

Vers une écologie littéraire

Jean-Christophe Cavallin



Pour citer cet article

Jean-Christophe Cavallin, « Vers une écologie littéraire », dans *Fabula-LhT*, n° 27, « Eco-poétique pour des temps extrêmes », dir. Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing, Décembre 2021, URL : <https://fabula.org/lht/27/cavallin.html>, article mis en ligne le 13 Décembre 2021, consulté le 15 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2841>

Vers une écologie littéraire

Jean-Christophe Cavallin

Ce fut le réflexe de défense d'une littérature qui, se sentant menacée parce que ses techniques et ses mythes n'allaient pas lui permettre de faire face à la situation historique, se greffa des méthodes étrangères pour pouvoir remplir sa fonction dans des conjectures nouvelles. [...] Nous avons entrepris de faire une littérature des situations extrêmes. »
Jean-Paul Sartre

L'Angoisse, ce minuit [...]
Mallarmé

Nous n'entrons pas seulement dans une « époque de terreur¹ » : nous entrons dans une époque de terreur et de pitié. Le climat nous épouvante, le sort du vivant nous afflige — Nous sommes malades d'*écophobie* et malades d'*écopathie*. Ce nouveau sentiment tragique trahit le retour d'un contexte excédant notre maîtrise. Nos modes de pensée s'en ressentent : sciences humaines et humanités ont entrepris d'acclimater leur épistémologie au grand souci écologique. Nos modes de pensées et nos manières de vivre. L'anthropocène n'a rien à voir avec une ère géologique ; c'est la métaphore obsédante d'une angoisse (*Angst*) documentée qui ne laisse pas l'esprit dormir. Il y a celles et ceux qui y sont déjà entrés ; il y a celles et ceux qui s'y noient entièrement, en perdent le repos, y perdent la mesure ; et il y a celles et ceux qui vivent encore comme avant, curieusement échappés à sa cloche d'insomnie. Dans « Situation de l'écrivain en 1947 », Sartre exhorte la littérature à sortir de sa réserve pour s'enrôler dans la praxis et en veut pour preuve la torture : dans les geôles souterraines de la capitale occupée, c'est la condition humaine — et le destin de l'humanisme — qui se joue dans le face à face du bourreau et de sa victime. Pour Sartre, c'est l'irruption de *l'absolu dans le relatif* : l'essence de l'homme remise en jeu dans un *moment historique*². L'anthropocène, si l'on veut, est à la fois moins et plus que la violente effraction de l'absolu dans l'historique ; c'est l'instillation lancinante

¹ Simon C. Estok, « L'Écocritique dans un Âge de Terreur », *Acta Fabula*.

² « La guerre et l'occupation, en nous précipitant dans un monde en fusion, nous ont fait, par force, redécouvrir l'absolu au sein du relatif. [...] Notre historicité même, parce que nous la vivions au jour le jour, nous rendait cet absolu qu'elle avait semblé nous ôter d'abord. » (Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », dans *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976, p. 260). Pour une relecture du texte de Sartre dans le contexte de la crise écologique actuelle, voir Jean-Christophe Cavallin, « L'Extrême Littérature. Récits pour l'anthropocène, 1 », dans *Diacritik*, 20 août 2018.

du géologique dans le quotidien, le souci de la biosphère accusant et contaminant nos habitudes les plus naïves. Nous sommes coupables et complices dans nos façons d'acheter, dans nos façons de manger, de consommer, de travailler, de nous déplacer, de prendre nos loisirs, etc. Non plus la « condition humaine » mais la condition terrestre dépend des moindres de nos pratiques. Si nous mangeons de la viande, nous détruisons l'Amazonie ; si nous achetons sous plastique, nous tuons la faune marine ; si nous roulons à l'essence, si nous avons un portable, si nous prenons l'avion, si nous portons du cuir, etc. « *We are the weather* », dit une couverture de Jonathan Safran Foer, sous-titre français : « L'avenir de la planète commence dans notre assiette³ ». Qu'une tragédie planétaire contamine nos gestes les plus anodins, c'est « le tragique du quotidien » à un degré qu'Auerbach n'aurait pu imaginer.

Malaise dans la Situation : engagement et formalisme

D'où retour à Adorno et à la question terrible qu'il pose à la littérature :

Je n'ai pas l'intention de minimiser la phrase selon laquelle il serait barbare de vouloir encore écrire de la poésie après Auschwitz ; elle exprime en négatif l'impulsion qui anime la littérature engagée. [...] il faut en effet que la littérature puisse affronter ce verdict, et donc faire comme si le simple fait de venir après Auschwitz ne la condamnait pas au cynisme. [...] L'excès de souffrance réelle ne supporte pas l'oubli ; il faut transposer dans le domaine profane la parole théologique de Pascal : *On ne doit plus dormir*⁴.

Le verdict que doivent affronter la littérature et les études littéraires contemporaines est au moins aussi sévère : elles ne viennent pas *après* la destruction des écosystèmes terrestres et l'extinction des espèces sauvages ; elles viennent *en même temps...* « Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle », écrit Lamartine dans *À Némésis*. Nous lisons, nous écrivons et la terre est à la torture. « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là⁵. » On peut mettre qui on voudra à la place de Jésus ; la planète tout entière ressemble à la nuit de Gethsémani : à l'instant même où j'écris, à l'instant où vous me lisez, des milliers d'oiseaux marins, de poissons, de crustacés

³ Jonathan Safran Foer, *We are the weather: Saving the planet begins at breakfast*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2019 (*L'Avenir de la planète commence dans notre assiette*, trad. Marc Amfreville, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020).

⁴ Theodor W. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la Littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 298.

⁵ Pascal, *Pensées*, Laf. 919.

agonisent garrottés dans un débris de plastique. La banalité de ce mal est l'étoffe dont sont faits nos jours. Comment s'abstraire sans cynisme de ce géocide en simultané ?

La mauvaise réponse à cette question prend la forme d'une schize — un clivage trop bien connu. C'est d'un côté *l'art pour l'art*, le culte de la forme pure, irresponsable, oublieux ; et de l'autre *l'art engagé*, la littérature au service de la cause qu'on lui assigne. L'image sartrienne de la torture avoue le fond du problème : dans la pince infernale de ce dispositif, s'engager c'est se sacrifier — se sacrifier comme auteur, sacrifier la beauté, sacrifier l'œuvre pure, immoler l'art bourgeois des lettres à la lutte prolétarienne, jeter en pâture les « Ariels de la consommation⁶ » aux Calibans de l'activisme, abjurer la culture humaine pour adorer le vivant fétichisé comme « nature ». L'écopoétique, hélas ! hérite de l'erreur de cette alternative et, assez ironiquement, perpétue une disjonction que sa nouvelle herméneutique avait pour tâche de réduire. Et voilà que nous avons d'un côté un « axe poétologique », qui résiste à la réduction des œuvres littéraires à leur utilité, et de l'autre un « axe politique », qui regrette ces fétiches confortablement reclus dans le chômage des formes pures⁷. Et voilà que ces deux axes se durcissent et se réifient en hypostases nationales : « *écopoétique* » à la française contre « *ecocriticism* » venu d'outre-atlantique. L'écocritique se donnait pour objet les rapports entre la littérature et l'environnement, c'est-à-dire — traduit en termes congruents — la relation constituante du texte et de ses contextes. Ce n'était pas vraiment la peine de créer une discipline censée changer une disjonction en un conflit productif, si c'était pour la dédoubler en deux moitiés de discipline dont l'une s'occupe avant tout de la textualité des textes — leur poétique — et l'autre s'occupe avant tout de leur contextualisation — leur kérygme⁸.

Penser ensemble l'« axe politique » et l'« axe poétologique » — régime de la prescription et régime de la description — est une des tâches actuelles des études écopoétiques. L'un court le risque d'oublier que tout œuvre est un système (le texte), l'autre le risque d'oublier que tout système opère dans un environnement (le contexte). Soucieuse de composer entre clôture tautologique et ouverture écologique, l'écopoétique s'inscrit dans le cadre plus général d'une écologie littéraire

⁶ Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », éd. cit., p. 210.

⁷ Pour un diagnostic de ce clivage, lire Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 15-28.

⁸ Voir Ricœur et sa réflexion sur le « kérygme juif » dans son dialogue avec Lévi-Strauss à propos de *La Pensée sauvage* (Paul Ricœur, « Structure et herméneutique », *Esprit*, n° 322, novembre 1963, p. 596-627). Ricœur oppose à l'explication structurale, synchronique, close et qui « fait système », une herméneutique kérygmatique, ouverte à la diachronie et au « surplus de sens » d'une histoire vécue qui « fait problème ». Le kérygme est ainsi cet appel ou « message » ouvrant le texte à sa perpétuelle reprise, application ou accomplissement existentiels. On pourrait situer tout acte de lecture entre un pôle poétique (le texte analysé dans ses structures textuelles) et un pôle kérygmatique (le texte analysé dans sa capacité à se traduire dans l'existence et à produire du contexte).

qui prendrait pour objet les interactions entre théorie littéraire, production des textes et souci du terrestre. Pour jeter les bases de cette écologie littéraire, il faut avant tout réinterroger — afin d'en éteindre la fascination — le complexe du sacrifice que l'écrivain devrait faire pour être un auteur engagé (et l'on peut peut-être préciser : l'écrivain et le chercheur, lequel devrait renoncer à son sérieux scientifique, à l'hyper-spécialisation de son lexique critique pour frayer la voie hasardeuse d'une recherche activiste). Rappelons qu'en-deçà de Sartre, dans les années 1930, c'était déjà l'idée de Gide : « Depuis ce qu'on a appelé ma conversion [au communisme], j'ai fait le sacrifice du romancier⁹ » ; « Évidemment il y a un conflit, un grand conflit qui aboutit à un grand sacrifice¹⁰. » D'où cinq années de parenthèse dans la production gidienne et cette émouvante justification d'un écrivain désœuvré, mal sevré de ses habitudes : « Il est bon aussi qu'il y ait quelquefois des silences¹¹ ». Il serait sans doute aussi bon qu'une autre conception de la littérature n'oblige pas à penser en termes de sacrifice dès qu'il s'agit de la penser *relativement* au monde et d'en situer les productions dans un contexte historique. Il suffit de questions naïves pour comprendre que la question de la littérature engagée — c'est-à-dire du texte contextualisé, objet de l'écocritique — est au nombre de ces questions mal posées dont John Dewey soutient qu'elles ne sauraient être résolues « dans les termes de l'alternative sur laquelle elles reposent¹² ». Comme l'écrit Ursula K. Le Guin : « S'opposer à une chose, c'est la maintenir. Les gens d'ici disent que toutes les routes mènent à Mishnory. Alors si tu tournes le dos à Mishnory et t'en éloignes, tu es toujours sur la route de Mishnory¹³. » Sur cette opposition captive de la disjonction qui la constitue, il faut relire Adorno renvoyant dos à dos les œuvres dites « pures » et les œuvres engagées¹⁴ polémique. » (Adorno, « Engagement », art. cit., p. 286).

⁹ André Gide, « André Gide et notre temps », dans André Gide, *Littérature engagée*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1950, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹² « The conviction persists — though history shows it to be a hallucination — that all the questions that the human mind has asked are questions that can be answered in terms of the alternatives that the questions themselves present. » (John Dewey, *The Influence of Darwinism on Philosophy*, dans *The Middle Works of John Dewey*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1978, vol. 4, p. 14). Ma traduction.

¹³ « *To oppose something is to maintain it. They say here 'all roads lead to Mishnory'. To be sure, if you turn your back on Mishnory and walk away from it, you are still on the Mishnory road.* » (Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, London, Granada Publishing, 1969, p. 132).

¹⁴ « Chacun des termes de cette alternative se nie lui-même en même tant que l'autre : l'art engagé, parce qu'il supprime la différence entre l'art et la réalité, alors qu'il se distingue nécessairement de celle-ci, puisqu'il est de l'art ; et l'art pour l'art, parce qu'en se voulant un absolu il nie aussi cette relation obligée à la réalité implicitement contenue dans son émancipation par rapport au concret, qui est son *a priori*

La performance littéraire : écopoétique des formes agentives

Va donc pour les questions naïves. Le *Prométhée* d'Eschyle est-il une œuvre pure ou une œuvre engagée ? Et la fresque des chevaux de la grotte de Pech-Merle, art pur ou art engagé ? On me dira que je triche, que je choisis à dessein des exemples archaïques où le régime du culte et le régime de la culture — langage du rite et langage de l'art — sont encore mal départis. Je choisis ces œuvres à dessein et il n'y a là aucune tricherie, puisque dans ce lien profond entre le culte et la culture se trouve le seuil d'indifférence susceptible de renouer notre fausse alternative. Les œuvres *cultivent* le monde — de *colo* (*colui, cultum*) qui signifie : résider, habiter, prendre soin. Elles sont des manières d'habiter un lieu, c'est-à-dire de le coproduire comme espace symbolique. Elles n'ont pas pour vocation de produire des mondes factices, contrefactuels et purifiés de toute référence au réel, hors de toute contingence et de toutes conditions de vie. Adorno ne s'y trompe pas quand il reproche à Jean-Paul Sartre la position sacrificielle (que Sartre partagerait avec son pire ennemi¹⁵) à laquelle le condamne son refus de reconnaître une autre espèce de formes que la caste consanguine et raréfiée des « formes pures » qu'il hérite de ses adversaires Mallarmé et Valéry. Dans la vision d'Adorno, l'intention bonne est impuissante et le sacrifice inutile : les écrivains qu'a dupés le leurre de la praxis n'agissent pas plus qu'ils n'écrivent, parce qu'en haine du formalisme ils refusent de s'intéresser au problème de la forme et que, dans les œuvres littéraires, malheureusement pour eux, *c'est la forme qui agit*. Adorno écrit à propos de Kafka et de Beckett :

L'intransigeance absolue de leurs œuvres, c'est-à-dire justement ces moments qu'on a condamnés pour formalisme, leur confère la force effrayante que n'ont pas les poèmes parfaitement inutiles sur les victimes¹⁶ [...]. Ils produisent un effet à côté duquel les œuvres officiellement engagées ont l'air de jeux d'enfants ; ils font naître l'angoisse dont l'existentialisme ne fait que parler¹⁷.

La force des œuvres littéraires viendrait donc de l'intransigeance de leur logique formelle. Les lettrés de la Renaissance appelaient *imago agens* ces figures ou tropes magnétiques dans lesquels était déposé le principe actif du poème. On pourrait à la forme pure, recluse dans son hermétisme, opposer la *forma agens* — agissante ou

¹⁵ « L'entreprise de Sartre l'empêche de reconnaître l'enfer contre lequel il se révolte. Certains de ses mots pourraient être rabâchés par ses ennemis mortels. Même le slogan national-socialiste : "Le sacrifice seul et libérateur" pourrait recouvrir l'idée du choix en soi. » (*Ibid.*, p. 291).

¹⁶ *Ibid.*, p. 299.

¹⁷ *Ibid.*, p. 301.

agentive —, c'est-à-dire la forme en tant qu'effective, dans le sens qu'elle est immédiatement son propre faire ou effet (*effectus*). Dans cette nouvelle perspective, les œuvres engagées ne sont pas les œuvres qui disent de faire, mais les œuvres qui font ce qu'elles disent. Leur régime n'est pas celui de la prescription, mais celui de la description. Une forme n'est pas autre chose qu'une manière correcte de décrire — « correcte » au sens de Goodman dans *Manières de faire des mondes*, c'est-à-dire proposant une « version de monde » non contradictoire et habitable par la pensée. C'est donc en tant qu'elle est une manière correcte de décrire le monde ou une « version de monde » cohérente qu'une œuvre agit sur son lecteur ou sur sa lectrice. Elle ne l'exhorte pas à agir, elle se contente d'agir sur lui. Sa forme est performative. Sa fonction s'épuise tout entière dans l'acte de la lecture à la fois comme effectuation, déploiement et exercice. Quand la forme d'un texte agit, une fois le livre refermé, on n'habite plus dans le même monde qu'avant la lecture. Agir *en conséquence* de cette transformation est la responsabilité du lecteur ou de la lectrice et ne regarde pas le livre, même si la forme du livre continue d'agir en elle ou en lui comme la carte d'un nouveau monde (*descriptio mappe mundi*) qui n'est pas un autre monde, mais se superpose au monde familier et produit une double vue qui, en compliquant l'usage, exige qu'on remédie à un conflit de pratiques.

La *forma agens* ou *forme agentive*, entendue comme nouvelle description du monde — avec changement d'échelle des différentes composantes, nouvelles proportions, nouvelles accentuations, etc. — est une carte de reconnaissance qui permet de parcourir et, au sens fort, de *re-connaître* un monde mal connu en tant que trop connu¹⁸. La notion de « reconnaissance » (*anagnorisis*) se trouve être la notion cardinale d'une théorie qui présente — pour notre exploration et pour notre situation historique — le double avantage d'être à la fois une théorie de la tragédie et une théorie de la forme en tant que performance (*forma agens*). On a pris la mauvaise habitude de parler des règles de la tragédie selon Aristote. Or Aristote n'a jamais dicté les règles de la tragédie, c'est-à-dire les prescriptions formelles permettant de construire un objet en soi, appréciable *en tant que tel* comme bien fait ou mal fait. Aristote n'a pas donné de règles à suivre aux dramaturges. En excellent naturaliste, il a longtemps observé ces « beaux animaux » qu'on montrait au théâtre de Dionysos et tiré de cette autopsie les lois organiques de la tragédie. Il s'agit de lois fonctionnelles déduisant les formes du poème de sa fonction poétique. Une tragédie qui fonctionne opère la *catharsis*, c'est-à-dire la purgation — tempérance ou rééquilibrage — d'un certain type de passions dont dépend la santé de notre présence au monde. Dans le traité d'Aristote, si l'opération cathartique dépend d'une crise finale de reconnaissance (*anagnorisis*), c'est parce

¹⁸ « *Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt* — Le bien connu, en cela même qu'il est bien connu, n'est pas du tout reconnu. » (Georg W.F. Hegel, « *Vorrede* », *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Ausgabe, 1970, vol. 3, S. 35).

que cette crise finale est un retournement du pour ou contre (dernière péripétie) qui concerne spécifiquement un problème de *philia* — connivence ou parenté (Oedipe *reconnaît* que l'homme qu'il a tué était son père, Électre *reconnaît* son frère Oreste, etc.). Or cette reconnaissance qui opère au niveau de l'énoncé — pour les personnages — opère simultanément au niveau de l'énonciation — pour les spectateur.es — et cette seconde opération est le moment cathartique : la *forma agens* de la tragédie, par le biais de l'anagnorèse, opère la reconnaissance d'une parenté profonde (*philia*) entre l'ordre humain de la Liberté et l'ordre divin de la Nécessité. Ces deux ordres ennemis, opposés par les prémisses dans un rapport d'antonymie — l'*ùbris* humaine en lutte contre la *némésis* divine — se reconnaissent parents, c'est-à-dire réconciliés au sein d'une grande synonymie (le *zugleichsein* de Schelling) : renversement d'une inimitié (*echthra*) en affinité (*philia*) dans les termes de la *Poétique*. Si Aristote emprunte le terme de *catharsis* au lexique rituel, c'est que la représentation tragique opère ou « performe » à l'instar d'un culte : son opération n'a pas d'efficacité pragmatique (et Sartre se serait trompé dans sa tentative de théorisation d'une « littérature de la praxis »), mais une efficience « magique » : elle guérit, non pas le monde par les actions qu'elle prescrit, mais la version de monde dans lequel on habite (ou notre façon d'y habiter) par l'anagnorèse induite dans les formes de la *mimèsis*¹⁹.

Si l'écopoétique *aujourd'hui* — il semble indispensable de situer l'exercice de la discipline — est bien l'étude littéraire des relations texte/contexte vues depuis *notre* « situation » de désordre écologique ; si cette « situation » de désordre écologique induit un type nouveau de sentiment tragique (*écophobie* et *écopathie* comme avatars modernes du *phobos* et de l'*eleos* d'Aristote), alors l'écopoétique pourrait être définie comme l'étude des formes littéraires en tant que performantes ou, plus spécifiquement, en tant que susceptibles (du moins en théorie) d'opérer la *catharsis* des émotions non tempérées (défiance, angoisse, épouvante, frustration, mépris, sentiment de précarité, etc.) induites par une crise du rapport de l'homme et de son milieu. Dans un âge de dérèglement climatique et d'extinction massive des espèces sauvages, la tristesse du vivant (*écopathie*) et la terreur d'une terre inhabitable et toxique (*écophobie*) sont les émotions dominantes, et c'est donc en priorité les « émotions de ce genre » (*Poétique*, VI, 49b) dont la *catharsis* littéraire doit accomplir la purgation.

¹⁹ Pour écarter toute interprétation pragmatique de la magie, Bateson prend l'exemple de la prière : on ne prie par pour obtenir quelque chose (sorte d'illusion proto-technique), mais pour faire en sorte que l'ordre de notre désir se renoue à l'ordre du monde. Ce n'est pas une question d'action sur le monde, mais de réconciliation avec le monde ou d'harmonisation de deux ordres : *Que ta volonté soit faite et non la mienne...* (Voir Bateson, *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York, Dutton, 1979).

Le Travail de la *catharsis* : écopoétique et mélancolie

Peut-on poser les rudiments d'une poétique performative dans les limites de la fonction — qu'on aimerait appeler « fonction écopoétique » — de produire des formes de textes susceptibles de réfléchir une relation au contexte effectivement cathartique ? On comprend sans difficulté qu'une telle tentative n'a aucune chance d'aboutir si l'on n'essaie pas de contextualiser les protocoles écocritiques dans l'épistémè générale des humanités environnementales (voir Posthumus²⁰). C'est d'une telle contextualisation que je vais tenter de jeter les bases en repartant d'Aristote et du problème épineux de l'opération cathartique présentée dans la *Poétique* comme travail de résolution des crises de la présence au monde, autrement dit de l'inscription de la liberté humaine (tautologie) dans l'environnement non humain de la nécessité (écologie).

La tragédie a pour objet, afin de les purifier, de susciter dans le public le *phobos* et l'*eleos*. Afin de provoquer ces deux passions externes, le dramaturge doit mettre en scène la lutte de deux passions internes²¹, nommément l'*ùbris* d'un homme contre la *némésis* d'une divinité. Ces deux passions sont présentées comme intempérantes ou comme excessives. Pour esquisser une description du travail de la tragédie — l'opération *cathartique* —, je tente un détour par Mélanie Klein et son étude des névroses infantiles. Dans *Deuil et dépression*, elle défend l'idée que le nourrisson, au moment où il prend conscience de lui-même (plus tard le moi) en prenant conscience de l'extériorité du corps maternel (plus tard le monde), passe par une « position dépressive ». Ce détachement primitif, en produisant le corps maternel comme objet extérieur au moi, produit une équivalence entre conscience du moi et conscience du manque. C'est cette équivalence qui suggère à Klein de considérer la « position dépressive » comme inaugurale dans la vie du moi. S'il ne parvient pas à établir une relation trophique viable entre son moi et le monde, le nourrisson ne peut que réagir à cette « mélancolie *in statu nascendi*²² » en adoptant l'un ou l'autre de ces mécanismes de défense (ou positions défensives) : soit une « position paranoïaque » cédant toute puissance et tout contrôle au monde extérieur (cosmocentrisme) ; soit une « position maniaque » proclamant la toute-puissance d'un moi autarcique capable de contrôler et de produire son propre

²⁰ Stephanie Posthumus, « *L'écocritique est-elle encore possible ?* », dans ce même numéro.

²¹ Les « passions internes » sont les passions représentées sur la scène — affects des personnages ; les « passions externes » sont les passions que la représentation provoque dans le public — affects des spectateurs (voir Georges Forestier, *La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*, Paris, Armand Colin, 2016). Les premières relèvent de la *mimésis*, les secondes de la *catharsis*.

²² Mélanie Klein, *Deuil et dépression*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, 1968, p. 77.

monde extérieur (égocentrisme). Dans le premier cas, le moi est pusillanime, superstitieux, plein de crainte et se sent agi par les puissances psychiques obscures qu'il a projetées dans le monde ; dans le second cas, le moi est sûr de lui, prompt à une mégalomanie et à un grandiosisme nourris par l'énorme quantité d'énergie libidinale introjectée et capitalisée dans le système conscient.

Ce tableau bien trop rapide permet pourtant de repérer une double équivalence entre, d'un côté, « position paranoïaque » et régime de la *Némésis* en tant que tableau d'un monde soumis à la violence irascible des dieux, et, de l'autre, « position maniaque » et régime de l'*Ûbris* en tant que tableau d'un moi incapable de reconnaître d'autre puissance que son empire. Sur la scène de la tragédie, l'opération cathartique a pour objet de remédier à la double disjonction de ces positions défensives paralysant tout dialogue, tout rapport écosystémique entre le moi et le monde, ou — dans le registre culturel — entre les systèmes humains (anthroposphère) et les milieux où ils s'inscrivent (biosphère). Les deux résultantes poétiques de ces mondes assainis, rééquilibrés par la *catharsis*, ressemblent quant à la forme aux deux ontologies inverses — et peut-être complémentaires — de deux grands penseurs de l'écologie : Arne Naess et Val Plumwood. Je m'autorise de cette double ressemblance pour répondre à l'appel lancé par Stephanie Posthumus dans son article « *L'écocritique est-elle encore possible*²³ ? » et tenter d'inscrire formellement la discipline en question dans le cadre épistémologique des humanités environnementales (en l'espèce, l'écosophie de Naess et l'animisme philosophique de Plumwood)²⁴.

Pour Arne Naess, imposer l'écologie par une série d'injonctions éthiques exigeant des sacrifices en faveur de la planète et de la biodiversité est une voie sans issue. La voie qu'il privilégie est la voie ontologique : abandon d'une conception étriquée et égocentrique du moi et adoption d'une conception omni-englobante et écocentrique. La notion de « soi écologique » (*ecological self*) pose que le soi ne peut pleinement se réaliser qu'en s'identifiant à l'ensemble de l'écosystème dont son existence dépend parce que tout y est interconnecté²⁵. Cette « réalisation » de soi

²³ Stephanie Posthumus, « *L'écocritique est-elle encore possible ?* », dans ce même numéro.

²⁴ Un mot pour atténuer le caractère incongru de ce recours à Mélanie Klein et à la *Stimmung* dépressive de l'éveil psychique du nourrisson. Dans le cas de la tragédie grecque, la comparaison s'autorise d'une analogie entre l'état du nourrisson prenant conscience de soi dans le mouvement qui le détache du corps maternel et l'histoire de l'homme grec conquérant sa liberté en s'émancipant de l'ordre du destin (c'est la lecture schellingienne — et malrucienne — de l'événement grec dans l'histoire de l'art et de la culture). Quant à la comparaison entre l'éveil psychique du nourrisson et notre propre situation contemporaine, elle est autorisée par le fait que l'homme moderne se trouve de nouveau confronté à la résistance d'un monde qu'il avait cru définitivement domestiqué par la puissance de sa science et de ses techniques. Ce retour violent du contexte — dérèglement climatique, environnements toxiques — a toute la violence d'un traumatisme de sevrage : le monde que nous avons assimilé à notre puissance d'agir se détache de nous comme le corps maternel se détache du nourrisson et dénonce sa fausse autonomie. Dans le cas de l'homme grec, à l'aube de notre histoire occidentale, c'est l'homme qui s'émancipe de l'ordre du monde ; dans le cas de l'homme moderne, au crépuscule de cette même histoire, c'est le monde qui s'émancipe de l'ordre humain. Le trauma de l'anthropocène, dans les termes de Ferenczi, « a dû être précédé par le sentiment d'être sûr de soi, dans lequel, par suite des événements, on s'est senti déçu : avant, on avait trop confiance en soi et dans le monde environnant ; après, trop peu ou pas du tout » (Sándor Ferenczi, *Le Traumatisme*, Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot », 1982, p. 33).

en tant qu'« identification » interconnective au tout sous la forme du « soi écologique » est la version tempérée, expurgée ou cathartique de l'*ùbris* du héros tragique. La confusion maniaque et hégémonique du moi et du monde s'y change en un processus d'identification enveloppant un double mouvement de « reconnaissance et d'empathie » (*empathy and recognition*). Le mouvement ressemble à la dialectique rousseauiste de l'« amour propre » qui isole et de l'« amour de soi » qui fonde une relation universelle au vivant sous l'espèce de la compassion. Sous l'égide de l'écosophie de Naess, ce paradigme intégrant une triple procédure d'interconnexion, de reconnaissance et d'empathie permet de définir un premier modèle poétique de description performante et donc de *mimèsis* écopoétique susceptible de servir à l'étude des textes littéraires.

Pour Val Plumwood, le monde selon Naess privilégie beaucoup trop le soi au détriment de l'altérité²⁶. Elle oppose à l'expansionnisme empathique du théoricien de l'écologie profonde (et à cette ontologie où le moi ressemble un peu à la version jungienne de la grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf²⁷) une entreprise de multiplication des altérités agentives : sa « Nature à la voix active »²⁸ foisonne d'agentivités, de puissances animées, d'appétences de toute espèce avec lesquelles les humains doivent apprendre aussi bien à vivre qu'à penser. Cette redistribution plus équitable de l'agentivité, en tant qu'elle réanime le monde naturel, est la version tempérée, expurgée ou cathartique de la *némésis* du monde tragique. La terreur panique du moi en proie à des puissances obscures s'y change en une écologie du respect et de l'attention qui accepte de partager entre tout le monde — les humains comme les non-humains, la matière comme l'esprit — le droit à l'initiative, à la conscience intentionnelle et à la créativité. Sous l'égide de l'animisme philosophique de Plumwood, un paradigme dissolvant l'hyper-séparation du rationalisme occidental dans un riche dispositif d'hétérarchies agentives permet de définir un second modèle poétique de description performante et donc de *mimèsis* écopoétique susceptible de servir à l'étude des textes littéraires.

²⁵ Sur la notion d'*ecological self* et sur la stratégie ontologique, voir Arne Naess, « Places in the Real World », dans *The Ecology of Wisdom. Writings by Arne Naess*, dir. Alan Drengson et Bill Devall, Berkeley, Counterpoint, 2008, p. 45-98.

²⁶ Val Plumwood discute les fondements de la pensée de Naess et de la « *deep ecology* » dans *Environmental Culture : The Ecological Crisis of Reason*, London, Routledge, 2001, au chapitre 9 : « *Unity, solidarity and deep ecology* », et plus particulièrement aux p. 196-207.

²⁷ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 54.

²⁸ Voir Val Plumwood, « *La Nature à la voix active* », *Acta Fabula*.

Carte climatique du littéraire : *Rota Ecopoetica*

En manière de respiration, je raconterai deux anecdotes susceptibles d'imager ces deux schèmes performatifs des poétiques compassionnelles et des poétiques agentives (voir *infra*). Un soir, Arne Naess est en train d'observer au microscope la lutte chimique de deux acides. Un lemming trotte sur sa paille. Une puce infortunée saute du dos du rongeur et tombe dans la goutte d'acide. En regardant les mouvements « terriblement expressifs » de l'insecte à l'agonie, Naess éprouve « un sentiment douloureux de compassion et d'empathie » qui n'est rien d'autre, dit-il, qu'un « processus d'identification » : « *It was a process of identification : I saw myself in the flea*²⁹ ». La seconde anecdote est racontée par Kepler. Une nuit, le grand astronome étudie à l'aide de miroirs concaves la lumière réfléchiée par la pleine lune. Concentré sous le télescope, il sent brusquement un souffle chaud sur sa main : « Je me suis retourné involontairement pour savoir si quelqu'un soufflait sur ma main : c'était la chaleur de la lune³⁰ ». Du petit corps d'une puce mourant sous un microscope à l'haleine de la lune soufflant dans un télescope, un brusque changement d'échelle³¹ — petit/grand, lointain/proche — dérange les dualismes de l'ontologie moderne. Le grossissement de la puce entraîne une anagnorèse : le moi se reconnaît dans le non-moi ; une inquiétante étrangeté le situe, sous ses propres yeux, des deux côtés de la lentille. La chaleur du souffle lunaire entraîne un autre type d'anagnorèse : qu'elle soit dotée d'un souffle (*pneuma*) est la preuve fugitive que la lune est un animé ; dans l'objet qu'il étudie, le savant reconnaît un sujet, un spectre d'agentivité qui perturbe un bref instant sa mondiaison de scientifique. L'anecdote de la puce (Naess) et l'anecdote de la lune (Kepler) enveloppent *in nuce* les deux protocoles (éco)poétiques que je tente de modéliser. L'objet de la tragédie selon Aristote était d'abord de susciter et ensuite de purger la terreur et la pitié (ou les passions de ce genre). Or l'écophobie et l'écopathie contemporaines trahissent une crise de la présence au monde qui témoigne du retour d'une perspective tragique. Face à ce nouveau tragique, les deux modèles (éco)poétiques trop rapidement esquissés correspondent, pour le premier, à une « performance » cathartique de l'écopathie — une empathie raisonnée par l'idée d'une connectivité universelle m'identifie et me lie au destin de la biosphère ; et, pour le second, à une

²⁹ Arne Naess, « Places in the Real World », art. cit., p. 84.

³⁰ Arthur Koestler, *Les Somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers*, trad. Georges Fradier, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 566. Cette anecdote est racontée dans le beau livre d'Annie Dillard, *Pilgrim at Tinker Creek* [1974], dans *Three by Annie Dillard*, New York, Harper, 2001.

³¹ Voir Timothy Clark, « Vertiges d'échelle », *Acta Fabula*.

« performance » cathartique de l'écophobie — une terreur raisonnée en attention(s) respectueuse(s) à l'égard d'un monde peuplé d'appétences conflictuelles et de forces agentives.

Ces deux schèmes écopoétiques tracent une ligne de tension entre un pôle de l'identité (identification, empathie, soi écologique, etc.) et un pôle de l'altérité (perspectivisme pluriel, frictions agentives, etc.). Du côté de l'identité, on pourrait situer des œuvres aussi différentes que *Les Racines du ciel* de Romain Gary (identification fantasmatique du prisonnier aux grands troupeaux d'éléphants galopant en liberté et puis défense empathique des grandes bêtes menacées) ou les *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre (un réseau d'harmonies et de correspondances tisse la figure de l'homme comme *créature* dans le grand dessin de la *création* et efface entre l'un et l'autre toute solution de continuité). À l'autre bout de l'abscisse, du côté de l'altérité, on pourrait situer des œuvres aussi diverses que *Colline* de Giono (la colline comme agent, le sentiment panique des forces de la nature) ou maintes nouvelles de Philip K. Dick opposant à l'arrogance technologique des États-Unis des années 50 la paranoïa d'un espace galactique bombardant la terre de menaces obscures, métaphores d'une énergie libidinale refoulée dans la nuit psychique et faisant un retour traumatique (« Les Défenseur », « L'Imposteur », « Les Assiégés », « Être humain, c'est... », etc.)

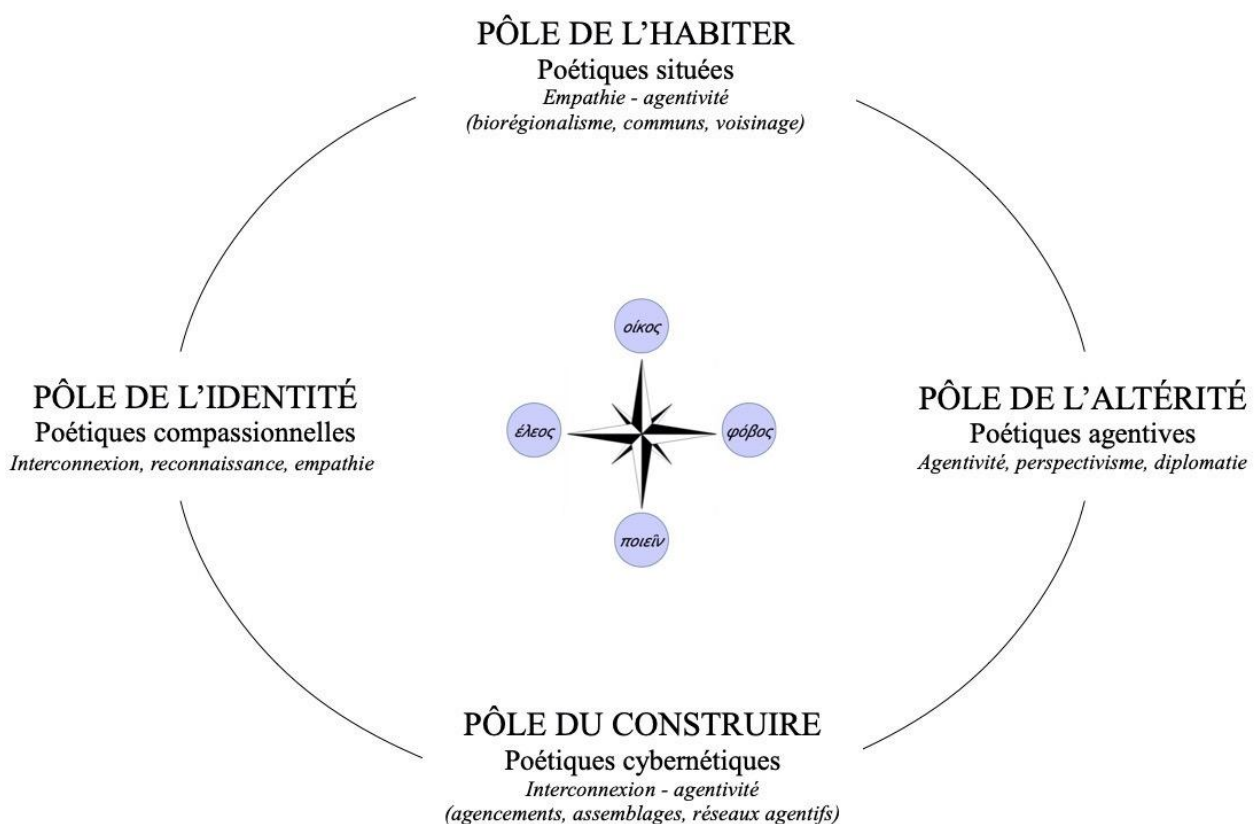


Fig. Carte climatique du littéraire³²

³² Un grand merci à Michel Delaage pour la réalisation de cette figure.

De ces deux schèmes écopoétiques organisant le champ autour d'une polarité identité/altérité, on peut aisément déduire deux autres champs, situés verticalement aux deux confins d'une ordonnée opposant un pôle empirique de l'habiter à un pôle conceptuel du construire. Du côté du pôle conceptuel se rangeraient tous les textes proposant une version ou description du monde combinant le schème de l'interconnexion (pôle de l'identité) au schème de l'agentivité (pôle de l'altérité). D'une manière ou d'une autre, le conflit productif de ces textes cultiverait un pendant littéraire à la théorie des agencements ou assemblages : structures d'agentivités connectives, branchant le vivant sur le non-vivant, connectant des humains, des non-humains, des objets, des institutions, des réseaux de communications, des infrastructures et des superstructures dans de grands agencements fonctionnant selon la loi de rétroaction autopoïétique des machines guattariennes et de leur « hétérogenèse machinique »³³. À l'autre bout de l'ordonnée, du côté du pôle empirique, se rangeraient tous les textes, que l'on pourrait dire « habitants », produisant des versions de monde fortement territorialisées. Dans ces textes se combinent une version du « soi écologique » de Naess limité à un territoire ou à une localité — non plus tant *ecological self* que *local self* — et une version endémique de l'agentivité multiple de Plumwood, réduite aux espèces locales et à des associations/conflits de voisinage. Autant la logique profonde de l'ensemble des textes situés en bas de l'ordonnée serait une logique cybernétique ou machinique, autant la logique profonde de l'ensemble des textes situés en haut de l'ordonnée serait une logique de composition et de coexistence dans la production locale — biorégionaliste ou territorialisée — de formes de vie commune. Ce qui importe dans le premier cas est l'assemblage autopoïétique des agentivités ; ce qui importe dans le second cas est la territorialisation et la production composite d'un milieu de vie partagé.

Contrairement à la *Rota Vergilii*, roue virgilienne des styles, cette partition écopoétique des textes ne consiste en rien moins qu'en un zonage strict de quatre quarts discontinus. C'est plutôt un nuancier déclinant les tempérences et les dominances plus ou moins marquées de quatre propriétés ou qualités primaires (identité *versus* altérité ; habiter *versus* construire). Le mot de tempérance m'autorise à parler de carte climatique du littéraire. Selon leur tempérament, les textes viendraient s'inscrire soit en zone de climat extrême soit en zone tempérée, où l'influence des quatre pôles pondèrent leurs déséquilibres. Cette carte climatique ou *Rota ecopoetica* permet peut-être de mieux comprendre ce que serait, en théorie, une « écologie littéraire ». Deux acceptions s'articulent et les deux peuvent s'inscrire sur une carte métaphorique. Selon la première acception, l'écologie littéraire correspond à une redistribution des textes selon une logique

³³ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

formelle permettant de *situer* chacun d'eux au sein d'un écosystème situé lui-même à son tour dans un plus vaste écosystème organisant le champ de la littérature entre quatre polarités ou climax³⁴ éco-poétiques — on passerait ainsi d'une république des lettres à une climatique des lettres. Selon la seconde acception, l'écologie littéraire est le pendant (indépendant) de l'écologie politique. Émancipée du paradigme de l'action qui condamnait à l'échec la littérature engagée (textes injonctifs), elle l'a remplacé par celui de la performance au sens d'efficacité, de formes effectives. La carte définit alors la géographie des combats et des fronts où le littéraire peut faire jouer ses descriptions et dispositifs cathartiques : le *front de l'identité* (guérir la disjonction entre le moi et le non-moi, concilier écologie et écologie, etc.), le *front de l'altérité* (redistribuer l'agentivité, tempérer l'hyper-séparation entre sujets et objets), le *front des cybernétiques* (repenser l'agentivité sous la forme de réseaux, de connections, de machines), le *front des localités* (produire de nouveaux territoires de subjectivation et de coexistence). Ces quatre fronts définissent autant de zones ou climax (éco)poétiques : les *Poétiques compassionnelles* (reconnaissance et empathie), les *Poétiques agentives* (tout environnement se compose de multiples perspectives agentives, chacune produisant son « milieu » — *Umwelt* — au sens de Uexküll), les *Poétiques cybernétiques* (reconfigurer en réseau les schémas actantiels) et les *Poétiques situées* (inscrire la pratique littéraire dans la défense/production symbolique d'un territoire, devenir indigène par adoption d'un territoire partagé³⁵).

La double polarité inscrite dans la rose des vents au moyeu de la figure (*oikos/ poiein ; eleos/phobos*) résume la double tension de l'éco-poétique d'aujourd'hui. L'axe vertical représente la tension inhérente à la discipline en tant que telle et inscrite dans son nom même : *éco-poétique*, de *oikos* en tant qu'« habitat » (côté environnement, ouverture au contexte) et de *poiein* en tant que « faire » (côté système, clôture du texte), c'est-à-dire le texte littéraire étudié dialogiquement comme *écrit/inscrit*. À cette tension structurelle, l'axe horizontal ajoute une tension conjoncturelle : l'éco-poétique d'aujourd'hui prise dans la pince affective de l'*écophobie* et de l'*écopathie* — le *phobos* et l'*eleos* de la tragédie du terrestre en temps de désastre écologique. La *Rota ecopoetica* articule ainsi une dialectique systémique à une dialectique historique et cette structure complexe permet de

³⁴ Dans le domaine de l'écologie, le climax définit l'état de stabilité ou d'équilibre (théorique) d'un écosystème.

³⁵ Les différents textes littéraires formeraient des constellations plus au moins denses aux alentours ou à différentes distances de ces quatre poétiques. Un texte comme *Malicroix* de Henri Bosco viendrait se situer au plus près du pôle des *poétiques situées*. Un texte comme *Voyages en sol incertain* de Matthieu Duperrex (Marseille, Wildproject, 2018) viendrait se situer, en haut à droite du cadran, quelque part entre les *poétiques situées* et les *poétiques agentives* dont il hybride les attributs. Les *Dialogues de bêtes* de Colette, avec leurs fines connivences entre l'animal et l'humain, se situeraient sans doute du côté des *poétiques compassionnelles*, tandis que l'« univers griffu » des *Bêtes* de Gascar se situerait plutôt du côté phobique des *poétiques agentives*, etc. *Gains* de Powers se situerait plutôt du côté des *poétiques cybernétiques*, mais légèrement remonté vers les *poétiques agentives* (les composants chimiques comme principe actif), tandis que *L'Arbre-Monde* du même auteur se situerait sans doute plutôt à mi-chemin entre les *poétiques compassionnelles* et les *poétiques situées*, etc.

rendre compte de l'autopoïèse de la discipline, c'est-à-dire de sa capacité à intégrer des différences significatives et à réagir aux influences du milieu (histoire et géographies), non par une hémorragie, mais par un supplément de systématité.

*

Je remarquerai pour finir, avant de laisser Alain Romestaing présenter les contributions qui composent ce numéro, que ce cadran d'écopoétiques recoupe assez exactement le cadran des ontologies définies par Descola dans *Par-delà nature et culture*. Les *poétiques agentives* sont la version littéraire des mondiations « animistes » : tout y parle à la voix active. Les *poétiques compassionnelles* sont la version littéraire des mondiations « analogistes » : la loi générale est celle des « *patterns* qui connectent » (Bateson³⁶) ; tout y est relié à tout par une série d'analogies, de correspondances, de similitudes. Les *poétiques situées* sont la version littéraire des mondiations « totémistes » : ce qui compte avant tout est l'unité de lieu — territoire ensemencé par les grands êtres du Rêve mêlant toutes sortes d'entités, des humains et des non-humains, du vivant et du non-vivant dans le même topocosme et la même parenté clanique. Ces trois poétiques se donnent à l'évidence comme autant d'alternatives possibles à une poétique qui, relevant d'une ontologie « naturaliste », privilégierait l'homme comme seul agent, les actions humaines comme seul sujet de narration et entasserait le reste du vivant, simples objets de description, sous les pendrillons du décor où sont peintes des vues de « nature ». Mais *quid* du quatrième pôle des *poétiques cybernétiques* ? Dans la grande partition des ontologies descoliennes, sa position est ambiguë. On pourrait dire que, justement, ses protocoles constructivistes échappent à tout discours de type ontologique : ce sont les poétiques *trickster* — ou les poétiques *cyborg*, pour plagier Donna Haraway ; elles jouent simulation contre représentation, connections contre origine et déjouent toute tentative d'essentialisation ou d'assignation dans le cadre d'une ontologie. Mais on pourrait dire aussi bien que ces poétiques *cyborg* en tant qu'elles truquent la nature, neutralisent la différence entre le corps et l'esprit et court-circuitent les différences psychologie/physiologie et biologie/technologie, sont l'expression par excellence d'une mondiation *anti-naturaliste* et assoient un spectre automate, un *joker* au rire mécanique sur le trône abandonné de la quatrième ontologie de *Par-delà nature et culture*.

³⁶ « By aesthetic, I mean responsive to the pattern which connects » (Gregory Bateson, *Mind and Nature*, *op. cit.*, p. 22).

PLAN

- [Malaise dans la Situation : engagement et formalisme](#)
- [La performance littéraire : écopoétique des formes agentives](#)
- [Le Travail de la catharsis : écopoétique et mélancolie](#)
- [Carte climatique du littéraire : Rota Eco poetica](#)

AUTEUR

Jean-Christophe Cavallin

[Voir ses autres contributions](#)

Université d'Aix-Marseille – CIELAM