and, albeit unwittingly, he certainly cuts off his finger himself. The most striking and narratively dramatic instance of traumatization, however, is undoubtedly when he, as a kidnapping victim, pushes one of their assailants off a cliff and for many years from that moment on thinks of himself as a killer. Just as with Hugh in *The Wall*, who suffers from perpetrator trauma because of his role in his wife’s death, the related symptoms, as mentioned by the *DSM-V*, of “[r]eckless or self-destructive behavior” (272), are acutely felt by the protagonist in *The Push*, as is evidenced by his anguished seeking of solace in dangerous climbing. Throughout *The Wall*, Augustine and Hugh suffer not only from traumatic experiences in the mountains, but also from their own roles as initiators of those events. While Augustine’s role in the past of leaving his friends to die in the mountains is that of an unintentional perpetrator, it is hinted throughout the novel and finally revealed at its end that Hugh in fact not only “lost” his wife Annie in the desert, but intentionally abandoned, that is, killed her. In the novel, Hugh’s dual role as victim and perpetrator reaches its apex as nature seemingly conflates the victims in his traumatized mind, when he first searches for and then finds his friend and climbing partner Lewis hanging from ropes on the wall:

It had been like this in the desert as he [Hugh] trekked out from Annie [...] step by step calculating his exit from madness [...] He didn’t like the wide-eyed surprise on Lewis’s face. It made him look foolish. And the snow packing his mouth brought back Hugh’s nightmare of Annie with the sand pouring from her throat. He put his back to the abyss. They were gone. (Long 352-353)

Transferring victim status onto perpetrators of violence has historically been in the interest of institutions (such as the US military) that rely on their members to perform acts of violence (Gibbs 161), and the study of perpetrator trauma has therefore understandably been “a neglected area of literary trauma studies” (Rodi-Risberg, “Problems” 118). Alan Gibbs has stressed the importance of a critical study of perpetrator trauma. He has emphasized that although “the projection of sufferer or victim status” to those who themselves have caused trauma has often implied an attempt at “the minimising of responsibility for one’s actions” (161), just acknowledging and studying the phenomenon does not absolve perpetrators of guilt (168). As Marinella Rodi-Risberg stresses, there are “ethical as well as political implications” when analyzing representations of trauma (“Problems” 110), and in analyzing the portrayals of white

---

<sup>2</sup> A feature film documenting the climb, *The Dawn Wall*, directed by Josh Lowell and produced by the Red Bull Media House in association with Sender Films, was released in 2017.

athletic males and their perpetrator trauma it is crucial to consider them in relation to Gibbs's assertion that women and men suffer differently from perpetrator trauma because women are already "doubly victimized" (191) on account of their oppressed position in society.

In *The Wall*, the focalization is throughout from Hugh's point of view, and the reader is initially led to feel sympathy for him. Like Gibbs and Rodi-Risberg above, Hubert Zapf has problematized the "ethical relevance" (209) of literary trauma narratives, especially when they are concerned with focalization from the perpetrator's viewpoint: discussing Torquato Tasso's *Jerusalem Delivered* and the scene where the male protagonist Tancred cuts a wound in a tree (who is in fact his lover Clorinda whom he has accidentally killed), Zapf notes that what "appears ethically relevant in this scene is that even though the perspective is that of the agent of traumatization, the crusading [male] knight, the narrative attention and the reader's empathy are drawn to the fate and voice of the [female] victim" (214). Rodi-Risberg indicates that this scene adds a material element to trauma and is suggestive of male violence against women and nature ("Writing" 31, 188). Trauma is caused simultaneously to the natural world which "becomes a metamorphic other of the female heroine" and to Clorinda (Zapf 214). As Alaimo reminds us, material nature "is never merely an external place but always the very substance of our selves and others" (158), and the confluence of trauma, gender, and nature described here is also evident in *The Wall*. Although Hugh's perspective is prioritized and his power often made to seem somehow "natural," the novel implies that this has dire consequences. From the beginning of the novel Hugh and Lewis are introduced to the reader in ways designed to make them feel sympathetic. As the narrative evolves, however, and the reader is led through Hugh's interior soliloquy of his deteriorating marriage and his extreme reaction to it, the reader's sympathy shifts to his wife, and Hugh is made responsible for his actions.

In the climax of the novel, while Hugh has been able to lead Augustine and Cuba up and off the wall, he is left face to face with Cuba, who is throughout the novel described by Augustine as a "witch." The reader is led to believe that this is perhaps only a sign of a misogynistic attitude towards a non-white, possibly non-heterosexual, and capable woman. However, problematically, at the novel's end, the narrator suggests that Cuba indeed may be a "witch." Throughout the novel, she has been described as an "other" with the skin color of either "smoked meat" or "dark tea" (Long 257) as compared to the white, athletic males all around her. In the end, she symbolically assumes the role of the magical and vengeful female out for her "pound of flesh" (286), a strangely Shakespearean "weird sister" (336), and simultaneously a personification of "Mother Nature", who in the end slaps down the hubristic male from off her. The novel ends with Hugh in free fall down the wall after Cuba has cut through his rope. Although horror fiction often aims to (re)establish order, when that order is inherently unethical, a "radical horror writer" may eschew tradition (Wisker 10). Even though Long may not be a politically radical author, this "harmony without restoration of the status quo" (Wisker 36) can be read as an implicitly feminist critique of misogyny. Like the ghost of Colonel Chabert, the eponymous character in Balzac's 1832 novel, as discussed by Cathy Caruth, "does not return [...]"

precisely as a human being claiming his rights but as a cry for humanity emanating from someone not yet recognized as human” (Caruth 25), Annie emanates as a spectre in the form of Cuba and claims, finally, to be heard as a victim. It should be noted that the trope of the ghost was also used in Paver’s mountaineering novel *Thin Air*, where the character of Arthur Ward, though male, functions in a similar role as Cuba. The ghost trope has been traced to Toni Morrison’s *Beloved* and Gibbs notes how her usage of the “trauma as haunting [...] has been excessively and sometimes inappropriately borrowed by later trauma writers seeking similar effects” (76). In this sense, *The Wall* (and *Thin Air*) tread waters familiar from other trauma narratives, although the political function of the ghost is different in *The Wall* in that the ghost represents a female victim of male violence.

Significantly, while the *DSM-V* lists “[p]ersistent, distorted cognitions about the cause or consequences of the traumatic event(s) that lead the individual to blame himself/herself or others” and related feelings of “guilt, or shame” (272) as symptoms of PTSD, only Hugh’s cognitions have been distorted, as he has until the end not been able to face what he did to his wife. Although Hugh had sought to heal himself from his perpetrator trauma on the wall, it is only Augustine, the younger and (more) innocent of the two who in the end receives any healing from nature: only he “looked cleansed. Reborn” (373) near the end of their ordeal, while Hugh was still incapable of either remorse or redemption.

### Pluralities of Natures

We have so far mainly addressed the representation of the human element of trauma. Nature, or “the wall” and its multispecies community, is depicted in our primary texts not only as a victim of arguably traumatic human actions, but also as both an agent of healing and a source of traumatization. El Capitan is the spatial location of events, and in both books additionally reflects white masculine viewpoints of nature as at times benevolent and at other times malevolent. As Balaev has shown, representations of nature in American trauma fiction rely on the construction of an “environmental ethos” that “forms a geographically specific contextual factor of place,” and this construction extends to “the representational contingencies of trauma, memory, and the self” (xii). In this light, the “wall” of El Capitan produces in the protagonists of Long’s and Caldwell’s books, in Balaev’s terms, “a physical arena where the individual engages the self and the past” (63), and where physical “interactions with the landscape” allow the protagonists to work through their respective traumas (28). As Thom van Dooren, Eben Kirksey, and Ursula Münster point out, “human lives and ways of life cannot take place and be described in isolation” (2), but we must consider them as contingent upon each other. As with the pluralities of trauma, there are also various modes of representing nature in Caldwell and Long’s books, for instance, in terms of the multispecies natural “entanglements” (van Dooren et al. 2), that is, the coeval agencies of human and nonhuman actors, involved. In *The Push*, the existence of nonhuman agents, apart from the wall itself, is curiously neglected, even though Yosemite Valley is rich in fauna. In *The Wall*, however, there are a rich variety of nonhuman agents that act on the novel’s human protagonists: frogs and

mice chew the climbers' ropes, and later, as there is a forest fire raging beneath the wall, Hugh and Lewis behold a "whole food chain" that "unfolded" beneath them as "bats," "swallows, swifts, jays, and nutcrackers flocked upward" (173) in an attempt to escape the flames.

The forest fire, which functions as the dramatic culmination of the novel's midpoint, is started by a traumatized Vietnam war veteran, Joshua. He is accused by Hugh and Lewis of stealing the dead body of one of the fallen women, "the sick bastard" (Long 87). Joshua is a thoroughly "other" man likened to an animal "living in caves and animal dens, eating tourist leftovers and downed game, foraging for nuts and berries" (49). He is thus the antithesis of the hypermasculine big wall climber protagonists. As the forest fire develops, more and more animals escape it up the wall onto the same rocky ledge where the climbers are. As they do, they constitute a tacitly acknowledged multispecies community.

It was a miserable day. The brown pall obscured the sun. More animals climbed onto the ledge. The species now included lizards, mice, and a scorched squirrel. They tried to give the squirrel some water, but the thing acted rabid. The fire had driven it insane. When it tried to bite them, Lewis kicked it over the edge, and then anguished about killing a fellow survivor. (Long 177)

The squirrel is both an acute foreshadowing of the fate awaiting Hugh as well as a poignant reference to the now seemingly chronic and worsening forest fire situation in California. This section of Long's novel apparently anticipates the dire effects to the multispecies community that unmitigated climate change causes.

In *The Wall*, Nature, and "the wall," especially, while sometimes represented in terms of affection, is at other times seen to take on an agency of its own. It is cast in the role of a willful, malevolent actor intent on causing traumatic events. The killing of the squirrel notwithstanding, nonhuman animals are generally depicted sympathetically, especially as compared to the looming presence of the wall of El Capitan. El Capitan is both the "arena" where the male climbers attempt to actualize their masculinity and heal from their traumas as well as the literal "wall" standing in the way of their doing so. In *The Push*, on the other hand, the wall enables the abjection, the pushing away, of the narrator/protagonist's trauma and thus acts as an agent of healing. Hubert Zapf, discussing Kate Chopin's *The Awakening*, describes the novel as dealing with the tensions "between biophobic and biophilic energies" (199), and similar tensions can be found between the depictions of the wall in our primary texts. In *The Wall*, El Capitan is in Hugh's guilt-ridden and slowly deteriorating mind seen in paranoid terms as a semi-conscious "conspiracy of nature" literally "hunting them" (313). Estok has offered his concept of ecophobia as a more fruitful concept than those of biophilia (Kellert and Wilson) and biophobia (Ulrich) because ecophobia enables more effectively linking fear and hatred of nature with "homophobia and racism and sexism" (Estok 208), seeing that they all rely on the ontology of white heterosexual masculinity being above the feminized terrain of nature. Such connections are indeed evident in *The Wall*, where El Capitan is at turns described as a "monstrosity" out for "prey" (82, 84) or, indeed even "the devil" (152) "eating them alive" (363). Although Hugh recognizes the wall as "alive" and "abound[ing]

with energy and life forces” (207, 210), from the novel’s outset he rejects the paternalistic notion of El Capitan and nature as female: “People talked about Mother Nature. Mother, hell. One false move and you ended up in its belly” (17). For Hugh, El Capitan is something that is simultaneously (monstrously) inhuman and (anthropomorphically) agentic.

In *The Push*, the perspective is more biophilic, even geophilic (Cohen). For Tommy, El Capitan seems feminine and reminiscent of both a female lover and a tender Mother Earth:

After all these years the view of the wall above still leaves me breathless. I lay my hand on the cool stone and run my fingers along its surface. Then I lay my cheek on the wall and turn my eyes skyward, a ritual I have performed hundreds of times, paying homage to creation. I close my eyes and thank El Capitan for being here. Then I ask her to keep me safe through this journey. (Caldwell 293)

Tommy even supposes that his second wife Becca thinks of El Capitan as essentially his “mistress” (237). Contrary to some of the representations of the exaggerated masculinity of rock climbing in *The Wall*, Tommy is adamant that the wall is not something to battle against or conquer; rather, climbing it requires, “working with it, not against, the rock” (Caldwell 240). Hugo Reinert’s discussion of the Sámi people’s reverence of certain charismatic large rocks referred to as *Stállu* shows how stones have in some cultures been “recognized as powerful entities—capable not just of transacting with humans but of forming bonds and entering relations, gifting petitioners with luck and material benefits in return for appropriate offerings” (97). The offerings gifted and received in our primary texts vary dramatically. Reinert discusses how “lifelong relations with particular stones” (97) can be beneficial to the human half of the bargain, which is the case with Tommy in *The Push* because of his longstanding “relationship” with El Capitan. For Hugh, Lewis, and Augustine such rewards are not forthcoming, and in the end El Capitan “punishes” the men for their arrogance: Augustine narrowly escapes with his life, but is (re)traumatized, after “turning to stone and ice, dissolving into mist [...] like a myth where humans petrified or turned into trees or animals” (343).

### Pluralities of Masculinities

The protagonists’ white athletic masculinity influences both how they see nature and how traumatic events that take place therein affect them. This identity category, however, while seemingly singular, is in truth an “unavoidably complex and pluralised” one (Hultman and Pulé 2). Past trauma studies has focused so extensively on (certain) male responses to trauma that Brown has criticized the field for highlighting the experiences of “white, young-able-bodied, educated, middle-class, Christian men” at the expense of excluding the experiences of those outside those categories (“Not Outside” 101). Critique of masculinist and ableist culture also resonates with recent interdisciplinary work on disability studies and environmentalism. Sarah Jaquette Ray indicates that “adventure culture’s investments are not just racial, gendered, elitist, or imperialist; they fundamentally hinge on the fit body,” and so the emphasis on fitness disregards “the category of disability” against which the risking, adventuring body is



defined (33, 36). Paradoxically, Ray suggests that adventuring bodies in fact risk disability due to their desired “environmental transcendence requir[ing] this corporeal experience” (36). Elizabeth A. Wheeler has voiced a similar critique of the notion that “the acquisition of ecological consciousness” through mountaineering requires a fit and able, usually male and heterosexual body and thus places “some people as closer to nature than others” (553).

In critical research on human-nonhuman relations men have traditionally been conspicuously absent to the point of leaving them “categorically unmarked” (MacGregor and Seymour 10). This is despite Richard Twine’s assertion that hegemonic masculinity is deeply rooted in a “dominating and alienated relation to nature” (1). Emerging work on ecological masculinities has therefore taken on board the critical tools of ecofeminist work and started to both critically investigate “masculinities as plural” (MacGregor and Seymour 11) and outline ways for them to challenge and dismantle hegemonic assumptions (Hultman and Pulé).

Ecofeminist Greta Gaard has insisted that environmental justice aspects are vital to the deconstruction of hegemonic masculinities (*Critical*), and offered non-damaging outdoor practices such as cycling and gardening (“Toward”) as means that could facilitate men “to stand with—rather than on top of” those oppressed (*Critical* 161). Although sport has often been seen as a field that reifies hegemonic masculinity and its “celebration of danger, risk and competition,” sociologist Victoria Robinson, who has studied masculinities and rock climbing, is critical of such blanket statements (106). She argues that the willingness to practice a risky sport like rock climbing can also be the result of wanting to “resist and transform” established masculine praxes (161). Therefore, there are ethico-political advantages in a critical study of rock-climbing masculinities, especially as feminist trauma scholar Jennifer Griffiths has shown that a(nother) way for trauma studies to be politically relevant is to emphasize trauma’s relation to “masculinity itself” (182) and gender’s relation to power.

Even further ethical implications of studying representations of trauma emerge when the objects of study are implicated in the birth of the traumatic events. After all, the male rock climbers in our study choose to do things and go to places where traumatic events are likely to occur. In a twist on the misogynist justification of rape (i.e., gendering public places as male and excluding women from them by excusing rape and saying that the victim “should not have walked there, drunk, in that bad neighborhood at night and dressed like that, etc.”), we might say that all of the (male) trauma victims in *The Wall* and *The Push* are at least partially “to blame” for their being victimized. Unlike, for example, soldiers suffering from PTSD who, often, did not choose to go to places where traumatic events are likely to happen, these rock climbers willingly put themselves in harm’s way. Moreover, despite waxing lyrically about the beauty of the pristine mountain landscapes, their very presence in that environment arguably contributes to the destruction of not only that specific place, but to the environmental catastrophe at large (Wörsching).

Representations of masculinities in the primary texts are never simple and static but contestable and volatile, consisting both of hegemonic hypermasculinities and efforts at deconstructing these. For example, although Hugh is depicted in increasingly

unflattering terms as the narrative in *The Wall* develops and his role in his wife's death is elucidated, this portrayal is also accompanied by the narrative voice becoming more critical. Moreover, although Caldwell expresses caring and equitable ideas in his memoir, there is also an implicit understanding that for being a successful professional athlete, his wife's nearly unquestioning support is expected.

The lack of gender equity in *The Wall* is conspicuous, and throughout the novel, the male climbers' attitudes to women are characterized by misogyny. Hugh and Augustine are portrayed thinking that the "Trojan women" are belongings of the men (151). Augustine's interior soliloquy depicts the women as having "trespassed beyond some border" even though "they must have known they didn't belong here" (216). He even considers the women's climbing ambitions as merely wanting "to show the world how big their balls were" (220). Moreover, Augustine manages to remarkably associate his own trauma with El Capitan by describing the route of the "Trojan women" on it as "an open wound" (213). "Wound", the literal meaning of trauma, here acts as a powerful allegory of the men's desperate journey up the wall while trying to stay independent, masculine men against the feminizing effect of being trauma victims. For Hugh, the attempt to retain his masculine autonomy, "not giving yourself away" was even the central motive for killing his wife, and "to purge the impulse" of performing "Samaritan acts" (306) was for him an essential requirement of realizing his masculinity.

In the novel's climax, Hugh has to finally embrace his feminine side and relinquish his hubristic sense of separateness. He is an oil company geologist and thus literally an embodiment of "toxic" masculinity, but at the dramatic peak of the novel's climbing action, when he leads himself and Augustine up the wall on the "Trojan women's" elusive route, Hugh has to symbolically become a woman to be able to trace the female climbers' path. His comfortable privileged masculinity is at a loss in the "*female labyrinth*" (223) that the "Trojan women" have created up the wall, which has "erased all his reference points" (234). Already at the beginning of the novel, Hugh has been uneasy about feeling uncharacteristically "illiterate with the land" when planning their climb (23). As Rodi-Risberg has discussed, "the observing position from which landscape has historically been viewed within Western geographical discourse has been masculine (and white and heterosexual)" (*Writing* 187). Here in the novel, when Hugh's normal ontological position and practices are questioned, he must reflect on his own embodied masculinity to find his way out of the "labyrinth."

The solution comes to Hugh as he realizes that as "a guy, he was naturally inclined to muscling moves", but only by accepting the need to climb "delicately" and using "finesse" will he be able to climb up (Long 247). Although it is temporarily empowering for Hugh to get in touch with his feminine side, automatically equating delicateness with femininity is not without its problems, as "cultural male/female dichotomies" (Salovaara 77) in representations of climbing can have negative, self-perpetuating repercussions to gender equity and, as Hultman and Pulé state, thus lead to reinforcing "stereotypical gendered differences" (197). As an example of current, culturally stereotypical assumptions of masculinity, Hultman and Pulé refer to the notion that "being a real man is being the one who penetrates, not the one who is penetrated" (9). The implicitly

feminizing event of being penetrated is in Hugh's mind merged with the idea of being "gaping open, utterly vulnerable" (366). During a night spent in their hanging tent platform on the wall, the ghost that haunts them on their climb is felt by Hugh to be moving beneath the tent floor: "Hugh felt it crossing his rump [...] It poised beneath his anus, and he felt open" (366). Hugh's fear of being anally molested by the ghost is only dissolved after terrified, violent resistance, at the end of which each of the climbers "separated into animal solitude" (367) for the duration of the rest of the night.

In *The Push*, Tommy exhibits a masculinity that shares some of the hypermasculine elements found in the characters in *The Wall*, but that is also decidedly different in that there are explicit declarations of appreciation for the women in his life. Tommy also emphasizes the role of nature in molding his masculinity in a positive direction by claiming that he was "shaped by the mountains into a man who can love" (336). However, like *The Wall*, *The Push* discusses the environmentally damaging practice of placing metal bolts in the rock for protection as implicitly feminine, as opposed to the "machismo" (Caldwell 47) of using removable, "natural" pieces of protection. The hypermasculine, macho, notion of bolts as the epitome of cowardice and degenerated masculinity, is evident in first Hugh's, then Lewis's musings in *The Wall*, where "pure" rock may be seen as a metaphor for "pure" femininity, ripe for picking for the male conquerors, but also acts as a symbol of the protagonists' environmental ethos.

Chicken bolts [...] the work of pretenders to the throne [...] the drilling of even a single bolt [...] an event very close to statutory rape [...] Many climbers had backed off from routes rather than despoil them with a bolt, preferring to leave the rock pure for those with more talent [...] To him [Lewis], bolts weren't just an eyesore, they were evil. They were the Machine, the paving of the American frontier, the cowardice of urban weaklings." (Long 94-95)

Significantly, when Hugh and Augustine arrive at the belay station of the "Trojan women," Hugh describes the profusion of bolts at the scene as irrevocable evidence of the women's deteriorating mental state and "[p]aranoia" (257), as an embodiment of an essentially female terror and irrationality. The implication here is that relying on the inherent safety of the bolts is undoubtedly less manly than being more autonomous, indeed frontiersmanlike, and placing one's own protection.

In conclusion, the representations of privileged, white athletic heterosexual men's trauma and their responses to it vary on a spectrum ranging between the hegemonic and, at least moderately, ecological. Further, because the convergence of trauma, nature, and, specifically, masculinity, has been neglected in previous studies, this convergence needs to be made more conspicuous, and men marked more explicitly as a category. This ultimately has both ethical and political ramifications because *whose* trauma is represented and *how* matters (Rodi-Risberg, "Problems" 110). Therefore, overly simplistic notions of masculinity and trauma need to be further problematized, and the shifting, at times agentic and at other times more objectified, role of nature, considered. In studying these representations of masculinity, and eventually also other, nonbinary genders, combining trauma studies with ecofeminist and ecomasculine scholarship promises to be a productive locus of action. This is especially because it enables examining

the portrayals of healing processes, in our case specifically from trauma, as both gendered and localized.

Submission received 20 December 2018

Revised version accepted 13 July 2019

## Works Cited

- Abramson, Alan and Robert Fletcher. "Recreating the Vertical: Rock Climbing as Epic and Deep Eco-Play." *Anthropology Today*, vol. 23, no. 6, 2007, pp. 3-7.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana UP, 2010.
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 5th ed., American Psychiatric Association, 2013.
- Balaev, Michelle. *The Nature of Trauma in American Novels*. Northwestern UP, 2012.
- Brandon, Joshua. "A Soldier and a Doctor on the Power of Nature." *REI Co-op Journal*. Accessed 2 Oct. 2018.
- Brown, Laura S. *Cultural Competence in Trauma Therapy: Beyond the Flashback*. American Psychological Association, 2018.
- . "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma." *Trauma: Explorations in Memory*. Edited by Cathy Caruth. Johns Hopkins UP, 1995, pp. 100-112.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Caldwell, Tommy. *The Push: A Climber's Journey of Endurance, Risk, and Going Beyond Limits*. Penguin Random House, 2017.
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Johns Hopkins UP, 2013.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Stone. An Ecology of the Inhuman*. U of Minnesota P, 2015.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity, 2005.
- Estok, Simon C. "Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 16, no. 2, 2009, pp. 203-225.
- Evans, Mei Mei. "'Nature' and Environmental Justice." *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy*. Edited by Joni Adamson, Mei Mei Evans, and Rachel Stein. U of Arizona P, 2002, pp. 181-193.
- Gaard, Greta. *Critical Ecofeminism*. Lexington, 2017.
- . "Toward New EcoMasculinities, EcoGenders, and EcoSexualities." *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. Edited by Carol J. Adams and Lori Gruen. Bloomsbury, 2014, pp. 225-239.
- Geertz, Clifford. "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight." *The Masculinity Studies Reader*. Edited by Rachel Adams and David Savran. Blackwell, 2002, pp. 80-98.
- Gibbs, Alan. *Contemporary American Trauma Narratives*. Edinburgh UP, 2014.
- Griffiths, Jennifer. "Feminist Interventions in Trauma Studies." *Trauma and Literature*. Edited by J. Roger Kurtz. Cambridge UP, 2018, pp. 181-195.

- Hultman, Martin and Paul M. Pulé. *Ecological Masculinities: Theoretical Foundations and Practical Guidance*. Routledge, 2018.
- Kellert, Stephen R. and Edward O Wilson, eds. *The Biophilia Hypothesis*. Island, 1993.
- Long, Jeff. *The Wall*. Pocket Star, 2006.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Routledge, 2008.
- MacGregor, Sherilyn and Nicole Seymour. "Introduction." *Men and Nature: Hegemonic Masculinities and Environmental Change*. Edited by Sherilyn MacGregor and Nicole Seymour, *RCC Perspectives*, no. 4, 2017, pp. 9-14.
- Monasterio, Erik. "The Risks of Adventure Sports/People." *Alpinist*, 19 Nov. 2007. [www.alpinist.com/doc/web07f/rb-erik-monasterio-mountaineering-medicine](http://www.alpinist.com/doc/web07f/rb-erik-monasterio-mountaineering-medicine).
- Monasterio, Erik, Yassar A. Alamri, and Omer Mei-Dan. "Personality Characteristics in a Population of Mountain Climbers." *Wilderness and Environmental Medicine*, vol. 25, no. 2, 2014, pp. 214-219.
- O'Neil, Devon. "To Get to the Summit Cory Richards Had to Lose It All." *Outside Online*, 24 August 2017, [www.outsideonline.com/2234616/life-after-near-death-cory-richards](http://www.outsideonline.com/2234616/life-after-near-death-cory-richards).
- Ray, Sarah Jaquette. "Risking Bodies in the Wild: The 'Corporeal Unconscious' of American Adventure Culture." *Disability Studies and the Environmental Humanities: Toward an Eco-Crip Theory*. Edited by Sarah Jaquette Ray and Jay Sibara. U of Nebraska P, 2017, pp. 29-72.
- Reinert, Hugo. "About a Stone: Some Notes on Geologic Conviviality." *Environmental Humanities*, vol. 8, no.1, 2016, pp. 95-117.
- Robinson, Victoria. *Everyday Masculinities and Extreme Sport. Male Identity and Rock Climbing*. Berg, 2008.
- Rodi-Risberg, Marinella. "Problems in Representing Trauma." *Trauma and Literature*. Edited by J. Roger Kurtz. Cambridge UP, 2018, pp. 110-123.
- . *Writing Trauma, Writing Time and Space. Jane Smiley's A Thousand Acres and the Lear Group of Father-Daughter Incest Narratives*. Diss. U of Vaasa, 2010.
- Salovaara, Harri. "A Fine Line': Crossing and Erecting Borders in Representing Male Athletes' Relationships to Nature." *VAKKI*, no. 4, 2015, pp. 77-85.
- Twine, Richard. "Masculinity, Nature, Ecofeminism." *Ecofeminism Organization Journal*, 2001. [richardtwine.com/ecofem/masc.pdf](http://richardtwine.com/ecofem/masc.pdf). Accessed 16 Oct. 2018.
- Ulrich, Roger S. "Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes." Edited by Kellert, Stephen R. and Edward O. Wilson. *The Biophilia Hypothesis*. Island, 1993, pp. 73-137.
- van Dooren, Thom, Eben Kirksey, Ursula Münster. "Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness." *Environmental Humanities*, vol. 8, no.1, 2016, pp. 1-23.
- Wisker, Gina. *Horror Fiction: An Introduction*. Continuum, 2005.
- Wheeler, Elizabeth A. "Don't Climb Every Mountain." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 20, no. 3, 2013, pp. 553-573.
- Wörsching, Martha. "Race to the Top. Masculinity, Sport, and Nature in German Magazine Advertising." *Men and Masculinities*, vol. 10, no. 2, 2007, pp. 197-221.
- Zapf, Hubert. *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*. Bloomsbury, 2016.

## Editorial

### Creative Writing and Art Ecological In(ter)ventions in the Francophone World

Damiano Benvegnù  
Dartmouth College  
ecozona.arts@gmail.com



The adjective “Francophone” is habitually used to address those countries where French is the common language. There are 29 French-speaking countries in the world, with France as the place where the language originated but not the most populous of them, a primacy that belongs to the Democratic Republic of the Congo. Although the noun “Francophonie,” from which the adjective comes, was coined in the nineteenth century, it only entered common usage in the 1960s when Leopold Senghor—first president of Senegal, poet, and major theoretician of *Négritude*—started to use it consistently. It would be correct to surmise that the term “Francophone” is associated with the legacy of French colonialism.

The term “ecology” was instead introduced by the German zoologist Ernst Haeckel in 1866, who referred to the meaning of the Greek “oikos”, as “household, dwelling, habitation” (see Jax and Schwarz, 145-182). Etymologically, we may say that to think “ecologically” means to reflect on the intertwined dynamics of linguistic discourse (*logos*) and dwelling upon a specific place (*oikos*). It is significant that the term “vernacular,” which is also used by geographers to indicate any landscape combinations of natural and human structures in the context of ordinary people’s lives (as opposed to a more institutional landscape), comes from the Latin *vernaculus* “domestic, native, indigenous; pertaining to home-born slaves,” thus revealing once again the political tie between language and dwelling.

If we combine the two terms—Francophone and ecology—we are thus immediately faced with some questions about the relationships between the language(s), the place(s), and the politics in which we dwell, insofar as our sense of place is rooted in as well as mediated and expressed by specific languages within situated communities. What happens, though, when the language we are supposed to use to communicate (with) our own surroundings originates instead in another place and within a different community? Can our sense of place be translated – to use a spatial as well as linguistic verb—without losing both sociolinguistic and environmental specificity? And to what extent can a community or an individual inhabit their own place with(in) a language that has been instead imposed upon them?

Inevitably, these are some of the questions that lie behind this issue of *Ecozon@* devoted to “Ecological In(ter)ventions in the Francophone World/ In(ter)ventions écologiques dans le monde francophone.” If one of the merits of so-called French Theory has been to acknowledge that “language is not a transparent medium” but that “it affects the way thinking organizes the world” (Posthumus 2017, 24-25), it is no surprise that the two guest editors, Stephanie Posthumus and Anne-Rachel Hermetet, have not only crafted a bilingual title but also addressed in their introduction the difficulties of outlining “the elements of what might constitute ‘the Francophone world’” when it comes to ecology (Hermetet & Posthumus, Intro). In fact, both English and French have histories of political and environmental colonization and exploitation, with the former lately taking the position of hegemonic lingua franca that—as the very term reveals—once belonged to the latter. The two guest editors have therefore opted for introductory remarks split between English and French without any direct translation, as a practice situating their different ecocritical approaches as well as a way of underlining “obstacles to meaning that can only be overcome by the creation of multilingual communities” (ibid.).

Intercultural friction is at the political core of our current environmental discourses and, unsurprisingly, it has always been central to the experience of those Francophone authors who lived under French colonization. Environmentalism might have in fact been “a taboo subject in philosophical circles in France” (Posthumus 2017, 4), leading to a “delayed engagement with ecocriticism” (Persels, ix), but influential figures in Caribbean thought and Francophone cultural commentary such as Aimé Césaire, Suzanne Césaire [née Roussi], and Édouard Glissant have somehow anticipated our current attempts to think geopoetics and geopolitics together (cf. Last 2017). As Mardorossian has pointed out, Glissant in particular provides “a useful bridge between environmentalism and postcolonial consideration today” (988). In fact, in gathering together crucial environmental issues while highlighting the complex incontrovertible question of the relationship between language and landscape, Glissant’s work emphasizes “how in interacting with human beings, the land’s specificity codetermines and permeates our identity and representational structures” (989). Consequently, Glissant’s creolized ecology does not gesture toward an alleged original harmony of *logos* and *oikos*, a mythical identity of language and soil before colonization. Instead, his work “moves across bodies and land to reconfigure what it means to be human and to expose the schism between the social and the natural that was generated by colonialism” (989). As Glissant himself writes in *Poetics of Relation*, to reactivate a proper earth ecology—or, as he calls it, an “aesthetic of the earth”—artists must give birth to “an aesthetic of rupture and connection” capable of displaying both “the fever of passion for the idea of ‘environment’” and “the half-starved dust of Africa” (151).

It seems no coincidence that some of the artistic in(ter)ventions (a wonderfully articulated double-word that is also a homograph in English and French) collected in the Creative Writing and Art section of this issue of *Ecozon@* can be interpreted in light of Glissant’s poetics. For instance, our first artist, Dominique Weber, shares with Glissant a similar aesthetic concern about the schism between the social and the natural. As demonstrated by Weber’s 2019 art installation entitled “why, my love, did we get

divorced?” (or, in French, “Pourquoi, mon amour, avons-nous divorcé?”), from which the cover image of this issue of *Ecozon@* is taken, Weber is in fact interested in questioning what he calls “a deep divorce” between humanity and other-than-human life through the juxtaposition of a maple branch and a “veil of growth.” As Weber writes in his submission remarks, both objects are “placed opposite each other in a state of suspension that is both uncertain and worried:” while the maple branch has been cut off and “seems to freeze in a death horizontal position,” the veil of growth instead “spreads out a strange and threatening verticality.” Yet, as the guest editors also notice in their introduction, this petrified state of disconnection does not appear definitive, as both the tree branch and the veil carry signs of contamination and life: the spots on the veil and the fruits on the branch appear in fact as surprising mycotic entities ready to grow at any moment in the dawn-like light of the installation. This resistance to a deadly separation is also key to the other two series of Weber’s works anthologized here. Both the drawings made by mud imprints and those integrating other-than-human natural entities such as moss (2018-2019), are geopoetic attempts to listen to the environment and recover a sense of material community with the earth. As Weber writes, these drawings display “the meaning of the crossings, intersections, continuities that link our body to the water and humus of the soil”: in so doing, they represent an idea of love of the earth that is based on the cross-pollinating materiality of the land and are thus a wonderful example of what Glissant calls “aesthetics of a variable continuum, of an invariant discontinuum” (Glissant, 151).

Catherine Diamond’s poems express a different kind of friction between the political, the aesthetic, and the nonhuman. Diamond—a professor of theatre and environmental literature at Soochow University, Taipei, Taiwan, as well as the director/playwright of the Kinnari Ecological Theatre Project in Southeast Asia—sets a poetic stage in which not only do the two hegemonic Anglophone and Francophone cultures encounter one another, but also a certain stereotyped idea of French culture as highly intellectual is met by concerns about bodies and the material exuberance of life. So, for instance, in “Rabelais’ Mango,” T.S. Eliot’s conservative, prudent Prufrock (from Eliot’s *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1920) is mocked by a hedonistic image of a poetic character engaging with a fruit in what is described as “a drooling Pantagrueling ecstasy.” In Diamond’s second poem, “A Day at Giverny,” a day trip to what is known as Claude Monet’s Garden (in the region of Normandy) becomes instead the stage for a reflection upon our aesthetic expectations and a nonhuman nature that is beyond our control, a “wanton act of weeds” that can indeed—and I would add, positively—“corrupt the beauty of the eternal mind.”

The two other poems included in this section of *Ecozon@* are not directly related to the Francophone world but they still express a similar concern for the division between humanity and the nonhuman world. The first one is the English translation of a poem by the Greek poet Nikos Gatsos (1911-1992). The translator, Clayton Miles Lehmann, is a Professor of History at the University of South Dakota who specializes in ancient history, archaeology, and epigraphy as well as classical reception. Gatsos’ poem, entitled “Persephone’s Nightmare” [Ο εφιάλτης της Περσεφόνης] was originally written in 1976 and sets modern Greek environmental issues against Greek mythology. As Prof. Lehmann



notes in his introductory remark, in Gatsos's poem the town of Eleusis becomes the frictional setting for a disparaging contrast between "the most important ancient shrine of Demeter and Persephone, goddesses associated with Earth's fertility" and its modern counterpart, an "industrial wasteland."

The last contribution is also a poetic treat, kindly offered to the readers of *Ecozon@* by Rosemarie Rowley. An Irish award-winning poet and ecofeminist, Rowley has published five books of poetry and several essays on the relationships between feminism, literature, and the Green Movement. For this issue of *Ecozon@*, she submitted an extract from a longer, seven-chapter poem entitled "The Wake of Wonder," which was written in 1987 and was a prize winner in the 1997 Scottish International Open Poetry Competition. In the "Wake of Wonder" the poetic voice interweaves political, personal, sexual and ecological questions, reflecting upon the past as a way to look for a better future. The section anthologized here, the fifth in the original sequence, deals in particular with the relationships between love, humanity, and environmental degradation.

Finally, I want to conclude the Creative Writing and Art section of this issue of *Ecozon@* with a belated thanks to my predecessor, Serenella Iovino. In Fall 2018 I had the privilege of taking over Serenella's role as the editor for this section of the journal. The contribution that Serenella made to *Ecozon@*, and to this section in particular, is incalculable, and the brilliant editorials she wrote during her four-year tenure as the Creative Writing and Art editor are a crucial legacy for ecocriticism as well as for the Environmental Humanities as a whole. Here, I want simply to thank Serenella for her intellectual generosity and thoughtful support: without her friendship, I would not have been up to the task that Carmen Flys Junquera, Axel Goodbody and the entire editorial board of *Ecozon@* kindly entrusted to me.

## Works Cited

- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. University of Michigan Press, 1997.
- Jax, Kurt, & Schwars, Astrid, editors. *Ecology Revisited*. Springer, 2011.
- Last, Angela. "We Are the World? Anthropocene Cultural Production between Geopoetics and Geopolitics." *Theory, Culture & Society*, vol. 34, no. 2-3, 2017, pp. 147-168.
- Mardorossian, Carine. "'Poetics of Landscape': Édouard Glissant's Creolized Ecologies." *Callaloo*, vol. 36, no. 4, 2013, pp. 982-994.
- Persels, Jeff. "The Environment in French and Francophone Literature and Film: An Introduction." *FLS*, vol. XXXIX, 2012, pp. ix-xiv.
- Posthumus, Stephanie. *French Ècocritique: Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. University of Toronto Press, 2017.

***why, my love, did we get divorced?***

*M. Dominique Weber*



**why, my love, did we get divorced?**  
23.VI.2019, installation, a maple branch (about 180 x 300 cm) suspended  
120 cm above the ground and a growth veil (320 x 200 cm), studio view



*seeing each other, my love, kills us*

03.VII.2019, installation, a branch (about 110 x 170 cm) suspended 190 cm above the ground and a transparent black lace dress (190 x 30 cm), studio view



*mud: when we were a kiss*  
2018, imprint of a palm without the fingers, previously coated with mud, on  
paper, 59,4 x 42 cm



*outcrop: sub-thin space-time*  
2019, graphite powder, grape seed oil and moss on paper, 76 x 56 cm

© M. Dominique Weber. All rights reserved.

## Poems

Catherine Diamond  
Soochow University, Taiwan  
diamondcatherine53@gmail.com



### Rabelais' Mango

Poor Mr. Prufrock!  
The most frightful breach  
of manners his mermaids could imagine  
was to let drip  
a juicy drop of peach.  
I smirk at his dilemma  
while the dark yellow of mango  
dribbles down my cheek.

Golden lobes of tropical sun  
the lazy burn of a summer's afternoon  
in that nectar concentrate;  
all Gauguin fantasy wrapped inside its skin.  
peel back, bite, let it trickle down your chin.

Such bliss cannot be consumed neatly;  
not mopped with tissue  
nor inhibited by any thought of courtesy.  
It must be indulged with absolute daring,  
a drooling Pantagrueling ecstasy,  
with face plunged bravely into the ripe flesh,  
there, to suck all pleasure from the pit.

## A Day at Giverny

Nymphéas, water puppets,  
baubles of wax color laze  
on the black surface of a summer's day.  
The green spikes of iris  
bearing the standard of purple hearts  
cluster at the water's edge  
as wisteria droops artfully  
over the green japanned bridge:  
*le nature mort en coquet déshabille.*

Only four euros fifty  
gets you this original vision  
that you can reproduce endlessly  
with your digital camera.  
One man's version will cost you millions.

You've seen it all before  
not only in books and museums,  
but on diaries, coffee mugs, placemats,  
pillow cases, jigsaw puzzles, lanterns, and mouse pads  
multiplied beyond cliché,  
fatigued beauty inexhaustibly on display.  
So why come all this way  
to see the original?

I haven't got Monet's eyes or hands  
to recreate the garden in paint;  
he has already captured it every hour  
of every day, posing nature  
like a female body,  
already formulated in his mind  
for the flowers to replicate.

Or has he?

That day, we saw the garden  
Monet never drew, perhaps never dreamed.  
An aerial attack launched  
from beyond the confines of the gate  
loosed seed pods in a storm  
of cottony parachutes,

wafting yet falling,  
falling, yet flying.  
till finally landing.  
Soft warm snow covered the pond,  
thickly furring it, as mold  
massed on mossy furrows,  
clung to the bamboo and willows,  
blurring definition beyond  
Impressionism.

Grotesque! a visitor cried,  
appalled at the trick nature had played.  
She had come too far, waited too long  
to see the garden imitate art  
now to watch this wanton act of weeds  
corrupt the beauty of the eternal mind.



## Persephone's Nightmare<sup>1</sup>

Clayton Miles Lehmann  
University of South Dakota, USA  
clehmann@usd.edu



There where the pennyroyal sprouted and wild mint  
and the earth sent forth the first of her cyclamen  
now villagers haggle for cement  
and birds fall dead into the kiln.

There where the initiates joined hands  
devoutly before entering the sanctuary  
now tourists toss their cigarette ends  
and they go to see the brand new refinery.

There where the sea became a blessing  
and a benediction was in the rustic sheep's bleat  
now to the shipyards trucks are hauling  
empty shapes iron children and metal plate.

Sleep in the earth's embrace  
Persephone  
and never retrace  
your way to the world's balcony.

---

<sup>1</sup> Translated from the original Greek of Nikos Gatsos (1911-1992). In this song, which he wrote for Manos Hatzidakis to set to music in 1976, Gatsos evokes the landscape of Eleusis, just west of Athens. In antiquity the devotees of Demeter and Persephone came to this sacred destination for initiation into the mysteries of rebirth and regeneration; it has now become an industrial wasteland.

## **The Wake of Wonder**

*Rosemary Rowley  
Irish poet  
rowleyrosie@yahoo.ie*



***A sequence on love - political, personal, sexual and ecological, asking questions on the possibility of saving the world, and the whole damn thing..***

***As we gaze from the portals of the past, to wake the dead, and look to the future, for the awakening of spirit..***

***Written in 1987, reflecting on the events of the 'sixties, seventies, and eighties***

***Prize winner in the Scottish International Open Poetry Competition, 1997.***

**FIVE – our heroine ponders further on the nature of human love – does it encourage self-interest, consumerism, and therefore pollution?**

If human love is only based on sex  
Why is it such a feeling only wrecks  
The state, the law, the constabulary  
Attested for, time and again, in voluntary  
Contributions to the free press. It seems  
People are only really themselves in dreams,  
And seldom think of any society  
Save in terms of respectable sobriety.  
So forget fellow-feeling, what's held in common  
It's like the time Caesar crossed the Rubicon  
And claimed all his. All now wish to own  
Everything they see, or take a loan.  
Sharing is now an idle vision  
Best endured while watching television.

So annihilation is the structure of the whole  
If we are given over to selfish goal,  
Conquest, conspiracy, exploitation  
Murder, pillage, and infiltration.  
The past excesses of extinct society  
Were bent with its own satiety -  
What's left but conquering neighbour's lands  
Intimidation, weapons, not loving bands,  
No wholesome hearts to expand without friction  
Trying to prove that war is just a fiction.  
Not so at all. Instead we have the spectacle  
Of warring nations, and peace lovers ramshackle.  
Swords into ploughshares! What optimism.  
Did someone say light breaks up in a prism?

To survive, we must expand the caring zone,  
Embrace others we would not call our own.  
When we rush to buy a motor car  
Remember, though we travel very far  
We leave unfriendly fumes, pillage the earth  
For which future generations will feel dearth.  
The honking snakes of traffic in a city  
For perambulating babies have no pity,  
The layer of ozone in the stratosphere  
Is diminishing for sure, year by year,  
Hamburgers are eating into forests  
Acid rain is making stone quite porous  
The bombs are piling up – while a homily  
Tells us all that is important is our family.

Appeasing the voracious household god  
Is simply now a matter of the right wad  
Of notes. The world may yet turn desert  
If unhappy couples continue to subvert  
Nature, and her wise house-keeping way.  
Future generations will have to pay –  
Unless, of course, someone drops the bomb  
And the world itself become an ashen tomb!  
God spare us, but 'twould perplex you,  
Pain, terrorise, affright and vex you –  
But something in our purpose is germane  
To this most overwhelming side-track: the main  
Thrust of my argument is why people  
Feel love is only congruent 'neath a steeple.

The kernel of the matter is what people feel  
- Romantic Love – is selfish and unreal.  
Let those who wish to exploit, do so.  
Do they deserve their riches? Rousseau  
Gave us a common humanity outside the state,  
But it's enough for me that I tolerate my mate  
And reign supreme in my own front room,  
It has no view, save the TV, and the tomb.  
And then when we build our air-raid shelter  
We'll have it so when we run helter-skelter  
And the sirens sounding, there'll be a few  
Left of us, perhaps just me and you.  
So therefore, the idea of man and wife,  
Somehow always ends up in strife.

So science is the genius for our age,  
It governs life at every stage  
From neonatology to the mortician's skill,  
Reproduction, from sterility to the pill.  
Two-headed monkeys, smoking dogs, and worse  
Obscenities which wouldn't decorate a verse,  
Pets with eyes burning with chemicals  
Just to show us what brand of syrup kills  
Rats climbing on endless treadmills,  
To the desired end we should understand all ills.  
Science has made babies in test-tubes,  
And with mammeoplasty can construct new boobs,  
Science has made these bombs, without God's abduction  
To bring about his gorgeous world's destruction.

The good fairy at birth, was in no hurry,  
First time to learn language, less a worry,  
Communication was our raison d'être

Truth the by-product, our onlie begetter.  
Yet when people let science go to their heads  
They put everyone in different beds -  
A definition to shred common humanity  
Separating us and them, you and me.  
Discrimination is our culture's crown  
Best when worn upside down.  
To celebrate diversity should be our aim,  
Not sacrificing people to the game  
Of science, but with our best love hurled  
To welcome each child into the world.

**Postscript by the poet Rosemarie Rowley publishing the poem at the present time  
2019.**

"I feel that vulnerable young people are not to blame, rather it is the big banks, companies and advertisers that have created this false reality of consumerism and marketed through sexual images, signs and language. This is in the poem an oblique means of getting at this truth through irony which does not diminish the genuine love young people feel for each other. At the present time young people show every sign of waking up"

Julia Ditter  
University of Freiburg, Germany  
julia.ditter@northumbria.ac.uk

Reinhard Henning, Anna-Karin Jonasson, and Peter Degerman, eds., *Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures* (Lanham, MD: Lexington Books, 2018), 252pp.



Despite the fact that the Nordic countries are internationally regarded as the forerunners of ecologically sustainable societies, there have not so far been many studies engaging critically with the origins and the factual background of this notion of Nordic environmental exceptionalism, especially outside of scholarship written in the Scandinavian languages. Even after ecocritical research has shifted its focus to consider various geographical regions and scales, non-Anglophone literatures have not yet found their way into the centre of ecocritical interest. *Nordic Narratives of Nature and the Environment* is the first collection of ecocritical research on northern European literatures written in the English language. The collection aims to bring the fruitful research area of Nordic ecocriticism closer both to those already working in the field of Scandinavian studies and to those unfamiliar with this field. In their introduction, Reinhard Hennig, Anna-Karin Jonasson, and Peter Degerman provide a short outline of the ethnic and linguistic groups comprising the Nordic countries, the various ways in which they are interconnected, and sketch out Scandinavian culture and history since the nineteenth century. This establishes a solid middle ground between experts on Scandinavia and those readers with a main focus on other geographical areas who want gain an introductory overview of the field.

The aim of the collection is to interrogate the construction of the Nordic regions' green image, to examine the degree to which the mediated narrative of environmental exceptionalism corresponds to sociocultural and historical realities, and to illustrate counter-narratives. It is structured around three sub-themes: Nordic Anthropocene narratives, language and aesthetics, and environmental justice. Within these overarching thematic blocks, the collection assembles articles that focus on a variety of genres, such as children's literature and dystopian fiction, as they appear in environmental cultural texts. Even though the novel appears as the most prominent object of analysis, the collection also includes chapters on film, photography, nonfiction writing, poetry, video installations, and even the narratives created through cultural preservation projects. It thereby highlights the multiplicity of narrative forms that play a role in the construction of Nordic natures. The sub-themes of the collection are further expanded through the inclusion of sub-fields of environmental studies such as critical plant studies, human-animal studies, postcolonial ecocriticism, and ecofeminism. Despite this vast array of perspectives, the collection does not create a feeling of disorientation but is visibly

structured around several common themes running through all of its chapters. Contemporary anxieties and concerns around attempts to understand the world in the age of the Anthropocene form a central part of most chapters, often in connection with the notion of modern risk society, the vulnerability and precarity of ecosystems, and a perspective on environmental concerns that moves across local, national, global and even planetary scales.

Within these debates, and in connection with scaling, the articles of the collection negotiate the situatedness of the works they examine within the special geographical, historical, and socio-political context of the Nordic countries while at the same time questioning the notion of the Nordic itself. As Katie Ritson argues in her chapter on Kjersti Vik's novel *Mandø*, set on a Danish Wadden Sea island of the same name that is characterised by its liminal and precarious geography, reading texts solely within their production context as Scandinavian literature discards their global relevance and neglects the fact that an environmental perspective necessarily transcends the notion of the nation state: "Nordic literature/culture as standpoint is limiting, because it necessarily has humans at the centre of its definition" (73). In congruence with Ritson's argument, the question of the reconceptualisation of nation states in an age of ecological crisis is addressed implicitly and explicitly throughout the collection. Many of the analyses further reveal connections between Scandinavian and canonical Anglophone narratives about the environment, highlighting similarities as well as differences and pointing towards the fruitful approach of looking at narratives about the environment from a wider European perspective and even beyond Europe. As Cheryl J. Fish's chapter on Liselotte Wajstedt and Marja Helander's indigenous photography and film demonstrates, locally produced ecomedia that are disseminated globally can engage in cultural work on a global scale and further communication between (indigenous) activists and artists around the world. New concepts introduced within the collection can be integrated productively into ecocritical research more widely, and are not limited to Scandinavian studies or even necessarily the study of specific media forms. Cheryl J. Fish proposes the term of "elegiac ecojustice" to describe media that combine an "image-world where human relationships to nature are disastrous" with the suggestion of "alternative outcomes and political agency" (210) and take into account issues of environmental injustice. Similarly, Beatrice M. G. Reed introduces the productive concept of "ecomorphism" which, aside from describing "a figural transmission of meaning from a natural or ecological to a human sphere" can also be understood as an overarching concept to structure ecological tropes and includes a variety of sub-categories such as geomorphism or aquamorphism (129).

In the current age of ecological crisis, ecocriticism needs to engage in broader discussions that move beyond the notion that environmental politics can be isolated through the notion of nation states. The collection provides an example of how this might be possible and succeeds in its aim to promote an interest in its audience to engage in comparative studies by destabilising conventional bordering concepts. *Nordic Narratives of Nature and the Environment* is an intriguing and comprehensive collection that makes the complex field of Scandinavian ecocriticism accessible to an Anglophone audience. One

*Author: Ditter, Julia Title: Reinhard Henning, Anna-Karin Jonasson, and Peter Degerman, eds., Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*

can only hope that it will encourage further ecocritical research in Northern European literatures.



Tomas Buitendijk  
Dublin City University, Ireland  
buitendijk.tomas@gmail.com

Goodbody, Axel, and Adeline Johns-Putra (eds.), *Cli-Fi. A Companion* (Oxford: Peter Lang, 2019), 236pp.



Goodbody and Johns-Putra's edited collection of essays *Cli-Fi* is a necessary and accessible introductory text to the genre of climate fiction. It provides a critical overview of documentaries, films, and novels that reflect on (and indeed might effect a new awareness of) the impact of anthropogenic climate change on human, non-human, and more-than-human worlds. With a growing public and academic interest in climate and environmental storytelling and a considerable body of works for the readership to peruse, this companion could not have come at a better time.

The editors have made an excellent selection of primary works for discussion in the companion. The range covers a lot of ground and includes documentary films (Franny Armstrong's *Age of Stupid*), Hollywood blockbusters (Roland Emmerich's *The Day After Tomorrow*), more and less hopeful novels (David Brin's utopian *Earth*; Ian McEwan's darkly humorous *Solar*), children's animated films (Disney's *Frozen*), non-English works (Bong Joon-ho's *Snowpiercer*, among others), climate-sceptic novels (Michael Crichton's *State of Fear*), and of course "proto" or early cli-fi works (such as J. G. Ballard's *The Drowned World*). The essays are grouped according to a number of different themes, among which dystopian and postapocalyptic future fictions, present and near-future realist narratives, and literary modernism. No clear chronology was applied when ordering the discussions, except in the first section (which follows the dates of publication of several proto-cli-fi novels).

Goodbody and Johns-Putra are acutely aware of the limits of cli-fi texts and take pains to discuss these. Issues within the genre include the risk of authors being overly didactic or even patronising (9; an oft-cited example is Jostein Gaarder's *The World According to Anna*, discussed in the companion by Reinard Hennig, 181–86); the importance of scientific accuracy despite fictional license (9); the need to avoid "info-dumping" (9); and perhaps the biggest challenge of all: representing multiple, often clashing temporal and spatial realities, for instance geological and human timescales or the local and the global (10).

At the same time, the editors as well as a number of contributors are quick to point out the various ways in which authors of cli-fi mitigate, or indeed capitalise on, these challenges. They show that some of the more inventive authors working in the genre come close to what might well be another instalment in the developing character of the novel, or at the very least are pushing for a recalibration of our narrative and reading conventions (12–14). Timothy Clark, for instance, demonstrates how George Turner's

reflections on the need for a new direction for sci-fi writing culminated in his own proto-cli-fi work, *The Sea and Summer*—which includes a metafictional narrative arc reflecting on this change of style (46–47).

What makes this collection so exciting to the reader is precisely the chance to discover these incredibly creative approaches to the subject of anthropogenic climate change. Hannes Bergthaller, for instance, shows the reader how the idea of the “risk society” is explored in Nathaniel Rich’s *Odds Against Tomorrow*—a work which pays very little attention to such “classic” cli-fi themes as personal responsibility or the generation clash (117–22). Meanwhile, Bradon Smith points out the value of satire in Will Self’s *The Book of Dave*, a work proving that humour can be used to enhance ecological narrative while also being employed to make very valid observations on religious fundamentalism and utopian ideas on the resilience of small community life in a climate emergency (153–58). These perhaps unexpected ecological narratives are explored in conjunction with the “classics” of the genre, such as Barbara Kingsolver’s *Flight Behaviour* and Margaret Atwood’s *MaddAddam* trilogy—all of which, by the way, are analysed with just as much skill as the less familiar primary texts.

The companion does not offer in-depth discussion of the parameters of the cli-fi genre itself, which might have been warranted considering the scope and impact of anthropogenic climate change and the societal transformations required to avert disaster. For instance, Timothy Clark’s admonition to read eco-critically works that have traditionally been regarded as “non-eco” (Clark, 64) receives no attention in the volume. At the same time, such in-depth reflection might overshoot the aims of this particular collection of essays. Moreover, challenges to a narrow understanding of cli-fi come aplenty from within the primary texts themselves. Many of the works discussed are shown to tackle an impressively wide scope of themes and issues prevalent in modern societies, therewith widening the notion of what constitutes “ecological disaster” or contributes to its making. Meanwhile, the inclusion of works like Jeff Nichols’s *Take Shelter* and Disney’s *Frozen* proves that at least some effort was made to push beyond the limits of what are generally understood as fictions and/or films “about” the environment.

## Works Cited

Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury Academic, 2015.

Astrid Bracke  
HAN University of Applied Sciences, Netherlands  
mail@astridbracke.com

Katie Ritson, *The Shifting Sands of the North Sea Lowlands. Literary and Historical Imaginaries* (London and New York: Routledge, 2019), 170 pp.



Katie Ritson's *The Shifting Sands of the North Sea Lowlands* presents a timely contribution to a growing body of scholarship focusing on water and floods—a body of work that gains in urgency as climate crisis worsens. In *The Shifting Sands* Ritson convincingly demonstrates how a range of texts from the mid-nineteenth century onwards are not only case studies for human-nature relations in the past, but provide ways of thinking about the present and future. She discusses literary works from Denmark, Germany, the Netherlands and England from a truly interdisciplinary perspective. Bringing together both environmental history and ecocriticism, *The Shifting Sands* is an example of the best kind of environmental humanities scholarship, steeped in both disciplines and traditions.

The interdisciplinarity of Ritson's book shows not only in the combination of theoretical perspectives, but also in her discussion of literary texts. Instead of exploring the novels, short stories and the occasional poem—from Denmark, Germany, the Netherlands and England—separately the chapters in the book are organized around themes. In four out of the six chapters, the discussion of texts from different countries is interwoven. The exceptions to this approach are the third and fourth chapters in the book, both focusing on the literature of East Anglia.

The book's first chapter—"Against the Tide. Living with the North Sea"—explores the crises of living with the North Sea. The central texts in this chapter are Hans Christian Andersen's *De to Baronesser* (*The Two Baronesses*) from 1848 and Arthur van Schendel's *De Waterman* (*The Waterman*), a Dutch novel published in 1933. Both works are not only environmental in nature, but also, as Ritson shows, engage with politics and national identity. The chapter concludes on a discussion of Dutch literary responses to the 1953 North Sea Flood. The book's explicit commitment to showing the relevance of the (historical) literary imagination of the North Sea is reinforced in chapter two. This chapter—"Conquest and Control. Engineering the Anthropocene on the North Sea"—approaches Theodor Storm's 1888 *Der Schimmelreiter* (*The Rider on the White Horse*) and the short story "The Netherlands Lives with Water" (Jim Shepard, 2010) exemplify cultures of disaster on the North Sea shore. Cultures of disaster, a term frequently used by historians, refer to "the cultural processes of learning from and trying to prevent recurring crises arising from the hazardous settlement in littoral areas" (49). Indeed, the concept might be used for life in the Anthropocene as a whole, as Ritson shows in this chapter.

Chapters three and four have a less comparative and interdisciplinary character than the earlier and later chapters in the book. In chapter three—"A Sense of Place in the Anthropocene. W.G. Sebald and East Anglia"—Ritson brings a fresh approach to a text familiar to many critics in the environmental humanities, W.G. Sebald's *The Rings of Saturn* (1995). Ritson suggests that *The Rings of Saturn* can be read as a literary account of the Anthropocene, through its ecocentric embedding of Enlightenment history in a planetary context; its treatment of anthropogenic damage; and finally, through the way in which it places humanity as a species in a historical context. Moreover, she makes the case for Suffolk as an especially significant place in the Anthropocene. The Suffolk coast, Ritson notes, "is the fastest eroding coastline in Europe and its visible instability and vulnerability to storms and tides have been a constant feature of the landscape" (83). Sebald's literary engagement with this coast, then, is also an engagement with a landscape that lends itself particularly well to imagining life in the Anthropocene. Chapter four approaches the previous chapter's focus on East Anglia from the perspective of new British nature writing, especially the work of Robert Macfarlane. Focusing on two short pieces by Macfarlane—"Ghost Species" (2008) and "Silt" (2012)—Ritson shows how the instable, shifting landscape of East Anglia also functions as a literary palimpsest, in which past, present and future are written.

Chapter five and six again show the comparative approach of the first two chapters. Time is central to chapter five—"Causeways to the past. Anthropocene and Memory in Contemporary Novels"—which explores *What I Was* (2007) by the American novelist Meg Rosoff and the Norwegian novel *Mandø* (2009) by Kjersti Vik. Both novels, Ritson argues, are exemplary texts of the Anthropocene as "both novels use their lowlands setting to move between the past and future of the environment, engaging with questions of time, human agency, and environmental change that are so central to understandings of the Anthropocene" (115). In chapter six, Ritson turns towards two speculative texts that ground petro-fiction (a term denoting fictions concerned with hybrid human-petroleum actions that Ritson takes from Heather Sullivan) in the special context of the North Sea coast. China Miéville's "Covetithe" and the long poem "Solaris korrigeret" ("Solaris Corrected") by the Norwegian poet Øyvind Rimbereid place the North Sea in a larger global risk culture dependent on fuel.

As Ritson emphasizes in the book's brief conclusion, her readings are informed particularly by Dipesh Chakrabarty's essay "The Climate of History: Four Theses" from 2009. Translating this work by a historian into a literary context, Ritson uses literary texts as means of engaging with and responding to Chakrabarty's theses. The success of this approach demonstrates how Ritson consistently frames works of literature not only in wider literary traditions, but also in terms of scholarship on the Anthropocene, both literary and historical. Showing that the North Sea lowlands are real places *and* places of the human imagination, *The Shifting Sands* provides depth and insight even for scholars not working on one of the national literatures that Ritson explores. Moreover, the book shows an impressive range and familiarity with not only a variety of different texts, but also with a range of theoretical perspectives.

Alejandro Rivero Vadillo  
Universidad de Alcalá, España  
alejandro.rivero@edu.uah.es

Luis I. Prádanos, *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool University Press, 2018, 252 pp.



Pese a la abundante teorización que ha habido en los últimos años ahondando en las consecuencias económicas y (bio)políticas que trajo consigo la caída de los mercados del 2008 en España, el análisis cultural de la sociedad que dio lugar al 15M y los sucesivos cambios políticos y sociales que surgieron a raíz de la gestión de la crisis no han hecho especial hincapié en la crisis climática y medioambiental. Tal y como indica Luis I. Prádanos en su último libro, *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*, apenas se han realizado estudios críticos sobre las relaciones entre las prácticas culturales, los paradigmas económicos, y los procesos ecológicos de la Península Ibérica (3), un vacío académico-filosófico que este texto, sin duda, ayuda a rellenar. Así, en este ensayo el autor hace uso de un marco metodológico basado en las humanidades ambientales para hacer un repaso tanto del panorama ecológico-cultural de la España contemporánea, como de algunos de los productos artístico-narrativos más interesantes—por su contenido eco-disidente—que han surgido en los últimos años. Con esto, el autor contribuye a la implantación de metodologías basadas en las humanidades ambientales en el contexto ibérico, generando nuevos marcos de referencia para la academia española desde la perspectiva del poshumanismo, la crítica ambiental y la economía del decrecimiento. Este último concepto, el decrecimiento, resulta de gran importancia en el tomo, pues el objeto final del autor es concretar los modos en los que la producción audiovisual, literaria y artística ibérica consigue desvincularse de lo que el filósofo Cornelius Castoriadis llamó “el imaginario del crecimiento.” Para Castoriadis, este imaginario se produce por un capitalismo que ha alienado el espacio de debate colectivo, haciendo que incluso los discursos aparentemente disidentes sigan priorizando el crecimiento económico como objetivo fundamental a alcanzar por la sociedad, evitando, por tanto, la posibilidad de soluciones radicales a la crisis ambiental y social que experimentamos en la actualidad.

La perspectiva de Prádanos resulta muy interesante en el contexto de las humanidades ambientales españolas, pues este no solo introduce unas premisas metodológicas basadas en ópticas de análisis cultural—las cuales tienen un arraigo mucho menor en la tradición española—, sino que, además, añade a su tesis variables procedentes del campo de la economía, específicamente las teorías del decrecimiento y las críticas al paradigma del crecimiento infinito sobre las que se sustentan. La relación teórica que el autor establece entre estos dos campos científicos tan aparentemente distintos es, sin duda, sugestivo. Por un lado, su estudio de las dinámicas económicas

capitalistas a través del prisma de autores como Rob Nixon, Stacy Alaimo y Val Plumwood, entre otros, permite desvelar los componentes ideológicos e incuestionados que han sido históricamente transmitidos por el imaginario hegemónico neoliberal, el cual, *per se*, es incapaz de desarrollar soluciones a la crisis climática en las que la variable del eterno crecimiento no sea una dinámica prioritaria. En este sentido, las humanidades ambientales que perfila el autor no constituyen solamente un instrumento de mera crítica, sino que también son capaces de sustentar ontológicamente la existencia (y la necesidad) de teorías del decrecimiento. Estas, bebiendo del poshumanismo, el feminismo y las ideas de la teoría de la descolonización, son capaces de ingeniar imaginarios positivos y sostenibles que inciten a la reconsideración de las actitudes (anti)ecológicas del sistema y, por tanto, a su caída, lo que el autor denomina “imaginarios de poscrecimiento”. Estos imaginarios serán objeto de consideración posteriormente en el libro, analizando la capacidad que diversas manifestaciones artístico-culturales poseen para crear modelos de pensamiento que subviertan el círculo vicioso epistemológico del liberalismo.

Prádanos no solo realiza una crítica a las dinámicas capitalistas del sistema español y a las respuestas que este pretende imponer, sino que también expone las respuestas teóricas de diversos intelectuales del decrecimiento dentro del contexto ibérico. Citando a ensayistas como Riechmann, Martínez-Alier, Pérez-Orozco o Riba Romeva, Prádanos contextualiza esta disciplina y los modos específicos en los que la disidencia teórica se ha posicionado en los últimos años. En este sentido, se ha de destacar su análisis de las dinámicas anti-ambientales surgidas en escenarios urbanos. Siguiendo la estela posmarxista de Henry Lefevre y Benjamin Fraser, Prádanos reflexiona sobre el concepto hegemónico de la ciudad y el urbanismo. Estos se erigen como catalizadores del imaginario de crecimiento, en el que la ciudad se convierte en el ente principal para la promoción de las dinámicas ambientales del neoliberalismo. El autor, asimismo, aborda la posible subversión de este *ethos* capitalista desde el propio entorno urbano, resaltando ejemplos de urbanismo sostenible silenciados o demonizados por gran parte de los medios de comunicación. Consecuentemente, se habla del caso de Ada Colau en Barcelona y Manuela Carmena en Madrid como principales promotoras políticas de estos nuevos urbanismos contestatarios (100), mostrando ejemplos empíricos de las posibilidades disidentes y constructivas que la aplicación de estos valores teóricos puede generar.

Prádanos pasa a realizar un análisis de productos culturales que, o bien ofrecen un acercamiento crítico al imaginario de crecimiento capitalista y a su operatividad en diversos entornos, o bien recrean imaginarios de sostenibilidad en los que artística o narrativamente se ha podido superar el control neoliberal sobre la racionalización del ecocidio al que se presenta el planeta. En el libro encontramos un elevado número de críticas a narrativas audiovisuales. Se habla de cine comercial con ejemplos como *Lo Imposible* (2012), de Juan Antonio Bayona, o la serie *El Barco* (Globomedia Antena 3), las cuales intencionalmente o no, incitan consideraciones contra el tecno-optimismo y las dinámicas de poder neoliberales sobre la tierra. A la vez, se examinan documentales independientes o experimentales como *Mercado de futuros* (2011), de Mercedes Álvarez, *Gente en sitios* (2013), de Juan Cavestany, o *Sobre ruedas* (2011), de Óscar Clemente, los cuales presentan acercamientos ecocríticos a la ciudad y a la tecnología que las domina.

Prádanos también explora otro tipo de narrativas como las novelas de ciencia ficción de Rosa Montero, protagonizadas por la replicante Bruna Husky y ambientadas en un Madrid ciberpunk asediado por una inminente hecatombe ambiental, y la obra artística del colectivo Boa Mistura, la cual incita al replanteamiento de las costumbres de reciclaje y gestión de basura, así como una reflexión más teórica y profunda acerca del papel de la concepción del ser poshumano y sus relaciones con el entorno que cohabita. El análisis de todas estas obras deriva en consideraciones pertinentes sobre las ecologías urbanas, los procesos de generación y mantenimiento de residuos, y la causalidad de las catástrofes medioambientales. Si bien es cierto que las obras difieren en estilo, género y disciplina, el autor arguye, en definitiva, que el consumo crítico de todos estos productos genera, de diferentes maneras, imaginarios y futuros en conflicto directo con las pretensiones del capitalismo actual. Estos imaginarios post-crecimiento (y muchos otros también presentes en el texto) no solo muestran y definen las nuevas perspectivas de la sociedad frente al ambientalismo de los últimos años, sino que pueden (y han de) ser usados para crear soluciones a largo plazo fundamentadas en la destrucción de categorías de poder coloniales, patriarcales y antropocéntricas.

Así pues, *Postgrowth Imaginaries* se perfila como un tomo particularmente útil para aquellos académicos especializados en el contexto ibérico que deseen realizar estudios relacionados con las humanidades ambientales o incorporarlos a su investigación. Es, además, un trabajo cuya temática aún no ha sido explorada en España con suficiente detenimiento y que, por tanto, contribuye a incitar análisis futuros y a establecer una base teórica que combina perspectivas nacionales e internacionales. El texto de Prádanos muestra la aplicabilidad de estas teorías en el contexto peninsular pues, por un lado, hay un gran corpus de productos culturales capaces de generar imaginarios poscrecimiento y, por otro, existe una historia social “ecocida” a registrar, debatir y analizar. El ensayo, en suma, es en sí mismo un elemento que ayuda a inspirar escenarios de decrecimiento mediante la crítica, ya que incita a la reflexión de cómo el neoliberalismo aplicado a España ha transformado nuestra biopolítica y nuestra capacidad de imaginar soluciones al apocalipsis climático que se avecina.

Daniel Ares López  
San Diego State University, USA  
areslopez78@gmail.com

*Transatlantic Landscapes. Environmental Awareness, Literature and the Arts.* Ed. J. M. Marrero Henríquez. Universidad de Alcalá/Instituto Franklin, 2016.



*Transatlantic Landscapes. Environmental Awareness, Literature and the Arts* is the fifth volume in the CLYMA [Cultura, Literatura y Medio Ambiente] series published by the Benjamin Franklin Research Institute of the Universidad de Alcalá (Spain). The diverse essays in this volume will be of interest to scholars in the fields of Latin American, Anglophone, Transatlantic, and Caribbean ecocriticism and environmental cultural studies and, more broadly, the environmental humanities. The editor of this volume, José Manuel Marrero (one of the leading ecocritics based in Spain and a seminal figure in Spanish ecocriticism), led a worthy effort to put together multiple perspectives on the relations between cultural production and environmental experience on both sides of the Atlantic. These perspectives are mostly academic, but also from the art world, represented in Fernando Casas's insightful essay on his artistic relationship with the Amazon. The volume shows a great diversity in the multiple theoretical approaches and influences deployed by its contributors.

The volume is also diverse in the type of cultural production the different chapters focus on. We find analyses of literature in the broadest sense, from eighteenth-century scientific travelogues to contemporary philosophical and legal texts (in the excellent essay of Thomas Heyd), canonical Afro-Caribbean poetry (in Beatriz Rivera-Barnes's chapter), and contemporary fiction from the United States (in Marrero Henríquez's and Isabel Pérez Ramos's chapters). Many of the chapters focus on literary and cultural expression that has been situated at the very margins of the cultural and academic world for different historical reasons. Some examples of historically marginalized literary and cultural production studied in the volume are animal fiction for children in English (in Lorraine Kerslake Young's essay); film in indigenous languages from the Andes (in Roberto Fornas Broggi's essay); poetry about the Chilean rural world in Spanish and "Mapuche language" or Mapuzugun (in Andrea Casals and Pablo Chiuminatto's essay); and activist eco-art from Spain and Latin America (in Luis I. Prádanos's chapter). One of the most valuable aspects of the volume as a whole is the fact that it brings these important and marginalized cultural expressions to public and academic attention and, in different ways, sheds a new light on them by putting the focus on the culture-environment interface and/or in current socio-environmental crises.

My main criticism of the volume has the purpose of reflecting on the possibilities of the environmental humanities as a transdisciplinary field. Like many other edited books that bring together scholars from diverse disciplines, *Transatlantic Landscapes*



reads more as a collection of individual essays from diverse fields than as a collective and concerted effort aimed to bring different perspectives into dialogue on pressing questions at the culture-environment interface. I believe that the role of the environmental humanities should be to enable a transdisciplinary space for thought and action in which historiographical, pedagogical, philosophical, anthropological, indigenous, activist-based, literature-based, arts-based and scientific knowledges enter into a genuine and honest dialogue to figure out practical and reliable ways to bring about the epistemic and civilizational revolution needed to respond to the Anthropocene. In order to do that, we should consider the possibility of stepping outside our particular disciplinary concerns and habits, at least at some moments, in order to unite around common socio-environmental concerns and struggles in a transdisciplinary way.

Since academic work in Latin American and Iberian ecocriticism and environmental cultural studies is much less known than their counterparts in the English-speaking world, I would like to point out what I consider two important and innovative contributions to those fields in the volume. The first is Luis I. Prádanos's "Decolonizing the North, Decolonizing the South: De-Growth, Post-Development, and Their Cultural Representations in Spain and Latin America." In this article, Prádanos places into a comparative frame two of the most intellectually-solid and politically-compelling movements dedicated to bringing about an epistemic and civilizational revolution in response to our current socio-environmental crisis. The first is the "De-growth" movement that emerged and consolidated during the last decades in Mediterranean Europe (but that can be traced back to ideas about the "limits of growth" formulated in the early 1970s). The second are the "Post-development" critiques (based on decolonial traditions of thought and practice) that emerged in Latin America in the same period in response to the failed "developmentalist" strategies imposed on the region by governments and neoliberal institutions of global reach. As an example of possible synergies between both movements, Prádanos compares the articulation of the notion of *slowness* in the "slow movement" of Southern Europe and in Andean epistemologies based on the idea of *Buen Vivir*.

The second important contribution to Latin American ecocriticism I would like to point out is Mark D. Anderson's "Amazonian Flows, Ecological Cosmopolitanism, and the Question of Material Subjectivities". In this ambitious text, Anderson (in dialogue with the work of anthropologist Viveiros de Castro and philosophers Gilles Deleuze and Félix Guatari) brings into play the concepts of "material flow", "material subjectivity", ontological "perspectivism", and "radical cosmopolitanism" to provide an interpretation of contemporary Amazonian culture and thought, which Anderson analyses through his readings of texts by contemporary Amazonian poets. In Anderson's words, his "essay analyzes the roles that different kinds of flows play in the construction of material subjectivities in Amazonia." That is, identities that must be thought of as "behavioral patterns that emerge through bodily interactions with the Amazonian environment" and its multiple geophysical flows and processes. Anderson's thesis is that "in Amazonian thought, identities are conceived of as relational and mutable, since by shifting their position within flows, they may become 'other' bodies". I am not sure if Anderson's brief

analyses of poems by Amazonian poets illustrate convincingly the audacious arguments in the essay about Amazonian naturecultures. In fact, beyond classifying them as “Amazonian”, the article hardly situates the poems and poets in more specific cultural, social, ethnic and environmental contexts. However, I do believe Anderson’s article brings something extremely valuable to the field of Latin American ecocriticism, environmental cultural studies and the environmental humanities: a neo-materialist approach to the study of cultural production that recognizes the material-semiotic entanglements between human bodies, nonhuman lives and material flows and fluxes within the particular cultural-environmental milieus of Latin America.

To conclude, *Transatlantic Landscapes*, in spite of its critical and theoretical lack of focus, is a valuable addition to current research in the fields of ecocriticism and the environmental humanities. Some chapters may serve as a valuable introduction to literary corpora that were either not approached yet from ecocritical perspectives or that belong to marginalized languages/cultures and deserve much more attention. At the same time, some chapters contribute to outline promising developments in Latin American (and Transatlantic) ecocriticism and environmental cultural studies.

Joseph Lloyd-Virgil Donica  
Bronx Community College, CUNY, USA  
joseph.donica@bcc.cuny.edu

Mark Denny, *Making the Most of the Anthropocene: Facing the Future* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 2017) 213 pp.



Mark Denny's subtitle says it all. To make the most of the Anthropocene you have to face the reality of the future that lies ahead. However, Denny's book is not just about strategies for facing a dire future but also about acknowledging the changes observed around us every day that are connected to climate change. His main concern in his book is what to make of the term 'Anthropocene'. At any academic conference in the fields of literature, modern languages, or cultural studies, the term 'Anthropocene' is widely accepted and rarely discussed. It fits scholars' purposes as they move to make the environmental humanities relevant at a time in which many think the humanities have very little to say about how we live now. However, in *Making the Most of the Anthropocene*, Mark Denny proposes we should wait a bit until we declare, hubristically, that we are now under a new geological age caused entirely by us.

The book seems to be made up of the articles Denny has written over the past years. While the structure is uninspiring Denny's content is not. *Making the Most of the Anthropocene* is written for a general audience, and general audiences would do well to read this book. Denny's ability to interpret complex science into digestible bits through the use of analogy and metaphor is impressive.

In his introduction Denny notes "our influence on the planet and its biomass has never been greater" (1). He does not sugarcoat it. He says our worst days are ahead. They are "survivable, but worse" than the changes we already see in the climate (3). The book's largest question is about if and when the Anthropocene began or will begin. There are several dates proposed for the beginning of the Anthropocene. One theory states it began in the late eighteenth century at the start of the first industrial revolution. Denny mentions that at the time of writing the Anthropocene Working Group suggests the date 1610. The reason for this date is that it is the "precise time" CO<sub>2</sub> concentrations had "a noticeable dip in the level centered around that year" (12). He sees one of the best markers of the reality of the Anthropocene or its coming reign being "the mass extinction of species." "Extinction rates," he says, "today are 100 to 1,000 times the background (pre-human) rates, due directly to hunting or indirectly to habitat loss" (13). He is firm in his argument that we need to wait on declaring the Anthropocene the epoch in which we now live. The problem, he argues, is that "earthly stratigraphers... deal with the past, not the future, and many of them are dubious about the whole notion of an Anthropocene epoch" (13). For Denny, the only real evidence of a current Anthropocene has little to do with existing geological layers. It has more to do with chicken bones. The Anthropocene Working Group declared

in 2016 that the mid-twentieth century might be a better date for the start of the epoch because of, as Denny says, “the radioactive fallout . . . along with (I kid you not) the ubiquity of chicken bones strewn around the globe” (15).

Most importantly, Denny’s book offers a practical response to critics like Timothy Clark who rightly note that “the Anthropocene evades normal categories of attention” (x). It is too big, Clark proposes, to wrap one’s mind around in a single thought. Timothy Morton contemplates the overwhelming size of ecological thinking too since everything is interconnected. Denny’s book cuts up the overwhelming size of the concept of climate change in order that we might understand it in more manageable chunks. Most books and films about climate change end with a call, and Denny’s is no different. He calls us “a stupid species” (171). However, he says that “is not the whole story.” If it were, “Darwinian natural selection would have seen us go extinct before we ever got to the stage of producing Darwin” (171). The other part of the story and the part we might still leverage is “our cleverness.” A key question Denny leaves the reader to consider is, “How will those two opposites [our stupidity and our cleverness] gel, to determine . . . our future?” (171).

Denny joins a long list of writers from multiple fields using the Anthropocene to think about humanity’s fundamental needs and desires and future. Roy Scranton’s *Learning to Die in the Anthropocene* (2015) tackles these issues as well. Scranton’s humanistic take on climate change and our impending climate doom shows, as Denny’s does, not just that our lives are at stake but that the culture that makes us human is as well. Scranton explains: if we want to learn to live in the Anthropocene, we must first learn how to die in it (27).

For scholars and students in literary studies wanting to better position their own thinking and arguments about climate change and its impact on everyday life, Denny’s book is essential. He lays out narratives about the environment that are all around us—some just under the surface of conscious thought. He also challenges us to see the narratives and narrative possibilities in the everyday changes happening to our environment. But he also asks us to consider the larger picture that all the little changes come together to make. The International Commission on Stratigraphy commissioned the Anthropocene Working Group in 2009 to determine if the field could accurately describe a new epoch in the earth’s crust as primarily formed by humans. Even though the group’s recommendation was that it is likely a new layer, it recommended holding off on declaring it one. Denny helps to cut through some of the rush to declare humans’ irrevocable harm to the planet and encourages readers to not think only about the future but about the narratives of change that happen right before our eyes.

## Works Cited

- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury, 2015.
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard UP, 2010.
- Scranton, Roy. *Learning to Die in the Anthropocene: Reflections on the End of a Civilization*. City Lights, 2015.

*Vol.10, no. 2*

**Mission Statement**

This journal of ecocriticism, founded in 2010, is a joint initiative of GIECO (Ecocritical Research Group in Spain) and EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and Environment) and is published by the University of Alcalá as of 2014. Its principal aim is to further the study, knowledge and public awareness of the connections and relationship between literature, culture and the environment. As a virtual space, it provides a site for dialogue between researchers, theorists, creative writers and artists concerned with and by the environment and its degradation. Its pages are open to contributions on all literatures and cultures, but its special mission is to reflect the cultural, linguistic and natural richness and diversity of the European continent.

Contributions, which are subject to double-blind peer review, are accepted in five languages, in order to increase visibility and broaden the participation of scholars who are not part of the English-speaking world. *Ecozon@* publishes original research articles, in addition to creative writing, visual arts and book reviews. Publication is open to scholars interested in ecocriticism from around the world. We recommend membership of EASLCE to our contributors and readers, but it is not a requirement for either.

*Ecozon@* is currently indexed in MLA, OAI, DOAJ, ERIH PLUS, Latindex, Dialnet, ISOC and EBUAH, the institutional repository of the University of Alcalá.

**Editorial Board**

**Editor in Chief**

Carmen Flys Junquera, Universidad de Alcalá, Spain

**Associate Editor**

Axel Goodbody, University of Bath, United Kingdom

**Managing Editors**

Lorraine Kerlake Young, Universidad de Alicante, Spain

Diana Villanueva Romero, Universidad de Extremadura, Spain

**Guest Editors for Special Section Vol. 10, no. 1, 2019.**

Anne-Rachel Hermetet, Université d'Angers, France

Stephanie Posthumus, McGill University, Canada

**Book Review Editor**

Astrid Bracke, HAN University of Applied Sciences, the Netherlands

**Book Review Assistant Editor**

Maria Isabel Perez Ramos, University of Oviedo, Spain

**Creative Writing and Arts Editor**

Damiano Benvegnù, Dartmouth College, US

**Secretary**

Irene Sanz Alonso, Universidad de Alcalá, Spain

**Assistant Editors**

Christopher Schliephake, University of Augsburg, Germany

Margot Lauwers, University of Perpignan Via Domitia, France

Louise Squire, University of Portsmouth, United Kingdom

Adele Tiengo, University of Milan, Italy

**Editorial Assistants**

Beatriz Lindo Mañas, Universidad de Alcalá, Spain

Alejandro Rivero Vadillo, Universidad de Alcalá, Spain

Lisa Wulf, University of Cologne, Germany

**Graphics Editorial Assistant**

Ana Flys Junquera

***Advisory Board***

Dr. Joni Adamson, Arizona State University, United States

Dr. Stacy Alaimo, University of Texas, Arlington, United States

Dr. Franca Anik Bellarsi, Université Libre de Bruxelles, Belgium

Dr. Julio Cañero Serrano, Universidad de Alcalá, Spain

Dr. Margarita Carretero González, Universidad de Granada, Spain

Dr. Juan Carlos Galeano, Florida State University, United States

Dr. Fernando Galván, University of Alcalá, Spain

Dr. Greg Garrard, Bath Spa University, United Kingdom

Dr. Catrin Gersdorf, Universität Würzburg, Germany

Dr. Terry Gifford, Universidad de Alicante / Bath Spa University, United Kingdom

Dr. Christa Grewe-Volpp, Universität Mannheim, Germany

Dr. Ursula K. Heise, UCLA, United States

Dr. Isabel Hoving, University of Leiden, Netherlands

Dr. Serenella Iovino, University of Torino, Italy

Dr. Richard Kerridge, Bath Spa University, United Kingdom

Dr. Esther Laso y León, Universidad de Alcalá, Spain

Dr. Timo Maran, University of Tartu, Estonia

Dr. José Manuel Marrero Henríquez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spain

Dr. Sylvia Mayer, Universität Bayreuth, Germany

Dr. Timothy Morton, Rice University, United States

Dr. María Novo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Spain

Dr. Juan Ignacio Oliva, University of La Laguna, Spain

Dr. Serpil Oppermann, Hacettepe University, Turkey

Dr. Christopher Oscarson, Brigham Young University, United States

Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé, Universidad de Alcalá, Spain

Dr. Stephanie Posthumus, McGill University, Canada

Dr. Alicia H. Puleo, University of Valladolid, Spain

Dr. Roland Racevskis, University of Iowa, United States  
Dr. Tonia Raquejo, Universidad Complutense de Madrid, Spain  
Dr. Catherine (Kate) E. Rigby, Monash University, Australia  
Dr. Catriona Sandilands, York University, Canada  
Dr. Scott Slovic, University of Idaho, United States  
Dr. Heather Isabella Sullivan, Trinity University San Antonio, United States  
Dr Bronislaw Szerszynski, Lancaster University, United Kingdom  
Dr. Alexa Weik von Mossner, University of Klagenfurt, Austria  
Dr. Bertrand Westphal, Université de Limoges, France  
Dr. Hubert Josef Zapf, Universität Augsburg, Germany  
Dr. Robert Zwijnenberg, Universiteit Leiden, Netherlands

Issue published October 31, 2019

### ***Reviewers for issues 10.1 and 10.2***

Ademolawa Adedipe, Canada  
Athane Adrahane, Belgium  
Laura Barbas-Rhoden, Wofford College, USA  
Roman Bartosch, University of Cologne, Germany  
Franca Bellarsi, Université Libre de Bruxelles, Belgium  
Kellen Bolt, Northwestern University and MiraCosta College, USA  
David Borthwick, University of Glasgow, United Kingdom  
Douglas Boudreau, Mercyhurst University, USA  
Stephen Brain, Mississippi State University, USA  
Sarah Buchanan, University of Minnesota Morris, USA  
Églantine Colon, University of California, Berkeley, USA  
Susan Divine, College of Charleston, USA  
Heide Estes, Monmouth University, USA  
Daniel Finch-Race, University of Bristol, United Kingdom  
Axel Howarth Goodbody, University of Bath, United Kingdom  
Anne Rachel Hermetet, Université d'Angers, France  
Lucas Hollister, Dartmouth University, USA  
Rebecca Jarman, University of Leeds, United Kingdom  
Molly Volanth Hall, University of Rhode Island, USA  
Stephen Harris, University of New England, USA  
Yvonne Kaisinger, University of Salzburg, Austria  
Étienne-Marie Lassi, University of Manitoba, Canada  
Élise Lepage, University of Waterloo, Canada  
Margot Lauwers, University of Perpignan Via Domitia, France  
Katherine Lynes, Union College, USA  
Louisa Mackenzie, University of Washington, USA

Pippa Marland, University of Leeds, United Kingdom  
Paul McDonald, University of Wolverhampton, United Kingdom  
Rich Murphy, University of Massachusetts, USA  
Ana Maria Mutis, Trinity University, USA  
Mutis Christopher Oscarson, Brigham Young University, USA  
Bibian Perez, Universidad Complutense, Spain  
Stephanie Posthumus, McGill University, Canada  
Judith Rauscher, University of Bamberg, Germany  
Frédéric Rondeau, University of Maine, USA  
Randall Roorda, University of Kentucky, USA  
Scott Slovic, University of Idaho, United States  
Myriam Suchet, Université Sorbonne Nouvelle, France  
Lucie Taïeb, Université de Bretagne Occidentale, France  
Mario Trono, Mount Royal University, Canada  
Cyril Vettorato, ENS de Lyon, France  
Anne-Gaëlle Weber, Université d'Artois, France

### **Copyright Notice**

Authors who publish with this journal agree to the following terms:

- a. Authors retain copyright and grant the journal right of first publication with the work simultaneously licensed under a [Creative Commons Attribution License](#) that allows others to share the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal (CC BY-NC for articles and CC BY-NC-ND for creative work) unless author requests otherwise.
- b. Authors are able to enter into separate, additional contractual arrangements for the non-exclusive distribution of the journal's published version of the work (e.g., post it to an institutional repository or publish it in a book), with an acknowledgement of its initial publication in this journal.
- c. Authors are permitted and encouraged to post their work online (e.g., in institutional repositories or on their website) prior to and during the submission process, as it can lead to productive exchanges, as well as earlier and greater citation of published work.

**Cover image:** *why, my love, did we get divorced?* by M. Dominique Weber © All rights reserved.



**Published by**



**Sponsored by**



***Institutional Address***

Carmen Flys Junquera  
Editor in Chief  
Instituto Franklin  
Colegio de Trinitarios  
C/ Trinidad, 1  
28801 Alcalá de Henares  
Madrid (Spain)

**ECOZON@**

Vol 10, No 2