

ECOCRÍTICA

*Tendências e percursos da crítica literária na pós-modernidade.
Ecocrítica & outras tentativas/tentações do Texto e da Leitura*
Jornada de reflexão

ÉCOCRITIQUE

*Tendances et parcours de la critique littéraire à l'ère postmoderne.
Écocritique & autres tentatives/tentations du Texte et de la Lecture*
Journée de réflexion



Porto - FLUP - 25 de Novembro 2008

25 novembre 2008

Sala de Reuniões

Organização
Organisation

Maria João Reynaud
José Domingues de Almeida

DEPER - FLUP

Contacte
Contacte

reynaud@letras.up.pt
jalmeida@letras.up.pt

UNIVERSIDADE DE PORTO
FACULDADE DE LETRAS

DEPER

ASGOS
Sociedade

PORTO EDITORES

Organização

Organisation

Maria João Reynaud, DEPER - FLUP

José Domingues de Almeida, DEPER - FLUP

Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n
4150-564 Porto

Telefone: 226077123
Fax: 226077173
E-mail: geci@letras.up.pt

ECOCRÍTICA

*Tendências e percursos da crítica literária na pós-modernidade.
Ecocrítica & outras tentativas/tentações do Texto e da Leitura*
Jornada de reflexão

ÉCOCRITIQUE

*Tendances et parcours de la critique littéraire à l'ère postmoderne.
Écocritique & autres tentatives/tentations du Texte et de la Lecture*
Journée de réflexion



Porto - FLUP - 25 de Novembro 2008

25 novembre 2008

Sala de Reuniões

Organização
Organisation

Maria João Reynaud
José Domingues de Almeida *DEPER - FLUP*

Contactos
Contacts

reynaud@letras.up.pt
jalmeida@letras.up.pt

Apóios
Sponsors



ECOCRÍTICA – ÉCOCRITIQUE

Jornada de reflexão – *Journée de réflexion*

Porto – FLUP – 25 de Novembro / 25 novembre 2008

PROGRAMA / PROGRAMME

09h00 Recepção e secretariado / *Accueil et secrétariat*

09h30 Abertura / *Ouverture*

10h00 Maria Hermínia Amado (U. Aveiro): *Prises de vue sur le paysage urbain et la nature de la modernité à la postmodernité dans quelques littératures de langue française: brèves réflexions autour d' un programme d'études*

10h30 Celina Silva (Faculdade de Letras – UP): *Breve relance sobre alguns momentos e posturas do Ecocriticismo*

11h00 Pausa para café / *Pause-café*

11h15 Montserrat López Mújica (UNED-Madrid / Colegio Brains - Alcobendas (Madrid): *Lectura ecocrítica de la novela Derborence de C.F. Ramuz*

11h45 Nathalie Caradec (École Supérieure des Sciences Appliquées & de Technologie – Bretagne): *Approche de la forêt bretonne*

12h15 Maria do Nascimento Carneiro (Faculdade de Letras – UP): *Mettre du vert dans la littérature: magia da natureza na estética romântica*

12h45 Isabel Aves (UTAD): *"Have you ever tried to enter the long black branches of other lives?: a tentação do Outro. Um exercício de aproximação à Ecocrítica.*

13h15 Almoço / *Déjeuner*

15h00 Ludovic Heyraud (Universidade Paul-Valéry Montpellier III): *A reinvenção do Pantanal, abordagem ecocrítica do Livro de Pré-Coisas, do poeta brasileiro Manoel de Barros*

15h30 Dolores Garrido (Escola secundária de Gondomar): *A errância por uma nova Natureza em Le Clézio.*

16h00 Isabel Ferraz Sousa (Inst. Politécnico de Viseu / FLUP doctorante): *Christian Signol : des racines et des ailes*

16h30 Pausa para café / *pause-café*

16h45 Fátima Outeirinho (Faculdade de Letras – UP): *Viagem e temáticas ambientais em visões da Patagónia de Luis Sepúlveda e Mempo Giardinelli*

17h15 Corina Soares (U. Aveiro doctorante): *La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb*

17h45 Pedro Almeida / Maria Inês Castro (FLUP doctorants): *Furacões de botas que esmagam a terra e outros zeugmas: Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta sob uma perspectiva ecocrítica*

18h15 Lúcia Bandeira (U. Aveiro doctorante): *La description de la Nature: de la stylisque à l'engagement littéraire*

18h45 Encerramento & Porto de honra / *Clôture & Porto d'honneur*

TABLE DES MATIÈRES

ÍNDICE

Présentation (José Domingues de Almeida – FLUP – Org.)	1
Abertura da Jornada (Maria João Reynaud – FLUP – Org.)	3
Articles – Artigos	6
Maria Hermínia Amado Laurel : <i>Prises de vue sur le paysage urbain et la nature dans quelques littératures de langue française</i>	6-20
Nathalie Caradec : <i>Approche de la forêt bretonne</i>	21-29
Maria do Nascimento Carneiro: <i>Mettre du vert dans la littérature : magia da natureza na estética romântica</i>	30-41
Isabel Alves : <i>«Have you ever tried to enter the long black branches of other lives?»: a tentação do outro. Um exercício de aproximação à Ecocrítica</i>	42-52
Ludovic Heyraud: <i>A reinvenção do Pantanal, abordagem ecocrítica do Livro de Pré-Coisas, do poeta brasileiro Manoel de Barros</i>	53-63
Isabel Ferraz Sousa: <i>Christian Signol : des racines et des ailes</i>	64-81

Maria de Fátima Outeirinho :

Viagem e temáticas ambientais em visões da Patagónia de Luis Sepúlveda e Mempo Giardinelli

82-91

Corina da Rocha Soares :

La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb

92-111

Pedro Almeida & Maria Inês Castro :

Furacões de botas que esmagam a terra e outros zeugmas : Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta sob uma perspectiva ecocrítica

112-127

Lúcia Bandeira :

La description de la Nature : de la stylistique à l'engagement littéraire

128-141

Montserrat López Mújica :

Lectura ecocrítica de la novela Derborence de C. F. Ramuz

142-156

ECOCRÍTICA – ÉCOCRITIQUE

Jornada de reflexão – Journée de réflexion

Porto – FLUP – 25 de Novembro / 25 novembre 2008

Présentation

José Domingues de Almeida

Universidade do Porto

jalmeida@letras.up.pt

Un récent colloque s'interrogeait à Aveiro sur l'utilité des cultures littéraires dans un contexte largement dominé par la performance technologique et le discours económico-financier ; lequel tend à évacuer, comme superflue, la réflexion humaniste qui fit l'Europe depuis la Renaissance et qui a, quelque part, cimenté par l'éthique les pratiques et les développements sociaux et techniques.

Ceci dit, l'idée nous est venue, à moi et ma collègue Mme Reynaud, de lancer le débat en première dans cette Faculté sur les rapports que les binômes immémoriaux *culture* et *nature* tissent sous couvert de critique littéraire ; c'est-à-dire d'une approche postmoderne du *fait* littéraire en tant que porteur d'une représentation, ou susceptible d'une lecture écologique au sens large, qu'elle soit rétrospective, prospective ou intuitive.

En fait, le retour affiché d'une référence extérieure à la pratique littéraire, après des années d'hermétisme, surtout côté parisien, ainsi que l'ouverture des littératures à la conscience du Monde et des réalités cautionnent et inspirent un regard holistique et écologique sur l'univers de la production littéraire, et donnent à découvrir des soucis inavoués ou inavouables il y a quelques décennies encore.

L'*écocritique*, en tant qu'approche des représentations de la nature dans la littérature, assure, en plus d'une analyse purement thématique, un point de fuite pour les dangereuses impasses dichotomiques d'usage entre l'environnement naturel et l'essor culturel. Elle inscrit ces soucis nouveaux dans une logique postmoderne et anthropologique qui interroge les dominations traditionnelle par le genre, le savoir, l'argent et le pouvoir, et place la nature dans un statut qui transcende le simple prétexte, voire l'élémentaire décor.

Qui plus est, cette *Journée* s'est voulue bilingue ou plurilingue pour mieux encadrer les sensibilités et idiosyncrasies liées aux divers répertoires écologiques de la littérature, de tous temps et de tous espaces linguistiques et culturels.

Misons que cette réflexion accouchera chez nous d'une conscience de la prégnance et de la pertinence de l'environnement dans ce qui s'écrit et dans ce qui se lit.

Je vous remercie.

Abertura da Jornada de Reflexão sobre *Ecocrítica*: 25 de Novembro 2008

Maria João Reynaud

Universidade do Porto

reynaud@letras.up.pt

Na abertura desta Jornada de Reflexão sobre *Ecocrítica*, que o Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto organiza, com o apoio da Reitoria da Universidade do Porto e a colaboração da APEF, queria saudar todos os presentes e congratular-me por terem correspondido de modo tão surpreendentemente positivo ao convite para participarem na nossa iniciativa.

Começo por dar as boas-vindas aos participantes estrangeiros, cuja presença muito nos honra, e desejar-lhes uma óptima estadia no Porto. Agradeço aos colegas de outras universidades o contributo que quiseram trazer a esta reflexão colectiva, enriquecendo-a; e, também, aos colegas que são professores do Ensino Básico e Secundário e têm a seu cargo a difícil tarefa de preparar nas áreas da língua e da literatura todos aqueles alunos (afinal a maior parte) que irão fazer a sua formação universitária noutros campos do saber que não o das humanidades.

Saúdo, igualmente, os alunos que trazem o seu contributo para um debate que lhes diz sobretudo respeito, porque tem fundamentalmente a ver com a qualidade do seu futuro, que a todo o custo tem de ser salva. Por último, agradeço a presença de todos os que se dispuseram a seguir estes trabalhos, centrados na relação entre literatura e ecologia.

O aparecimento do pensamento ecológico pós-moderno data do início da década de 70, quando se começa a pôr em causa a tese da infinidade de recursos e é proclamado, na conferência de Estocolmo de 1972, o direito à qualidade de vida e à conservação dos recursos da terra para as futuras gerações.

A consciência da necessidade de criar um novo paradigma no campo da economia não conseguiu evitar, até ao momento presente, que esta deixasse de se basear no individualismo

feroz e na ânsia de um lucro desmesurado e abusivo. A preocupação ecológica actual nasce da necessidade de mitigar o esgotamento dos recursos naturais, como condição de sobrevivência a médio prazo, o que exige não apenas um esforço de solidariedade, traduzido em acções concretas, mas um novo modo de relação do ser humano com a natureza que poderá significar o regresso do filho pródigo à *tellus mater*.

Não conheço escritor que tenha amado mais a natureza do que Raul Brandão, nascido na Foz do Douro, em 1867. Nenhuma outra obra me parece tão convidativa para uma abordagem ecocrítica quanto a dele, se pensarmos em livros como *Os Pescadores* (1923), *As Ilhas Desconhecidas* (1926) e *Portugal Pequenino* (1930).

Neste luminoso tríptico, em que o Autor traça o percurso das suas viagens, ficam patentes a sua capacidade de observação e a sua vocação de etnólogo, numa escrita onde o detalhe descritivo alterna com o «mais sábio e puro Impressionismo» – como escreve Manuel Mendes –, revelando-se, simultaneamente, um verdadeiro precursor do pensamento ecológico actual.

Deixo aqui um breve apontamento sobre *Portugal Pequenino*, livro destinado a crianças em idade escolar, onde a par do rigor descritivo e etnográfico, ganha vulto a crença na existência de uma *alma cósmica*, de que minerais, plantas, animais e homens, na sua relativa individualidade, não são mais do que puras emanações. A diversidade do que existe é, em última instância, redutível a um princípio espiritual *único*, que preside a toda a criação.

Postular a existência dessa Alma Universal, tão exaltada pela filosofia romântica da Natureza (mormente por Novalis), significa aceitar que a morte não é mais do que uma transformação no interior de uma cadeia ininterrupta de seres. Neste livro, de que é co-autora Maria Angelina Brandão, a descrição poderosa das paisagens raramente aparece dissociada da humanidade que as habita. A realidade é surpreendida na riquíssima variedade dos contrastes e registada através de abundantes detalhes geográficos e pormenores relativos à vida comunitária regional.

O panteísmo místico de Raul Brandão e o seu franciscanismo convicto lançam os pequenos heróis de *Portugal Pequenino* no teatro deslumbrante de um cosmos onde a convivência com os bichos, cuja linguagem passam a entender, lhes impõe novas regras de cooperação, indispensáveis à sua sobrevivência. Mas, surpreendentemente, estas baseiam-se no respeito pelo

bem comum, ao contrário do que acontece no mundo dos homens, cujos comportamentos incompreensíveis são comentados pelos bichos com jocosa condescendência.

Mais perto da morte, o Autor de *Portugal Pequenino* está também mais perto da infância, isto é, «da Paisagem em que fomos criados e que faz parte da nossa substância». Nela se destaca a imagem da mãe: «foi dela que herdei a sensibilidade e o amor pelas árvores, pela água – e dela herdei também o sonho [...]; o meu sonho está preso por um fio ténue e indestrutível ao fundo do seu sepulcro»¹.

É com este eterno fio de infância que Raul Brandão constrói a teia luminosa de uma ficção que é também nossa.

¹ BRANDÃO, Raul - *Vale de Josafat*, Vol. III de *Memórias*, Lisboa, Seara Nova, 1933, p. 147.

Prises de vue sur le paysage urbain et la nature dans quelques littératures de langue française

Maria Hermínia Amado Laurel

Universidade de Aveiro

hlaurel@ua.pt

Résumé : Espace de création humaine privilégié, la littérature s'est depuis toujours interrogée sur les rapports qu'entretiennent les hommes avec le milieu dans lequel ils vivent et développent leurs activités journalières. L'époque contemporaine est particulièrement révélatrice d'une prise de conscience aiguë des rapports, souvent conflictuels, qui régissent cette coexistence. Nous nous proposons de réfléchir autour de quelques œuvres révélatrices des nouveaux enjeux qui engagent lecteurs et écrivains dans la prise de conscience de soi, de l'autre et du monde, dite *écologique*.

Mots-clés : roman urbain - écocritique - modernité - postmodernité.

Abstract: A privileged space for human creation, literature has, for a long time, been questioning itself, on the relation between Man and his surroundings. It is particularly revealing in these contemporary times, of an existing consciousness of eventual conflicts in this relationship. Focussing on francophone literatures, we propose to reflect on some works revealing new challenges to the readers and to the writers in this consciousness of oneself, of others and of the world, so called *ecological*.

Key words: City Novel – Ecocriticism – Modernity - Post Modernity.

I

Ce n'est pas en tant que spécialiste de l'écocritique, ce que je ne suis pas, que j'ai répondu au défi qui m'a été lancé par nos collègues qui organisent cette journée d'études, mais tout simplement en tant qu'enseignante de littérature (française et francophone), particulièrement intéressée au premier abord par les différentes formes d'approche du texte littéraire que nous propose la critique aujourd'hui, et au niveau de mes préférences de recherche personnelle, par l'étude de l'espace, en particulier de l'espace *urbain*, domaine incontournable de l'étude des modernités. Le sous-titre de la journée d'étude qui nous réunit aujourd'hui – *Tendências e percursos da crítica literária na era da pós-modernidade. Ecocrítica & outras tentativas/tentações do texto e da leitura*¹ -l'explique aussi : qu'est-ce finalement que lire un texte sinon que se laisser tenter par le texte ?

Or cette tentation du texte (je me situe du côté de la lectrice que je m'efforce de devenir devant chaque texte) acquiert un sens particulier lorsqu'il s'agit d'enseigner la littérature. Elle implique non seulement la lecture attentive et exigeante des textes, mais la relecture régulière de certains textes.

Effectivement, si nous nous donnons la peine de regarder les programmes d'enseignement universitaire de la littérature, nous constatons que ceux-ci ne changent pas très souvent ou du moins, qu'ils restent fidèles, pendant des périodes assez longues, à un certain canon. Or ce canon se veut représentatif des textes qui, d'une part, sont censés répondre le mieux aux tendances littéraires d'une époque (des textes récurrents dans différentes histoires de la littérature) et qui, d'autre part, sont censés répondre le mieux à une certaine image de la littérature que la formation universitaire se propose de divulguer. Une image que le maintien des œuvres au programme, et le nombre de travaux critiques issus de l'université, légitime.

Justement, la capacité qu'a un texte de se donner à lire – et de devenir un autre texte tout en restant le même – malgré les différentes perspectives critiques auxquelles il est soumis, ne cesse de m'étonner dans ma carrière universitaire.

Je n'irai pas jusqu'au point d'affirmer qu'un seul texte aurait suffi à tous mes enseignements, et aux différentes approches auxquelles je pourrais le soumettre, en ce que je ferais la paraphrase de maints écrivains qui considèrent n'avoir jamais écrit que le même livre toute leur vie, malgré leur œuvre plus ou moins copieuse. Pourtant, je ne verrais aucun problème à concevoir un séminaire annuel (de préférence aux contraintes semestrielles) consacré à la lecture lente et combien savoureuse de quelques grands textes de l'humanité, pour répondre à l'ouvrage polémique d'Harold Bloom, *O cânone ocidental* (1997). Effectivement, je pense que le recours à l'idée de canon peut se révéler utile en situation d'enseignement.

Le rapport entre ces considérations préliminaires et la réflexion de fond à laquelle nous invite le thème de cette journée, me paraît, de toute évidence, très clair. L'un des objectifs de l'écocritique – qui constitue en elle-même, à son tour, une réponse à la réflexion globale sur les capacités d'intervention de l'être humain sur l'avenir de la planète, réflexion qui s'est développée en Occident surtout à partir des dernières

¹ C'est nous qui soulignons.

décennies du XXe siècle - l'écologie -, est sans doute celui de repenser le rapport de l'homme au monde et à son environnement dont témoignent les textes littéraires.

Or cette réflexion ne saurait se passer d'une réflexion préalable, de nature pédagogique, sur notre propre travail universitaire, c'est-à-dire, sur le rapport que nous entretenons, en tant qu'enseignants de littérature, avec les textes littéraires. A ce propos, il ne serait pas vain de rappeler une question qui est à l'ordre du jour au cœur de l'université, et qui se fait entendre de façon de plus en plus audible dans les facultés des lettres : celle de l'utilité des études littéraires. A quoi cela peut-il bien servir ?

D'autre part, si nous nous situons dans le cadre spécifique des études de lettres tout court, nous constatons qu'un mouvement parallèle, si l'on peut dire, de retour aux sources, de recherche d'une version primitive des textes, est à l'œuvre en ce début du XXe siècle, qui se manifeste soit par un retour à la philologie dans le cadre des études linguistiques², soit par un regain d'intérêt envers les études génétiques, dans le domaine de la théorie et de la critique.

Dans son sens large et étymologique, on le sait, la philologie signifie l'amour de la langue. Dans son sens restreint, le travail philologique³ et génétique se rejoint dans la poursuite d'un but comparable, celui d'une « restauration », à l'instar de la restauration/préservation écologique. L'amour des mots - pour le philologue -, et l'amour des mots devenus texte - pour la critique génétique -, l'amour des mots, matière à redécouvrir dans la préservation d'un rapport original au monde - pour l'écocritique -, un même amour semble unir les trois démarches dans la sauvegarde d'une originalité perdue, dans la réhabilitation d'une manière symbolique d'appréhender le monde par les mots ; d'une manière symbolique de faire dire le monde au texte et de nous apprendre à lire le monde, dans le texte.

Trois poétiques du risque, la philologie, la génétique textuelle et l'écocritique, à la dimension sociopolitique évidente, en ce que toutes trois elles dénoncent des modes de transmission de valeurs et leurs effets.

C'est dans ce cadre que l'écocritique me semble susceptible d'établir des rapports méthodologiques avec l'imagologie, d'un côté – elle aussi intéressée par l'étude des représentations littéraires de l'univers urbain -, mais également avec la théorie littéraire. L'étude des rapports que l'auteur textuel entretient avec les paysages de la modernité (mais aussi avec le paysage tout court) dans la poursuite des formes génologiques et des codes littéraires adéquats pour les dire, me semble répondre à cette dernière possibilité.

L'écocritique, branche de ce que la critique anglo-saxonne appelle les « green studies »⁴ (domaine qui découle à son tour, selon Laurence Coupe, des études

² V., à ce sujet, la parution en octobre 2008 du n° 5 de la revue *LHT*, publiée par *Fabula* : Littérature, histoire, théorie. Accessible sur : <http://www.fabula.org/lht/5/>.

³ La même auteure définit le « sens plus restreint et plus concret » de philologie, comme « le travail d'édition textuelle qui vise à restaurer le texte dans l'état originel voulu par l'auteur, à restituer donc ce qui est perdu ou mal connu – le texte, le contexte, l'intention auctoriale – sans le modifier aucunement » in Rabau (2009) : 1.

⁴ Laurence Coupe définit en ces termes les « green studies » : « An emerging academic movement which seeks to ensure that nature is given as much attention within the humanities as is currently given to gender, class and race » (Coupe, 2000: 303).

culturelles, et qui revendique de la part des *humanités* une attention égale à la nature que celle qu'elles portent depuis longtemps déjà à des questions telles que le 'genre' (études féministes et des minorités, la 'distinction sociale' – sociologie –, et la 'race' – postcoloniales), se propose d'étudier « the relationship between human and non-human life as represented in literary texts, and [de théoriser] about the place of literature in the struggle against environmental destruction » (Coupe, 2000 : 302).

L'écocritique, prenant comme point de départ la littérature, ne reste pour autant pas limitée par une vision anthropocentrique de l'univers, tel qu'une première approche de ce courant pourrait le faire supposer ; effectivement, c'est plutôt vers une vision biocentrique et transhumaniste du monde que pointe cette modalité de lecture des textes, intéressée par toutes les structures du vivant, à l'origine de la diversité biologique, et de celle des habitats et des régions⁵. La terminologie⁶ écocritique ajoute aux termes classiques de race (appartenance ethnique), classe (appartenance sociale), genre (appartenance sexuelle), des concepts nouveaux et une terminologie nouvelle en critique littéraire comme ceux d'espèce, de biodiversité, de biorégion ou d'étendue sauvage.

Elle ne peut passer sous silence les rapports de force qui relient ou opposent entre eux les divers discours écologiques, au gré des orientations politiques et des options économiques qui souvent les sous-tendent, tel que l'analyse avec lucidité dans plusieurs publications Timothy W. Luke, en particulier dans son livre *Ecocritique : Contesting the Politics of Nature, Economy and Culture* (1997).

L'écocritique, si elle peut prendre comme point de départ de son analyse la recherche des représentations littéraires de la nature, ne se suffit pas de cette étape préparatoire à la constitution de son domaine de travail. Elle est surtout intéressée par la prise de conscience du rôle que l'homme joue par rapport à son environnement naturel (son habitat et celui des autres êtres vivants), et de la responsabilité qu'il y détient, exprimée par le biais de la littérature.

Or, s'il est vrai que les rapports que la littérature et l'art ont depuis toujours entretenus avec la nature s'expriment sous la forme de la représentation textuelle ou picturale de celle-ci (rappelons-nous le besoin de nature dont témoignent les « peintres du plein air » de l'école de Barbizon pour plus de fidélité au réel), la prise de conscience du rôle intervenant de l'homme face à son environnement et l'expression dans la littérature que cette attitude présuppose, sont sans doute plus récentes. Elles s'inscrivent dans un mouvement global, auquel collaborent de façon tout aussi engagée d'autres disciplines, et d'autres formes d'expression et d'organisation individuelle ou sociale.

Boileau se plaignait déjà du trafic terrible à Paris au XVI^e siècle, dans la satire VI, « Les embarras de Paris ». Est-ce un signe écologique avant la lettre ?

⁵ Aspects dont s'occupe particulièrement le livre de Garrard, Greg (2004), sur lequel je m'appuie pour ces considérations.

⁶ L'écocritique enrichit la terminologie des études littéraires d'expressions inusitées dans les humanités, contribuant ainsi au dialogue fructueux entre diverses disciplines. Des ouvrages de référence présentent des glossaires en fin de volume, afin d'orienter le lecteur. C'est le cas, notamment, de Coupe, Laurence (ed.) (2000: 302-303), ou de Garrard, Greg (2004: 183-184), ouvrages consultés pour cet article. S'il est vrai que la période structuraliste a correspondu à une certaine accalmie terminologique, dominée, pour la sphère française, par les apports terminologiques genettiens et greimasien, les dernières décennies du XX^e siècle et les premières années de notre siècle sont marquées par un questionnement permanent, issu de la richesse des discours qui se projettent sur les études comparatistes.

.....
 Là, sur une charrette une poutre branlante
 Vient menaçant de loin la foule qu'elle augmente,
 Six chevaux attelés à ce fardeau pesant
 Ont peine à l'émouvoir sur le pavé glissant.
 D'un carrosse en tournant il accroche une roue,
 Et du choc les renverse en un grand tas de boue :
 Quand un autre à l'instant s'efforçant de passer,
 Dans le même embarras se vient embarrasser.
 Vingt carrosses bientôt arrivant à la file,
 Y sont en moins de rien suivis de plus de mille,
 Et, pour surcroît de maux, un sort malencontreux
 Conduit en cet endroit un grand troupeau de bœufs.
 Chacun prétend passer ; l'un mugit, l'autre jure ;
 Des mulets en sonnant augmentent le murmure.
 (Boileau, 1666)⁷

La notion de *chronotope* suggérée par Bakhtine me semble acquérir dans ce contexte critique particulier – l'écocritique - une nouvelle portée : il s'agira désormais de mettre en valeur la portée idéologique des composantes d'ordre spatio-temporel, dont celles historiques et culturelles, qui se projettent sur les textes littéraires, médiatisées par les codes narratifs et génologiques qui les construisent.

Toute analyse de nature écocritique gagnera à porter son attention sur la valeur chronotopique des récits, non seulement en ce que celle-ci privilégie les éléments sémantiques des textes porteurs de connotations idéologiques, mais en ce que la notion de chronotope met en valeur l'insertion historique et spatiale de la production littéraire, selon la définition même qu'en donnait Carlos Reis, dans le *Dicionário de Narratologia* en 1996 (Reis, C., 1996: 90).

Elle permet ainsi à l'approche écocritique de mesurer les effets de l'action de l'homme sur son environnement dans la perspective de la longue durée, perspective sous laquelle me semblent devoir se situer les études littéraires. Si l'engagement d'un texte littéraire se mesure à sa capacité de dénonciation du réel à partir de l'univers fictionnel qu'il construit, l'écocritique, reconnaissant cette capacité est, à son tour, une modalité d'approche critique fortement engagée.

Les questions soulevées par l'écocritique nous apprennent à lire autrement des textes connus que nous revisitons, mais aussi des textes actuels où les enjeux qui se présentent à l'homme et à la planète à l'époque contemporaine sont l'affirmation d'une nouvelle forme d'engagement de la littérature ; ainsi pouvons-nous considérer également que le sentiment écologique global apprend, d'autre part, à écrire autrement⁸.

La dimension éthique de cette approche critique me semble incontournable. Contemporaine de la crise écologique dont les conséquences sont perçues par tous, l'écocritique constitue une réponse, de la part des études littéraires contemporaines, à la crise des valeurs qui ne peut être escamotée derrière la plupart des grandes catastrophes

⁷ Texte reproduit du volume coordonné par Claude Puzin, in *Littérature : Textes et documents, XVIIIe siècle*, Paris, Nathan, coll. Henri Mitterand, 1987, pp. 429.

⁸ V., à titre d'exemple, le livre de Jean-Christophe Ruffin, *Le Parfum d'Adam*, Flammarion, 2007.

dites « naturelles » (parce que souvent provoquées, directement ou indirectement, par l'intervention de l'homme sur la nature) de nos jours.

Sa dimension politique se double ainsi d'une dimension éthique, le rapport de l'homme à l'environnement fictionnalisé par la littérature dénonçant ou prévoyant de manière sensible les effets des décisions prises au plus haut niveau, et engageant tous les acteurs sociaux dans l'avenir des êtres vivants. La lecture écologique d'un texte s'appuie sur une conception de l'environnement comme espace politique ; du texte littéraire comme espace dialogique d'intervention, révélateur d'une prise de conscience ou y faisant appel, face aux enjeux que la gestion de l'environnement implique.

De part les enjeux qu'elle mobilise à son tour, l'approche littéraire écocritique, fidèle à ses origines dans les études culturelles, peut donc, en toute légitimité, faire appel à une modalité de collaboration interdisciplinaire élargie, depuis les disciplines scientifiques, dont la biologie, la botanique, la chimie, la physique ou la médecine, aux disciplines constitutives des sciences humaines : la philosophie, l'anthropologie, l'histoire, la sociologie, voire l'économie, l'art, le cinéma, l'architecture, l'urbanisme, l'aménagement du territoire et de l'environnement. De même que lancer les fondements de réseaux de recherche et d'enseignement prometteurs.

II

S'il est vrai que le rapport de l'homme à la nature a constitué depuis toujours un des axes thématiques les plus importants de la littérature mondiale, il est tout aussi vrai que ce rapport a connu diverses formes de représentation au long de l'histoire de la production littéraire. Nous situant dans le domaine français, nous constatons que la nature de ce rapport présente des aspects particulièrement intéressants au long du XIXe.

Si le spectacle de la nature imprégnait l'esprit et les sens de Jean-Jacques Rousseau *promeneur solitaire*, au point de lui «faire sentir avec plaisir [son] existence, sans [lui faire] prendre la peine de penser » (Rousseau, 1960: 68), étendu « de tout [son] long dans [un] bateau les yeux tournés vers le ciel, [se laissant] aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses » (Rousseau, 1960: 67) ; et si la nature invoquée par Lamartine sous la forme de l'élégie, davantage que comme la confidente majeure de l'âme du poète, comme le « signal »⁹ éternel de son amour perdu, tel que nous l'écoutons dans le poème « Le Lac », souhaitant :

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : 'Ils ont aimé !'
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1820)

⁹ Nous suivons la terminologie proposée par Vincent Jouve : « Lorsqu'on s'interroge sur la signification d'un texte, il faut commencer par distinguer clairement ce que le texte signifie volontairement comme *signal* de ce qu'il signifie involontairement comme *symptôme* » (Jouve, 2006: 40).

Déjà au long de la première moitié du XIX^e siècle, des « symptômes »¹⁰ précurseurs de l'alliance, souvent douteuse, entre intérêts économiques et influence politique sur l'aménagement de la nature sont à l'œuvre chez un romancier tel que Stendhal, dans *Le Rouge et le Noir* (1830). Sa description de la vallée du Doubs, aménagée selon les intérêts de M. de Rênal, maire de la petite ville de Verrières, illustre cette alliance.

Suivons le voyageur qui arrive dans ces contrées : « Le soleil est fort chaud dans ces montagnes ; lorsqu'il brille d'aplomb, la rêverie du voyageur est abritée sur cette terrasse par de magnifiques platanes ». La comparaison explicite de ces arbres, dont la beauté rivalisait avec celle des platanes anglais, sous-entend un rapport au paysage naturel fort opposé dans les deux pays. Un rapport qui suppose implicitement l'opposition, en termes civilisationnels, entre la France, barbare, et l'Angleterre, civilisée ; statut mesuré d'après le rapport – écologique, tel que nous le dirions aujourd'hui – que chacun de ces deux pays entretient avec son paysage naturel. Dans cette vallée, la beauté naturelle des arbres est amputée par la « manière barbare, dont l'autorité fait tailler et tondre jusqu'au vif ces vigoureux platanes. [...] Mais la volonté de M. le maire est despotique, et deux fois par an tous les arbres appartenant à la commune sont impitoyablement amputés ».

À l'indignation dont lui fait preuve un « vieux chirurgien-major de l'armée d'Italie [...], jacobin et bonapartiste [qui] osa bien un jour se plaindre à lui de la mutilation périodique de ces beaux arbres», le maire de Verrières répond sans ambages : « j'aime l'ombre, je fais tailler *mes* arbres pour donner de l'ombre, je ne conçois pas qu'un arbre soit fait pour autre chose quand toutefois, comme l'utile noyer, *il ne rapporte pas de revenu.* »¹¹ Et à Stendhal de conclure, à l'appui de ce regard posé sur la nature, révélateur, à lui seul, de tout une vision du monde : « *Rapporter du revenu* est la raison qui décide de tout dans cette petite ville qui vous semblait si jolie » (Stendhal, 1964: 37-38).

À la même époque, la disparition progressive d'une société provinciale fondée sur l'attachement au sol identitaire qu'il faudra aliéner afin de permettre l'installation définitive du héros dans l'univers urbain parisien est à l'œuvre dans maints romans.

Revenons à la question de l'étude de l'espace en littérature. L'histoire de la production littéraire nous montre que, depuis le XIX^e siècle, l'espace est souvent dit en établissant une relation d'opposition entre espace de nature et espace urbain. Ceci est surtout valable pour la période du roman réaliste français, où cette forme d'opposition devient un vrai leitmotiv chez plusieurs écrivains, dont Balzac ou Zola : la nature, espace majeur de l'identification de l'écrivain romantique, cède la place progressivement à l'espace urbain, quitte à créer un nouveau thème littéraire, celui du *paysage urbain*, qui exige, avec Charles Baudelaire, la reconnaissance d'une modalité génologique moderne, celle du poème en prose. Jacques Réda la poursuit, à l'époque contemporaine, dans son seul recueil poétique en prose, *Les Ruines de Paris* ([1977],

¹⁰ Selon Vincent Jouve, « considérer un texte comme *symptôme*, c'est identifier ce qu'il signifie [...] en tant qu'artefact humain produit à une certaine époque et dans certaines conditions [...] sur la façon dont l'homme peut penser son rapport au monde » (Jouve, 2006 : 41).

¹¹ La discussion autour de l'inutilité du beau était à l'ordre du jour : Théophile Gautier ne tarderait pas à publier son fameux essai sur l'inutilité du beau, dans la prétendue préface à *Mademoiselle de Maupin*, en 1834.

1993), aux résonances baudelairiennes. C'est au cours du XIXe siècle que le passage de la nature à la vie urbaine s'opère, laissant la province comme un espace que le goût de la littérature régionaliste viendra sans doute combler¹². L'évolution des notions d'exotisme-voyage-nature-province-ville-exil du XIXe au XXe trace le cadre de l'évolution même du rapport de l'homme au monde qui intéresse l'écocritique.

En revanche, si ces notions correspondaient à des univers de référence bien nets sous la plume d'un Chateaubriand, d'un Lamartine ou d'un Hugo, c'est à partir de Balzac et surtout de Zola, pour le roman (et à partir de Baudelaire pour la poésie), que les représentations de l'espace en littérature prennent comme point de départ l'espace urbain, à partir duquel les autres espaces sont évoqués. C'est ainsi que si le roman commence à affirmer dès la seconde moitié du XIXe siècle une autre modalité de cette opposition, celle de l'opposition entre l'espace urbain (surtout parisien) et l'espace provincial, le XXe siècle poursuivra la vocation urbaine du genre. Une opposition qui nourrit, à son tour, le mythe de Paris, ville moderne, « ville spectacle »¹³.

Mais c'est sans doute avec Baudelaire, l'introducteur du paysage urbain dans la poésie française¹⁴, que la prise de conscience de l'écrivain envers les changements irréversibles qui adviendront de ce qu'il nommera le « progrès » acquiert une autre tonalité¹⁵. Si les signes de la modernité coexistent encore paisiblement dans le poème « Paysage » (Baudelaire, 1975: 82), ils bouleversent profondément le paysage urbain dans le poème « Le Cygne » (Baudelaire, 1975: 85-87). Cette composition introduit définitivement les connotations éthiques dont se revêtira désormais le rapport désacralisé de l'homme moderne à la nature et à la ville : la ville dont la « forme », au dire de Julien Gracq, fin lecteur de Baudelaire¹⁶ « change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel » (Gracq, 1985 : [1]).

Les rapports entre l'homme et la nature se présentent pourtant sous d'autres facettes dans la littérature contemporaine. En réalité, les frontières sont souvent floues entre ce qui constitue les espaces urbains et les espaces de nature dans le roman contemporain. La ville et la province s'affirmaient comme deux univers bien distincts dans le roman du XIXe siècle, et leur opposition était souvent teintée de connotations d'ordre morale : la ville associée au vice et la province aux mœurs pures, dans l'héritage de la vision du monde rousseauiste, que le roman naturaliste prolongera, intéressé par l'identification des circonstances de la déchéance morale de ses personnages ; circonstances dont l'espace urbain – ou mieux – la déterritorialisation de la campagne à la ville – se voit assumer un fort pourcentage de responsabilité.

Cette opposition n'est plus de mise dans le roman contemporain, souvent marqué par la mobilité des personnages. Leur transition fréquente d'un espace à l'autre les situe souvent davantage dans des espaces de l'entre-deux que dans un espace – urbain ou provincial – bien concis et défini. C'est ainsi que des espaces nouveaux

¹² Goût que le XXe poursuivra. Cf. Thiesse, Anne-Marie (1991).

¹³ V., à ce sujet, l'article de Diaz, José-Luis « Paris, ville-spectacle », in Pinçonat, Crystel ; Liaroutzos, Chantal, 2007, pp. 37-66.

¹⁴ V., à ce propos, Chenet-Faugeras, Françoise (1994).

¹⁵ V., à ce sujet la sélection de textes baudelairiens sur la notion de progrès in Laurel, Maria Hermínia A. 2001, pp. 41-48.

¹⁶ Rappelons-nous le vers du poème « Le Cygne », source de la lecture intertextuelle qu'il postule chez J. Gracq : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville//Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) » (Baudelaire, 1975: 85).

surgissent en littérature, dont ceux des banlieues, fortement connotés du point de vue social, abritant ceux qui n'ont pas encore obtenu le droit de cité – la banlieue se définissant comme l'un de ces espaces de l'entre-deux, un espace d'attente, de suspension du temps et de l'identité individuelle et sociale ; abritant ceux dont l'origine accentue leur sentiment de non appartenance à la ville d'accueil, à défaut d'y retrouver des espaces, des sonorités ou des objets évocateurs de ceux qu'ils ont abandonnés.

L'émigrant algérien qui vient d'arriver à Paris et qui s'égare dans le métro dans le roman de Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), l'illustre. De brefs flashes qui évoquent des souvenirs de son terroir font irruption dans son esprit, et ponctuent de temps à autre son parcours déconcertant :

Et c'est à ce moment-là que la mémoire coulisce [...]. La mémoire glissant à travers des choses vagues et sans rapport apparent (sentier, dos de chameau, nuit roide, muezzin). Vagues aussi les contours des objets et des êtres. Visages amincis. Corps devenus fluets. Brumes matinales. Voix chevrotante. Alacrités des siestes. Tremblements de l'air chaud (Boudjedra, 1975: 69).

L'espace urbain qui lui était réservé sans doute ressemblerait-il à celui qui avait attendu tant d'autres qui l'avaient précédé, eux aussi marqués par le conflit non résolu entre leur provenance paysanne et leur nouvel habitat, urbain, trop proches qu'ils restent de la nature, dont l'«odeur de glèbe et d'abricots secs» les imprènera à jamais, « malgré les litres d'eau de Cologne mâle et piquante qu'ils se déversaient sur la tête et sur le corps, ce qui rendait pathétique leur passage trop brutal de la paysannerie pauvre à un prolétariat précaire et instable...» (Boudjedra, 1975: 204). Leur nouvel habitat, urbain, celui des chambres innommables, aux

lits entassés les uns au-dessus des autres, occupés vingt-quatre heures sur vingt-quatre dans des relents de gaz délétères, des fermentations de boyaux fétides, des souffles de puanteur réchauffée, des odeurs de renfermé, de moisi, de crasse et de parfum bon marché (Boudjedra, 1975: 183) ;

seules chambres qui les attendraient, lui et ses semblables, émigrants qui osent le « projet mythique de traverser la mer » et qui réussissent l'épreuve de ce véritable calvaire » (Boudjedra, 1975: 190-191).

Les espaces de nature sont souvent représentés dans le roman contemporain comme des espaces de l'entre-deux, inspireurs d'un nouveau type de déplacement - un voyage qui ne se fait plus vers des régions exotiques, qui n'existent plus, de nos jours, puisque toujours reliées par des réseaux de transports qui assurent la liaison entre les contrées les plus éloignées de la planète, par le biais de localisations urbaines qui en assurent les voies d'accès -, un voyage qui devient souvent un voyage interurbain. Modalité que l'écrivain suisse et architecte Daniel de Roulet préfère entreprendre à pied, entre des villes européennes comme Paris et Bâle, dont il évoque le trajet dans le récit *L'envol du marcheur* (2004).

Illustré par les photographies de Xavier Voirol, ce récit, à la forme d'un journal de route, offre une lecture transdisciplinaire du réel qu'il situe entre le texte et l'image. Voyageur interurbain, c'est avec une pointe d'ironie que Daniel de Roulet constate l'existence de certains modèles d'aménagement du territoire qui ne cessent de l'interpeller, voire de le surprendre, au long de ses déplacements. Écoutons-le, dans les alentours de la ville de Troyes :

Entre Laubressel et Courteranges, la D186 me fait goûter, pour la première fois du voyage, la fraîcheur d'une route complètement ombragée sur plusieurs kilomètres. Forêt domaniale L'Arivour-Piney. Forêt, un mot bien innocent. Mieux vaudrait dire : sylviculture. En effet les arbres poussent comme ils peuvent, les hommes les abattent comme ils veulent. De temps en temps les tronçonneurs attaquent, coupent à ras pendant quelques mois, évacuent les troncs, défoncent les sols, massacrent les sous-bois, brûlent les restes, attendent quelques dizaines d'années, espérant recommencer. Et quand un ouragan vient jouer avec les troncs fragiles de la nouvelle lisière, les sylviculteurs crient à la catastrophe nationale (Roulet, D. de, 2004 : 68).

Ou, un peu plus loin :

Le long du canal, je remonte les eaux rapides mais troubles. Un héron charognard s'envole, laissant pendre son train d'atterrissage. Une ceinture de cirrus au loin fait rêver les oiseaux. Après deux kilomètres, le parcours, pour une fois à l'abri des voitures, s'arrête net contre un portail :

- Centre de gestion du lac.

J'avais oublié qu'ici les lacs, comme les forêts, les prêtres et les rivières, sont toujours gérés, jamais partagés (Roulet, D. de, 2004 : 69).

Définies dans le cadre urbain des grandes métropoles européennes, les références à la nature s'y trouvent dispersées dans des villes inspiratrices souvent d'une poésie des ruines telle que les poèmes en prose de Jacques Réda, publiés dans *Les Ruines de Paris*, en fournissent maintes références, non sans évoquer le Paris baudelairien du poème « Le Cygne », ou même les espaces campagnards évoqués par Emile Zola qui donnent lieu aux larges boulevards du Paris moderne, dans le roman *L'Assommoir* (1877).

C'est dans ces espaces en mutation que viennent s'inscrire certains comportements des personnages zoliens qui dénoncent leur origine tout en accentuant leur statut de disloqués sociaux. Leur insertion dans les nouveaux quartiers se fait accompagner de changements dans leurs habitudes sociales, mais aussi dans la morale collective qui les régit, des changements qu'ils ont du mal à suivre, déterritorialisés dans ce même Paris qu'ils aident à construire.

Rappelons-nous les circonstances du mariage de Gervaise et de Coupeau, soucieux de garder les traditions. À la sortie de leur mariage vite expédié à la mairie comme à l'église, mais auquel Coupeau tenait, puisqu' : « un mariage sans messe, on avait beau dire, ce n'était pas un mariage » (Zola, 1969 : 91), l'évocation de l' ancestrale entente entre l'homme et la nature commande encore l'orientation des personnages zoliens au beau milieu de leur nouvel habitat, de même qu'elle annonce, symboliquement, leur avenir :

Et elle [madame Lerat] appela la société sur la porte du marchand de vin, pour voir les nuages, un orage d'un noir d'encre qui montait rapidement au sud de Paris. [...] Tout le monde déclara alors sentir l'orage depuis longtemps. [...] Lorilleux racontait que ses cors l'avaient empêché de dormir, à partir de trois heures du matin. [...] Au premier coup de tonnerre, mademoiselle Remanjou se signa. [...] « - Allez-y, cria Coupeau. Voilà les Anges qui pleurent » (Zola, 1969: 96).

Si la nature est quand même encore une référence identifiable et localisable chez ces auteurs, l'inverse peut également se produire : l'interpénétration de la nature par les images urbaines est souvent discernable, de façon surprenante, posant un défi constant aux capacités lectoriales, chez un écrivain tel que Jean Echenoz. Dans *L'Équipée malaise*, par exemple, le troisième roman de l'auteur, publié en 1986, cette interpénétration s'enrichit de la lecture intertextuelle qu'autorise l'évocation des quatre

éléments bachelardiens - le feu, l'air et l'eau (l'«orage»), la terre (le «passage des piétons») - , que le passage suivant pourrait l'illustrer, l'action se situant en pleine mer, à bord du cargo qui emmènera le personnage Paul en Malaisie, à l'orée d'une nouvelle journée qui s'annonce :

Puis le soleil émergea, découvrant Paul tout seul sur le pont du *Boustrophédon* [...]. Ensuite il s'était accoudé à la rambarde [...], considérant l'eau déchirée par l'étrave, s'étonnant de ce que ce déchirement éveillait en lui d'inusable, d'inépuisable intérêt, un intérêt presque réflexe, indéfiniment renouvelé par automatisme, proche de celui que procurent aussi le spectacle du feu, le spectacle de l'orage et le spectacle du passage des piétons (Echenoz, 1986/1999 : 162).

Arrivés à Port-Saïd, et après avoir fait l'expérience d'une terrible tempête en plein océan, aucune trace de l'«élément bleu-vert», ni «discret rappel de ce dont il est capable» ne transparaissent du vieux cargo qui accoste. C'est plutôt «la ville [qui pousse] une clameur chaude vers la mer, au-delà des équipements portuaires» qui attire les marins (Echenoz, 1986/1999 : 172).

III

Un regard écologique sur la littérature ne saurait se limiter à l'écoute de certains textes, célébration du monde. Une célébration qui se fait le plus souvent pourtant en contrepoint de l'introuvable, de ce qui est à jamais perdu, ou bien de la catastrophe éminente. C'est le cas de maints romans de l'écrivain suisse Jean-Marc Lovay, disciple du chantre du Valais que n'a pas cessé d'être, tout au long de presque un siècle, Maurice Chappaz, récemment disparu (1916-2009).

Aux cris d'alerte, sinon de révolte, contre la profanation des sites naturels du Valais au nom du progrès économique¹⁷, d'intérêts immobiliers et touristiques que l'auteur ne s'est jamais lassé d'inscrire sur le vif de ses textes, de ses poèmes ou de ses interviews, se succède la vision d'un monde post-catastrophe que Jean-Marc Lovay, lui aussi marqué par le voyage en Orient (1968-1969), tel Chappaz¹⁸ ou Nicolas Bouvier, nous donne à lire dans *Polenta*, écrit en 1973 (1980).

Les cycles naturels qui ponctuent l'existence de quelques personnages à la mémoire diffuse de réchappés, vivant l'expérience d'un néo-archaïsme enfermés dans le huit-clos d'un village de montagne suisse en plein hiver, semblent seuls modérer leur violence contenue. Effet d'un crime écologique ? Jérôme Meizoz, profond connaisseur de l'œuvre de Lovay, y a été sensible. Il écrit dans la post-face de l'édition de *Polenta* aux Editions ZOÉ-Poche : «La tension monte. Seule la nature et l'ample rythme des choses, des plantes, l'alternance des jours et des nuits, les congères glacées qui se forment et se reforment, apportent un apaisement temporaire au délire de ces êtres» (Lovay, 1980: 165). Rien que des souvenirs lointains d'un monde à jamais révolu

¹⁷ L'un des grands bouleversements introduits dans le paysage du Valais et dans les cycles ancestraux de la vie de ses habitants a été sans aucun doute la construction des grands barrages dans les années cinquante du XXe siècle. *Chant de la Grande Dixence* (1965), récit que Maurice Chappaz dédie à des compagnons de route connus pendant sa propre collaboration aux travaux en tant qu'aide-géomètre, et le recueil poétique *Le Valais au gosier de grive* (1960), en portent la mémoire.

¹⁸ Nicolas Bouvier (1929-1997), un autre grand écrivain-voyageur suisse a écrit la préface à la correspondance entretenue «sur près de deux ans» par Maurice Chappaz et Jean-Marc Lovay, qui faisait alors l'expérience du voyage en Orient (printemps 1968- automne 1969), publiée par les deux auteurs en 1970. V. Chappaz, Maurice ; Lovay, Jean-Marc [1997 : V].

demeurent dans l'esprit des personnages de Lovay, dans un roman plus récent, publié en 1997, au titre aux résonances tout aussi téléologiques, *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée*: « je ne savais pas [...] si au fond de moi s'était déjà endormi le désir que rechangent les oiseaux », se demande le narrateur de ce récit (Lovay, 1997: 7).

Si les personnages de Corinna Bille, dans des recueils tels *La Fraîche Noire* (1968), *Trente-six petites histoires curieuses* (rédigées entre 1975-1979), *Cent petites histoires cruelles* (1973) ou *La Demoiselle sauvage* (1974) étaient attirés par les chants mystérieux des êtres qui peuplaient les bois et les forêts valaisannes quitte à s'y fondre pour mieux vivre l'expérience euphorique des épousailles avec la nature, les personnages de Lovay semblent se réveiller lentement d'un songe englouti au fond des temps, dans un état léthargique, pour revenir dans un monde qui a été le leur, mais duquel il ne leur reste plus que d'anciens souvenirs, de ténues repères de ce qui a, éventuellement, été.

L'*incipit* du roman cité plus haut (1997) – que l'auteur intitule « Le chant des oiseaux », où les oiseaux oublient « leur chant originel qu'un horrible désastre avait arraché de leur mémoire » (Lovay, 1997 : 16) –, est paradigmatique de ce nouveau chaos, étrangement post-humain et menaçant : « En me réveillant assis sur la froide prairie je voyais que la familière maison avait été remplacée par un cabanon que j'aurais été incapable de construire et qu'aucun humain n'aurait pu ériger en croyant qu'il abriterait un de ses frères vivants » (Lovay, 1997: 5).

IV

Écologie, préserver ce qui reste... La littérature y apporte sa contribution, faisant preuve de ses capacités d'anticipation.

Boileau... Stendhal... Baudelaire qui, premier voyant, avait bien prévu qu'il n'y aurait plus de place pour le poète dans la grande ville que bientôt Verhaeren allait dire « tentaculaire », à l'écoute d'une âme virtuellement pure, tel que la souhaiteront Jules Romains (et ses amis du groupe de l'Abbaye), dans le poème de ses dix-huit ans, *La Vie unanime*, publié en mars 1908. Dans la préface qu'il écrit pour ce livre en 1925, Jules Romains en explique le rapport d'identification qui le lie à Paris : ce livre est bien celui

d'un enfant parisien, qui s'était baigné dans Paris, enivré de Paris pendant des heures et des jours innombrables, qui connaissait tous les quartiers, tous les faubourgs, avait marché dans toutes les rues, savait distinguer, les yeux clos, le bruit d'un carrefour du bruit d'un autre, recevait du sol, des murs, du ciel de la grande ville mille communications secrètes qu'il enfermaient dans son cœur, qui étaient nuit et jour sa richesse et son ravissement, et que tel cri perdu qu'il était seul à entendre, tel frôlement, tel souffle faisaient frissonner jusqu'aux larmes et mettaient dans une espèce de lucidité médiumnique [...]» (Romains, 1926: 16).

Si l'écologie est une « science du monde fini », au dire de Paul Virilio, en ce qu'elle « se [prive] d'une approche des régimes de temporalités associés aux écosystèmes »¹⁹ (Virilio, 1990 : 157), l'écocritique, méthode qui se propose d'étudier

¹⁹ C'est en ces termes que Paul Virilio, auteur du livre *L'inertie polaire* que nous citons, considère les limites de l'écologie et « son étroitesse théorique ». Pour l'architecte urbaniste et essayiste français, qui a consacré sa recherche à l'étude des interactions entre l'homme et les espaces urbains, « science du monde fini, la science de l'environnement terrestre se prive, semble-t-il, volontairement, de sa relation au 'temps

les rapports entre l'homme et la nature, d'après leur configuration littéraire, ne saurait concevoir autrement son objet d'analyse qu'en le situant dans le temps long que recouvre, à son tour, sa production et sa réception. Une démarche comparatiste littéraire projetée en termes historiques lui permettrait d'autre part d'évaluer les changements irréversibles que l'action de l'homme aurait produits sur l'environnement, de constater les effets à long terme de cette action, et, par là, à anticiper sur certains effets dévastateurs que les textes littéraires rendraient prévisibles.

Une touche d'humour, mais aussi de lucidité, est sans doute amenée à certains discours défaitistes écologistes par le film de Bernard Werber, la star de la science fiction française, *Nos amis les Terriens* (2007), dirigé par Claude Lelouch. De même que Saint-Exupéry percevait les êtres humains, ses semblables, devenus des points minuscules à la distance de son avion, il revient dans ce film à des extraterrestres dotés des capacités d'analyse sophistiquées de nous apprendre nos faiblesses et nos ridicules, et de nous faire réfléchir sur nos propres valeurs, dans un savant exercice de prise de vue écologique.

Héritier peut-être encore d'un Voltaire qui avait conçu l'existence éventuelle d'autres planètes habitées, ou d'un Montesquieu qui nous avait également soumis au regard tout aussi lucide qu'interloqué de ses voyageurs exotiques – les Persans, les extra-terrestres d'alors –, Werber nous invite à un film bouleversant. La littérature, par le biais des discours interdisciplinaires et les possibilités intermédiaires qu'elle génère, peut anticiper sur la réflexion combien nécessaire, de nos jours, sur des questions que la croissance économique avait laissées de côté : celles qui portent sur le sens de notre existence même, et auxquelles l'écocritique peut sans doute apporter sa contribution méthodologique.

Des questions qui ne sauraient être plus opportunes au temps présent, autour desquelles des peintres tels Gauguin, fondu dans l'appel le plus profond de la Terre, ou de grands voyageurs, dont le chanteur Jacques Brel ou des écrivains, tels Nicolas Bouvier, Maurice Chappaz, ou Jean-Marie Le Clézio²⁰, célébrant les retrouvailles de l'homme avec les espaces primitifs, ont bâti leur œuvre ou même leur vie.

Et je conclurais sur les mots de ce dernier, dont la fascination pour le désert, se double d'une tonalité profondément éthique :

Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. C'était ici, l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort (Le Clézio, 1980: 23).

Le désert...«c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance» (Le Clézio, 1980: 14).

psychologique' ». Selon P. Virilio, « l'écologie n'interroge pas vraiment le dialogue 'homme/machine', l'étroite interdépendance des différents régimes de perception et les pratiques humaines [...] à moins d'envisager 'l'écologie' comme l'administration politique des pertes et profits des substances composant l'environnement géophysique, celle-ci ne peut plus se développer sans appréhender 'l'économie du temps', plus exactement de l'espace-temps des activités humaines et leurs rapides mutations », considérerait-il déjà dans un texte daté de 1989 (Virilio, 1990: p. 157).

²⁰ Écrivain dont l'œuvre a été couronnée par le prix Nobel de la Littérature quelques mois révolus sur le colloque où j'ai introduit les grandes lignes du présent article.

Références bibliographiques

BAUDELAIRE, Charles (1975). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t. I.

BLOOM, Harold (1997). *O cânone ocidental. s/l*: Círculo de Leitores. Ed. orig., *The Western Canon*, 1994).

BOUDJEDRA, Rachid (1975). *Topographie idéale pour une agression caractérisée. s/l* : Editions Denoël.

COUPE, Laurence (éd.) (2000). *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London and New York: Routledge.

DIAZ, José-Luis (2007). « Paris, ville-spectacle », in Pinçonat, Crystel ; Liaroutzos, Chantal, pp. 37-66.

CHAPPAZ, Maurice ; LOVAY, Jean-Marc [1997]. *La Tentation de l'Orient*. Carouge-Genève : Editions ZOÉ - Poche.

CHENET-FAUGERAS, Françoise (1994). « L'invention du paysage urbain », *Romantisme*, n°83, pp. 27-37.

ECHENOZ, Jean (1986/1999). *L'équipée malaise*. Paris : les Éditions de Minuit.

GARRARD, Greg (2004). *Ecocriticism*. London and New York: Routledge.

GRACQ, Julien (1985). *La forme d'une ville*. Paris : José Corti.

JOUBE, Vincent (2006). « Peut-on comprendre un texte ? (Emma Bovary et la graisse des livres) », in Laurel, Maria Hermínia A., pp.31-43.

LAUREL, Maria Hermínia A. (2001). *Itinerários da Modernidade: Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Coimbra: MinervaCoimbra, Col. "Literatura".

LAUREL, Maria Hermínia A. (coord.) (2006). *Leituras excêntricas. Jornada de reflexão em torno da leitura literária, suas práticas e conceitos*, Universidade de Aveiro.

LE CLÉZIO, J.-M. G. (1980). *Désert*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

LOVAY, Jean-Marc (1998). *Polenta*. Carouge-Genève : Editions Zoé. [Édition originale, Gallimard, 1980].

LOVAY, Jean-Marc (1997). *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée*. Carouge-Genève : Editions Zoé.

LUKE, Timothy W. (1997). *Ecocritique: Contesting the Politics of Nature, Economy and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

PINÇONNAT, Crystel ; LIAROUTZOS, Chantal (coord.) (2007). *Paris, cartographies littéraires*. Paris : Le Manuscrit, Coll. « Sciences de la Ville ».

RABAU, Sophie. «Présentation : La philologie et le futur de la littérature.», *LHT* [En ligne], LHT, N° 5, mis à jour le : 11/01/2009, URL : <http://www.fabula.org/lht/5/69-presentation>.

RÉDA, Jacques ([1977]1993). *Les ruines de Paris*. Paris: Gallimard, coll. "Poésie".

REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M. (1996). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra : Almedina.

ROULET, Daniel de (2004). *L'envol du marcheur*. Genève : Éditions Labor et Fides.

ROUSSEAU, J.-J. (1960). *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Editions Garnier Frères.

STENDHAL (1964). *Le rouge et le noir*. Paris : Garnier-Flammarion.

THIESSE, Anne-Marie (1991). *Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*. Paris : PUF.

VERHAEREN. Emile (1982). *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*. Paris : Gallimard.

VIRILIO, Paul (1990). *L'inertie polaire*. s/l : Christian Bourgois Editeur.

ZOLA, Émile (1969). *L'Assommoir*. Paris : Garnier-Flammarion.

La forêt bretonne

Nathalie Caradec

École Supérieure des Sciences Appliquées & de Technologie – Bretagne

nathalie.caradec@wanadoo.fr

La Bretagne est une région aux paysages variés, marquée par une appartenance maritime et terrienne que deux mots bretons qualifient précisément : l'*armor* est le pays de la mer et l'*argoad* le pays du bois. De récents travaux, en sociologie et en histoire, montrent la relation étroite que les Bretons entretiennent avec leur environnement, relation considérée comme une composante identitaire majeure.

La Bretagne est surtout connue pour ses côtes et ses îles, et la forêt ne représente plus aujourd'hui qu'une surface peu importante du territoire. Le bocage traditionnel breton, composé de haies, de talus et de bouquets d'arbres contribue à donner l'impression que la Bretagne est relativement boisée, pourtant, la forêt ne couvre plus que douze pour cent du territoire.

Les Bretons conservent un lien particulier à cet espace naturel : les arbres et les massifs forestiers restent une source d'inspiration pour les artistes et les écrivains. Au-delà de la valeur descriptive des évocations forestières, l'univers du bois exerce une évidente fascination sur les hommes, les renvoie à une relation intime et originelle avec le monde, les rassure ou les interroge. Parmi les études menées sur ce domaine, celle de Robert Harisson est particulièrement riche. S'interrogeant sur l'histoire des forêts dans l'imaginaire occidental, l'auteur affirme dans sa préface (Harisson, 10) :

Histoire remplie d'énigmes et de paradoxes. [...] En d'autres termes, dans les religions, les mythologies et les littératures occidentales, la forêt se présente comme un lieu qui brouille les oppositions logiques, les catégories subjectives. Un lieu où les perceptions se confondent, révélant certaines dimensions cachées du temps et de la conscience. En forêt, l'inanimé peut soudain s'animer [...].

La matière bretonne est sans cesse renouvelée depuis Chrétien de Troyes : écriture et réécriture de récits, réalisations cinématographiques, œuvres picturales... tous les domaines de

création et toutes les époques sont concernés. De la forêt enchantée de Merlin à la forêt d'aujourd'hui, ce lieu a libéré un imaginaire foisonnant. Chez les romanciers ou poètes, le domaine forestier est très souvent envisagé comme le lieu de la densité, de l'intériorité, suscitant la question fondamentale du rapport entre l'homme et la nature, le monde, l'imaginaire. Densité forestière, diaphanéité de la clairière, autant de zones d'ombre et de lumière qui rappellent le cœur humain...

C'est cet imaginaire des lieux, des paysages et de la nature qu'il s'agit d'interroger : quelle représentation ces créateurs ont-ils des arbres et de la forêt ? Quelle relation entretiennent-ils avec ces éléments ? Pour répondre à ces questions, nous avons retenu trois écrivains de Bretagne : Anjela Duval, une poétesse de langue bretonne, Michel Le Bris, romancier, essayiste, philosophe de langue française et Angèle Vannier, poétesse de langue française.

1. Anjela Duval : une relation fusionnelle à la nature et aux arbres

Anjela Duval, née en 1905 et décédée en 1981, passe toute sa vie en milieu rural, dans une petite commune de Bretagne. Paysanne, fille de paysans, elle entretient depuis l'enfance un rapport étroit avec la nature, les plantes, les animaux. Certains de ses poèmes révèlent la profondeur de ce lien quand d'autres laissent entrevoir la quotidienneté des gestes paysans dans toute leur rudesse... Nous avons choisi ici un poème qui décrit très précisément l'univers de la forêt perçu par la femme. (Helias, 67).

En forêt

Sur le doux tapis de la forêt
Marcher à pas de velours,
S'asseoir à votre pied
Dans l'ombre, le silence,
Loin du tapage humain,
Ecouter bruire votre terreau
Et caresser tantôt
De la main ou du regard...
A voix douce vous appeler
Avec vos noms magiques :

Er c'hoad

War ballenn vlot ar c'hoad
Mont a bazioù voulouz
Azezan ouzh ho troad
Er brizh-heol, en didrouz
Pell diouzh tabut an dud
Selaou sarac'h ho teil...
Ha flouran a bep eil
Gant va dorn ha va sell...
A vouezh dous ho kervel
A-bouez hoc'h anvioù-hud :

Chêne blanc, Bois tremblant¹
Sureau de sorcière², Hêtre sauvage³
Bourdaine, Osier, Bouleau.
Mon innombrable amie muette.

Septembre 1968

1 : tremble, 2 : érable, 3 : charme

Derv-gwenn. Koad-kren
Skav-gwrac'h. Fav-put
Evor. Aozilh. Bezv Gwenn.
Va mil mignonez vut.

Gwengolo 1968

Ce poème extrêmement simple dans sa forme et son thème, rend compte de la relation sensuelle de la poétesse avec la nature : les sens sont en éveil pour mieux appréhender la richesse de la forêt. Chez Anjela Duval, la nature est parfois évoquée dans cette douceur bucolique, composant un tableau naïf et coloré, parfois au contraire, le réalisme prévaut et le poème laisse apparaître toute la difficulté de la vie paysanne. Sans entrer dans une analyse détaillée du poème, nous relevons quelques éléments importants.

En forêt s'annonce comme la description d'un moment privilégié et le cadre spatial est défini par le cheminement d'une promenade. Le choix des infinitifs en début de vers empêche tout cadrage temporel et permet une généralisation de l'expérience sensuelle. Ces verbes expriment l'action (*marcher, s'asseoir*) puis la perception, la sensation, le toucher (*écouter bruire, caresser, appeler*).

Ils contribuent à donner à l'ensemble une connotation sensuelle. La distribution des éléments de la description se fait essentiellement selon des notations visuelles, auditives et kinesthésiques, pour s'achever sur une liste énumérative de noms d'arbres. La description s'organise du global vers le particulier ou plus précisément, de la globalité de la forêt à la richesse de ses éléments, c'est-à-dire de l'unité vers l'individuation.

Les différentes entités qui composent la symphonie forestière sont exprimées synthétiquement dans le dernier vers qui renvoie, par l'adjectif *innombrable*, à une multiplicité des richesses de la forêt. On sent le goût de la précision chez la poétesse, mais également le plaisir de composer dans sa langue maternelle, la langue bretonne, qui se prête à des tournures ramassées, à l'exemple des noms d'arbres en formes composées, dont le rythme binaire en breton ne se retrouve pas à l'identique dans le texte traduit en français.

D'autre part, parce qu'elle a une connaissance très fine du milieu dans lequel elle vit, elle exprime, en nommant chaque essence, toute l'admiration et l'affection qu'elle porte à la nature. Nommer l'arbre, c'est respecter la place qu'il tient dans l'ensemble forestier et souligner l'infinie richesse de cet espace. La forêt personnifiée apparaît comme un antre salubre, un lieu de plénitude où la poétesse éprouve la nature dans une relation toute fusionnelle. La personnification efface la séparation des êtres et des éléments qui les entourent et permet à la poétesse d'exprimer dans une tonalité lyrique, la relation affective qui la lie à la forêt.

Cet exemple illustre un certain type de relation à la nature, et plus précisément, à l'univers forestier : il n'y a aucune recherche d'assujettissement de la nature à l'homme, mais la poétesse éprouve pleinement sa sensation d'être au monde, dans un cadre bucolique qui sollicite ses sens. Fusion des êtres et des éléments, célébration du cosmos, poésie de la sensation, nature personnifiée, autant d'aspects qu'Anjela Duval aborde dans de nombreux textes poétiques et qui trouvent ici leur illustration. Le poème offre, dans un registre lyrique, l'expression d'une plénitude que l'on retrouve également sous la plume de Michel Le Bris : la forêt agit alors comme un déclencheur de l'imaginaire.

2. Michel Le Bris : la forêt ou les portes du merveilleux

Très inspiré par l'univers maritime, Michel Le Bris offre également de belles descriptions du domaine forestier, dans un élan aux accents souvent romantiques. Parmi ses écrits, nous avons choisi un court extrait de son ouvrage *Aux vents du royaume* (Le Bris, 469) :

J'inventais des légendes.

Et c'était comme si j'avais pénétré, Petit Poucet tremblant de mes nuits blanches, dans une forêt profonde, bruisant de mystères. Le vacarme du temps aussitôt oublié, mes pas s'enfoncent dans les mousses spongieuses, une vapeur blanche monte du sol mouillé, odeurs mêlées de chèvrefeuille, de résine, de bois mort, et déjà l'ombre gagne, entre les troncs dressés, que trouvent de loin en loin, à travers les vitraux du feuillage, les rais de lumière bleue. Les branches s'agitent sur mon passage, les halliers bruissent de mille paroles, de rires devinés, de babils moqueurs, des voix s'entrecroisent, s'évanouissent, m'appellent - pour me guider ou pour me perdre ? Le fracas, au loin, d'une branche brisée, un effroi brusque de ramiers, de grives ou de geais, et tout un monde s'éveille, ces musiques murmurées sont à n'en pas douter celles des métamorphoses !

Cet extrait est particulièrement dense : en quelques phrases, le narrateur campe une atmosphère singulière, celle d'une nature animée, foisonnante, personnifiée, qui lui ouvre les frontières du merveilleux. Le lecteur assiste à une sorte de glissement de conscience chez le narrateur dont les sens saturés d'émotion, semblent devenir incertains et le font basculer dans une perception féerique de la forêt. Le Bris évoque ce moment précis où l'imaginaire fait irruption et produit une sorte de court-circuit sensoriel, qui lui procure une nouvelle appréhension du monde.

La cohérence descriptive du passage repose sur une structure phrastique qui permet de jouer sur les contrastes : la première phrase, *J'inventais des légendes*, est la seule phrase simple du passage et annonce, de façon synthétique, les visions et les sensations développées ensuite. Cet extrait aux accents rimbaldiens repose sur une succession de phrases complexes qui créent un processus d'accumulation. En lien avec une utilisation abondante de qualificatifs, elle contribue à faire surgir, d'une profusion de détails, une atmosphère envoûtante.

L'auteur décrit un temps suspendu où l'existence est entièrement dans un imaginaire qui transfigure la réalité de l'expérience. Sa prose concentre le détail et le processus descriptif semble suivre l'émergence de l'imaginaire. Le passage est articulé autour de deux mouvements distincts : un premier mouvement décrit l'entrée, imaginée, du narrateur dans l'espace forestier, le second, celui où la nature prend l'initiative des sollicitations.

Dans le premier temps, le narrateur est actif, dans le second, c'est la nature qui est présentée comme agissante, ce qui renforce l'idée de l'enchantement, cette force subie à laquelle on ne peut pas résister et qui provoque l'unique forme interrogative du passage : cette emprise de la forêt se veut-elle bénéfique ou maléfique ? Cette interrogation traduit l'état d'exaltation du narrateur. L'expression de la pensée poétique se trouve parfaitement bien transmise dans cette séquence énumérative : le texte crée un effet de saturation dans le rythme et dans la profusion des détails, ce qui provoque cette exaltation de l'imaginaire.

La vision impressionniste de la forêt est liée à une rêverie d'enfance, habitée par la puissance de la légende ou du conte, où se mêlent la peur et l'enchantement. La parole descriptive prend la forme d'un flux d'émotion, d'une voix qui s'enflamme, pour mieux emporter le lecteur dans cette découverte émerveillée du monde végétal, cette intime fusion de l'être humain et des éléments. Evocation de la nature, de ce temple bruissant de vie, mais surtout évocation du plaisir de l'imaginaire, de cette toute puissance de l'imaginaire qui transfigure le réel, tels sont les enjeux de cet extrait. Et le talent de Le Bris est de nous entraîner ainsi dans cette double célébration : celle du cosmos et celle de la force de l'imaginaire, dans le bonheur de l'enchantement.

Tout se passe comme si, pour l'un et l'autre de ces auteurs, le choc émotionnel qui se produit dans la rencontre avec la nature devenait le substrat du poème présent et de l'œuvre à venir. On retrouve chez eux des élans proches de ce que retrouve François Walter dans le courant romantique à la recherche des « harmonies perdues entre l'intérieur (l'âme) de l'homme et l'extériorité de la nature » (Walter, 257).

Voyons maintenant comment Angèle Vannier évoque la forêt dans son recueil *Brocéliande que veux-tu ?*

3. Angèle Vannier : une Brocéliande réinventée

La poétesse originaire de Bazouges-la-Pérouse, née en 1917 et décédée en 1980 a connu un parcours de vie singulier et une trajectoire artistique peu banale. Son œuvre se déploie à partir de nombreuses images dont celle de la forêt, thème parmi d'autres du fonds mythologique celtique que revisitent ses textes. Atteinte de cécité à l'âge de vingt et un ans, la jeune femme se consacre à l'écriture et produit une œuvre abondante entre 1947 et 1977. Le questionnement poétique qui sous-tend *Brocéliande que veux-tu ?* s'inscrit dans un rapport étroit avec la forêt de Brocéliande, qui bénéficie d'une aura très spécifique en Bretagne. Comme le précise Bruno Isbled (Isbled, 169) :

La forêt de Paimpont devient forêt de Brocéliande au début du 19^e siècle, à l'époque de la celtomanie et d'un romantisme épris de Moyen-âge. La Brocéliande imaginée au 12^e siècle par le poète Chrétien de Troyes, théâtre des exploits des chevaliers de la Table ronde partis à la quête du Graal sous la conduite du roi Arthur, est alors identifiée à l'ancienne forêt de Brécélien. Erudits, folkloristes et voyageurs sont à l'origine de cette transmutation.

Angèle Vannier relie l'homme aux grandes forces du monde et ne cesse de s'interroger sur cette relation en convoquant, par exemple, les mythes, les symboles ou les rituels. Ce questionnement fondamental s'oriente de façon pluridirectionnelle : mythes, légendes, symbolique des nombres et des couleurs, spiritualité, poésie, chant, musique, astrologie... Dès le titre du recueil, le nom de Brocéliande est cité et associé à un point d'interrogation. Cette ponctuation est essentielle : la formulation interrogative du titre *Brocéliande que veux-tu ?* oriente le travail d'écriture dans le sens d'un questionnement et place la forêt en position d'interlocution. Cette interpellation de la forêt souligne d'emblée la personnification de l'espace forestier et donc la conception symbolique qu'en propose la poétesse.

Ces sept parties du recueil, apparemment désorganisées, sont reliées autour d'une trame commune, par un lexique et des images récurrentes : la quête de la femme prend surtout appui sur le fonds culturel breton ou sur des aspects symboliques. Tout au long du recueil, la forêt est nommée et cette phrase interrogative du titre revient, tel un leitmotiv, dans l'ensemble de l'ouvrage, élément structurant et rappel de l'objet du poème. L'originalité du texte est justement de lier les éléments réalistes aux éléments empruntés à la légende ou au symbolisme.

La localisation s'établit par le biais de caractérisations : *le Val*, *le Val sans retour*, *un manoir en Bretagne*, *la montagne*, *le lac*, *En Brocéliande*, *Il neige en Bretagne*, *fontaine*. A cet ancrage s'ajoutent les allusions au légendaire rattaché à la forêt de Brocéliande, comme *jeune Merlin* et plusieurs occurrences de *Viviane*.

La poétesse connaît parfaitement les rituels celtiques et choisit précisément ce cadre pour donner davantage de force à son évocation et placer son interrogation personnelle dans une filiation celtique et sacrée. Faire le choix de Brocéliande, c'est mettre en relation la forêt et le lieu traditionnel des fêtes druidiques, la nature et le sacré, le légendaire et l'amour, le rituel et le symbolisme. Or, précisément, la mise en relation est l'épicentre de sa poésie : choisir Brocéliande, c'est donc déployer un imaginaire lié aux composantes de ce lieu.

La forêt symbolise un centre, un point focal d'interrogation sur l'origine. Si la poétesse choisit cette forêt, c'est parce qu'elle rapproche sa quête personnelle des personnages et des

lieux portés par la légende. Espace boisé, symbole de la terre et de l'imaginaire de la fécondité, la forêt de Brocéliande devient l'interlocutrice privilégiée de la poétesse.

L'interrogation de la poétesse est un large questionnement sur l'identité, l'origine du monde, la féminité, notre relation d'être humain avec les composantes de l'univers, avec notre part d'ombre et de lumière. Cet espace offre un effet palimpseste de l'énigme : il permet cette fusion et cette superposition de la légende de Merlin, du symbolisme et du rituel, restituant à la forêt de Brocéliande ses aspects secrets et sacrés. Choisir Brocéliande, c'est donc opter pour un mode de représentation, de mise en espace d'une problématique personnelle, c'est structurer son interrogation en s'adjoignant des éléments qui permettent à la quête personnelle de se superposer à des interrogations collectives.

Nous avons vu combien ces écrivains entretiennent une relation riche avec la forêt. A la fois « substitution du sacré doublée d'une nostalgie du paradis perdu » pour reprendre les mots de François Walter, la forêt est un lieu de promenade ou de méditation, traversée du souffle des légendes qui relient l'homme contemporain à son passé, elle est un lieu matriciel, vivant et animé (Walter, 255). Pour les trois auteurs, la forêt est un sanctuaire, un lieu privilégié, apparemment paisible, où l'être humain retrouve une solitude essentielle. Il se recentre sur des questions fondamentales en retrouvant sa place originelle et la forêt favorise le contact avec la nature, avec soi, avec le souffle poétique.

Pour conclure...

L'approche écocritique valorise les interactions entre l'homme et l'espace naturel, et ouvre des perspectives de lecture dynamique. La nature n'est pas un prétexte au poème, elle est au cœur d'une relation intime, entre les poètes et ce qui les entoure, de la légende arthurienne à la poésie d'aujourd'hui. Si les poètes investissent par l'imaginaire leur relation à un espace de prédilection, les œuvres littéraires contribuent à modifier notre appréhension de l'environnement.

Les exemples ne manquent pas : récemment, la décision d'ouvrir une déchetterie au cœur de Brocéliande a été aussitôt contestée par les riverains qui se sont constitués en association, refusant cet enfouissement au nom du caractère spécifique du lieu. De la même

façon, une mobilisation a pris forme contre un projet d'élevage intensif et contre un barrage. Comment ne pas voir une filiation, de la forêt médiévale à la poésie contemporaine, de la valeur sacrée de la forêt pour les Celtes à ces contestations ?

L'écocritique favorise une démarche globale, permet de saisir les influences entre l'écrivain et son milieu et c'est ce qui nous intéresse : éclairer des contextes et faire ressortir des convergences entre les écrivains et les époques. Comme Robert Harisson, nous ne savons pas pourquoi, une fois sortis des ténèbres originelles, les hommes gardent « d'aussi fabuleux souvenirs de cette présence primitive des forêts. » (Harisson, 17). Mais nous constatons qu'un étroit lien perdure, de siècle en siècle, entre l'homme et cet environnement et qu'à l'espace boisé réel, délimité, souvent exploité, se rattache une forêt investie par l'imaginaire.

Dans ce monde où chaque jour nous rappelle la fragilité des écosystèmes, cela peut-être nous rassure, de penser que les hommes s'appuient sur cette dimension imaginaire pour protéger la nature de la pulsion destructrice, mais aussi pour l'appréhender profondément et chercher la meilleure adéquation entre eux-mêmes et la nature. Inventer, réinventer, mais aussi contempler, refuser et créer, voilà des mots qui s'inscrivent parfaitement dans cette lecture du poème fécond de la forêt.

Références bibliographiques :

Robert Harisson, *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Champs-Flammarion, 1992, p 10.

Per-Jakez Helias, *Gant ar maerou-bloaz, Au fil des saisons*, Anjela Duval, illustrations de Jacques Philippot, Spézet, Coop Breizh, 1995, p 67.

Michel Le Bris, « Aux vents du royaume », La Gacilly, Artus, 1991, extrait cité dans *Littératures de Bretagnes*, Charles Le Quintrec, Ouest-France, 1992, p 469.

Walter François, *Les Figures paysagères de la nation*, Paris, EHESS, 2004.

Bruno Isbled, article « Brocéliande », dans le *Dictionnaire du patrimoine breton*, Rennes, Apogée, 2001, p 169.

Angèle Vannier, *Brocéliande que veux-tu ?* Mortemart, Rougerie, 1978.

«*Mettre du vert dans la littérature*»: a magia da natureza na estética romântica

Maria do Nascimento Carneiro

Universidade do Porto

mcarnei@letras.up.pt

A temática da natureza foi um dos principais elementos dorsais, quer do primeiro romantismo em França, quer da estética da geração conotada com os ideais românticos propriamente ditos. Justamente em função desse relevo irei procurar chamar a atenção para duas questões fundamentais.

Em primeiro lugar, para o contributo e o pioneirismo de J.-J. Rousseau na descoberta e na valorização dessa mesma natureza, a partir da leitura da sua obra ficcional.

Em segundo lugar, a centralidade e a modernidade de algumas das suas mensagens, muito embora quase sempre ao arrepio da sociedade do seu tempo. E, em última instância, mas ainda dependente desta problemática, a permanência, ainda nos nossos dias, de alguns princípios e valores que, graças ao autor em questão, vieram pôr em movimento a nossa relação com a natureza.

A frase que inseri no intitulado deste trabalho reflecte por si só a cristalização de um certo número de propostas de trabalho e de pressupostos que julgo significativos para a abordagem da questão. Mas, torna-se necessário, nesta fase, superar as limitações que o título impõe através de uma citação mais ampla, de forma a tornar sensível o que este fragmento textual contém de complexo, mas também de atraente e de sugestivo.

Fascinado pelo talento, pela argúcia e pelas propostas assumidas por J.- J. Rousseau nesta matéria, Sainte Beuve (também ele conotado com os valores românticos), diria que o autor de *La Nouvelle Heloise*: “ *avait mis du vert dans la littérature et forcé tout le monde à quitter la grande allée du parc pour la vraie promenade em campagne*” (1).

O que me parece significativo neste excerto é que, como já atrás fiz notar, Sainte – Beuve chama a atenção não só para o papel decisivo deste grande escritor setecentista na representação da natureza visto que, pela primeira vez e com carácter sistemático, os cenários onde se enquadram as personagens e se constroem as intrigas irão tingir-se de verde, mas o crítico literário, em questão, coloca igualmente o problema noutra plano mais abrangente. A sua mensagem realça devidamente o pioneirismo de um Rousseau comprometido com os ideais da nova arte romântica. Ao clássico quadro do relacionamento do homem com a natureza, simbolicamente representado pela “ *grande allée du parc*”, Sainte – Beuve, atento à mensagem peculiar que nos textos de Rousseau ecoa, evidencia com clareza a ruptura que ela instala ao nível da representação poética dessa realidade.

Por outras palavras, à imagem clássica de uma natureza perfeita, bela e harmoniosa, a nova ideologia, fazendo tábua rasa desses valores, pelo que continham de artificioso, contraporá o brotar irrefreável de uma natureza que vive livremente os seus ciclos, as suas mutações e o seu dinamismo intrínseco. Isso significava a não intervenção do homem e do artista no seu equilíbrio e nas suas condições de existência. Essa tentação, a que recorria a arte clássica, concretizar-se-ia, como se sabe, de modo proeminente e impositivo em França, na construção e na moldagem dos famosos jardins do Palácio de Versailles.

Como já referi, ao invés desta tradicional forma de manifestar e de estar na natureza, o romântico concederá espontaneidade à composição, porá em relevo a sua forma livre e luxuriante; optará, em suma, pelo natural e não mais pela subordinação aos jogos de simetria. Assim, em termos de estruturação do espaço paisagístico, diria que, onde dantes imperava a elaboração, a organização e a ordem, se assiste, agora, na estética romântica, à apreensão da diversidade, da singularidade e da diferença, ou seja, a uma desordem geradora de sentidos.

Não obstante os escritores que precederam o movimento romântico não desconhecerem os encantos do campo e da natureza (bastaria atentar na pastoral), esse mundo circundante surge representado de um modo abstracto e sem o pitoresco dos detalhes. Agora, na nova estética, torna-se extremamente significativo o papel que desempenhará a natureza, a maneira nova como se encaram os elementos, desde o animal ao vegetal, passando até pelo mineral, ou seja, todo um conjunto de realidades que, eventualmente, poderão constituir-se em paisagem.

Tudo, no quadro da natureza, ganhará vida, liberdade e proximidade, pela força do própria lugar onde e donde se posiciona o sujeito que descreve. É que, a partir de agora, ele incluir-se-á na natureza, figurará como componente da paisagem. Nesse contexto, o “eu” aparece, então, estreitamente vinculado aos elementos do quadro paisagístico. No entanto, dominado pela situação amargurada que vive, o olhar que se volta para a paisagem moldá-la-à e sujeitá-la-à às exigências da sua inédita situação. A alma sofredora, detém-se basicamente naqueles elementos que vão ao encontro do seu lamento e das suas emoções, o que pressupõe uma eleição ou uma restrição ao quadro feito paisagem, visto o intuito primeiro ser o de se revelar e o de se dar a conhecer.

Deste modo, no seu cruzamento com a paisagem, o sujeito perceptivo selecciona. Assim sendo, a pintura da natureza, na arte do romantismo, é como um quadro ao qual a moldura impõe limites. O sujeito perceptivo apenas detecta e desvenda da realidade exterior os elementos absolutamente centrais e portadores de sentido. De forma que estamos diante de uma natureza indissociável do olhar subjectivo o qual apreende da realidade somente os fragmentos e os exemplares únicos que sintonizarão com o seu mundo interior.

Nesta ordem de ideias, a paisagem não é mero artefacto, nem mero cenário ou pano de fundo imóvel e convencional, mas antes claro indício de um paralelismo que se estabelece entre a natureza física e a mundividência do sujeito que com ela sintoniza e com a qual tece laços afectivos. A personagem cria, desta forma, um espaço que ela define e que, por sua vez, a define. Vale a pena referir, pelo seu carácter exemplar, um excerto narrativo de *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Nele se associa o tempo

cíclico da natureza e a imagem da transformação e da fugacidade da vida humana. A relação não poderia ser mais mimética:

Depuis quelques jours on avait achevé la vendange; les promeneurs de la ville s'étaient déjà retirés; les paysans aussi quittaient les champs jusqu'aux travaux d'hiver. La campagne encore verte et riante, mais défeuillée en partie et déjà presque déserte, offrait partout l'image de la solitude et des approches de l'hiver. Il résultait de son aspect un mélange d'impression douce et triste trop analogue à mon âge et à mon sort pour que je ne m'en fisse pas l'application. Je me voyais au déclin d'une vie innocente et infortunée, l'âme encore pleine de sentiments vivaces et l'esprit orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par le tristesse et desséchées par les ennuis. Seul et délaissé, je sentais venir le froid des premières glaces, et mon imagination tarissante ne peuplait plus ma solitude d'êtres formes selon mon coeur (2).

Em tom grave, o autor transfere para a literatura todo um conjunto de imagens da natureza que acentua dramaticamente a evanescência e o deperecimento da sua vida. Como se pode ver, cabe à estação outonal veicular, simbolicamente, a transitoriedade da vida vegetal e humana. Mas, no excerto ecoa igualmente o ideal cristão sugerindo, uma vez mais, que tudo é vão e efêmero à superfície da terra e que a vida é uma passagem.

Deste modo, na obra de Rousseau, o sujeito, marcado pelo pessimismo e pela desilusão, em conflito consigo próprio e com a sociedade, encontrará na natureza um espelho dos seus estados de alma e dos seus sentimentos. Transcendendo o simples “ornato” e a gratuidade, a natureza passa a ser parte indissociável do “eu”, desse “eu” feito, ele próprio, paisagem.

Nos textos literários de Rousseau, não existe, no entanto, como se verificará algumas décadas mais tarde nas narrativas de Chateaubriand (um dos vultos que mais

marcou o século romântico em França), o sentido da composição paisagística feita de atenção a pequenos pormenores, a fascinação pelo detalhe e até pelo ínfimo vegetal que se destaca como “ *la mousse qui tremble au souffle du Nord sur le tronc d’un chêne*” (3), ou a folha da árvore que desliza ao sabor da corrente ou do vento “*Une feuille sèche que le vent chassait*” (4). Caberá aos elementos escolhidos, aos retalhos de um todo, denunciar um mundo desprovido de estabilidade e sem rumo.

Quando se lê Rousseau sobressai, acima de tudo, como cenário de fundo, a mancha verdejante, a concentração da vida vegetal em maciços que ocupam uma posição definida. É que ao sujeito, que se posiciona perante a natureza, importa, antes de mais, captar apenas algumas parcelas da composição, constituir um quadro onde a vida vegetal se aglomera e se confunde na densidade e na pluralidade e, por conseguinte, à margem de qualquer processo de organização e de relevância do pormenor. Nesse maciço de verdura poderá, então, entrar a personagem para se proteger e figurar, também ela, no quadro paisagístico. Na realidade, a personagem passará a funcionar como o verdadeiro centro da natureza:

La majesté des arbres qui me couvraient de leur ombre, la délicatesse des arbustes qui m’environnaient, l’étonnante variété des herbes et des fleurs que je foulais sous mes pieds tenaient mon esprit dans une alternance continuelle d’observation et d’admiration (...) (5).

A densidade da vegetação forma, assim, pequenos abrigos seguros nos vales ou nas montanhas que envolvem a personagem que aí se refugia, tornando-se especialmente cooperantes com o seu acto introspectivo, contemplativo e “*rêveur*”. Atente-se nesta descrição verdejante da ilha de Saint-Pierre, onde o autor-narrador conheceu, outrora, a felicidade suprema:

L'île dans sa petitesse est tellement variée dans ses terrains et ses aspects, qu'elle offre toutes sortes de sites et souffre toutes sortes de cultures. On y trouve des champs, des vignes, des bois, des vergers, de gras pâturages ombragés de bosquets et bordés d'arbrisseaux de toute espèce (...); une haute terrasse plantée de deux rangs d'arbres borde l'île dans sa longueur (...) (6).

Todavia, um outro tipo de natureza existe na obra de Rousseau. Tal acontece quando o escritor setecentista se transforma em colecionador. Em diferentes épocas e em diferentes locais, por onde a turbulência da vida o levou, o autor dedicará parte do seu tempo à feitura ou construção metódica e aprazível de um herbanário. Nesse intuito, Rousseau percorrerá quilômetros a pé na natureza e recolherá, de um modo minucioso, toda uma panóplia de plantas que armazenará com o fervor e a exactidão de um cientista, numa pura fruição do seu nunca extinto compromisso, herdado das primeiras décadas da sua vida, com o racionalismo clássico. Por entre folhas, ramos, flores, sementes e raízes, a natureza subsistirá aí em regulares e estudados agrupamentos sem vida, dentro da pesada moldura do herbanário.

Mas, como sublinhou Sainte-Beuve, não é essa natureza a marca por excelência que Rousseau deixaria na literatura e para a posteridade.

Com efeito, para além da tonalidade verde, podemos verificar, nos quadros paisagísticos que o autor nos legou, que o olhar é igualmente seduzido por outros elementos cromáticos, como:

“ L’or des genêts et la pourpre des bruyères(...) (7).

A natureza multiplica-se em exuberantes espectáculos de cores que impressionam fortemente a visão:

“le soleil, après son coucher, avait laissé dans le ciel des vapeurs rouges dont la réflexion rendait l’eau couleur de rose (...) (8).

Numa atmosfera de composição poética, despertarão também outros sentidos como a audição que vem reforçar o que de belo existe na natureza. As notas musicais do chilrear dos pássaros ou o murmúrio das águas calmas e transparentes dos lagos, tal um sonífero, adormecem o pensamento:

Quand le soir approchait je descendais des cimes de l’île et j’allais volontiers m’asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché; là le bruit des vagues et l’agitation de l’eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse (...). Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu et renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser (9).

Mas, como já deixei expresso no início, a produção literária de Rousseau transmite-nos ainda hoje um conjunto de valores e sugere algumas reflexões de grande actualidade. Com efeito, para além de o autor pôr em causa e denunciar uma concepção estética da natureza baseada no artificial, pode ler-se igualmente, nas entrelinhas, uma chamada de atenção ou mesmo um apelo veemente e sentido para que o homem reexamine a vida em sociedade. Desiludido e magoado pelos seus semelhantes, Rousseau oferece-nos, em substituição do clima constrangedor e falso que reina no mundo social, o amor pela natureza como elemento fundamental de liberdade, de bem-estar e de harmonia interior já que, fruto desse contacto, o homem consegue desligar-se dos apetites terrenos e da superficialidade.

Essa convicção desemboca, não raro, na obra de Rousseau, na exaltação da montanha e, conseqüentemente, na ousada experiência, para a época, de incitar à subida dos picos montanhosos da Europa, particularmente dos Alpes.

Eis um exemplo sugestivo:

Au reste, on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur (10).

Este estado de paixão pela descoberta e de quase delírio não vai já de encontro às sensações de risco e de adrenalina que buscam, nos nossos dias, os amantes das escaladas mais arrojadas?

Porém, tal aventura era, até à chegada deste autor, imaginariamente vivida ou povoada de terrores incertos e de mistérios insondáveis. Por isso, a paisagem gigantesca da montanha aparecia ao comum dos mortais como um mundo inacessível e sem “charme”, envolto num manto de ameaças, de desconfiança e hostilidade.

Rousseau irá reverter esse lugar-comum ao incorporar nos seus textos as experiências fascinantes da descoberta de sítios desconhecidos e inacessíveis e ao conceder particular atenção à variedade da sua flora colorida, exótica e em estado de pureza virginal. A argúcia do seu olhar fixa e desvenda igualmente um espectro alargado de curiosidades que, lá do alto, lhe era dado presenciar. Valorizando a linha vertical da paisagem, em detrimento da horizontalidade, Rousseau rasgaria novos horizontes ao gosto artístico. Vista de cima, a paisagem da montanha desvela facetas de um real desconhecido e é semelhante a uma sinfonia épica. Mas mais do que isso,

orquestrada por ritmos novos e excitantes, ela opera verdadeiros milagres, visto transfigurar o próprio sujeito que nela se aventura. Note-se que ao escalar a montanha, o narrador vai notando as alterações que se produzem no seu corpo e no seu espírito, salientando em particular a paz que ela lhe transmite. Assim, ao chegar ao cume constata:

Ce fut là que je démêlai sensiblement dans la pureté de l'air où je me trouvais la véritable cause du changement de mon humeur, et du retour de cette paix intérieure que j'avais perdue depuis si longtemps. En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit (11).

Do contacto com a montanha, J.-J Rousseau retira benefícios para a saúde, pois, na dinâmica do movimento ascendente, o ar torna-se mais leve e, conseqüentemente, transforma qualitativamente o indivíduo, quer psicológica quer fisicamente. A natureza aparece, assim, como uma agradável terapia.

Justamente, deste ponto de vista, como não repensar a dimensão de higiene de vida e de saúde que os textos de Rousseau, com a sua apologia da montanha, trariam às gerações vindouras? Lembremos que, neste século, a ciência, graças a Lavoisier, tinha também descoberto a importância do oxigénio como princípio de vida para todas as plantas e seres. Em breve, os sanatórios implantar-se-iam, como se sabe, nas zonas altas e resguardadas da poluição. Simples compromisso com o bem-estar e a saúde do indivíduo ou orientação inspirada numa nova visão da relação do homem com a natureza de montanha e à qual os ensinamentos de Rousseau não terão sido alheios?

Para além disso, não é este homem sem berço que, mesmo numa idade já avançada, e desafiando o sedentarismo, percorre quilómetros a pé, e nos vem lembrar os benefícios deste desporto? Registemos a título de exemplo:

“ *La marche à pied a quelque chose qui anime et avive mes idées: je ne puis presque penser quand je reste en place (...) (12).*

Deste modo, julgo poder concluir que, à crença no progresso material e científico, como condição da felicidade, sentimento tão apregoada pelos seus ex-colegas da *Encyclopédie*, o autor de *La Nouvelle Héloïse* responde com a descrença e, invertendo o sentido da história, pretende regressar, como um bom selvagem, ao contacto com uma natureza ainda não maculada pelo homem, símbolo do paraíso perdido, da liberdade sem barreiras nem conflitos.

Também o homem de hoje, vivendo o drama da máquina e do utilitarismo em excesso, tem de redobrar esforços para retemperar as suas forças (tal como J.-J. Rousseau o havia feito no século XVIII), o que se traduz na ampla procura do cenários e de pequenos paraísos apaziguadores na mãe-natureza onde, no mesmo movimento (oxalá, assim seja!), reaprende a relacionar-se com ela e a respeitá-la como um ser vivo, à sua imagem e semelhança.

Notas bibliográficas:

1. Citado por Alain Lewi: *Le Sentiment de la nature chez les écrivains romantiques*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1992, p.14.
2. J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire, (seconde promenade)*, Paris, Garnier/Flammarion, 1964, p. 47.
3. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre- tombe*, II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.939.
4. François-René de Chateaubriand, *René*, Paris, Garnier/Flammarion, 1964, p. 213.
5. J.-J. Rousseau, *Troisième Lettre à Malesherbes*, Œuvres complètes, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p.1145.
6. J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire, (Cinquième promenade)*, Paris, Garnier / Flammarion, 1964, p. 96.
7. J.-J. Rousseau, *Troisième Lettre à Malesherbes*, Œuvres complètes, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p.1146.
8. J.-J. Rousseau, *Les Confessions de J. –J. Rousseau*, Œuvres complètes, l'Intégrale, I, Paris, Seuil, 1967, p.183.
9. J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire, (Cinquième promenade)*, Paris, Garnier/Flammarion, 1964, p. 100.
10. J.-J. Rousseau, *Les Confessions de J. –J. Rousseau*, Œuvres complètes, l'Intégrale, I, Paris, Seuil, 1967, p.186.
11. J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Œuvres complètes, l'Intégrale, II, Paris, Seuil, 1967, p. 23
12. J.-J. Rousseau, *Les Confessions de J. –J. Rousseau*, Œuvres complètes, l'Intégrale, I, Paris, Seuil, 1967, p.186.

**«Have you ever tried to enter the long black branches of other lives?» : a
tentação do Outro. Um exercício de aproximação à Ecocrítica.**

Isabel Maria Fernandes Alves

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

ifalves@utad.pt

Em *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Italo Calvino afirma: “A literatura só vive se se propuser objectivos desmedidos, mesmo para além de qualquer possibilidade de realização. Só se os poetas e escritores se propuserem empresas que mais ninguém ouse imaginar, é que a literatura continuará a ter uma função. Desde que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam sectoriais e especializadas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer conjuntamente os diferentes saberes e os diferentes códigos numa visão plural e multifacetada do mundo.” (Calvino 134).

Com isto, Calvino quer vincar a vocação da literatura: dar forma à multiplicidade da vida, aspecto reforçado quando o mesmo Calvino propõe: “oxalá fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada de um eu individual, não só para entrar noutros eus semelhantes ao nosso, mas também para fazer falar do que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na Primavera e a árvore no Outono, a pedra, o cimento, o plástico....” (Calvino 145).

E é precisamente nesta proposta que se centra o trabalho que aqui propomos. Para nós, a ecocrítica vem chamar a atenção para o que não tem voz, vem realçar a importância de olhar a diversidade e pluralidade do mundo, algo que a literatura, adoptando diferentes estilos de expressão e múltiplos métodos interpretativos, tem feito desde sempre. Este novo olhar crítico caracteriza-se pela maior atenção dada à parte do mundo considerada não-humana e por isso tantas vezes representada apenas como cenário das acções do homem.

O verso de Oliver: ‘alguma vez entraste nos longos e negros ramos de outras vidas?’ (Oliver 141) resulta de uma fé nos sentidos para apreender a vida: olhar em redor e escutar o mistério da vida, sentarmo-nos, como erva entre ervas, e vogarmos ao vento. No poema com o mesmo nome, Oliver sugere que se escute e sinta a vida – a vagem da alfarrobeira seca escorrendo melaço no início do verão, o mar que delicadamente se divide quando nele entramos, a erva sobre a qual nos deitamos, o ar no qual nos elevamos, permitindo-nos voar, leves, embora de corações pesados.

Esta poesia corresponde à intensificação do que tem sido um dos mais originais veios da literatura americana, linha que ao longo dos últimos dois séculos tem sido designada, como escrita sobre o lugar, sobre a natureza ou sobre a paisagem. Mais próximo de nós, uns optam pela designação de escrita ambiental, outros por ecocrítica. De qualquer modo, esta diferente taxinomia pretende por em relevo, por um lado a importância da experiência física e territorial na alma humana, por outro lado, acentuar a componente relacional que envolve todos os seres que habitam a biosfera.

A ecocrítica, uma versão académica do movimento ambientalista, e termo que nos ocupa neste momento, é entendido pois como um estudo atento àquilo que num texto

literário ficcional ou não ficcional são as múltiplas vozes e pontos de vista que dialogam entre si, não apenas numa perspectiva antropocêntrica, mas considerando que todas as entidades na grande rede da natureza são reconhecidas e dialogam entre si. Michael McDowell enriquece esta perspectiva colocando-a em relação com a noção Bakhtiniana de dialogismo, afirmando que nem todos os autores são capazes de entrar no mundo privado das diferentes entidades que constituem a paisagem. (McDowell 372)

Se a constatação de que existem (sempre existiram) autores que tratam o mundo que nos rodeia de forma mais íntima e subjectiva, como alargamentos de alma, na medida em que se predispõem a incluir o outro, é relevante salientar que esta abertura resulta de um olhar e de um diálogo interdisciplinar, quer dizer, a capacidade que um autor manifesta em aceder a outro tipo conhecimento. Por exemplo, a polifonia de vozes de Bakhtin relaciona-se com a perspectiva de Charles Darwin de que cada criatura se define através da interacção com outros seres.

A diversidade e a interdependência são pois dois aspectos modelares na definição de ecocrítica, o equivalente, como sugere Wendell Berry, da zona de fronteira entre dois campos – as margens, as orlas - esse tipo de terreno que liberto da monocultura se presta a alojar uma maior riqueza de habitats. É aí, como afirma Berry, que plantas e animais e crianças se encontram para mais livremente jogarem as suas potencialidades. (Berry 52)

Detenho-me na relevância que a perspectiva ecocrítica ou ambiental tem no contexto da história literária americana. São inúmeros os estudos que salientam a importância do meio natural na construção do Novo Mundo. Ali, como refere W.H. Auden, a natureza deixa de ser familiar e o encontro entre o europeu e a natureza

americana é um encontro de iguais: epiderme e casca de árvore confrontando-se livres de referências e passado. Os Puritanos souberam ler no texto verde e natural americano a confiança de um Deus que lhes fala através da Natureza, espalhando a ideia e a convicção de que a América, mais do que qualquer outra nação, vive em perpétuo contacto com a natureza.

Por outro lado, essa natureza afirma-se instrumental na própria regeneração e imortalidade da nação: à semelhança da ciclicidade da natureza, a América sente-se um país capaz de reverdescer em cada primavera no sentido de desabrochar num futuro sempre promissor e imortal. Assim, desde o primeiro olhar europeu, mas com mais força ainda depois da Segunda Grande Guerra, a literatura americana é atravessada por temas relacionados com a representação da Natureza, com o género pastoril, com a força do espaço selvagem na experiência americana.

De qualquer modo, ao falar da América não podemos deixar de referir que antes do olhar europeu, o saber ameríndio há muito que contemplava as inter-relações entre sistemas e organismos, desejando articular a voz individual com a harmonia e equilíbrio daquilo que o rodeia, com a sua integração no cosmos que habita. Daí a importância das cerimónias, momento da vida da tribo que permite que o indivíduo alargue a sua relação com a comunidade, comunidade essa que não inclui apenas homens, mas todo os seres que habitam em seu redor.

Com o surgimento dos movimentos ambientalistas na década de setenta, as perspectivas atrás enunciadas adquirem uma nova direcção no que respeita os estudos literários: as universidades americanas acolhem este novo olhar e esta nova certeza

relativamente ao modo como no texto a experiência humana surge moldada pelo espaço em que é produzida, e de como o homem física e mentalmente age também ele sobre os espaços com que dialoga. Ou domina. E aqui joga-se toda a capacidade da humanidade em lidar com aquilo que o rodeia e está ao seu dispor.

Nesse sentido, nas considerações acerca da ecocrítica temos de ter em conta uma componente ética, indissociável que é da inovação que esta perspectiva crítica nos propõe. E é precisamente em território americano que Aldo Leopold, em meados do século vinte, propõe o alargamento do conceito de comunidade; que esta passe a incluir os solos, as águas, as plantas e os animais, sugerindo que o homem chame a si outra função que não apenas a de conquistador, antes que se torne membro e cidadão pleno da comunidade da terra. (Leopold, 190)¹

Quando em 1996 Cheryll Glotfelty define ecocrítica como uma perspectiva literária que tem como centro as relações entre o autor, o texto e o mundo, entende por mundo a biosfera e não apenas o universo social. Para o crítico William Howarth, a ecocrítica procura reforçar uma ideologia humanística na leitura de textos literários, assegurando que o saber das ciências naturais contribui para o enriquecimento epistemológico. Anteriormente, Lawrence Buell, centrando-se em textos não ficcionais, já apresentara o que na sua perspectiva definia o texto do ponto de vista ambiental: um texto que prestasse atenção ao mundo não humano e que surgisse como uma mediação consciente entre o mundo real e as formas de percepção.

¹ Dado o público-alvo desta comunicação, optámos por utilizar a edição portuguesa da obra de Aldo Leopold. Adoptámos o mesmo critério para a obra de David Henry Thoreau.

Segundo Buell, o texto com preocupações ambientais poderá ser entendido como aquele onde literariamente o mundo não humano surge como uma presença vital na delineação do destino humano, onde a especificidade de um lugar ou de um ser é transmitido tendo em conta o seu habitat, onde o envolvimento ético da personagem é visível, onde o ambiente é perspectivado como uma entidade em movimento, em constante transformação. (Buell 7-8) A pergunta de Buell: “Terá a literatura de nos enviar para longe do mundo físico, nunca de regresso a ele?” corresponde a uma intimação que uma análise ecocrítica terá de responder.

Como já se referiu, a presença da natureza foi central no desenvolvimento e consolidação da literatura americana. Para os europeus, a América foi, antes de tudo, natureza e foi sendo revelada sobretudo através da sua morfologia territorial. Exploradores, cientistas, curiosos transmitem a ideia de se estar perante uma geografia imensa e variada o que, no encontro com o Romantismo, se traduziu na imagem fundacional da América como uma nação-natureza, o que em concreto, contrasta com a forte industrialização que a caracteriza desde meados do século XIX. É neste período que surgem dois dos nomes que de forma mais cabal protagonizam uma valorização da matéria americana: a natureza. Referimo-nos a Ralph Waldo Emerson e a Henry David Thoreau. É sobre este último autor e sua obra *Walden* que nos debruçaremos.

O facto de no verão de 1845 Thoreau ter decidido afastar-se da civilização e de junto ao lago Wlادن erguer uma cabana para onde se mudou e onde viveu alguns meses, assinalou um padrão essencial na literatura americana: um protagonista isola-se da civilização, escuta e anota os fenómenos, os mistérios e os ritmos da natureza. Quando regressa à sociedade é um ser rejuvenescido e espiritualmente mais enriquecido. No

poema de Mary Oliver que já aqui citámos, um dos versos interpela-nos: ‘ouve, respiras apenas o mínimo e chamas a isso vida?’, questão que entra em diálogo com a resposta que Thoreau dá quando às razões de ter ido viver para junto do lago: “Fui para os bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os factos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que ela tinha a ensinar-me, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido.” (Thoreau 108).

A atitude é a de uma atenção contínua: “Nenhum método nem disciplina suplanta a necessidade de permanecer sempre alerta.” (130), e, por isso, tem uma admiração especial pelo período da manhã, momento do dia em que devemos despertar do sono não apenas física mas mentalmente. Se as actividades de Thoreau o conduzem a actos simples e directos - anotar as transformações da água do lago e dos ventos, o derretimento da neve, a flora e a fauna dos seus passeios, Thoreau não deixa de recorrer a metáforas para falar do homem americano do seu tempo.

Assim, quando se ocupa da medição da fundura do lago, diz-nos que este tem 36 metros, uma profundidade razoável se pensarmos no inconsolável que seria se os lagos fossem todos rasos. Para Thoreau, a profundidade do lago está directamente relacionada com a profundidade do pensamento: “Sinto-me grato por este lago ser profundo e puro para servir de símbolo. Enquanto os homens acreditarem no infinito, alguns lagos serão tidos como insondáveis.” (313)

A questão da profundidade é ainda outra: quão profunda é a vida dos homens? Quais os fundamentos da vida humana? Em meados do século XIX, a América não correspondia já às expectativas daqueles que acreditaram nas promessas do Novo Mundo,

e poucos eram os que desejavam viver o dia-a dia deliberadamente na natureza (115). Thoreau enaltece o despojamento, porque vê nele uma forma de liberdade e quando coloca a sua mobília no exterior da casa, mais do possibilitar a limpeza do espaço interior, o acto representa, nas palavras de Robert Harrison, um símbolo do desejo ético de abertura da América à natureza da sua promessa original e à promessa inscrita na sua natureza. (Harrison 227).

Walden em particular, mas toda a escrita de Thoreau contribui para que autor e leitor ao tomarem consciência da exterioridade da natureza se apercebam mais profundamente da sua limitação no modo de ler o mundo. Ao ler o Outro, que é a natureza, que este se aperceba das suas fronteiras apenas para mais convictamente alargar a sua capacidade de entendimento do mundo.

O pensamento de Thoreau influencia de forma clara os autores que se lhe seguiram e que viram na natureza, no lugar que habitam, uma possibilidade de diálogo para chegarem mais próximo da compreensão do Outro. No domínio da não-ficção, nomes tais como Aldo Leopold, já aqui referido, John Muir, Mary Austin, Rachel Carson e Anne Dillard ilustram a urgência de que o homem olhe em seu redor e que veja, que aprenda a ver o que de outra forma passará despercebido; ao salientar este aspecto na leitura do texto literário, a ecocrítica revela-se uma intensificação do olhar.

A mesma ideia é expressa por Mary Oliver, salientando que quando caminha – e neste particular, lembrando Jean Jacques Rousseau e *Os Devaneios de um Caminhante Solitário* – e pelo facto de olhar uma e outra vez o mesmo objecto ou o mesmo fenómeno, este transcende a forma física para se transformar em símbolo. Em Oliver, como em

Thoreau, o mundo natural dialoga com a comunidade humana; em Oliver como em Thoreau, ao expandir-se o modo de olhar o familiar, recria-se o próprio eu, recriando-se, dessa forma também, a própria América.

Assim, a poesia de Oliver e os seus textos de não-ficção mostram uma sensibilidade ecológica apurada, o que significa que ela presta atenção particular às relações entre os organismos e o seu habitat, que defende e celebra a preservação dos ecossistemas, que admira a beleza do mundo natural que nos envolve, e que apresenta a sua visão do que eticamente devemos ou não fazer pela preservação do planeta. Ao chamar a atenção para o vento, para o som da chuva, diferente consoante o local onde cai, para o carvalho, para a folha do carvalho, ela não pretende falar destes elementos, mas falar por eles: ‘consegues imaginar uma árvore durante a trovoada ou debaixo da chuva num dia de verão ou coberta pelo manto de neve no inverno?’ (*Long Life* 14).

Através da imaginação, e aproximando o leitor do solo, das árvores ou das estrelas, Oliver devolve um mundo envolto em espiritualidade, uma espiritualidade não necessariamente teológica mas ontológica; fica-se mais perto do conhecimento, da tensão escondida na penumbra do mundo. E já agora, escondida também na penumbra do eu.

É este desdobramento da realidade que pretendo apontar quando na sala de aula, e durante uma aula de literatura, convindo os alunos a repensarem a leitura de textos através da ecocrítica. Assim, quando falamos de poluição, de desperdício nuclear, da destruição de ecossistemas, pretendo argumentar que os textos falando do assunto directa ou indirectamente estão a agir sobre a consciência dos seus leitores, estão visível ou subtilmente a apresentar modelos de compreensão dos problemas. Ao salientar textos e

autores que perseguem o conhecimento do mundo e do Outro através da atenção que prestam à interligação de todos os organismos existentes no planeta, desejo despertar consciências de viva sensibilidade ambiental, ou seja, alunos mais convencidos da inter-relação entre o ‘eu’ e a materialidade do universo em que vivem; pretendo, como já referi, apontar que num texto não é relevante apenas o ponto de vista humano sobre a natureza, mas a percepção imaginativa do ponto de vista da natureza.

Para finalizar, utilizo as palavras de William Rueckert sobre literatura e ecologia para reforçar que o entrelaçamento de uma perspectiva humanística com conceitos do domínio da ecologia conduz a que a comunidade literária se aperceba da comunidade mais larga da biosfera, à qual pertencemos, segundo a ecologia, mas que mesmo assim destruimos. (Rueckert 121) Segundo este crítico, o professor de literatura deve ainda apresentar como possibilidade de futuro o voltarmos para os poetas (escritores) e para os ecologistas e criar uma poética ecológica. (114) A poesia de Mary Oliver diz-nos que ainda há tempo; num qualquer lugar, os campos convidam-nos: “Well, there is time left- /fields everywhere invite you into them”. (Oliver 141)

Bibliografia:

1. Berry, Wendell (1987). *The Landscape of Harmony. Five Seasons Press.*
2. Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture.* Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press.
3. Calvino, Italo (1990). *Seis Propostas para o Próximo Milénio.* Lisboa: Teorema.
4. Harrison, Robert Pogue (1992). *Forests. The Shadow of Civilization.* Chicago and London: The University of Chicago Press.
5. Howarth, William (1996). "Some Principles of Ecocriticism". Cheryll Glotfelty & Harold Fromm. Eds. *The Ecocriticism Reader.* Athens and London: The U. of Georgia, pp. 69-91.
6. Leopold, Aldo (2008). *Pensar como uma Montanha.* Águas Santas: Edições Sempre-em-Pé.
7. McDowell, Michael (1996). "The Bakhtinian Road to Ecological Insight. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm. Eds. *The Ecocriticism Reader.* Athens and London: The U of Georgia pp. 371-391.
8. Oliver, Mary (2005). *New and Selected Poems.* Volume Two. Boston: Beacon Press.
9. ID (2004). *Long Life.* Cambridge, MA: Da Capo Press. [LL]
10. Rueckert, William (1996). "Literature and Ecology". Cheryll Glotfelty & Harold Fromm. Eds. *The Ecocriticism Reader.* Athens and London: The U. of Georgia pp. 105-123.
11. Thoreau, Henry David (1999). *Walden ou a Vida Nos Bosques.* Trad. Astrid Cabral. Lisboa: Edições Antígona.

A reinvenção do Pantanal: abordagem ecocrítica do *Livro de Pré-Coisas*, do poeta brasileiro Manoel de Barros.

Ludovic Heyraud,

Universidade Paul-Valéry Montpellier III

ludovic.heyraud@gmail.com

Manoel de Barros é um dos poetas contemporâneos mais importantes do Brasil, e o mais lido. Nascido em 1916 em Cuiabá, no Pantanal (Estado do Mato Grosso), continua ainda hoje a escrever e publicar poesia. O *Livro de Pré-Coisas* (que vamos chamar *LPC*), que vamos aqui apresentar, foi publicado em 1985. É constituído por uma série de curtos fragmentos poéticos, alternadamente versificados ou em prosa, organizados em quatro partes. Na primeira, “ponto de partida”, o poeta anuncia a sua vontade de ir ao encontro da sua personagem, “Bernardo”, arquétipo do homem vivendo em total harmonia com o natureza. Na parte seguinte, intitulada “cenários”, é descrito o contexto do Pantanal matogrossense, de que o poeta é oriundo, e mais particularmente a sub-região chamada de “Pantanal da Nhecolândia”. A seguir, o poeta apresenta o personagem de Bernardo. Enfim, acaba o livro com uma “pequena história natural”, em que descreve alguns animais pantaneiros.

O editor Carlos Augusto Viana estima que “em Manoel de Barros se sedimenta a concepção da palavra como um organismo vivo: a palavra-vegetal, a palavra-animal”. Ora, segundo Stephanie Posthumus¹, a ecocrítica caracteriza-se pela sua perspectiva ao mesmo tempo ecológica e literária, e concebe a natureza como produto de estruturas linguísticas. Pode-se portanto estabelecer uma correspondência entre a concepção natural da palavra de Manoel de Barros e a abordagem ecocrítica dos textos literários.

Convém antes de tudo definir o que entendemos por ecocrítica, pois o conceito abrange várias tendências. BLANC, CHARTIER et PUGHE², no número da revista *Écologie et politique* dedicado ao estudo da ecopoética, distinguem duas principais : a abordagem

¹ POSTHUMUS, Stéphanie, « UNE APPROCHE ÉCOLOGIQUE : LES LIEUX D'ENFANCE CHEZ MICHEL TOURNIER », *Voix Plurielles, récits d'enfance, origines du récit, Revue de l'APFUCC* (Association des Professeurs de Français des Universités et Collèges Canadiens) vol.2, n°1, mai 2005.

² BLANC, Nathalie, CHARTIER, Denis et PUGHE, Thomas: “Littérature et écologie: vers une écopoétique”, *Ecologie et politique*, 36/2008, p.17-28.

política, e a abordagem poetológica. Na primeira, o texto é considerado como um documento cultural, histórico ou político entre vários outros, e a sua especificidade estética tem menos importância. Relativamente ao nosso trabalho, vamos escolher a abordagem poetológica.

Segundo Neil Evernden³, em *The social creation of nature* (1992), “a crise ambiental que conhecemos necessita a realização de uma recriação dos elementos da natureza, e não a invenção de pretensas soluções”. Deste ponto de vista, tentaremos descobrir em que medida Manoel de Barros realiza uma recriação da natureza, no *LPC*.

Além disso, segundo Blanc, Chartier et Pughe, para recriar a natureza, é preciso criar uma poética ecológica que possa dizer a alteridade da natureza, sem a civilizar ou cultivar.

A primeira possibilidade seria portanto procurar na obra o carácter fiel da representação da natureza.

Mas mais do que isso, vai ser preciso analisar se existe no texto, o que Jonathan Bate⁴, em *The song of the earth* (2000), chama de « trabalho ecológico da escrita literária ». A eventual definição de um “valor ecológico” do texto teria desta maneira a ver com a observação, na escrita, de fenómenos visando a renovação do modo de representação.

Vamos apresentar os critérios da nossa análise:

Primeiro, Blanc, Chartier e Pughe evocam o conceito de descentramento: “le concept de décentrement semble toucher à l’essence du travail écologique de la littérature, [...] dans la mesure où il met en avant la nécessité de réinventer continuellement les façons par lesquelles la nature humaine s’inscrit dans la nature non humaine”. E explicam ainda que este conceito tende a reformar as práticas que dão à natureza um estatuto de objecto. Assim, tomar em conta o conceito de “descentramento” de uma visão demasiado antropocêntrica, participará do nosso estudo.

³ EVERNDEN, Neil, *The social creation of nature*, The John Hopkins Univ. Press, Baltimore & Londres, 1992.

⁴ BATE, Jonathan, *The song of the earth*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 2000, p.200.

Em seguida, segundo François Gavillon⁵ (acerca de ecocrítica e ecoliteratura americana), convém deixar de pensar que conhecemos a realidade – e portanto a natureza – porque vivemos separados dela, mas que, pelo contrário, conhecemos a natureza porque fazemos parte dela. E na mesma óptica, Hayles⁶, no artigo “Searching for common ground” insiste nas duas noções de “interactividade” e “posicionalidade”. Ele explica que, se o Homem está no mundo, o Homem é ao mesmo tempo sujeito e objecto, e o seu destino não é alheio ao destino do mundo.

Será portanto fundamental definir em que medida Manoel de Barros desvenda no *Livro de Pré-Coisas* uma “visão descentrada” de um Homem que se sabe no mundo e do mundo, “na natureza e da natureza”, para examinar em que medida ele realiza uma reinvenção do quadro descrito.

Aliás, no primeiro texto do *Livro de Pré-Coisas*, chamado “Anúncio”, o poeta apresenta a sua obra, e mostra logo a sua vontade de “transfazer natureza”, o que equivale segundo ele a exprimir “pré-coisas de poesia”, usando “festejos de linguagem”. Além disso, indica que o livro “não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação”. Portanto, desde o início deste “roteiro para uma excursão poética no Pantanal” (subtítulo do livro), vemos uma ligação íntima entre poesia, natureza e linguagem, para atingir a revelação de uma reinvenção do lugar descrito, o Pantanal da Nhecolândia⁷.

E neste empreendimento, o poeta avisa:

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos.

Ele aparentemente não quer ser considerado como poeta, para aparecer mais como um homem simples, capaz de descobrir, nas folhas derrubadas, uma natureza que se revela a ele. Esta desconfiança para com a figura do poeta pode surpreender. Talvez se explique pela sua visão da civilização, que vamos agora analisar. Com efeito, vamos ver que o poeta, na sua vontade de reinventar a natureza, afasta-se primeiro da civilização.

⁵GAVILLON, François, « Écocrétique et écolittérature américaines à l’heure (post ?) postmoderne, *Écologie et politique*, 36/20008, Editions Sylepses, p. 85-97.

⁶HAYLES, N.K., « Searching for common ground », in M.E. Soulé et G. Lease, *Reinventing nature? Responses to postmodern deconstruction*, Island Press, Washington D.C., 1995.

⁷A região da Nhecolândia é uma das dez sub-regiões do Pantanal matogrossense.

I A visão da civilização

No poema “Narrador apresenta sua terra natal”, podemos ler os versos seguintes:

Quando meus olhos estão sujos de civilização, cresce
por dentro deles um desejo de árvores e aves.
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.

E quando nos é apresentado Bernardo, alter ego do poeta, vemos no texto “no tempo de andarilho” o grande desprezo dele pelo “valor-trabalho”, próprio da civilização moderna:

Enquanto as águas não descem e as estradas não se mostram, Bernardo trabalha pela bóia.
Claro que resmunga. Está com raiva de quem inventou a enxada.

Com efeito, Bernardo, “trabalha” somente quando a região se encontra inundada pelas chuvas.

Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de pernas as distâncias. E quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha.

E o poeta elogia esta atitude dele:

Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós.

Além disso, no texto *No serviço*, Bernardo explica na primeira pessoa o seu trabalho na fazenda:

O que eu faço é servicinho-à-toa. [...] O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove nozes fora: [...]No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário nessa fazenda.

Contudo, se ele se recusa a ter um trabalho “produtivo”, mostra-se ainda assim muito activo. E as suas actividades caracterizam-se no mesmo texto por um cuidado minucioso pela natureza que o circunda:

[...]Arrumo paredes esverdeadas pros caramujos foderem. separo os lagartos com indícios de água dos lagartos com indícios de pedra. [...] Sou objeto de roseiras. Cuido dos súcubos e dos narcisos. E quando cessa o rumor das violetas desabro. Derrubo folhas de tarde. [...]Amo desse trabalho.

Considera portanto indistinctamente como “seres” as plantas e os animais, e dedica-se a eles. Na sua vontade de « transfazer natureza », pode-se dizer que Manoel de Barros encena assim um universo muito afastado da civilização moderna. Vamos ver além disso que ele também parece querer afastar-se do tempo presente, para regressar a um « antes ».

II A recriação pela vontade de regressar a um antes :

Pode-se dizer primeiro que o *LPC* se radica num Pantanal apresentado como um lugar das origens. No texto “Narrador apresenta sua terra natal”, podemos ler:

Há vestígios de nossos cantos nas conchas
destes banhados.

E no texto *Nos primórdios*, é descrito de novo um Pantanal primordial:

Era só água e sol de primeiro este recanto. [...] As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

Esta dupla saudade do passado e da geografia do lugar acompanha-se, como se pode ver, de uma vontade de regresso a uma “pré-linguagem”. De facto, o carácter « inominado » das “coisas” remete para um momento anterior à relação existente entre significado e significante, o momento das “pré-coisas” que dão o seu título ao livro. E vamos ver que Manoel de Barros vai realizar um regresso a essas “pré-coisas”. De facto, tanto o narrador como o próprio Bernardo vão frequentemente recriar a linguagem. Surgem assim na obra inúmeros neologismos. O rio Paraguai é “empeixado”; no Pantanal a régua é “existidura de limites”; enquanto “nem folha se move de árvore” num “vespral de chuva”.

Aparecem igualmente imagens sinestésicas. No texto *Vespral de chuva*, justamente é dito que “a voz de certos peixes fica azul”, e em “Mundo renovado”, pode-se ler:

“a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde.”

Além disso, o poeta encena crianças nos seus poemas, para poder recorrer a uma linguagem infantil, também alheia à relação significado-significante. Lemos no texto “Narrador apresenta a sua terra natal”:

- Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem- o menino falou.

Enfim, na última parte do livro, chamada “Pequena história natural”, Manoel de Barros descreve uma ave, o “*Socó-boca-d’água*”:

Desse pássaro ninguém sabe muito. Ouço que mora na gravanha – ou no gravanha. Sabendo ninguém o que seja gravanha.
A palavra é bonita e selvagem. Não está registrada nos léxicos. Ouço nela um rumor de espinheiro com água. Tem tudo para ser ninho e altar de um socó-boca-d’água.

Numa parte que se pretende objectivamente descritiva (« história natural »), o poeta inclui a sua própria subjectividade, já que escolhe uma palavra que não conhece mas que acha bonita. Recria assim a natureza porque literalmente rebaptiza os elementos que a constituem. Mas a recriação do Pantanal da Nhecolândia não se limita a este regresso geográfico-linguístico-temporal. Manoel de Barros opera na obra uma verdadeira reinvenção do ambiente pela encenação de contactos inéditos entre todos os seres vivos, resultando esses contactos no surgimento de seres híbridos e / ou metamorfizados.

III Recriação pela encenação de contactos, de seres híbridos e / ou metamorfizados

No texto “Lides de Campear”, em que Manoel de Barros define o que é um pantaneiro, podemos ler :

Sente-se pois que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta.

Estas frases revelam assim um contacto ontológico entre o homem do Pantanal e as outras espécies vivendo na natureza. Poderiam ser consideradas como um verdadeiro manifesto para encarar de maneira igual todos os seres vivos, no âmbito de recriar relações harmoniosas.

A seguir, o contacto com a natureza cristaliza-se no *LPC* na pessoa de Bernardo, figura arquetípica do homem em comunhão com a natureza, à procura de quem o poeta-narrador viaja no início do livro. Vamos ver que ele se funde na natureza. As expressões que seguem são excertas da sua descrição pelo narrador, no primeiro texto em que aparece, chamado “No presente” :

[...] Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu.
[...] É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro vão na frente.
Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada.

Bernardo é assim aqui apresentado como um ser híbrido, nascido de interações e imbricações com a natureza. Vamos ver que a hibridização é muito frequente na obra. No texto “Agroval”, o poeta descreve uma arraia que se enterra no chão, durante o período da

seca. E descreve depois de maneira extremamente singular os processos naturais que se operam:

[...] Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural.

Nascem literalmente desta “química do brejo”, ao mesmo tempo seres híbridos indeterminados, como “bulbos de cobras” ou “um olho de árvore”; e relações fortes de colaboração, aliás descritas com expressões normalmente reservadas às sociedades humanas: Aparecem assim “troca de favores” e “mutualismo”. Ademais, surgem o que poderíamos chamar de potencialidades: surgem “embriões de atos” e “germes de ideias de convivência”.

Neste contexto, o ser humano tem, pelo intermediário do poeta, um estatuto de observador maravilhado pelo mundo hibridizado e harmonioso que descobre. É assim reinventado, recriado um mundo caracterizado por um reposicionamento, um descentramento da figura do Homem. Este último participa doravante simbolicamente das interações e transformações entre todos os seres vivos.

Enfim, vamos evidenciar no *LPC* a vontade do poeta de reinventar uma natureza em que os seres metamorfozados se mostram onnipresentes.

De facto, podemos dizer de Manoel de Barros em *LPC* o que Sartre⁸ dizia do poeta Aimé Césaire:

Césaire [...] végétalise, animalise la mer, le ciel et les pierres. Plus exactement, sa poésie est un accouplement perpétuel de femmes et d’hommes métamorphosés en animaux, en végétaux, en pierres, avec des pierres, des plantes et des bêtes métamorphosées en hommes.

Um trecho que se pode citar para analisar este fenómeno é o próprio texto “*Livro de Pré-Coisas*”, supostamente escrito por um “irmão” do poeta, um “ente irresolvido entre vergôntea e lagarto”. Manoel de Barros explica, acerca dele:

Deixou-nos um *TRATADO DE METAMORFOSES* cuja Parte XIX, *Livro de pré-coisas*, transcrevemos.

Deste texto transparece obviamente a leitura das *Metamorfoses* de Ovídio. Aliás, este livro no livro revela-se extremamente singular. Apresenta um conjunto de curtos fragmentos,

⁸ SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », *Situations, III*, Gallimard, Paris, 1949, p. 269.

às vezes muito semelhantes ao Haiku japonês. São neles encenados seres híbridos, metamorfozados, à imagem do próprio autor do texto. Podemos ler por exemplo este verso solto:

Essa abulia vegetal sapal pedral – não será de ele ter sido ontem árvore?

A irresolução deste ser desvenda um universo em constante mutação. E a “abulia” mostra ademais que a entidade não é sucessivamente um ou outro ser vivo, mas pode ser ao mesmo tempo um pouco de cada um.

Mais geralmente, surgem em toda a obra numerosas metamorfoses, entre as quais metamorfoses em seres humanos. Consistem, por parte do poeta, na atribuição de características humanas ao não-humano. Os rios são várias vezes assimilados a homens: “o rio Paraguai flui entre árvores com sono...”, enquanto outro rio, o Taquari,

Está sestando debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e inventa novas margens.
[...] Descansa uns dias debaixo das pimenteiras, dos landis, dos guanandis – que agradecem.

No texto “Vespral de chuva”, as formigas “dormem nuas”, e fala-se da “alma das árvores” enquanto “Lua e árvore se estudam de noite” num jardim que está a “pensar em florescer”.

E na última parte do livro “Pequena história natural” são estabelecidas analogias sem fim entre animais e homens: o “socó-boca-d’água” “cisma até com a sombra das borboletas”, o “quero-quero” “é pássaro mais de amar que de trabalhar”, e no texto “A nossa garça”, o poeta pergunta-se se elas não são “viúvas de Xaraés”, sendo os Xaraés indígenas que antigamente habitavam a região. Além disso, acha que “têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras”. Mas no fim duma descrição extremamente lírica, de repente afirma o poeta:

(Acho que estou querendo ver coisas demais nestas garças. Insinuando contrastes – ou conciliações? – entre o puro e o impuro etc. etc. Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!)

Barros mostra-se aqui, com muito humor, ciente dos limites de metamorfizações que podemos qualificar de antropocêntricas. Com efeito, a reinvenção da natureza pode nesses casos não ser portadora de igualdade e harmonia, mas produzir pelo contrário uma certa

aculturação. Mas existe no *LPC* o processo contrário, o das metamorfoses do homem em animais ou vegetais.

O texto “Na mocidade, feito lobisomem” contém um exemplo muito humorístico desses fenômenos:

Quem termina de inteirar cem anos vira serepente. Foi o caso de uma velha Honória.
[...] Heróis gregos viravam de rochas de anêmonas de água — frequentemente. Porém desviravam logo, ao primeiro gesto de amor.
Velha Honória parece que não pretende desvirar. Nem que a chamem de *Darling*.

Em seguida, o personagem de Bernardo explica na primeira pessoa nos textos “A volta” e “A fuga” os seus desejos de metamorfoses. Explica que tem “pretensões par tordo” e que, na opinião dele, “é pelo olho que o homem floresce”.

Enfim, são evocados no texto “Um amigo”, em que é retratado o cágado, momentos da história do mundo de modo extremamente surpreendente:

quando metade da terra estava por decidir se seria de pedra ou de água — já estava decidida a sua desforma [do cágado]. E quando ainda ninguém ousava de prever se o inseto nasceria de uma planta ou de uma larva — já ele estava deformado e pronto.

Descobrimos assim a cosmogonia barrosiana, que confere à natureza o que poderíamos definir como um “livre arbítrio primordial”, na aparente escolha de um estado animal ou vegetal, líquido ou mineral. Ora, segundo A. Jean-Philippe, num artigo intitulado «*Réflexions sur quelques phénomènes de mimétisme*», publicado em 1943 no jornal *Tropiques*, «*Le transformisme signalerait une intuition de l’unité profonde de la nature* », nature qui «*parsème notre route de fleurs-insectes, d’animaux-plantes, d’êtres hybrides en rupture de règne, en rupture de classe, en rupture d’identité —mais vivant passionnément la grande aventure de la vie.* » Podemos igualmente considerar que Manoel de Barros, na descrição de um universo em perpétuas transformações, transmite essa visão da unidade profunda do mundo.

E Ursula Heise⁹, num artigo relativo às metamorfoses na poesia d’Aimé Césaire explica primeiro, ao estabelecer um paralelo entre metamorfização e reflexão ecológica, que o movimento ecologista privilegiou inicialmente a visão de um mundo estável e homeostático,

⁹ HEISE, Ursula, K., «*Surréalisme et écologie : Les métamorphoses d’Aimé Césaire* », in *Écologie & Politique*, 36/2008, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 69-83.

sendo a homeostasia a tendência dos seres vivos em manter constantes os seus parâmetros fisiológicos.

Mas ela cita depois o biólogo americano Daniel Botkin, segundo o qual a ciência biológica tem hoje uma concepção muito mais dinâmica da ecologia. O dinamismo parece assim agora intrínseco e natural a diversas escalas temporais e espaciais da biosfera. À luz dessas asserções, pode-se concluir que a escrita poética de Manoel de Barros, pela reinvenção simbólica de uma natureza dinâmica, se inscreve numa visão da biosfera que pode aparecer como cientificamente válida.

Vimos assim nesta comunicação que Manoel de Barros usa de vários recursos para simbolicamente reinventar e recriar o Pantanal. Na nossa perspectiva ecocrítica, podemos dizer que realiza um descentramento da figura do Homem, ao mesmo tempo que o descreve imbricado numa teia de interações com os outros seres vivos. Podemos considerar que ele, de certa maneira, fecunda a língua em poesia, uma poesia da fecundidade e do dinamismo do ambiente. O poeta Manoel de Barros encena assim, num pantanal-receptáculo uma arte de ser, de ser todos juntos e de ser um pouco de tudo e de todos, retratando deste modo a assimidade ideal do mundo.

Bibliografia:

- BATE, Jonathan, *The song of the earth*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 2000, p.200.
- BLANC, Nathalie, CHARTIER, Denis et PUGHE, Thomas: “Littérature et écologie: vers une écopoétique”, *Ecologie et politique*, 36/2008, p.17-28.
- EVERDEN, Neil, *The social creation of nature*, The John Hopkins Univ. Press, Baltimore & Londres, 1992.
- GAVILLON, François, « Écocritique et écolittérature américaines à l’heure (post ?) postmoderne, *Écologie et politique*, 36/20008, Editions Sylepses, p. 85-97.
- HAYLES, N.K., « Searching for common ground », in M.E. Soulé et G. Lease : *Reinventing nature? Responses to postmodern deconstruction*, Island Press, Washington D.C., 1995.

- HEISE, Ursula, K., « Surréalisme et écologie : Les métamorphoses d'Aimé Césaire », *Écologie & Politique*, 36/2008, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 69-83.
- JEAN-PHILIPPE, A., « Réflexions sur quelques phénomènes de mimétisme », 1943, *Tropiques*, Fort de France.
- POSTHUMUS, Stephanie, « Une approche écologique : les lieux d'enfance chez Michel Tournier », *Voix Plurielles, récits d'enfance, origines du récit, Revue de l'APFUCC* (Association des Professeurs de Français des Universités et Collèges Canadiens) vol. 2, n°1, mai 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », *Situations, III*, Gallimard, Paris, 1949, p. 269.

Christian Signal : des racines et des ailes

Isabel Verónica Ferraz de Sousa

Instituto Superior Politécnico de Viseu

isavfs@iol.pt

Mots-clés: Christian Signal - nature - enfance - terroir - bonheur.

Résumé: « Pour pousser haut », nous dit Christian Signal, « les hommes, comme les arbres, ont besoin de racines profondes et vigoureuses ». Aujourd'hui, plus que jamais, pour prendre son envol et poursuivre son chemin, qui a débuté dans la nuit des temps, l'Homme devra revenir aux sources.

Il y a de l'espoir. Pour retrouver son équilibre et sortir de l'impasse, il faudra faire preuve d'humilité et s'en remettre à celle qui a toujours montré sa supériorité : la Nature. L'être humain en est partie intégrante, il en dépend. Il ne peut que s'y soumettre, avec respect et enchantement.

Pour Signal, la Nature, belle, source de bonheur, est tout à la fois liée à l'enfance et à une dimension métaphysique magique et intemporelle qui invite à vivre en harmonie avec le grand Tout. La vie rurale est en cela exemplaire, d'où l'éloge.

Parfois, les messages les plus simples sont les plus efficaces et, si le hasard le veut bien, ils peuvent aussi être les plus beaux. Il en est ainsi de l'histoire d'Elzéard Bouffier, le héros fictif du texte de Jean Giono intitulé *L'homme qui plantait des arbres*¹, qui, une fois que l'on prend connaissance de son histoire, ne peut sortir de nos vies. A l'instar de Giono qui a touché le cœur de millions de lecteurs dans le monde et a, (in)volontairement influencé l'action de nombreux anonymes, il nous est impossible de ne pas penser à celle, moins anonyme et bien réelle, qui plante les arbres², Wangari Maathai, Ministre adjoint de l'environnement au Kenya, militante écologiste et

¹ Ce chant d'amour à la Nature et cet éloge du travail sont une grande leçon d'humilité, de simplicité, de courage et de ténacité.

² Maathai a fondé le mouvement de la *Ceinture verte (Green Belt Movement)* en 1977. Elle a commencé par planter sept arbres le jour de la Terre pour honorer les femmes qui dirigent l'environnementalisme kényan. Ce mouvement, soutenu par les kényannes à travers le pays, a planté plus de trente millions d'arbres pour prévenir l'érosion du sol. Maathai a parfois été affectueusement surnommée la *femme des arbres (tree woman)*. Sa renommée mondiale a été acquise lors de son opposition au projet pour la construction de la maison luxueuse de Daniel Arap Moi, qui fut abandonné à cause de son action. En effet, le projet envisageait d'abattre des arbres sur plusieurs acres de terre. Militante écologiste, elle a fondé le parti vert Mazingira et a reçu, en 1991, le Prix Goldman pour l'environnement. En janvier 2003, elle est nommée ministre-adjoint à l'Environnement, aux Ressources naturelles et à la faune sauvage. En 2007, le Grand prix des lectrices de *Elle* 2008 lui est décerné, dans la Catégorie Document pour *Celle qui plante les arbres*. (v. Wangari Maathai, *Celle qui plante des arbres*, autobiographie traduite par Isabelle Taudière, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2007).

démocrate, ayant reçu la légion d'honneur et le Prix Nobel de la Paix (2004) pour « *sa contribution en faveur du développement durable, de la démocratie et de la paix* ».

De tels exemples sont des modèles pour nous tous et sont aussi l'illustration de ce que peut la Littérature pour notre vie et celle de notre planète. Car si le futur dépend bien de ce que chacun pourra y apporter à sa mesure, la littérature, loin d'être inutile, pourra, elle aussi, collaborer.

Considérant que « [l']écocritique permet de saisir, d'analyser et de comprendre les différentes modalités d'interaction des humains avec leur habitat »³, dans le cadre de celle que l'on désigne commodément 'la Littérature Française', le choix de Christian Signol s'est imposé par la force de la représentation romanesque de ces formes d'échanges entre l'Homme et son environnement. Dans la lignée de Jean Giono, qu'il cite d'ailleurs à profusion, Signol apparaît comme un cas, un auteur d'exception.

Avec Claude Michelet, Christian Signol est le romancier le plus populaire de l'École de Brive, ou devrions-nous dire 'était' car il a quitté les Éditions Robert Laffont, détentrices du label, pour s'en remettre aux mains d'Albin Michel. L'École de Brive⁴, courant contemporain du roman du terroir, est née d'une rencontre d'esprits entre des écrivains du Sud-Ouest qui ont spontanément constitué un groupe au début des années 80, lors de la Foire du Livre de Brive-la-Gaillarde⁵. Aujourd'hui, cette nébuleuse indéfinissable, unie par une complicité qui ne suffit pas à faire un mouvement littéraire fait place à la Nouvelle École de Brive constituée par quatre des Brivistes, les écrivains populaires: Claude Michelet, Gilbert Bordes, Jean-Guy Soumy et Yves Viollier qui n'acceptent pas de se voir inclus dans les catalogues de littérature du « terroir » car le terme, loin d'être péjoratif, est néanmoins trop restrictif par rapport à leurs écrits.

Même s'il n'est plus de la partie, la filiation lui étant trop pesante, Christian Signol revendique également cette distinction par rapport au roman de « terroir ». Peut-être craint-il qu'un rapprochement se fasse avec un courant « terro(i)riste » qui vise à

³ <http://ecocritique.ca/> [consulté le 19/VII/2008].

⁴ Michel Peyramaure, Claude Michelet, Denis Tillinac, Gilbert Bordes, Jean-Guy Soumy, Yves Viollier, Colette Laussac et Martine Marie Muller. Le nom de baptême aurait été donné par l'écrivain Jacques Duquesne.

⁵ La Foire du Livre de Brive (-la-Gaillarde) est le festival du roman de terroir. Après une vaine tentative en 1973, c'est en 1981 qu'elle a vu le jour. C'est, après le Salon du Livre de Paris, la plus importante manifestation littéraire en France. En 2008, elle a eu lieu les 7, 8 et 9 novembre et a également accueilli Christian Signol. Elle a un « Train du Livre » gastronomique et décerne des Prix Littéraires, par exemple le Prix de la Langue Française ou encore le Prix Terre de France qui distingue une œuvre mettant en valeur une terre de France et ceux qui y vivent.

jeter l'opprobre sur l'imaginaire ou plus simplement avec une littérature régionale nombriliste.

Ses titres nous font penser à Jean Giono, à Marcel Pagnol, à Bernard Clavel, entre autres. Citons à titre d'exemple : *Les cailloux bleus* ; *Les menthes sauvages* ; *Antonin, paysan du Causse* ; *Les chemins d'étoiles* ; *Les amandiers fleurissaient rouge* ; *Marie des Brebis* ; *La rivière Espérance* ; *Le royaume du fleuve* ; *Adeline en Périgord* ; *L'âme de la vallée* ; *L'enfant des terres blondes* ; *Bonheurs d'enfance* ; *La lumière des collines* ; *Les vignes de Sainte-Colombe* ; *La promesse des sources* ; *Bleus sont les étés* ; *Les chênes d'or* ; *Les printemps de ce monde* ; *Les Noël blancs* ; *Une année de neige* ; *La grande île* ; *Les vrais bonheurs* ; *Un matin sur la terre* ; etc.

Considéré auteur de littérature « populaire », de « terroir », « régionaliste », Christian Signol s'en défend⁶ pourtant, préférant évoquer la France rurale et se justifiant en affirmant que quand on tient un propos universel, ce qu'il essaye de faire, on n'est pas régionaliste. Il se reconnaît plus volontiers dans une littérature, comme celle des écrivains (américains), qui célèbre les grands espaces : le *nature writing*⁷.

Le Vercors est un pays vrai, encore protégé, qui vit à la vitesse d'avant, [...].
Je l'identifie à la montagne mythique qu'est pour moi le Montana. Sommets pas trop élevés, rivières et forêts, la vie sauvage, les grands espaces, le lien renoué avec le monde. [...] Jim Harrison [...] les films de Redford, dont le magnifique *Et au milieu coule une rivière* (LVB, p.169) ;

Signol, est « populaire » parce qu'il écrit, non pas pour le petit peuple, mais pour tous les gens. Il signe des romans isolés de teneur intimiste ou des sagas qui célèbrent la Vie, la Nature, l'Amour, donc l'Universel.

Très souvent dans la liste des meilleures ventes, acclamé par les lecteurs, Signol a également reçu plusieurs prix littéraires, même s'il est généralement boudé par la critique. Une critique qui a du mal à distinguer la littérature « populaire », de la

⁶ C. Signol : « Je n'aime pas du tout le mot 'terroir' ! Je dirais plutôt que j'évoque la France rurale [...] » in <http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/signol.htm> [consulté le 23/VI/2001].

⁷ C. Signol: « Mon Montana à moi, c'est la vallée de la Dordogne ! », en référence aux décors ou univers de romanciers américains des grands espaces de 'l'École du Montana' (James Welch, Rick Bass, ...). Henry David Thoreau (écrivain américain du XIX^e s.) serait le père spirituel du *nature writing*, tout comme de la pensée écocritique.

littérature du « terroir », de la littérature « régionale », de la littérature « régionaliste », entre autres. Une critique qui ne se prive d'ailleurs pas de taxer d'infra-littérature cette littérature qui, dans le cas de Signol, loin d'être « régionaliste », revendicatrice ou contestataire, connotée politiquement, est une littérature qui, partant de l'évocation d'une région (Le Quercy, le Limousin, le Vercors, le Languedoc, le Périgord, ...) et de ses particularismes, porte en elle une dimension universelle, celle de l'Humanité, petite, face à la Nature, incommensurable⁸. Pour ce faire, c'est la transmission des valeurs de la vie rurale que l'écrivain a élue comme moyen privilégié. De teneur introspective, autobiographique, mais aussi sociologique, son écriture, tout en étant apologétique, semble suivre une tendance nostalgique des racines, des liens qui unissent l'Homme à la Nature.

Christian Signol est le témoin d'une certaine vie rurale, généralement associée à la littérature de « terroir » que les mauvaises langues considèrent être passéiste, voire poussiéreuse, souvent parfumée à 'l'eau de rose', mais dont elles ne sauraient cacher l'étonnement face au succès de cette littérature qui, peu satisfaite de la vente de ses best-sellers, voit fréquemment ses ouvrages être adaptés sur pellicule (de Christian Signol : *La Rivière Espérance*⁹ (1995), *La Promesse des sources*¹⁰ (1998) et *L'enfant des terres blondes* (1999); de Georges Emmanuel Clancier : *Le Pain noir* ; etc). Ainsi, si jalousie il y a de la part des détracteurs qui parlent péjorativement de 'terroir-caisse', force est de constater que la condescendance qu'ils manifestent toutefois est la reconnaissance de la valeur, ou des valeurs (économique, littéraire, affective, ...) que cette littérature enserre.

⁸ « Le bruit du vent, des vagues, du ressac me donnait conscience d'une petitesse qui, curieusement, ne m'angoissait pas : elle me renvoyait à mon exacte dimension, à une vérité oubliée, d'un monde qui pourrait très bien se passer des hommes. » (LVB, pp.159-160) ;

« Touchante conviction d'une dérisoire petitesse qu'il convient de conjurer, ou sentiment inconscient d'appartenir au même univers ? » (LVB, p.163) ; « [...] persuadé que je suis [...], que se côtoient en nous l'infiniment grand et l'infiniment petit. » (LVB, p.163) ;

« Elles [la mer et la montagne] exigent la solitude pour exprimer leur dimension qui n'est pas humaine, mais liquide ou minérale, et provient de beaucoup plus loin que l'humanité. Leur vérité n'est pas la nôtre. Elle nous permet seulement de nous confronter à plus grand que nous. » (LVB, p.168) ;

« Il me manque simplement la montagne, le contact avec la force minérale qui régénère et nous fait prendre l'idée exacte de notre mesure. » (LVB, p.170) ;

⁹ Une des plus grandes séries jamais réalisées pour la télévision française (France 2), qui eu plus de sept millions de spectateurs pour chacun des neuf épisodes en France, fut diffusée dans vingt pays étrangers et renforça la vente du livre à plus de deux millions d'exemplaires.

¹⁰ Sous le titre *La clé des champs* (1998).

L'étude non exhaustive de l'œuvre (toujours en cours) de Christian Signol (né en 1947) nous permet de dire que, pour cet écrivain, si rapports il y a entre l'être humain et son habitat, le principal se caractérise par un phénomène (méta)physique de fusion. Tout est Nature.

Lire Christian Signol c'est lire la Nature. Les mots deviennent instruments d'appropriation, sensible et sensuelle, de la Nature omniprésente dans les décors et chez les personnages qu'elle aide à caractériser.

Une langue claire et limpide comme de l'eau de roche, un langage simple, sincère, vrai et généreux comme le sont les gens humbles du monde rural, des livres empreints de réalisme et travaillés avec l'amour du travail bien fait des artisans servent cet auteur sensible, amoureux de la nature et des hommes. Le ton poétique est souvent de rigueur et transforme la réalité, parfois dure, la rendant acceptable au lecteur et, souvent même, belle.

Belle comme l'image que Signol tient à ce que le lecteur garde d'une nature qui est un avant-goût du paradis, une force créatrice généreuse même si elle peut être source de dangers, même si elle est quelquefois implacable.

Les adjectifs et les adverbes associés à la nature sont souvent extrêmement positifs et se devinent d'une œuvre à l'autre. Les lecteurs fidèles savent que pour Signol, la Dordogne est 'merveilleuse', comme le sont les vallées ou les collines et que les arbres et les oiseaux sont 'superbes' ou 'magnifiques', par exemple.

Cette beauté et cette grandeur de la nature déteignent sur les personnages (humains) qui en ont les caractéristiques.

« [...], ici, c'est le sol qui est d'une aridité, d'une sécheresse qui ont déteint sur les arbres et sur les hommes. » (LVB, p.129) ;

« [...] les yeux avaient la transparence secrète des fontaines. » (BE, p.103)

Mais, il arrive que ce phénomène se produise à l'inverse :

« cette fontaine qui avait la couleur de ses yeux. » (BE, p.105)

Dans le monde rural, l'harmonie règne entre les hommes et leur habitat. La nature imprime sa marque dans la chair de la Terre et dans celle de l'Homme. Celui-ci est, tout comme l'est son environnement, sculpté par la Nature.

« C'est tout le mystère de ces terres qui brûlent sous le soleil et la passion, fragiles et fortes comme les gens de ce pays. » (LCO, p.12)

Mais la fusion avec la nature ne s'arrête pas là. Les êtres eux-mêmes sont assimilés à des éléments naturels : le grand-père au feu, la grand-mère à l'eau, par exemple.

« Si mon grand-père était le feu, ma grand-mère Germaine, était l'eau, [...]. » (BE, p.25)

Inversement, la nature peut, elle aussi, être personnifiée:

« Tout le monde rentrait derrière la charrette, le long du chemin escorté de chênes, de lourds érables et d'opulents ormeaux. » (BE, p.125),

« [...] j'allais assister à la coupe des chênes qui me semblaient crier sous la lame comme s'ils eussent été vivants. » (BE, p.135),

« [...] les étoiles clignotaient au-dessus de la terre qui commençait à s'endormir du sommeil de l'hiver. » (BE, p.137) ;

« C'était une nuit de juillet. Il faisait si chaud que j'avais laissé ma fenêtre ouverte et je ne dormais pas : je guettais les bruits, les soupirs des feuilles, le frôlement des oiseaux nocturnes, et plus loin, là-bas, le murmure de l'eau sur les galets. Je me suis levé plusieurs fois et j'ai contemplé la nuit : la lune laissait couler des torrents qui miroitaient en atteignant la cime des arbres puis glissaient silencieusement vers le sol. Rien ne bougeait. Seule la terre respirait doucement, très doucement, comme un enfant qui dort. » (LGI, p.101)

« Car j'ai compris très tôt qu'une rivière est un être vivant, qu'elle a un corps, une âme, un territoire, une famille, des rires, des colères, des souvenirs, une histoire, et surtout, comme nous, les hommes : une enfance, une jeunesse, une maturité, une vieillesse et une mort. » (LVB, p.178)

La lecture ne peut pas se faire, chez Signol, qu'avec les yeux ; elle oblige tout le corps du lecteur à s'ouvrir aux couleurs, certes, mais aussi aux parfums, aux odeurs, aux bruits, aux silences et aux caresses d'une Nature qui nous submerge sans nous emprisonner, mais qui, au contraire, est source de liberté.

Une liberté que le temps et l'espace seuls peuvent procurer. Ce sentiment est évident dans l'œuvre de Signol, notamment lorsqu'il se réfère à son enfance campagnarde.

«le jeudi et le dimanche : deux espaces infinis, de vraie liberté, dans les champs et les prés. Car c'est vrai que les enfants des campagnes vivaient libres, alors, et à l'écart des dangers.» (BE, p.77) ;

« Nous pouvions traverser à la nage et atteindre sans mal la grande île qui était devenue pour nous un refuge, le domaine sacré de notre liberté. » (LGI, p.28)

Une enfance qui fut essentiellement insoucieuse et heureuse. Prenons pour preuve les titres de ses ouvrages d'inspiration autobiographique « Bonheurs d'enfance » ou « Les vrais bonheurs », par exemple. Là, la Nature signifie espace, liberté, jeux et aventures :

« Nous nous y rendions [à la mare] à la recherche de menu fretin mais aussi pour jouer avec les enfants qui gardaient les troupeaux dans les prés alentour. » (BE, p.44) ;

« [...] nous jouions dans le pré, courant à perdre haleine, tournant autour du foyer comme des guêpes folles autour des pressoirs, un jour de vendanges. » (BE, p.91) ;

« Nous jouions à nous poursuivre, à nous cacher, à nous perdre dans les herbes hautes et les fougères. » (LGI, p.29)

Ce sentiment de liberté qu'offre la Nature se doit à une relation de complicité qui a le loisir de se construire au fur et à mesure que les contacts, plus ou moins réguliers, s'établissent.

En effet, la nature devient complice, amie :

« Nous revenions fourbus dans la nuit qui tombait, sous le regard des étoiles complices. » (LGI, p.29)

offrant protection :

« Nous étions trop loin de tout, bien à l'abri, protégés par les îles et la rivière qui creusaient un fossé infranchissable entre le monde et nous. » (LGI, p.75)

refuge :

« Nous pouvions traverser à la nage et atteindre sans mal la grande île qui était devenue pour nous un refuge, le domaine sacré de notre liberté. » (LGI, p.28)

« Il y avait un marronnier au milieu [de la cour de récréation], qui servait aux plus faibles de refuge contre les vagues de l'‘épervier’, ce jeu [...]. » (BE, p.75) ;

« [...] sous les fougères d'un bois de châtaigniers où nous avons construit une cabane, refuge absolu [...]. » (BE, p.112) ;

ou ombre :

« L'ombre de ces grands arbres s'étendait [...] comme une faveur consentie par une nature complice. » (BE, pp.120-121) ;

« [...] protégés par une ombre complice. » (LGI, p.87)

Mais, la Nature c'est aussi la Découverte. La découverte de la faune, de la flore, de la vie et des mystères de l'univers. Seul ou initié par les autres enfants, le père ou le grand-père...

« Charles [son père], qui connaissait d'instinct les secrets du monde et des hommes, [...]. » (LGI, p.103)

« Je suivais mon grand-père le long des sentiers herbus qui conduisaient aux bois profonds dont il connaissait les moindres secrets. » (BE, p.117)

« [...], en janvier et février, [...]. Au cours de cette saison-là, nous apercevions beaucoup d'animaux sauvages : [...], et nous découvrons la vie autour de nous plus facilement que durant les saisons de verdure. » (LGI, p.61)

Ou encore, dans les moments de solitude, la découverte de soi, grâce à un processus dialogique à l'œuvre dans la représentation de l'environnement dans le texte littéraire.

« C'est l'affrontement suprême : se mesurer avec soi, s'accepter ou se perdre. De ce combat-là on ne sort pas intact, mais si on y survit, c'est pour toujours. Et il n'y a que les îles qui permettent de le livrer, des îles qu'on trouve aussi bien, dans le bleu du ciel que dans les forêts. » (LVB, pp.174-175)

Finalement découverte, puis profondément appréciée, une relation fusionnelle s'établit entre l'humain et la Nature. Il y a une véritable communion, ce sont les noces grandioses:

« Je [...] me cachais dans les taillis, me couchais face au ciel, écoutais vivre ce monde qui me bouleversait. » (LGI, p.13)

« [...] aller m'étendre dans l'herbe en train de croître, de regarder infiniment le ciel et de me sentir vivant par tous les pores de ma peau. » (BE, p.155)

« Mais cette suffocation n'est pas douloureuse, au contraire : elle ouvre les tissus, les régénère, donne au corps l'impression de s'inscrire dans le monde végétal, d'en émerger soudain comme une plante. » (LVB, p.74)

« Nous nous y enfoncions [dans les bois profonds] sans parler, et je laissais entrer en moi des sensations d'isolement et de danger, imaginant que nous étions les premiers habitants de la terre, que nous allions devoir nous mesurer à des monstres ou à des sortilèges. » (BE, p.117)

Une nature qui a le pouvoir de la métamorphose suivant les saisons et les interventions externes et qui peut être source de mythes et de légendes fondateurs et formateurs de l'identité, à laquelle les forces telluriques et souterraines ne sont pas étrangères.

Le ciel [...] vient sur l'horizon prendre conseil de la terre. Quelquefois il s'allonge sur elle et de ces amours-là naissent les printemps. De leurs disputes naissent les orages, de leur idylle la soie des bleus et des roses. Les hommes les regardent sans bien les comprendre. Ils savent pourtant qu'ils sont liés. Preuve en est qu'ils ont situé le paradis dans le ciel, mais ils enterrent leurs morts (LVB, p.108)

La Nature énigmatique, empreinte de magie et de secrets, devient alors un lieu enchanté que l'on parvient à s'approprier et qui peut acquérir une dimension sacrée et spirituelle, en quelque sorte.

« Ce coin de cause de Martel fait partie de mes hauts lieux : je veux dire qu'il représente l'un de mes territoires sacrés (BE, p.132) ;

« Je [...] m'éveillais d'un seul coup avec le jour, prêt à reconquérir mon royaume. » (LGI, p.29)

Ou encore :

Nous pouvions traverser à la nage et atteindre sans mal la grande île qui était devenue pour nous un refuge, le domaine sacré de notre liberté. Ce territoire nous appartenait en propre. Charles n'y accostait jamais lorsque nous y étions. Il savait ce que représentaient pour nous ces heures d'indépendance et d'insouciance, dans l'ombre des aulnes et des grands frênes (LGI, p.28)

Les royaumes de l'Enfance et de la Nature se confondent toujours chez Signol.

Je porte en moi l'image d'une île mythique sur cette magnifique rivière : j'en ai fait un livre que j'ai appelé *La Grande Île*. Elle figure pour moi le monde protégé, celui de la douceur de vivre, c'est-à-dire de l'enfance. C'est une île perdue, qui a disparu. Comme a disparu mon enfance, qui s'est ouverte sur un autre monde, un autre bonheur, où rien, malgré ce bonheur nouveau, n'aura plus jamais le charme magique des premières fois (LVB, p.176).

C'était avant que la vie nous emporte, avant que je comprenne vraiment ce qui se passait là, dans le secret des arbres, le murmure de l'eau, le parfum des herbes et cette lumineuse enfance qui me faisait tellement battre le cœur (LGI, p.14).

L'empreinte est tellement forte qu'elle se prolonge au long de la vie et s'accroît même avec un sentiment de 'nostalgie' lors des retrouvailles du personnage (auteur ?) avec son village ou son île. Ou tout simplement à travers les souvenirs qui révèlent ce que la mémoire a retenu et n'a de cesse de (re)construire et qui se révèle dans des épisodes particuliers.

[...] à l'exemple de Proust, le goût aussi bien que les parfums nous transportent dans le temps et nous y laissent incrédules, tremblants, perdus. Aujourd'hui, chaque fois que je mange une nêfle, je me retrouve là-bas, de l'autre côté de ma vie, certain que je ne grandirai jamais (LVB, pp.146-147).

Mais la mémoire qui s'insinue peut également être volontairement provoquée, telle est la dépendance de l'enfance.

[...] un saule pleureur. J'en coupais des tiges et les mâchais sans savoir qu'elles pouvaient être toxiques. [...]. Aujourd'hui, même si je le sais, je mâchonne toujours une tige de saule chaque fois que j'en rencontre un. Un flot de salive, alors, me renvoie, éperdument vers des rivages que j'ai quittés, et témoigne en moi du temps qui a passé (LVB, pp.45-46).

Le temps passe, les hommes changent, mais la Nature et l'Enfance restent immuables dans nos mémoires.

Le meilleur de ma vie est incontestablement ces années-là, même dans ce qu'elles avaient de douloureux, comme ce jour où j'ai découvert que nous étions pauvres alors que je nous croyais riches (LGI, p.95).

Riche de liberté, de lumière et d'amour, l'enfant heureux vit souvent dans l'ignorance de son état de dénuement.

C'est en tout cas l'impression dominante que je garde de ces heures étroites et transparentes comme l'eau du ruisseau : celle d'une joie de vivre qui consistait avant tout à se contenter de ce que l'on possédait, à aimer l'eau, l'ombre, le soleil, et à parler à celles et ceux qui partageaient avec soi la même destinée sur la terre des hommes (BE, p.161).

Cette leçon d'économie et d'humilité, si elle ne fait pas l'exclusivité de la vie rurale, elle en est néanmoins une particularité. Le narrateur de *Bonheurs d'enfance* revendique l'autosuffisance et le besoin d'adapter aux richesses de la région les activités économiques des villages (cf. BE, pp.55 et 57).

L'économie rurale, celle des « âmes simples » (BE, p.60), est indissociable de l'honnêteté qui, si elle ne règne plus aujourd'hui, était autrefois, avec la propreté, l'honneur des pauvres travailleurs :

« [...] chacun veillait à payer scrupuleusement son dû. » (BE, p.59)

« [...] la propreté était l'honneur de la pauvreté [...]. » (LGI, p.97)

La vie rude l'était (et l'est toujours) aussi à cause du travail qui dépend directement de la nature et de ses caprices. Le dur labeur de la terre, de la pêche ou de la chasse, montre combien l'Homme est dépendant de son environnement pour survivre.

Toutefois, chez Christian Signol, le rapport de ceux qui travaillent ce que la nature leur donne, même s'ils doivent se sacrifier pour l'avoir, est sans rancœur. Au contraire, conscients du don qui leur est fait, ils remercient la Terre généreuse en la traitant avec respect, en apprenant à la connaître et en imposant une relation harmonieuse avec celle dont ils savent la supériorité.

« Nous avons eu, ainsi, cinq kilomètres de rivière à pêcher, mais pour pouvoir payer le loyer il nous a fallu travailler davantage encore. Cela nous importait peu, puisque nous n'étions vraiment heureux que sur l'eau. » (LGI, p.139)

« Seul Charles est demeuré le même, persuadé que le ciel et la rivière lui faisaient don de ce qu'il y avait de plus précieux au monde. » (LGI, p.98)

Cette constatation oblige à une grande humilité. Ce que les gens des provinces savent cultiver en protégeant celle qui les nourrit, en préservant des relations humaines conviviales où la chaleur humaine et l'esprit de famille ou de communauté (cf. BE, p.47) règnent.

S'opposent ainsi, pourrions-nous dire, le monde naturel – vivant, pauvre mais solidaire, où les gens se rendent service, où il n'y a pas de S.D.F. et où les portes étaient jadis ouvertes (BE, pp.55,56, 60) – et le monde artificiel – ces grandes villes de béton, où les portes sont barricadées car tout repose sur la méfiance et l'hostilité (BE, p.56), des comportements insensibles et froids qui révèlent que les êtres, faute d'être de plus en plus humains, retrouvent de plus en plus des réflexes de survie d'animaux (v. mythe du 'bon sauvage').

Je ne sais si c'est à cause de ces longs après-midi d'automne, mais longtemps j'ai vécu comme un sauvage qui ne se sentait bien que dans les bois et dans les forêts. Il me semblait que cette mesure était la mienne, que j'eusse été plus heureux comme plante ou comme bête tapie dans son refuge, plutôt que dans un monde que la malice et la violence avaient déjà, irrémédiablement, dénaturé (p.117).

La vision idyllique et harmonieuse du passé d'une société d'origine rurale a fait place à une vision dysphorique d'une société devenue urbaine, européenne, mondialiste. C'est un peu comme si le bonheur ne pouvait que rester enfoui dans le passé (auquel il correspondrait) car la modernisation, malgré ses bienfaits, a fait des ravages qu'il faut combattre.

Signol, qui pose un regard tout à fait réaliste sur les transformations de la société française, dont l'exode rural n'a cessé de s'accroître depuis la révolution industrielle, affirme qu'« à l'orée des années soixante, [...] », « nous nous trouvions [...] au carrefour de deux époques – je dirais même de deux civilisations. » Ainsi, « la vie

glissait vers les villes, [...] le monde rural était condamné, [...] » (BE, p.13), des métiers étaient en péril (BE, p.45).

Dénoncer ce passage de la vie de la communauté enracinée, gardienne des valeurs humanistes ancestrales à la vie de la jungle urbaine industrialisée, en perdition, est un des objectifs de l'écrivain populaire.

L'urgence de la vie dite 'moderne' qui s'oppose à la lenteur de la vie rurale n'apporte pourtant aucun gain.

« [...] j'ai été pris dans le tourbillon de "l'autre monde", celui de la ville et de ses courses incessantes – qui, pourtant, conduisent toutes vers la même destination : la fin d'une existence qui aura trop vite passé. » (BE, p.54)

Revendiquer un retour aux sources et un conséquent désir de retour à la nature, en partie recherchés après Mai 68, en partie provoqué par les nouveaux moyens de communication qui permettent de travailler et vivre à distance des grands centres urbains, est un autre des buts de Signol.

La modernisation du monde et la société de consommation sont ici en cause. Signol, citant Robert Sabatier, dit : « c'est le superflu qui nous dépouille. » (BE, p.187)

[...] je crois au progrès, à l'aisance qu'il apporte [...], mais je ne crois pas à sa quincaillerie, aux besoins créés alors qu'ils n'en sont pas, celui du superflu qui se superpose au nécessaire, celui des fausses valeurs, du cliquant, des artifices. Il y a longtemps, hélas, que ce ne sont plus les idées, ou la morale, qui gouvernent le monde, mais les lois économiques dont le profit est le moteur essentiel. Et il me semble que les îles sont les endroits de la terre où les hommes résistent le mieux aux fausses nécessités (LVB, p.173).

La modernisation et l'urbanisation croissante du monde oblige Signol à s'interroger et à alerter :

Quel enfant connaît aujourd'hui la différence qui existe entre un orme et un charme, un hêtre et un frêne ? Ce qu'ils connaissent avant tout, ce sont les secrets des jeux vidéo, des films de science-fiction, des bolides [...]. Certes, on peut très bien vivre sans savoir distinguer un orme d'un charme, mais cela me paraît caractéristique d'une évolution contestable. Prenons garde que, dans cent ans, si la tendance à se rassembler dans les villes ne s'inverse pas, les enfants, qui vivront dans des cités de cinquante

kilomètres de long, ne puissent plus s'approcher le week-end des derniers arbres protégés par des barbelés (BE, p.82).

(Le *Voyage au pays des arbres* que Jean-Marie Gustave Le Clézio nous propose, même s'il est imaginaire, pourrait bien résoudre, quoique partiellement, ce problème.)

Le mouvement que subit la planète est dicté par une désorientation flagrante mais qui paraît inévitable. C'est l'Humanité qui, en rompant avec la Nature, a rompu l'équilibre qui avait pendant des siècles assuré sa permanence, comme l'affirme l'éthologue Konrad Lorenz, cité par Signol (BE, p.55). L'équilibre entre le monde naturel et les hommes qui savaient si bien s'en accommoder (BE, p.57), celui qu'ont connu nos ancêtres liés à la terre, aux racines qui leur ont offert une identité et une raison de vivre, est menacé.

Or, « [p]ersonne ne connaît le prix qu'il faudra payer pour inverser un jour cette tendance suicidaire et tragique » (BE, p.100), cet écocide¹¹.

Si l'on considère que l'écocritique est « l'engagement de la critique littéraire dans la réflexion écologiste et la recherche de solutions à la crise environnementale »¹², malgré un intérêt parfois exclusivement esthétique, son approche est essentiellement politique. L'écologie n'est plus une mode mais bel et bien un dernier recours, puisqu'il est trop tard pour qu'elle soit une philosophie de vie. Il faudra savoir en saisir les enjeux politiques et sociaux. La littérature a donc aussi un rôle à jouer.

Signol sait conter avec lyrisme ce que sont notre vie et le cosmos ; deux éléments dont l'union constante maintient le lien entre le temps des origines, la naissance, et le temps qui ne sera plus ou sera éternel, la mort.

« Il est têtue, implacable, cruel. Il n'a pour lui que sa lumière : celle du monde d'où il vient, et qui témoigne d'une pureté millénaire, d'un monde avant les hommes, d'où sa férocité : il sait qu'avant lui aucun sang n'avait coulé. » (LVB, p.68) ;

« Depuis toujours et pour toujours, il nous souffle à l'oreille que notre destin est aussi celui-là, puisque nous sommes les enfants de la terre et du monde. » (LVB, p.69)

¹¹ Destruction méthodique de la flore et de la faune.

¹² <http://ecocritique.ca/> [consulté le 19/VII/2008].

« Je crois aujourd’hui qu’il y a dans la beauté du gel un message caché. Sans doute le rappel d’une innocence lointaine, un germe, en nous, qui se souvient d’un temps où nous n’étions, avant la vie, dans l’hiver de la mort, que pur cristal. » (LVB, p.52)

« Je crois qu’il avait trouvé une ressemblance entre la beauté fragile des insectes, des fleurs, et celle de tous les êtres vivants. Elle le rassurait, un peu comme si nous étions les fruits de la même création, et donc destinés à renaître chaque printemps. » (LGI, p.152)

Tout est Nature : l’être humain, la faune, la flore, les éléments, à parts égales.

C’est donc seulement à vingt-cinq ans – bien tard, et je le regrette – que j’ai ressenti la fraternité qui nous lie aux animaux, qu’ils soient sauvages ou de compagnie. Plus qu’une parenté entre les êtres vivants, une fraternité pour l’aventure partagée de la vie. Qui oserait prétendre que la nature de notre vie est différente de la leur ? Comment croire que la justification, le secret n’en sont pas les mêmes ? Ils sont vivants, et ils sont sur la terre. Comme nous. Et pour les mêmes raisons que nous ; » (LVB, p.140)

« Comme nous, sachez-le bien, les pierres ont besoin de chaleur. » (LVB, p.39)

« Nous le savons, nous, les hommes, que nous ressemblons aux rivières, car ni elles ni nous ne pouvons retourner en arrière et remonter le temps : c’est le même flux qui coule en nous depuis les origines et nous entraîne inexorablement vers le même océan. » (LVB, pp.181-182)

Tout est Nature mais Tout est en danger !

L’eau :

« Nous savons qu’elle est précieuse, qu’elle manque à beaucoup d’hommes aujourd’hui de par le monde, mais nous avons oublié qu’elle manquait à nos grands-parents contraints d’aller la chercher au puits ou à la fontaine. » (LVB, p.29)

« Les rivières n’appartiennent à personne. Leurs eaux non plus. Entre montagne et mer, elles irriguent la terre comme le réseau sanguin notre corps. C’est pourquoi de leur mort nous pourrions mourir. » (LVB, pp.33-34)

Les oiseaux :

« Ces oiseaux de passage ont tendance, sans doute à cause des modifications climatiques, à s'attarder chez nous. [...] Pour quelles raisons ont-ils quitté les rivages de la mer pour passer l'hiver sur les rivières de l'intérieur ? Nul ne le sait vraiment. Quelque chose s'est rompu dans l'équilibre de ces espèces. Les migrateurs ne sont plus les mêmes et bon nombre de ceux qui migraient sont devenus sédentaires. Le monde a changé. Les oiseaux aussi. Comme les hommes, ils ont perdu leurs repères. » (LVB, pp.134-135 et 137)

Si les oiseaux n'ont plus de repères, ils ont quand même gardé leurs ailes. Le drame pour les Hommes est qu'ils ont perdu les deux parce qu'ils ont tourné le dos à leurs racines et que, conséquemment, ils n'ont pas pu former les ailes qui les auraient soutenus dans leur élan pour la vie.

Mais, il y a de l'espoir. Pour retrouver son équilibre et sortir de l'impasse, il faudra faire preuve d'humilité et s'en remettre à celle qui a toujours montré sa supériorité : la Nature. L'être humain en est partie intégrante, il en dépend. Il ne peut que s'y soumettre, avec respect et reconnaître l'enchantement qu'elle provoque.

« *Pour pousser haut* », nous dit Christian Signol, « *les hommes, comme les arbres, ont besoin de racines profondes et vigoureuses*¹³ ». Aujourd'hui, plus que jamais, pour prendre son envol et poursuivre son chemin, qui a débuté dans la nuit des temps, l'Homme devra répondre au défi de la *Promesse des sources*¹⁴.

Car « [...] l'essentiel est ailleurs, [...] c'est le monde qui compte, et ses nuages, et ses montagnes, et ses vallées, et non les hommes et leurs discours, qui n'en sont que des locataires provisoires, [...]. » (BE, p.118 ; v. LGI, p.78 et 152)

« Le monde était enfin pris en considération. Ses manifestations retrouvaient la place qu'elles auraient dû occuper, c'est-à-dire la première. [...] la primauté du monde sur les hommes. [...] Les hommes retrouvent leur vraie place, qui n'est pas la première. En s'éloignant, l'orage rappelle de loin en loin cette vérité : n'oubliez pas que cette terre qui vous porte pourrait très bien se passer de vous. Vous n'en êtes que les locataires provisoires. Fragiles et mortels, vous ne serez jamais heureux que du souvenir du bonheur. » (LVB, pp.95-97)

¹³ SIGNOL, Christian (1996). *Bonheurs d'enfance*. Paris : Le Livre de Poche, p.188.

¹⁴ SIGNOL, Christian (1998). *La promesse des sources*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel). Dont l'héroïne se nomme, comme par hasard, Constance.

C'est pourquoi nous terminons ici notre discours, mais non sans un dernier message à nous, les Hommes qui sommes le futur, enfants éternels : «***On ne peut donner que deux choses à son enfant : des racines et des ailes.***¹⁵ », c'est ce que le chantre de la Nature qu'est Christian Signol démontre à chaque page et c'est ce que nous devons assurer chaque jour de nos vies, plantant nous aussi, comme Elzéard Bouffier (Giono), des arbres, ou, à notre façon, des racines,...

« Ce sont des arbres [les chênes nains du causse] qui ne grandissent pas mais qui luttent pour leur survie. Des arbres de résistance, dont les racines cherchent un appui sans toujours le trouver. Alors elles demeurent suspendues dans le vide, nous appelant à l'aide, inutiles, vaincues. Ces arbres sont source de pitié. Leur courage m'étonne et m'émeut. Les derniers hommes de ces causses leur ressemblent : [...]. Regardez ces arbres, ils vous diront ce qu'est la vie depuis des millénaires : un combat jamais gagné, mais pour autant jamais perdu. » (LVB, p.43)

Abréviations :

BE : SIGNOL, Christian (1996). *Bonheurs d'enfance*. Paris : Le Livre de Poche.

LCO : SIGNOL, Christian (1999). *Les chênes d'or*. Paris : Le Livre de Poche.

LPS : SIGNOL, Christian (1998). *La promesse des sources*. Paris : Le Livre de Poche.

LGI : SIGNOL, Christian (2004). *La grande île*. Paris : Le Livre de Poche.

LVB : SIGNOL, Christian (2005). *Les vrais bonheurs*. Paris : Le Livre de Poche.

Références bibliographiques et sites internet consultés :

DUPUIS, Jérôme (2008). « Expédition littéraire » in *Lire*, n° 366 (juin 2008), pp.30-32.

GIONO, Jean (1983). *L'homme qui plantait des arbres*. Italie : Folio Cadet.

SIGNOL, Christian (1996). *Bonheurs d'enfance*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel).

SIGNOL, Christian (2004). *La grande île*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel).

¹⁵ Proverbe d'origine incertaine : juif ? indien ? chinois ? autre ? (Nos racines font nos ailes.)

SIGNOL, Christian (1998). *La promesse des sources*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel).

SIGNOL, Christian (1999). *Les chênes d'or*. Paris : Le Livre de Poche (Albin Michel).

SIGNOL, Christian (2005). *Les vrais bonheurs*. Paris : Le Livre de Poche (Albin

Michel). <http://ecocritique.ca/> [consulté le 19/VII/2008].

<http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/signol.htm> [consulté le 23/VI/2001].

<http://www.quidneb.com/> [date de consultation inconnue].

Viagem e temáticas ambientais em visões da Patagónia de Luis Sepúlveda e Mempo Giardinelli*

Maria de Fátima Outeirinho

Universidade do Porto

outeirinho@letras.up.pt

(...) la Patagonia es un inmenso territorio binacional, compartido por la Argentina y por Chile, dos países mucho más hermanos que lo que ciertos chovinismos han pretendido, y hermandad que deviene algo muy simple: los indígenas que poblaron las márgenes de los dos océanos, los que por siglos y milenios vivieron a ambos lados de la cordillera de los Andes, jamás reconocieron otra nación que la propia, ni más fronteras que las montañas, el mar, el frío o el viento.

Mempo Giardinelli

Espaço de fim de mundo, vasto, inóspito, temido, mas com frequência procurado e desejado, partilhado pelo Chile e pela Argentina, a Patagónia apresenta-se como objecto do olhar de inúmeros narradores-viajantes que sobre ele têm produzido um conjunto de reflexões e juízos em torno da acção e/ou agressão humanas de marcas bem visíveis. Também Luis Sepúlveda e Mempo Giardinelli não se eximem a um discurso de contornos ambientalistas em torno desse espaço patagónico.

A escolha dos dois autores para objecto da presente reflexão prende-se com o facto de ambos estabelecerem uma relação próxima com a Patagónia, desde logo pela respectiva inscrição nacional, Luis Sepúlveda é chileno e Mempo Giardinelli é argentino, depois ainda pelo facto dessa relação decorrer de experiências e reflexões viáticas para, de e sobre a Patagónia, em obras como *Patagónia Express. Apontamentos de viagem* (1996) e *Final de Novela en Patagonia* (2000), textos que não se estribam num mero relato de uma viagem efectivamente acontecida, mas apelam para viagens outras – viagem interior, viagem num e dum percurso criativo. Acresce ainda uma razão de importância não menor: trata-se de dois escritores contemporâneos de alguma forma

pertencentes a uma mesma geração latino-americana que vivenciou regimes ditatoriais com consequências nos seus percursos pessoais – nomeadamente o exílio - e que apresentam uma consciência cívica e política que os faz dar voz ao que e aos que não têm voz. O reconhecimento de afinidades é de resto lembrado por Mempo Giardinelli quando afirma sobre o escritor chileno, “Luis es uno de mis hermanos literarios” (Giardinelli, 2006:54).¹

Se Luis Sepúlveda é um autor bastante conhecido do público leitor português, com inúmeros títulos traduzidos e reeditados, presença frequente nos encontros *Correntes d’Escrita*,² já o argentino Mempo Giardinelli, autor de romances, contos e ensaios, quase não tem obra traduzida em português, à excepção de alguma ficção narrativa: um conto que integra a antologia *Histórias do Mar*, textos de autores ibero-americanos em torno da temática marinha, e duas traduções de *Luna Caliente*, uma das quais lançada na 4ª edição de *Correntes d’Escrita*, em 2003. Mempo Giardinelli já esteve duas vezes em Portugal para participar em *Correntes d’Escrita* e, muito recentemente, em Abril de 2008, no 3º encontro *Literatura em Viagem*.

Tanto Luis Sepúlveda como Mempo Giardinelli revelam, nos textos relativos às suas incursões na Patagónia, um conjunto de traços que de alguma forma permitem estabelecer pontes com a denominada literatura ambiental, na medida em que o meio ambiente não surge como mero cenário para as figuras que o percorrem, antes é dotado, com frequência, de protagonismo, dando a todo o momento conta das imbricadas relações entre história humana e história natural, partilhando preocupações de natureza ética relativamente aos contributos humanos no que toca ao ambiente, tomando em consideração os interesses não apenas dos homens, mas também desse mesmo espaço físico em que se encontram.

*Este artigo foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

¹ Mempo Giardinelli tem o cuidado de informar o leitor de que procurou despojar-se de leituras e de informações sobre a Patagónia e, por esse motivo, não releu Chatwin nem recorreu a Sepúlveda, afirmando todavia: “De todos modos, Luis me acompañaba. Desde *Un viejo que leía novelas de amor* y *Mundo del fin del mundo*, no hay viaje que no me lo haga presente” (Giardinelli, 2006:55).

² Trata-se encontros que se realizam anualmente na Póvoa de Varzim.

Assim, na presente comunicação, tratar-se-á de abordar um conjunto de ocorrências de toada ambiental, em textos fortemente ancorados na viagem, no âmbito de uma reflexão potenciada pela Ecocrítica, área de estudos “[qui] permet de saisir, d’analyser et de comprendre les différentes modalités d’interaction des humains avec leur habitat” (Élise Salaün).

Esta perspectiva de abordagem do literário, e que autoriza pensar o papel da literatura nas questões ambientais, confere centralidade ao meio ambiente e chama de novo a atenção para o facto de, a tantas vezes sublinhada dicotomia natureza/ cultura, se apresentar como problemática já que a cultura humana está ligada a um mundo físico onde relações biunívocas de intercondicionamento têm lugar. Como se refere em *The Ecocriticism Reader*, “ (...) all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture” (Glotfelty and Fromm, 1996).

Na verdade, se partirmos de todo um conjunto de definições mais ou menos elaboradas e até vulgarizadas como o “meio ambiente é o conjunto de forças e condições que cercam e influenciam os seres vivos e as coisas em geral” (*Wikipédia*)³ ou a disponibilizada pelo observatório da NASA, em que se define meio ambiente enquanto “The complex of physical, chemical, and biological factors in which a living organism or community exists” (NASA), vemo-nos perante um espaço profundamente plural, dinâmico, mutável, aquém e além de formas mentais binárias.

Apesar da impossibilidade de categorização genológica de sinal único quer de *Patagónia Express* quer de *Final de Novela en Patagonia*, ambas as obras se constroem em torno de deslocações: na memória, na criação literária, num espaço geográfico e cultural. A deslocação, a viagem, erguem-se como eixos centrais, elementos seminais no imbricamento de diferentes narrativas que se sucedem ou entrecruzam. Não se apresentando como meros relatos de viagens acontecidas, as obras de Luis Sepúlveda e Mempo Giardinelli combinam porém, com pesos diversos é certo, marcas de ocorrência

³Optámos pela escolha da definição posta em circulação pela *Wikipédia*, apesar das reticências que devem ser colocadas à fiabilidade e exactidão dos seus conteúdos, já que, actualmente, funciona como meio não despidendo de difusão e vulgarização de informação.

frequente nas narrativas de viagens de matriz oitocentista: a existência de um filão autobiográfico, a alternância constante entre descrição e narração, a inscrição de notas de pendor histórico e/ou geográfico que servem sobretudo um leitor menos familiarizado com o espaço percorrido; no caso particular de Sepúlveda, a constante sucessão de curtas narrativas com personagens protagonistas de histórias que inscrevem na obra a aventura, o fantástico, ou o sentimental, quase conseguindo o exclusivo da nossa atenção, com um narrador-viajante a roçar a ocultação; no caso de Giardinelli, a marcada presença de um narrador de primeira pessoa que a todo o momento coloca em foco o relato de uma dupla viagem: relato do itinerário feito na Patagónia, viagem efectiva protagonizada pelo “trio” formado por Mempo Giardinelli, Fernando Operé e Coloradito Pérez, um Ford Fiesta vermelho, e do relato do itinerário de escrita da história de Victorio e Clelia que o escritor vai construindo à medida que a viagem prossegue,⁴ esta mesma viagem ficcional protagonizada pelo par de personagens do romance *in fieri*.

No entanto, a contaminação genológica, ou o vaivém entre géneros, identificada nestes textos, não deixa de permitir a sua abordagem enquanto textos de viagem que também são, marcados por um eu, de olhar singular sobre o mundo, uma voz pessoal a valorizar um discurso analítico, judicativo sobre o observado, discurso legitimado pela poética do género, podendo assim acolher também um discurso político em torno de uma escrita sobre o meio ambiente. Para o viajante, toda a matéria observada pode ser ocasião para a produção de discurso e *Patagónia Express*,⁵ bem como *Final de Novela en Patagonia* não constituem excepção.

Pensar temáticas ambientais em textos de viagem resulta ainda mais importante quanto na narrativa de viagem o espaço tem um papel vital: as diferentes representações de objectos vários decorrem da experiência viática do espaço percorrido e da sua partilha com um leitor, entidade tão acarinhada, por vezes de protagonismo não negligenciável em termos intratextuais. Ora o discurso que se estabelece em relação a um espaço dado funciona como filtro para o olhar do leitor sobre esse espaço e mesmo para o modo como o leitor vai adquirir um sentido do espaço. Como lembra Tiiu Speak

⁴ No segundo capítulo, de *Final de Novela en Patagonia*, apresentam-se os protagonistas e do automóvel se diz ser “El tercer protagonista” (Giardinelli, 2006: 25).

⁵ Mais particularmente a parte da obra relativa à incursão na Patagónia.

apoioando-se em Lawrence Buell “ (...) our reported contacts with our surroundings are always culturally mediated, intersocially and intertextually constructed; but they are also responses to nature, and environment is one of the variables that influences culture, text, and personality” (Speek). Sepúlveda e Giardinelli, nas obras em apreço, afiguram-se pois como bons exemplos deste tipo de problemáticas.

No que toca a Luis Sepúlveda e como lembra Juan Gabriel Araya, a sua escrita manifesta o “carácter ético que asume su autor ante el mundo” (Araya, 2002). E observa ainda: “Sepúlveda plantea nuevas estructuras, interesantes perspectivas y puntos de vista en relación con la dicotomía hombre-paisaje; conservación de la especie vegetal versus exterminio irresponsable; civilización ‘bárbara’ y barbarie ‘civilizada’; marginalidad del sujeto protagónico y periférico e itinerancia del mismo” (*ibidem*). O próprio escritor, em entrevista de 2002 dada à revista *Punto Final*,⁶ por ocasião do *Encuentro de Narrativa Policial Latinoamericana* no Chile, afirmava: “Entonces, quienes gozamos de una tribuna internacional, como es el caso de algunos escritores, entre los que me cuento, debemos ponernos al lado de la gente que no tiene la posibilidad de ser escuchada. Es una cuestión de simple decencia. Pienso que la literatura siempre ha tenido una importancia social muy grande” (Sepúlveda, 2002).

“Apontamentos de uma viagem de regresso”, parte da obra que nos fala da Patagónia, da ida ao fim de mundo em expressão já tão vulgarizada, é ocasião para se dar voz a toda uma paisagem humana sem voz, é ocasião igualmente para a inscrição na narrativa de notas ambientalistas. Embora de modo pouco incisivo e extremamente breve, as micronarrativas acolhem momentos de denúncia, sobre as mutações infligidas pelo homem a este espaço vasto, agreste, mas belo. Assim, chegado a Los Antiguos para uma visita à cabana dos já lendários Butch Cassidy e Sundance Kid, fugitivos e aventureiros norte-americanos que, como lembra com humor o narrador, “dedicaram grande parte da sua vida ao negócio bancário” (Sepúlveda, 2001:73), o narrador-viajante, ao apresentar o seu cicerone na visita a um espaço lendário, aproveita para dizer:

⁶A publicação da entrevista é antecedida por uma brevíssima apresentação na qual se sublinha a dimensão de comprometimento com o social na escrita de Sepúlveda: “El Encuentro de Narrativa Policial Latinoamericana, organizado por la Corporación Letras de Chile en nuestro país contó con la presencia de Luis Sepúlveda, que se encuentra entre los escritores chilenos de mayor renombre en Europa y Latinoamérica, respaldado por una obra donde se mezcla la ficción, el sentido social y un fuerte sentimiento de denuncia y búsqueda de justicia para los pueblos del mundo”.

Pablo Casorla é um engenheiro florestal que vive e trabalha em Los Antiguos com a intenção de realizar um cadastro da riqueza florestal que ainda existe. Sonha com uma reserva de floresta protegida pela Unesco, algo assim como um verde património da humanidade que permita que as futuras gerações sonhem como era aquela região antes da chegada do duvidoso progresso (*idem*: 94).

Em poucas linhas, informa-se então o leitor de que cerca de trezentos milhares de hectares de florestas foram queimados para dar lugar a pradarias com vista à criação de gado: “Los Antiguos é uma pequena cidade fronteiriça situada na margem sul do lago Buenos Aires, na parte argentina da Patagónia. As suaves encostas do monte que bordejam o lago apresentam dolorosos testemunhos de uma grandeza que hoje já não é senão uma lembrança” (*ibidem*).

A história de Panchito Barria, o menino triste e insociável que um golfinho consegue transformar pela relação diária que com ele mantém, mas que morrerá de tristeza quando o golfinho falta ao costumado encontro, é ocasião de denúncia dos barcos-fábrica a sulcar as águas do estreito de Magalhães, barcos “assassinos” que foram dizimando a fauna marítima da região: “Certa manhã do Verão de 1990 o golfinho faltou ao encontro diário. Alarmados, os pescadores procuraram-no de ponta a ponta. Não encontraram, mas tropeçaram num barco-fábrica russo, um dos assassinos do mar, navegando muito perto da segunda angustura do estreito” (*idem*:102). Uso similar de narrativas curtas, para veicular notas ambientalistas, encontramos-lo na história de Carlitos Carpintero, na verdade Klaus Kucimavic, físico genial fugido a um passado ao lado dos alemães, durante a Segunda Guerra Mundial:

Carlitos Carpintero. Em 1988, em Estocolmo, uma organização que propõe e outorga prémios Nobel alternativos decidiu galardoar um misterioso professor chamado Klaus Kucimavic com o Prémio Nobel Alternativo de Física. O tal professor Kucimavic escrevera em 1980 longas cartas a várias universidades da Europa comunicando que, segundo os seus estudos realizados na Patagónia, estava a abrir-se um perigoso buraco na camada de ozono que protege a atmosfera (*idem*:124-125).

E quando o jornalista, o narrador-viajante, descobre Kucimavic na Patagónia, a atitude de Carlitos Carpintero é a seguinte: “- Diga a esses tipos que antes de dar prémios detenham a poluição atmosférica. Os prémios são para as rainhas de beleza –

assinalou indignado” (*idem*:126). Lembremos ainda um outro momento quando se conta a história do capitão Palacios, o piloto Carlos que após ter sido obrigado a transportar um morto cria a *Aerofunerarias Australes* e com quem o narrador fará amizade, ocasião para, num brevíssimo *flash*, se rememorar uma experiência conjunta durante a qual o narrador diz ter feito “uma série de reportagens sobre a criminoso devastação do universo verde” (*idem*:136).⁷

Estas breves notas reveladoras de preocupações ambientais que uma adjectivação simples mas inequívoca ajuda a traçar, não por acaso são integradas em histórias que apontam para um protagonismo do espaço e das gentes que o ocupam, com personagens que vivem num mundo à margem, próximo de uma paisagem natural distante da civilização.

Também *Mundo do fim do Mundo*, obra assente num espaço patagónico, trabalha preocupações ecológicas anunciadas desde logo nas dedicatórias: “Aos meus amigos chilenos e argentinos que defendem a preservação da Patagónia e da Terra do Fogo” ou “Aos tripulantes do novo *Rainbow Warrior*, navio-insígnia da Greenpeace” (Sepúlveda, 1999); dedicatórias com prolongamentos em narrativas de acções e preocupações ambientais dessa organização não-governamental. Ou como não lembrar o texto, para uma faixa etária mais nova, *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a voar*, em que uma gaivota é vítima de uma maré negra, fábula ecológica e social que contribui para a denúncia dos perigos actuais da poluição?

Também *Final de Novela en Patagonia* de Mempo Giardinelli é atravessada por um olhar atento, preocupado com o meio ambiente. Porém, as notas de temática ambiental são mais frequentes, mais longas, mais veementes e inscrevem-se não em momentos narrativos em torno de histórias sobre figuras humanas com as quais o narrador se cruza, mas dentro do relato da viagem acontecida, exactamente quando o viajante pausa o seu olhar sobre mais uma etapa do itinerário e a descreve.

⁷ Cf. “O senhor também tem a Amazónia dentro de si e não pode viver sem ela. Quando se trata de foder os filhos da puta que a destroem, já sabe onde me pode encontrar” (Sepúlveda, 2001:137).

Quando o viajante chega a Sierra Grande, apodada ironicamente de “Nuestra Comala Patagónica”, não pode deixar de fazer um registo cru e irado do resultado da exploração mineira do espaço:

Es que lo que fue el más importante proyecto minero de la Argentina (Sierra Grande llegó a tener casi 10.000 habitantes y tuvo un crecimiento explosivo) ahora es menos que un pueblo en decadencia. Por lo visto algunos intentaron aprovechar los socavones y las abandonadas instalaciones industriales para “reconvertir” al pueblo en un centroturístico. Misión imposible: la globalización y el ajuste no perdonan. (...) Con Fernando caminamos, sobrecogidos e impresionados, como quien camina por un cementerio lleno de muertos vivos. Siento dolor pero sobre todo siento rabia una profunda rabia que hace mucho tiempo no sentía. (Giardinelli, 2006: 60)

Lembremos igualmente a passagem em que Giardinelli fala da população humana da Patagónia, população de cariz multicultural, atentando particularmente nas etnias indígenas e comentando:

Casi siempre se los ve sumidos en condiciones de pobreza o abandono, encargados de las tareas peor remuneradas o dedicados directamente a la mendicación. (...) La situación en que se encuentran los indígenas patagónicos – como los de toda la Argentina, hay que confesarlo con vergüenza – es que han sido ellos, en tanto primeros pobladores y naturales habitantes de estas tierras, los principales perjudicados por la llamada ‘civilización’. (*idem*: 84-85)

A atenção às belezas naturais que a todo o momento são lembradas não impedem o olhar crítico, denunciador das assimetrias, das erosões humanas provocadas na paisagem, das fragilidades resultantes num tratamento descuidado e apressado do meio ambiente. As referências a lixeiras a céu aberto, junto às povoações, surgirá, a espaços, ao longo de toda a obra, observando o autor que tal facto parece ser um traço partilhado por todo o espaço patagónico:

Al cabo de una hora, se llega a una ciudad típicamente santacruceña: Caleta Olivia. De simpático nombre, que evoca a pioneros y a petróleo, es un pueblo chato y con una ría casi deshabitada, que consta de una larga avenida central con negocios de todo tipo, varios hoteles y la sensación de que casi toda la gente está de paso(...) Quizá por eso hay tanta suciedad en las calles, esa desdichada característica de casi todas las ciudades patagónicas (...) Y uno no deja de preguntar-se, con fastidio, qué tendrán en la cabeza los intendentes

patagónicos que instalan basurales expuestos al viento y son incapaces de poner en marcha sistemas de aprovechamiento de residuos. (*idem*: 108)⁸

A aproximação aos glaciares, espaço turístico em expansão (como o Perito Moreno) leva a transformações rápidas na paisagem. O contacto com a povoação El Calafate é então ocasião para observar: “Entrando a El Calafate, y ya la vista del lago Argentino, lo que impresiona es el crecimiento. Ésta debe ser una de las pocas regiones en expansión de la Argentina: hay una verdadera explosión comercial, inmobiliaria y turística. El pueblecito, es evidente, se está convirtiendo en ciudad” (*idem*: 144).

Contudo, tal desenvolvimento não resolveu ainda problemas com a luz eléctrica, com o abastecimento de água, com o aproveitamento do petróleo e do gás, matérias-primas que abundam no território e que não estão disponíveis devido aos interesses instalados e denunciados pelos ecologistas (*idem*:145). Giardinelli não resiste então a colocar um conjunto de questões vitais:

El furor edilicio no se detiene. Es verdad que ningún desarrollo urbano veloz es ordenado, pero aquí es palpable la imprevisión. ¿Tiene cloacas el pueblo? ¿Se están preparando para la ciudad internacional que pretenden ser y seguramente van a ser? ¿Hay reglas claras para que la llegada de grandes hoteles no quiebre el carácter montañoso y patagónico de El Calafate? ¿Se tiene previsto que no se modifique el paisaje ni se polucionen – más – las aguas del lago Argentino? ¿Como resolverán el problema de la basura, que aquí también es impresionante y uno de los motivos de mayor fealdad? (*idem*:146)⁹

Os exemplos compulsados são pois claros quanto às temáticas ambientais que atravessam quer o texto de Luis Sepúlveda *Patagónia Express* quer o texto *Final de Novela en Patagonia* de Mempo Giardinelli. As memórias, as descrições, as denúncias, os alertas relativos ao meio ambiente vivido e projectado em espaço patagónico, não podem deixar de ser pensados num quadro mais alargado, o do envolvimento social dos seus autores, servindo o texto de viagem como veículo dúctil para uma acção de comentário em torno do observado. Se considerarmos ainda a relação de proximidade com o leitor que o texto de viagem cultiva, de um modo mais discreto ou de um modo

⁸ Cf Rio Gallegos (Giardinelli, 2006: 138).

⁹ Cf. “Iso mismo hace temer la llegada del turismo masivo, que modificará el médio ambiente y exigirá previsión y mucho celo en el control” (*idem*:153).

mais óbvio, com ou sem objectivos de agir sobre o outro que lê, poderemos reconhecer um possível contributo, das representações do meio ambiente construídas e difundidas pela literatura, para um comportamento específico de sinal vário individual ou colectivo, da sociedade com o seu espaço territorial.

Bibliografia:

“A la concertación le faltó coraje” [entrevista dada em 2002 a Alejandro Lavquen], <http://www.letras.s5.com/sepulveda220802.htm> (disponível em 20 de Outubro de 2008).

ARAYA, Juan Gabriel G., 2002, “Luis Sepúlveda. Un escritor de fin de siglo”, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx20.html> (disponível em 19 de Outubro de 2008).

“Environment”, earthobservatory.nasa.gov/Library/glossary.php3 (disponível em 20 de Outubro de 2008).

Giardinelli, Mempo (2006), *Final de Novela en Patagonia*, Buenos Aires, Ediciones Byblos.

Glotfelty, Cheryl and Harold Fromm (ed.) (1996), *The Ecocriticism Reader*, University of Georgia Press.

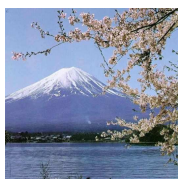
“Meio ambiente”, http://pt.wikipedia.org/wiki/Meio_ambiente (disponível em 20 de Outubro de 2008).

Salaün, Élise (s.d.), “Qu’est-ce que l’écocritique?”, <http://ecocritique.ca/index.html> (disponível em 20 de Outubro de 2008).

Sepúlveda, Luis (2001), *Patagónia Express. Apontamentos de Viagem*, Porto, Edições Asa..

Speek, Tiiu (s.d.) “Environment in literature: Lawrence Buell’s ecocritical perspective”, http://www.eki.ee/km/place/pdf-s/KP1_18speek.pdf (disponível em 20 de Outubro de 2008).

.



La représentation littéraire de la nature chez Amélie Nothomb. Echos écologiques dans ses romans autobiographiques



Corina da Rocha Soares

Universidade de Aveiro / FCT

cgwenaelle@gmail.com

Résumé:

Nous nous proposons d'analyser la présence d'échos écologiques dans les romans autobiographiques de l'écrivain belge Amélie Nothomb qui pourrait viser, par exemple, une défense de la nature vue comme un temple de la divinité ou comme un véhicule d'accès à la paix spirituelle. La nature nipponne, en effet, y est souvent sacralisée, puisqu'elle fut le sanctuaire de son enfance. L'osmose et la symbiose cherchées avec l'élément aquatique dans l'œuvre nothombienne est aussi un aspect à étudier, entre autres...

Abstract:

We propose to analyse the presence of ecological echos in the autobiographic novels of the Belgian writer Amélie Nothomb, that could stand for a defence of the nature, considered like a temple of divineness or an access vehicle to the spiritual peace, for instance. In fact, the Japanese nature is often sacralized in her novels, since it was her childhood sanctuary. The search of the osmosis and symbiosis with the aquatic element in the nothomb's work is also another aspect to study, among others...

Mots-clefs: écocritique - Amélie Nothomb - valeurs et divinisation de la nature.

Keywords: ecocriticism - Amélie Nothomb - nature's values and divinization.

ⁱ Toutes les illustrations de cet article accompagnant les syntagmes en caractère gras sont issues du moteur de recherche *yahoo.fr*.

1. Présentation d'Amélie Nothomb et de son œuvre

Amélie Nothomb (née Fabienne, le 13 août 1967 à Kobe, au Japon) est une écrivaine belge de langue française. Son père, Patrick Nothomb, est diplomate, ce qui fit qu'elle séjourna dans plusieurs pays comme le Japon où elle passa ses cinq premières années, dont elle restera profondément marquée. Puis, elle vivra successivement en Chine, à New York, au Bangladesh, en Birmanie et au Laos, avant de débarquer à dix-sept ans en Belgique, où elle entame une licence en philologie romane.

De cette époque, elle ne cache nullement garder de douloureux souvenirs : incomprise et rejetée, elle se retrouva confrontée à une mentalité qui lui était inconnue jusque là. C'est d'ailleurs à partir de cette période, alors âgée de dix-sept ans, que, se disant atteinte de " graphomanie ", elle écrit. En 1989, elle retourne alors au Japon et part travailler comme interprète dans une entreprise japonaise. Cette expérience fut un échec et elle régressa définitivement en Belgique un an plus tard.

C'est en 1992, alors âgée de vingt-cinq ans, qu'elle fait son entrée fracassante dans le monde des lettres avec son roman *Hygiène de l'assassin*. Depuis, elle publie un roman par an, fictionnel ou autobiographique, lancé systématiquement à chaque rentrée littéraire¹.

Si les options génériques d'Amélie Nothomb sont très hétéroclites (contes fantastiques, tragi-comédies, auto-fiction, etc.), les thèmes récurrents dans l'œuvre d'Amélie Nothomb seraient l'amour et la mort, ou, comme l'explique Baptiste Liger, le " mariage entre Eros et Thanatos, thème déjà sous-jacent de toute son œuvre " (*apud* Liger In Garcia, 2006: 37). La perte dramatique de l'enfance, étape divine de l'existence, est un autre thème cher à cette écrivain belge qui perçoit l'adolescence comme le premier trépas de l'être humain, puisqu'il y perd son innocence, d'où la présence d'autres thèmes tels que la peur, l'angoisse du néant et du vide. On retrouve aussi des sujets tels que les rapports à l'autre, la

¹ *Le Sabotage amoureux* (1993), *Les Combustibles* (1994), *Les Catilinaires* (1995), *Péplum* (1996), *Attentat* (1997), *Mercure* (1998), *Stupeur et tremblements* (1999, qui reçut le Grand Prix du roman de l'Académie française), *Métaphysique des tubes* (2000), *Cosmétique de l'ennemi* (2001), *Robert des noms propres* (2002), *Antéchrista* (2003), *Biographie de la faim* (2004), *Acide sulfurique* (2005), *Journal d'Hirondelle* (2006), *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007) et *Le fait du prince* (2008), tous publiés chez Albin Michel.

confrontation entre laideur et beauté, l'ennemi intérieur, le poids des mots et la force du langage, notamment lors de confrontations verbales.²

2. Amélie Nothomb sur la présence de la nature dans ses romans

Dans une interview publiée cette année dans le journal *Le Point*, Amélie Nothomb répond à cette question posée par la journaliste Marie-France Leclère :

Le Point : La nature est peu présente dans vos livres...

A. N. : ... Mais quand elle l'est, elle y prend une place phénoménale. Cela se sent surtout dans mes livres japonais... Rilke a dit cette chose magnifique : 'La nature nous donne l'exemple, parce que la nature va toujours au plus difficile.' J'y songe beaucoup. Au plus complexe de mes livres, il y a la nature, même si je n'en parle pas expressément.³ (Leclère, 2008)

En effet, pour les lecteurs moins attentifs, la nature ne trouve pas de présence marquée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Cependant, même si elle ne parle pas « expressément » de la nature, comme elle le dit, il est vrai que retentissent dans plusieurs de ses romans des échos écologiques lorsque beaucoup des paysages et des décors qu'elle mentionne revêtissent une telle charge de sacré que l'on est en droit de se demander si Amélie Nothomb n'y prône pas, alors, la préservation de l'environnement – même si ce n'est que par l'inconscient du texte. C'est ce que nous tâcherons ici de prouver.

Suivant la piste donnée par la romancière, nous nous proposons donc d'analyser la présence de la nature et les valeurs qui pourraient lui être assignées dans ses romans dits

² Nothomb traduit dans ses romans les marques psychologiques par une narration à la lisière du fantastique et du surnaturel, car le surgissement de la souffrance dans une vie humaine est, pour elle, de l'ordre du basculement soudain et irréversible dans une forme de folie. Ses romans peuvent se rattacher à l'une des principales tendances littéraires belges, celle du "réalisme magique" qui, d'après Roland Mortier, relève de "la transgression des bornes du réel. [...] On parlera alors de 'réalisme magique' ou de 'fantastique réel', qui se distingue de la création proprement fantastique". (Mortier, *apud* Joiret, 1999 : 3). Cette tendance belge se caractérise par "l'irrationnel, une sensibilité tournée vers le mystère des êtres et des choses, une curiosité tendue vers ce qui se cache derrière le miroir où se reflète le quotidien." (Ibidem).

³ (Cont.) " Le film que j'évoque dans *Le Fait du prince* (NDLR, page 118) existe : au moment de mourir au pôle Nord, une femme a filmé une immensité blanche sans contour. Je l'ai vu au Palais de Tokyo à Paris et il m'a bouleversée. Cette neige, ce blanc... j'ai cette théorie que le papier nous a été enseigné par la neige, que la trace dans la neige est la première écriture. Et puis, il y a la page blanche, l'idée de recommencer une vie..."

« japonais », ce qui revient à dire ses romans autobiographiques, à savoir, *Le sabotage amoureux*, *Stupeur et tremblements*, *Métaphysique des tubes*, *Biographie de la faim* et *Ni d'Eve ni d'Adam*.

3. Parcours des romans autobiographiques



Dans son premier roman autobiographique *Le Sabotage amoureux*, publié en 1993, Amélie Nothomb nous raconte, à la première personne, son enfance passée entre 1973 et 1975 en Chine. Ce roman est surtout le récit badin de la guerre à laquelle se livraient les enfants des ambassadeurs, regroupés dans la cité ghetto San Li Tun de Pékin, conflit où participa la jeune Amélie, alors âgée de cinq ans, détenant le rôle d'« éclaireur » sur son vélo transfiguré en cheval. C'est à cette époque aussi qu'elle connut l'amour à travers la jeune Italienne Elena, personnage cruel et inaccessible.

Le décor de ce roman est la Chine communiste des années 70, dont les traits de laideur sont souvent mentionnés : en effet, Pékin et son ghetto réservé à la communauté internationale de **San Li Tun** sont décrits comme “la Laideur Habitable” où “presque tout était hideux” et qui “sentait le vomi d'enfant”, ce qui eut pour effet d'arracher des larmes à la mère de la narratrice le soir de leur arrivée. (Nothomb, 1993: 5-6). Cet environnement désagréable et nauséabond a pour caractéristique importante le fait que pas une seule empreinte de la nature ne s'y trouve, dont la cause nous paraît être la suprématie du béton caractéristique de la ville⁴ :



C'était l'immondice, la désespérance, la coulée de béton, le ghetto, la surveillance – autant de disciplines dans lesquelles les Chinois excellent. [...] Le ghetto est entouré de murs élevés, les murs sont entourés de soldats chinois. Les bâtiments ressemblent à des prisons. Un appartement du quatrième étage nous est attribué. Il n'y a pas d'ascenseur et les huit volées d'escalier ruissellent d'urine. [...] ma mère pleure. (Nothomb, *op.cit.* : 9, 12).

⁴ « C'était l'immondice, la désespérance, la coulée de béton, le ghetto, la surveillance – autant de disciplines dans lesquelles les Chinois excellent. » (p.9) ; « Le ghetto est entouré de murs élevés, les murs sont entourés de soldats chinois. Les bâtiments ressemblent à des prisons. Un appartement du quatrième étage nous est attribué. Il n'y a pas d'ascenseur et les huit volées d'escalier ruissellent d'urine. (...) ma mère pleure. » (p.12).

D’ailleurs, l’œil perspicace du protagoniste l’amène à tisser l’assertion suivante : “Un pays communiste est un pays où il y a des ventilateurs. [...] ces fleurs étranges, à corolle pivotante enfermée dans un panier à salade. ” (Nothomb, *op.cit.* : 23). Ainsi donc, l’indice majeur des pays communistes se trouve être la présence de machines industrielles telles que ces ventilateurs qui prétendent agir sur la nature pour le bienfait de l’être humain. Observation qui mériterait plusieurs interprétations...



On pourrait donc penser que lorsqu’ Amélie Nothomb nous emmène dans son roman sur la campagne chinoise, dans le **désert de Gobi**, que son constat sera différent et que la nature y trouvera une place réservée... Erreur; en effet, il s’agit d’un paysage totalement dénudé, désert, ce qui a pour effet de renforcer l’idée que la Chine, sous le regard de cette enfant, n’a aucune intention écologique, puisque la nature y est morte :

On connaît mal la tristesse du monde si l’on n’a pas vu les terres qui entourent Pékin. Il est difficile de concevoir que l’Empire le plus prestigieux de l’Histoire ait pu s’édifier sur une telle maigreur. Le désert est une belle chose. Mais un désert déguisé en campagne est un spectacle pénible. Les moindres cultures avaient l’air exténué. [...] S’il y a sur cette planète un paysage désolé, c’est celui-là. (Nothomb, *op.cit.* : 63).

Toutefois, la nature exposée dans ce roman autobiographique ne revêt pas uniquement ce caractère misérable, sale et hideux. En effet, le lecteur peut y retrouver plusieurs traces de la neige qui, tantôt est célébrée pour sa “blancheur confondante”, ou, paradoxalement, observée afin de souligner sa transformation en une bourbe crasseuse, “un fatras gris, collant”. Ainsi, “ la neige était la seule chose qui pût cacher la laideur de Pékin. [...] Le béton chinois, le plus affreux béton du monde, disparaissait sous la blancheur confondante. ” (Nothomb, *op.cit.* : 97). Néanmoins, l’élément naturel qu’est la neige est éphémère et se transfigure :

Il est frappant de constater combien la laideur est toujours la plus forte : ainsi, à peine les flocons neufs atterrissaient-ils sur le sol pékinois qu’ils devenaient hideux. (...) Qu’une chose aussi ravissante, aussi feutrée, aussi douce, aussi tournoyante, aussi légère que la neige puisse

se transformer si vite en son contraire – un fatras gris, collant, figé, pesant, rugueux - est une saloperie dont je ne me remets pas. (Nothomb, *op.cit.* : 98).

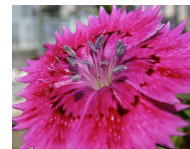
La neige revêt donc le visage métaphorique de la vie et de sa décrépitude. Elle représente bien plus pour la narratrice qui lui dédie des paragraphes entiers⁵ dans cette biographie romancée, comme l'illustre cet exemple : "Au fond, c'est la neige qui a inventé le mystère. Par le fait même, c'est elle qui a inventé la poésie, l'estampe, le point d'interrogation – et ce grand jeu de piste qu'est l'amour. " (Nothomb, *op.cit.* :104).

Enfin, l'environnement floral trouve aussi sa place dans ce récit. Une place assez cocasse si l'on pense à la définition donnée par Amélie Nothomb : " Qu'est-ce qu'une fleur ? Un sexe géant qui s'est mis sur son trente et un. " (Nothomb, *op.cit.* : 105). Mais, la présence de ces fleurs dans le ghetto de San Li Tun est, une fois encore, décevante⁶ : "A San Li Tun, il y avait très peu de fleurs, et elles étaient moches. [...] [Elles] paraissaient fagotées." (*ibidem*). Pourtant, cette flore a une caractéristique particulière : leur arôme de doléance d'un passé lointain : " Si l'on enfouissait son nez en leur corolle [...], on avait envie de pleurer – que peut-il donc y avoir de si déchirant, pourquoi cette nostalgie de souvenirs qui ne sont pas les siens ? " (Nothomb, *op.cit.* :106).



Dans le roman *Stupeur et Tremblements*, publié en 1999, la trame est simple : au début des années 90, Amélie Nothomb retourne au Japon et entre alors dans la compagnie Yumimoto. Elle va découvrir à ses dépens l'implacable rigueur de l'autorité d'entreprise, et d'échecs en maladroites, elle nous raconte avec humour son parcours descendant dans cette firme nippone, une descente aux enfers provoquée par ses supérieurs Mr. Omochi et surtout Mlle Fubuki Mori qui lui infligèrent des tâches de plus en plus humiliantes, la dernière étant surveillante des toilettes, ce qu'elle appelle " madame Pipi ".

Impossible donc, comme d'aucuns pourraient le penser, d'y trouver des indices de la nature dans ce roman autobiographique ... Une lecture plus attentive prouve le contraire. Ainsi, subjuguée par la beauté de sa supérieure, la narratrice compare Fubuki Mori au **nadeshiko**, l' " œillet du vieux Japon " (Nothomb, 1999: 15), même lorsque celle-ci agit comme une tortionnaire envers elle.



⁵ Cf. Nothomb, 1993 : 104,105

⁶ « A San Li Tun, il y avait très peu de fleurs, et elles étaient moches. (...) [Elles] paraissaient fagotées »

Par ailleurs, les noms des personnages du roman sont étroitement liés à la nature : le nom de Fubuki Mori signifie forêt et l'idéogramme de son prénom signifie " tempête de neige " ⁷ ; Amélie Nothomb, quant à elle, a, comme elle le fera souvent remarquer dans ses romans, la pluie dans les deux premières syllabes de la version japonaise de son prénom (Cf.Nothomb, *op.cit.* : 73).

Plus loin, la forêt, avec sa multitude d'espèces d'arbres, est utilisée comme comparaison du langage qu'utilise la narratrice, construit par des héritages langagiers et culturels de plusieurs nationalités :

Si le langage était une forêt, m'était-il possible de cacher, derrière les hêtres français, les tilleuls anglais, les chênes latins et les oliviers grecs, l'immensité des cryptomères nippons, qui en l'occurrence eussent été bien nommés ? (Nothomb, *op.cit.* : 22).



Fouillant dans ses souvenirs d'enfance, Amélie Nothomb remémore ses premières années dans le Kansai, village de **Shukugawa**, dans un bref passage qui laisse transparaître des sentiments mélancoliques et nostalgiques envers ces " lieux mythologiques ", comme elle préfère les caractériser ⁸ : " l'évocation de ces lieux mythologiques me mettait les larmes aux yeux. [...] C'était là [...] que battait mon cœur depuis ce jour où [...] j'avais quitté les montagnes nippones pour le désert chinois." (Nothomb, *op.cit.* :25). Le Kansai est un thème qui reviendra dans d'autres romans, comme nous allons le voir plus loin.

Puis, alors que la narratrice est prise à la tâche de photocopier pour la énième fois le règlement du club de golf dont Mr. Saito était l'affilié, elle est prise de remords écologiques, puisqu'une feuille de papier équivaut, si nous y pensons bien, à un arbre mort :

J'eus plutôt envie de pleurer, à l'idée des pauvres arbres innocents que mon supérieur gaspillait pour me châtier. J'imaginai les forêts du Japon de mon enfance, [...] rasées à la seule fin de punir un être aussi insignifiant que moi. (Nothomb, *op.cit.* : 33).

⁷ La narratrice lui dédie, plus loin, un discours d'immolation, soulignant les ravages que Fubuki, transfigurée en tempête de neige, peut provoquer (cf. Nothomb, 1999 : 158-159)

⁸ « L'évocation de ces lieux mythologiques me mettait les larmes aux yeux. (...) C'était là (...) que battait mon cœur depuis ce jour où (...) j'avais quitté les montagnes nippones pour le désert chinois. » (p.25)



Dans *Métaphysique des tubes*, qui date de l'an 2000, la jeune romancière belge narre sa vie au Japon jusqu'à l'âge de cinq ans, sous le regard d'un bébé au statut divin, utilisant le langage d'un adulte. Rappelons que ce roman est construit au rythme des saisons (depuis 1970, dans les montagnes du Kansai, village de Shukugawa, jusqu'à ce qu'Amélie ait cinq ans, où elle partira pour la Chine).

Parce que le décor de ce récit autobiographique est le Japon natal vénéré, il est normal que se soit celui qui laisse le plus de place aux éléments de la nature, dont la valeur émotionnelle est beaucoup plus dense, puisqu'elle est attachée au sanctuaire immaculé de l'enfance. Ainsi, première constatation écologique et poétique de la jeune Amélie : les plantes vivent :

Les plantes, légumes compris, [...] frémissent à l'approche de l'orage, pleurent d'allégresse au lever du jour, se blindent de mépris lorsqu'on les agresse et se livrent à la danse des sept voiles quand la saison est aux pollens. Elles ont un regard [...], même si personne ne sait où sont leurs pupilles. (Nothomb, 2000 : 12)

Le **jardin**, dans toute la splendeur de sa beauté japonaise, est, en outre, souvent présent (Cf. Nothomb, op.cit. : 33). Ajouté à d'autres éléments de l'environnement naturel, il fait partie intégrante des résidences des Dieux mais aussi de l'identité nippone : " être japonaise consistait à vivre au cœur de la beauté et de l'adoration, [...] à s'empiffrer des fleurs exagérément odorantes du jardin mouillé de pluie, à s'asseoir au bord de l'étang de pierre, à regarder, au loin, les montagnes grandes comme l'intérieur de sa poitrine. " (Nothomb, op.cit. : 67).



Au demeurant, le jardin, de part la relation qui s'établit entre lui et cette enfant-bébé traitée comme un Dieu, se voit assigné une valeur de sacré, qui rappelle l'Eden, inspirant un respect religieux et un désir d'inviolabilité, ce qui rejoint les valeurs écologiques de notre époque. Le jardin est ainsi comparé à un temple, à un sanctuaire naturel dont l'idole serait Amélie avec l'innocence, la candeur et la pureté de ses trois ans :

[...] les quatre murs du jardin : ce dernier était mon temple. Une portion de terrain plantée de fleurs et d'arbres et entourée d'une enceinte : on n'a rien inventé de mieux pour réconcilier

avec l'univers. [...] Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre, [...] il élit le jardin. (Nothomb, *op.cit.* : 69-70).



En parallèle avec le jardin, la jeune Amélie vénère dans ce roman un petit lac où elle apprit à nager et qu'elle baptisa **Petit Lac Vert**. Pour elle, "c'était le paradis liquide. Il était tiède et ravissant, perdu dans une foison d'azalées." (Nothomb, *op.cit.* : 83). Cet autre espace mythique qui suscite l'osmose parfaite avec l'eau – l'élément naturel par excellence pour l'auteur, comme nous pouvons le voir tout au long de son œuvre littéraire – ce lac initiatique est, en fait, un élément naturel créé pour ce petit Dieu qu'est la protagoniste, ce qui reviendrait à dire que la nature, ici, est au service de l'enfant qui se croit être une divinité : "Quand ma tête émergeait [de l'eau du lac], je voyais les montagnes boisées s'élever autour de moi. J'étais le centre géométrique d'un cercle de splendeur qui ne cessait de s'élargir." (*ibidem*).

La nage dans le Petit Lac Vert devint alors un rituel quotidien qui lui permettait d'entrer en contact avec l'élément liquide, et dont la symbiose parfaite était atteinte lorsque tombait une averse, ce qui lui permettait de partager son don d'invulnérabilité :

L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi – l'eau, c'était moi. Ce n'était pas pour rien que mon prénom, en japonais, comportait la pluie. À son image, je me sentais précieuse et dangereuse [...], je me sentais invulnérable. (Nothomb, *op.cit.* : 122-123)

Néanmoins, paradoxalement, l'eau porteuse d'invincibilité et donc de vie éternelle est aussi porteuse de mort, que se soit par noyade ou par suicide de la narratrice de trois ans. L'élément aquatique, son "élément ami" (Nothomb, *op.cit.* : 118) est donc hétéroclite, voir même contradictoire dans ses qualités ; il a pourtant une caractéristique permanente pour Amélie: la séduction. En effet, avant d'apprendre à nager dans le Petit Lac Vert, Amélie connaît la mer du Japon, dont la beauté la subjuguait (*sic*, Nothomb, *op.cit.* : 77), à l'inverse



de la **baie d'Osaka** dont la pollution est condamnée par la narratrice, sur un écho écologique : "la baie d'Osaka [...] regorgeait d'immondices : autant nager dans les égouts." (Nothomb, *op.cit.* : 77).

C'est donc sur la **plage de Tottori** que l'enfant connaît pour la première fois la mer et dont l'eau lui arracha un " hurlement de plaisir et d'extase " ⁹ (Nothomb, *op.cit.*: 78). Ce fut pourtant cette même mer qui lui fit, un jour, perdre pied, séduite par son immensité, et qui aurait pu provoquer sa noyade, ne fût le petit Hugo, qui vivait avec eux et qui prévint la mère d'Amélie... Ce furent aussi les inondations pendant la saison des pluies qui faillirent tuer son père tombé dans un *ô-miso*, le caniveau typiquement grand ouvert dans les rues (Cf. Nothomb, *op.cit.*: 115-121).



La mort par provocation devint, à la fin de ce roman, une mort désirée. Episode fabuleux ou non, l'enfant de trois ans décida de se laisser mourir dans le bassin de son jardin après y avoir basculé ¹⁰. Le lecteur prévenu comprendra que la raison de ce suicide est simple : Amélie ne veut pas quitter son Japon natal pour la Chine et c'est la seule façon d'y rester pour l'éternité, en symbiose parfaite avec son élément de prédilection...

Cette perte du Japon natal, ce " deuil du pays bien-aimé ", est vécu de façon tragique et traumatique par la romancière qui sentencie : " 'Ce qui t'a été donné te sera repris' : ta vie entière sera rythmée par le deuil. Deuil [...] de la montagne, des fleurs [...]. Deuil au sens fort, car tu ne récupéreras rien, car tu ne retrouveras rien. " (Nothomb, *op.cit.*: 136).

Assertions qui nous permettent, ici, d'effectuer un parallèle avec l'écologie et le sentiment poignant de la perte de la nature, de la Genèse biblique... La fin du paradis est d'ailleurs ressentie par la narratrice lorsqu'elle décrit la seconde moitié du mois d'août, crépuscule de la vie où la nature commence sa décrépitude et son évanescence:

Dès le 15 août, la mort l'emporte. Certes, [...] les arbres sont si chevelus que leur calvitie prochaine est inimaginable. Et pourtant, ce n'est pas l'âge d'or, pour cette raison que l'âge d'or est impossible, pour cette raison que la stabilité n'existe pas. [...] Je sentais qu'une agonie se préparait. La nature en faisait trop : cela cachait quelque chose. (Nothomb, *op.cit.*: 154-155).

⁹ *Mer* fut, d'ailleurs, selon la narratrice, son septième mot.

¹⁰ Cf. Nothomb, 2000: 159-166.

Serait-ce ici un avertissement écologique de la part de l'auteur qui nous rappelle que rien n'est éternel et encore moins l'environnement et qu'il est donc de notre devoir de vénérer la nature et de la préserver ?

De manière moins appuyée, d'autres éléments de la nature qui ravissent l'auteur trouvent aussi leur place dans ce roman. C'est le cas des odeurs, des couleurs et des bruits de la nuit (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 88-89) scrutés avec amour; les orages de juillet, d'une "beauté effarante" (Nothomb, *op.cit.* : 113) et dont le tonnerre est ressenti par Amélie comme une force salvatrice¹¹, ce qui est étonnant si l'on pense que la plupart des enfants sont plutôt terrorisés lorsqu'ils entendent la foudre... Le mois de mai, détonateur de floraison de la nature est comparé à l'Éden (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 95). Toutefois, cette observation va rapidement s'inverser lorsque le protagoniste s'aperçoit que c'est le mois des garçons pour les Japonais, symbolisés par la carpe *koï*.



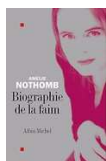
Ce genre de carpe est observé pour la première fois dans le **Futatabi**, un arboretum nippon qu'Amélie appelle, peut-être dans son inconscient écologique, "sanctuaire végétal" et dont la magnificence révérencieuse lui est sensible: "Je marchais le nez en l'air, effarée par la splendeur immense des cryptomères [...]. On ne pouvait qu'être subjuguée par la superbe de cette nature arrangée." (Nothomb, *op.cit.* : 96). Les **carpes Koï**, elles, dégoûtent totalement l'enfant qui résume: "Il n'y avait pas plus disgracieux que ces carpes." (Nothomb, *op.cit.* : 97). Conclusion confirmée lorsqu'elle les compare à d'autres espèces aquatiques lors de sa visite "ichtyologique" à l'**aquarium de Kobé**:



J'observai longtemps la faune des vastes bassins verrés : je découvris des animaux plus charmants et gracieux les uns que les autres. Certains étaient fantasmagoriques comme de l'art abstrait. Un créateur se fût régalé de tant d'élégance importable et cependant portée. Ma conclusion fut sans appel : de tous les poissons, le plus nul – le seul à être nul – était la carpe. (Nothomb, *op.cit.* : 99).

¹¹ " Le grondement du tonnerre, dans la montagne, était le plus beau bruit du monde. " (Nothomb, 2000: 124).

Ironie du destin, ses parents vont lui offrir, comme cadeau d'anniversaire, trois carpes et lui confient la tâche de les nourrir quotidiennement : un supplice pour Amélie, surtout lorsqu'elle observe leurs bouches "d'égout", un spectacle pénible décrit dans plusieurs pages de ce roman¹². Evidemment, nous pourrions aussi expliquer cette répugnance pour les carpes par un sentiment féministe puisqu'elles qu'elles symbolisent les garçons, en mai, et ce d'une façon plutôt machiste, puisqu'il n'existe pas de mois réservé aux filles ; d'un autre côté, le fait que les deux garçons qui vivent avec Amélie – son frère André et le petit Hugo – rendent la vie de la jeune enfant infernale peut aussi y jouer un rôle.



Le roman *Biographie de la faim*, lancé en 2004, est un récit autobiographique de l'auteur, depuis sa naissance jusqu'à son embauche comme interprète au sein d'une grande entreprise au Japon¹³. Amélie Nothomb y raconte son enfance de « globe-trotteuse » qui parcourt le monde, dans les années 70, au gré des mutations de son père diplomate : le Japon, la Chine, New York, le Bangladesh, la Birmanie, le Laos, Bruxelles et enfin Tokyo... L'humour est souvent présent dans les descriptions de la situation politique et sociale des pays où elle séjourne.

L'incipit de ce roman consiste en une réflexion sur la faim – qu'elle soit de l'organisme ou de l'esprit et sur une observation écologique : Amélie nous parle de la substance et de la surabondance des aliments offerts par la nature dans **l'île du Vanuatu** (qui se situe dans les Nouvelles-Hébrides, en Océanie)¹⁴. Sa population ne manque de rien, puisque la nature s'occupe de tout et provoque l'absence de faim, d'envie et de désir. Si la planète entière suivait l'exemple de cette île, l'environnement ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui et l'être humain vivrait beaucoup plus heureux...



Mais la narratrice souffre depuis toujours de faim de tout, et elle est assoiffée d'eau, comme nous l'avons déjà vu dans d'autres romans. Dans cette autobiographie romancée, elle avoue sa potomanie : " Je ne sais pas si la potomanie était une maladie de mon corps. J'y

¹² Cf. Nothomb, 2000 : 146, 149, 150, 152, 158.

¹³ Épisode narré dans *Stupeur et Tremblements*, 2000

¹⁴ D'ailleurs, selon l'enquête du *Happy Planet Index*, qui prend en compte l'espérance de vie, la satisfaction de l'existence et l'empreinte écologique, il s'agit du pays le plus heureux du monde (Cf. <http://www.happyplanetindex.org/>).

verrais plutôt la santé de mon âme : n'est-ce pas la métaphore physiologique de mon besoin d'absolu ? '' (Nothomb, 2004 :166). Cette potomanie est, de surcroît, une autre forme de vénération de l'eau et se désaltérer est un rituel sacré:

Boire était la prière, l'accès direct au sacré. Et pourquoi se contenter d'une gorge de sacré quand il y a tout ça à boire ? Parmi les beautés, l'eau était la plus miraculeuse. [...] Je buvais des litres et il en restait toujours autant. L'eau désaltérait sans s'altérer et sans altérer ma soif. Elle m'enseignait l'infini véritable. (Nothomb, *op.cit.*: 60-61).

Remarquons qu'Amélie Nothomb oublie, ici, que l'eau potable est un bien précieux sur terre et qu'il n'est pas du tout intarissable, d'où l'urgence actuelle de l'économiser.

L'eau, donc, continue à être fortement présente dans ce roman où Amélie affirme : '' ce que l'on peut *accomplir de plus beau sur cette planète : aller dans l'eau* '' (Nothomb, *op.cit.*: 136). La prédominance de cet élément au **Bangladesh** est pour elle l'unique beauté de ce pays ravagé par la misère et la faim et le seul souvenir que la narratrice et sa sœur rapporteront de leur séjour à New York sera, précisément, un flacon de l'eau de Klent Cliffes, un ranch dans les proximités, où la famille avait pour habitude de s'y reposer.



La mer est un lieu de plaisance, que ce soit en Belgique, quand sa sœur Juliette l'emmenait souvent sur la **plage de Le Coq** (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 228) ou au Bangladesh, dans la station balnéaire de **Cox's Bazar** (Cf. Nothomb, *op.cit.* :191), où même les vagues monstrueuses n'empêchèrent aucunement Amélie de séjourner dans l'eau. Et c'est justement alors qu'elle était dans l'eau depuis des heures que la fillette de douze ans vécut l'expérience traumatisante d'une agression sexuelle de quatre indiens, ce qu'elle désigne comme '' les mains de la mer '' (Nothomb, *op.cit.* : 192), ce qui eut pour effet de l'éloigner définitivement de son élément préféré : ''On ne me vit plus jamais dans aucune eau.'' (Nothomb, *op.cit.* :193). Une fois encore, l'élément aquatique prend plusieurs visages dans l'œuvre nothombienne.



Mise à part l'eau, d'autres aspects de la nature viennent enrichir le récit de *Biographie de la faim*, avec des divergences marquées par les mutations géographiques causées par la

profession du père d'Amélie. Le premier contraste, déjà noté dans *Le sabotage amoureux*, est celui qui marque la nature nippone et la région de Gobi, en Chine :

Je quittais une montagne verdoyante et je trouvais un désert, celui de Gobi, qui était le climat de Pékin. Ma terre était celle de l'eau, cette Chine était sécheresse. L'air d'ici était douloureux à respirer tant il était aride. [...] Ma terre était celle de la nature, des fleurs et des arbres, mon Japon était un jardin de montagne. Pékin était ce que la ville a inventé de plus laid, de plus concentrationnaire en matière de béton. (Nothomb, *op.cit.*:72)

Il est évident que cette vision déchirante de la Chine est troublée par le fait que l'exil a été forcé. Mais une autre lecture s'impose à la lumière de l'écocritique : la force vitale, la liberté et l'épanouissement d'un être humain sont reliés à l'abondance de la nature et à un environnement rural, champêtre et bucolique immaculé ; alors que le deuil, la prison et le renfermement de l'existence sont provoqués par l'absence de la nature, exterminée par l'avancée du béton citadin.



La ville de **New York**, de son côté, est décrite comme ‘ ‘ la liesse! ‘ ‘, une réjouissance collective, un lieu exubérant, fiévreux, contaminant, malgré l'absence de la nature : l'âge de la narratrice n'est plus le même et la contemplation écologique ne la satisfait plus ; le rythme étourdissant de la vie urbaine et le vertige architectural des gratte-ciel prennent le dessus (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 106).

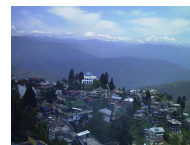
Et pourtant, tout n'est pas perdu : Amélie Nothomb se souvient du ciel new-yorkais et du coucher de soleil du haut de son immeuble, observés en nageant dans la piscine à toit en verre : ‘ ‘Les couleurs des ciels new-yorkais étaient invraisemblables. Il y avait trop de splendeur à avaler : mes yeux parvenaient cependant à tout engloutir. ‘ ‘ (Nothomb, *op.cit.*: 116).

Pareillement, ses attaches à la nature se resserrent lorsque toute la famille passe les week-ends et une partie des vacances dans le **ranch Kent Clifles** déjà mentionné, dans une forêt à 1h30 de New York. Cet endroit écolo permet à Amélie et à sa sœur Juliette de reprendre goût à la nature: ‘ ‘ Nous dormions dans une chambrette où nous entendions si fort les bruits des animaux nocturnes et des arbres qui craquaient que nous nous serrions l'une



contre l'autre dans le lit, terrifiées de joie. '' (Nothomb, *op.cit.* :123). Le contact avec les chevaux laisse un souvenir inoubliable : celui d'entrer dans l'eau du lac montée sur eux. La neige, enfin, venait s'ajouter à ces moments forts de communion avec la nature. (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 124).

De onze à treize ans, le père d'Amélie est muté au Bangladesh, dans la ville de Dacca. Epoque où la famille en profita pour visiter **Darjeeling** – dont le souvenir est lié à sa beauté nostalgique qui renversa Amélie (*sic*, Nothomb, *op.cit.* :198) et à son thé légendaire¹⁵ – ainsi que l'Everest. De treize à quinze ans, l'auteur vécut en Birmanie, étape de son existence qu'elle développe très peu, même si elle affirme que '' c'était le plus beau pays du monde '', sublimée qu'elle fut, par exemple, par l'ancienne cité des temples de **Pagan** (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 203).



Son passage au Laos, de quinze à dix-sept ans, est à peine mentionné, puisque l'adolescence a très mal été vécue par Amélie qui s'enclavait dans sa chambre, se réfugiant dans la lecture et l'anorexie. Son seul lien avec le monde extérieur était les oiseaux dont elle observait le vol par sa fenêtre. Naturellement, il est facile au lecteur d'interpréter le rôle symbolique joué par ces animaux : ils rehaussent, par le contraste de leur esprit de liberté, le renfermement dont est victime la jeune adolescente: ''J'aurais tant voulu être cela : une chose sans détermination, libre de voler n'importe où. Au lieu de quoi j'étais enfermée dans un corps hostile et malade et dans un esprit obsédé par la destruction.'' (Nothomb, *op.cit.* : 225).

Enfin, le roman s'achève avec le retour d'Amélie, seule, au Japon. Âgée de vingt ans, en juillet 1989, les retrouvailles avec la nature de son pays natal furent assez désenchantées, non pas parce que le village de Shukugawa avait changé, mais parce que le regard de la narratrice s'était métamorphosé : ce n'est plus l'enfant mais l'adulte qui observe les lieux (Cf. Nothomb, *op.cit.* : 235). Même le jardin divinisé lui est pénible à retrouver : ''[j'] interrogeais le jardin : il était pareil, mais j'avais quitté mon empire et je retrouvais un jardin.'' (Nothomb, *op.cit.* : 236). L'innocence perdue, c'est le monde industriel qui devient alors le champ d'observation de l'environnement d'Amélie-adulte, comme le **port de Tokyo** qui,

¹⁵ Rappelons que l'auteur a pour habitude de prendre chaque matin une tasse de thé si fort qu'elle dit qu'il lui court-circuite le cerveau.

contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, d'un point de vue écologique, est décrit comme un lieu de beauté :



Le soir, Rinri m'emmenait très souvent dans le port de Tokyo. Nous regardions les chimiquiers avec émotion. Il y avait d'absurdes amoncellements de pneus. Ce que j'aimais le plus, c'était contempler l'enfilade des gigantesques grues Komatsu : ces oiseaux de métal défiaient la mer avec une majesté martiale dont l'esthétisme m'exaltait. [...] C'était beau. (Nothomb, *op.cit.*: 236-237).

Mais ce sont, sans doute, les sentiments amoureux que la narratrice éprouve pour Rinri qui perturbent et embuent son regard...La beauté des choses n'est-elle pas dans l'esprit de celui qui les contemple, comme le disait le philosophe David Hume ?



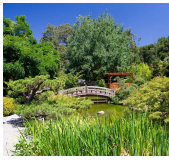
Le dernier roman autobiographique *Ni d'Eve ni d'Adam*, publié l'an dernier, raconte la relation amoureuse d'Amélie Nothomb avec le Tokyoïte Rinri, lors de son retour au Japon. Sur fonds de paysage nippon, leur histoire est pleine d'instantanés singuliers, voire même saugrenus, reproduits dans le style cocasse auquel l'auteur nous a habitué, le moment fort étant l'impasse où se situe leur amour, puisque Rinri désire le mariage et Amélie veut plutôt le fuir.

Puisqu'il s'agit d'une histoire d'amour passée dans son pays de prédilection, il est logique que la nature y soit représentée de manière quasi mythique. Déjà, la narratrice ouvre le roman en nous informant de ce qu'elle préférerait dans la vie : ‘ ‘ J'aimais le bruit de la pluie, me promener dans la montagne. ‘ ‘ (Nothomb, 2007: 12). Plus loin, le contraste avec Bruxelles est mentionné puisqu'après le ciel gris de la capitale belge, elle se régale chaque matin avec le firmament tokyoïte ‘ ‘ d'un bleu parfait ‘ ‘ (Nothomb, *op.cit.*:16).

Elle part même à la recherche du Japon ancien et le retrouve avec beaucoup d'émotion à **Kamakura**, inversant la réception, tel un Dieu qui revient dans son sanctuaire: ‘ ‘ Sous ce ciel si bleu, les toits [...] et l'air immobilisé par le gel me disaient qu'ils m'avaient attendue, que je leur avais manqué, que l'ordre du monde se trouvait restauré par mon retour. ‘ ‘ (Nothomb, *op.cit.*: 31).



Alors que Rinri et Amélie se vouvoient encore, le jeune Japonais l’emmène au **parc de Hakone**, où ils traversèrent le lac adjectivé de ‘‘ lamartinien ‘‘ (Nothomb, *op.cit.*: 49) par la narratrice: la nature est donc bien le décor parfait pour les romantiques... À l’inverse, dans la capitale japonaise, Amélie Nothomb, prise d’une conscience écologique, observe que le vert et le naturel sont de plus en plus artificiels.



Citons, par exemple, l’appartement de Christine, une amie belge d’Amélie, où les plantes vertes sont un ‘‘ vestige de la préhistoire ‘‘ (Nothomb, *op.cit.*: 53) dans ce logement futuriste, ou la présence du polystyrène dans l’alimentation des jeunes (*Cf.* Nothomb, *op.cit.*: 56), ou, mieux encore, la contemplation affectionnée du métro aérien de Tokyo (*Cf.* Nothomb, *op.cit.* : 159-161).

Il existe, heureusement, des exceptions, comme les cerisiers en fleur (*Cf.* Nothomb, *op.cit.* : 72) – carte postale du Japon – ou le **parc Shirogane** avec sa ‘‘ forêt mythique ‘‘ (Nothomb, *op.cit.* : 90), où Rinri alluma un petit feu d’artifice qui fusionna métaphoriquement avec l’environnement naturel du parc : ‘‘La nuit argentait les bambous du parc Shirogane. Notre apocalypse de lucioles projetait son or sur cette matité blanche.’’ (Nothomb, *op.cit.* : 92).



Ajoutons d’autres références à la nature telles que le typhon habituel dans les terres japonaises (*Cf.* Nothomb, *op.cit.* : 151), les moustiques dont Amélie est le martyr privilégié (*Cf.* Nothomb, *op.cit.* : 156) et l’**automne nippon**, où ‘‘ la perfection de l’esthétique et du climat y est [...] assurée. ‘‘ (Nothomb, *op.cit.* :158).



Mais alors que l’eau était l’élément majeur de ces autobiographies antérieures, pour la première fois, Amélie Nothomb laisse la place d’honneur à la montagne dont elle dit être une grande amoureuse : ‘‘les montagnes du monde entier, à plus forte raison celles du Japon, exercent sur moi une séduction alarmante.’’ (Nothomb, *op.cit.* :113). Y voit-elle une paix céleste ou le symbolisme d’une transcendance et d’une ascension de nature spirituelle et ésotérique, la vérité est que ce



roman

nous raconte les escalades du **Mont Fuji** et du **mont Kumotori**¹⁶ effectuées par l’auteur. La tradition nipponne veut qu’un véritable Japonais doive escalader le mont Fuji afin de se montrer digne d’être nippon. La narratrice y voit donc un moyen alternatif d’acquérir cette nationalité tant désirée.

Mais, au long des pages qui décrivent cette escalade, le lecteur comprend bien que cette montagne est un antre sacré qui donne accès, par son ascension à un état mystique ; selon Amélie, l’initiatique devient un être zoroastrien (*Cf. Nothomb, op.cit. : 117-118, 121*). Ce décor revêt une telle charge de sacré que l’on est en droit de se demander si la narratrice, indirectement, ne prône pas la préservation de ce site/sanctuaire écologique...

D’ailleurs, assistant au lever du soleil du haut du volcan endormi, avec les autres montagnards anonymes, elle assista au « Banzai ! » crié unanimement, exprimant ‘le sentiment d’éternité japonaise suscité par ce spectacle’ (Nothomb, *op.cit. :125*). Un spectacle contraire à celui qu’elle observa durant la nuit qui lui montra le choc entre cette nature et la ville de Tokyo, ce ‘vaste champignon lumineux’ (Nothomb, *op.cit. :123*).

Par ailleurs, l’élément aquatique n’est pas totalement absent dans ce roman. Il occupe d’ailleurs une place importante lorsqu’Amélie nous raconte le petit séjour organisé par Rinri



sur l’**île de Sado**, en décembre. L’eau y prend toutes ses formes : liquide, lors de la traversée de la mer du Japon ou lors du bain dans le



furo à l’air libre (*Cf. Nothomb, op.cit. :195*), mais aussi quasi solide, sous la forme de neige, tant adorée par la narratrice, lors de promenades sur l’île, lors du même bain dans le furo ou sur les **vergers de kakis** enneigés, convoités par le protagoniste (*Cf. Nothomb, op.cit.: 202*).



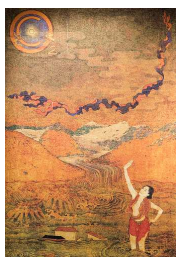
Enfin, l’eau est utilisée comme métaphore par Amélie afin d’expliquer son impossibilité à se marier : ‘ On ne retient pas l’eau. Oui, je t’irriguerai, j’apaiserai ta soif, mais que sais-je de ce que sera le cours de mon fleuve, tu ne te baigneras jamais deux fois dans la même fiancée. ’ (Nothomb, *op.cit. : 213*).

¹⁶ *Cf. Nothomb, 2007: 168-186.*

4. Observations finales



Ainsi donc, Amélie Nothomb avait raison lorsqu'elle précisait, dans son interview, que la nature, quand elle est présente dans ses romans, y prend une place phénoménale et que lui sont assignées plusieurs valeurs, même si les descriptions sont souvent dépouillées, voir même laconiques, lorsque l'écrivain ne fait que mentionner des lieux. Dans son œuvre autobiographique, le désir de vivre en harmonie avec la nature y est pressenti, influence certaine de son enfance japonaise.



Nous avons donc choisi cette **tapisserie orientale** afin d'illustrer la fin de notre réflexion écocritique, puisque nous avons pu observer, par ailleurs, qu'Amélie recherche la symbiose parfaite avec l'eau, son élément de prédilection.

En outre, ses romans autobiographiques résonnent d'échos écologiques lorsqu'elle parle des paysages de son Japon natal, le transformant en un sanctuaire sacré qu'il s'agit de protéger, que se soit dans sa mémoire ou comme héritage laissé aux générations futures.

Références bibliographiques :

- GARCIA, Daniel (2006). "Les silences d'Amélie". In : *Lire*, n°348, septembre 2006, pp.32-38.
- JOIRET, Michel et BERNARD, Marie-Ange (1999). *Littérature belge de langue française*. Bruxelles : Ed. Didier Hatier.
- LECLERE, Marie-Françoise (2008). "Amélie Nothomb, l'écriture et la vie". In : *Le Point*, 14 août 2008.
- NOTHOMB, Amélie (1993). *Le sabotage amoureux*. Paris : Albin Michel, col. Le Livre de Poche.
- (1999). *Stupeur et tremblements*. Paris : Albin Michel.
- (2000). *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel.
- (2004). *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel.
- (2007). *Ni d'Eve ni d'Adam*. Paris : Albin Michel.

BABILÓNIA DESCARNADA
Ou habitar a terra em versos de Alberto Pimenta: uma abordagem ecocrítica

Pedro ALMEIDA e M.^a Inês CASTRO

FLUP

pedrolopesalmeida@gmail.com

micsilva1988@hotmail.com

RESUMO: O desenvolvimento dos instrumentos de análise fornecidos pela Ecocrítica possibilita uma interpretação da obra literária polarizada na relação sujeito / Natureza, dotando a crítica de uma utensilagem de que não dispunha até então, e que lhe permite situar-se numa plataforma interdisciplinar e transversal. Com a publicação de *Marthiya de Abdel Hamid* (2005), Alberto Pimenta, problematizando a invasão do país sinodicamente representado por Bagdad, engendra um discurso poético contestatário: testemunho de uma harmonia perdida, dá conta da violação do mistério telúrico, que precipitará o Ser humano para a sua desintegração enquanto matéria consciente. Neste artigo, exploram-se as múltiplas figurações do humano e do lar natural em interação, numa tentativa de retrato do equilíbrio frágil entre humanidade e barbárie no texto de Pimenta, recuperando o modo como, na poesia, confrontos civilizacionais e violência ecológica ganham uma nova dimensão de verdade, reconduzindo a pessoa ao âmago de si.

*“Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet
Der Mensch auf dieser Erde.”¹*

Hölderlin

*“[...] a partir do momento em que nascemos na condição de
sermos o que quisermos, que o nosso dever é preocuparmo-nos
sobretudo com isto: que não se diga de nós que estando em
tal honra não nos demos conta de nos termos tornado
semelhantes às bestas e aos estúpidos jumentos de carga.
Acerca de nós repita-se, antes, o dito do profeta Asaph:
«Sois deuses e todos filhos do Altíssimo»”*

Giovanni Pico Della Mirandola,

1 “Cheio de mérito, e no entanto poeticamente, mora o homem sobre esta terra.”

O título deste longo poema de Alberto Pimenta, publicado em 2005, recupera a designação árabe para um tipo de elegia que versa a morte, frequentemente redigida por ocasião das exéquias fúnebres de algum membro destacado da comunidade, a título de panegírio. Ao verificar que a forma correspondente na tradição ocidental mais frequentemente aduzida é a da *elegia*, será interessante ter em mente, ao longo da leitura da *Marthiya de Abdel Hamid*, o conceito de *Elegaid*, neologismo cunhado por Michael Branch, no qual se combinam os termos *elegy* (elegia, poema ou canção de lamento, sobretudo por uma morte) e *aid* (ajuda, auxílio, assistência) (apud GARRARD, 2006, p. 119). O tipo de discurso sobre o qual nos debruçamos tem como real protagonista, sob o criptónimo Abdel Hamid, a *terra*: a convocação de um telurismo consciente de si, por via de uma celebração (ora fúnebre e nostálgica, ora utópica) da natureza como força reprimida, dota o poema de uma dimensão reflexiva e crítica que nos legitima uma abordagem ecocrítica, entendida enquanto análise dos modos de habitar.

Na base das considerações que enunciaremos está a indissociabilidade de *oikos* e *ethos* no poema de Alberto Pimenta: a habitação da terra pressupõe o alinhamento com um código de valores que possibilitam a coexistência dos elementos. Resulta daqui, como não podia deixar de ser, a configuração de um modo de estar no mundo que podemos definir com o sintagma heideggeriano “caminho rústico” [*Feldwege*]: uma coisa “envolvendo o espaço e o tempo, a terra e o céu, o natural e o histórico, o humano e o divino, o caminho rústico reúne o mundo.” (apud FOLTZ, 2000, p. 111).

Esta cosmovisão integradora conduz-nos à necessidade de desmontar o discurso que opõe o humano ao meio ambiente, elaborando um constructo ingénuo que não existe senão na imaginação de correntes desresponsabilizadoras da actividade humana: Alberto Pimenta cicatriza essa ferida que afasta o homem do meio, instaurando, para tal, uma cosmovisão onde o Sujeito *É* o meio. Abdel Hamid desvela aos leitores as consequências desse maquiavelismo que consiste em fender o universo em Humanidade *versus* o resto:

“Não aprenderam
A sentir a fonte
Da seiva da terra
Na planta dos pés,
Só a esmagá-la
Desde que
Ainda crianças
Calçaram as primeiras botinhas.”
(PIMENTA, 2005, p. 16)

A terra esmagada é a metáfora que põe ante os olhos do leitor essa mundividência cindida: o material sintético das botas isola o Homem do mundo, impondo um hermetismo artificial, castrando o ser humano das sensações, automatizando a sua experiência do mundo – como uma máquina, a sua função é produzir a destruição, o caos ordenado, como computadores que processam e calculam a digestão de tudo – até do Tempo:

“Também criaram máquinas
Para devorar o tempo
E depois o receberem
Já digerido, e
Aprenderam a funcionar como elas
Sem dificuldade,
Obedecendo a todos
Os comandos possíveis,
Desligando o pensamento
Como se ele fosse
Um universo paralelo.

Dia a dia
Foram esquecendo
Os aromas da vida,
O halo das pedras,
O poder das árvores,
A graça das ervas
E o nome das estrelas.”
(PIMENTA, 2005, pp. 46-47)

A terra sofre a violentação dos pés que ela mesma alimentou, agora cegos e surdos pela perda da memória de sentir: vendados os sentidos por botas de couro preto, os soldados invasores marcham anestesiados. Haverá reconciliação possível? Não passa despercebido o claro corte que estes dois blocos trazem consigo. Se por um lado encontramos o natural, profundamente ligado a Terra, vendo-se invadido por botas e armas, um prisioneiro dentro do seu próprio lar, por outro, deparamo-nos com o invasor. O furacão frio, destruidor do lugar do natural. Cromaticamente, a imagem que este último bloco gelado pode suscitar entre os leitores convoca a cor cinzenta pela força com que oferece a imponentia das armas, a força da destruição:

“Têm um coração
Que deve ser cego,

Por isso amparam-se
A uma espingarda
Como os cegos
A uma bengala.

Caminham dos pés à cabeça
Carregando com a morte:
São muitos
Os que tropeçaram já
Num sulco de terra.”
(PIMENTA, 2005, p.13)

O aspecto cromático é reforçado por todo um gelo e por espingardas, pela morte e pela própria terra que agora surge negra, um negro não natural, mas fabricado por esta guerra.

É curioso o papel desempenhado pela natureza na descrição do sistema binário. O natural aparece, nesta obra, como uma extensão da terra, senão vejamos:

“Encobriram as árvores
Que começavam agora a ser
Adubadas a ossos
Com carne
Ainda pegada.”
(PIMENTA, 2005, p.9)

A catástrofe na terra reflecte a crise no interior do homem, também ele invadido. As descrições humanas do natural são sempre comparadas à terra e este juntamente com ela é glorificado. A Terra frágil contamina o plano humano, fazendo, deste modo, vislumbrar uma natureza que funciona como um espelho - esta ideia é já clássica e, se pensarmos na pastoral canónica depressa compreenderemos que esta “usou frequentemente a natureza como uma localização ou como um reflexo das vicissitudes humanas, em vez de sustentar um interesse pela natureza em si e por si.” (GARRARD, 2006, p.56). Ao invés, assistimos a uma caracterização do invasor através de uma forma dolorosa, através de um processo onde o elemento ambiental praticamente nunca é referenciado e, quando acontece, surge sempre carregado de uma conotação negativa.

Aparentemente, a agressão funda-se num suposto uso da razão como *argumentum baculinum*: é a condição tecnocrata do agressor que o legitima na sua actuação, corporizando uma categoria de base do cenário conceptual da ecologia profunda:

“ [a antiecológia] distingue os seres humanos da natureza com base em alguma suposta qualidade, como a posse de uma alma imortal ou da racionalidade, e presume então que essa distinção confere superioridade aos seres humanos.” (GARRARD 2006, p. 42)

Não há, porém, razão possível na esfera da mutilação da terra. Paradoxalmente, sacrifício do mistério telúrico custa ao sujeito a própria razão:

“A terra esmagada
Fermenta.

E faz perder a razão.”
(PIMENTA 2005, p. 16)

O substrato adormecido fermenta, levedado pela promessa de sangue, e o ser desumaniza-se, fazendo implodir catastroficamente a mitificação de racionalismo que ele mesmo engendrara.

Vejamos, porém, o que nos pode dizer a focalização de Abdel Hamid acerca das causas na origem da agressão:

“Os cristãos desfiguram,
Não param
De desfigurar a sua própria terra:

Ensinaram-lhes
Que o mundo era amaldiçoado
E eles
Esforçam-se por que
Assim seja.”
(PIMENTA, 2005, p. 45)

Com efeito, somos colocados perante a materialização dos lugares do pensamento judaico-cristão onde radica o fatalismo, a incoercibilidade da destruição da terra com a aproximação do *fim dos tempos*: o Apocalipse desejado inconscientemente e despoletado por instintos tanáticos, que precipitam o homem na sua auto-destruição, executando as profecias que havia engendrado para si. Afinal de contas, tudo isso foi sendo profetizado (desejado?) desde cedo na história da Humanidade: o mundo natural começa por ser, na grande narrativa da cultura Ocidental, uma ameaça: “Após a expulsão do Éden, o mundo selvagem passou a ser o lugar de exílio.” (GARRARD 2006, p. 91). E eis que regressamos à elaboração artificial dum mundo rasgado em dois:

“[a ecologia profunda] identifica a separação dualista entre os seres humanos e a natureza, promovida pela filosofia e pela cultura ocidentais, como a origem da crise ambiental” (GARRARD 2006, p. 39)

Como uma lufada de ar fresco, o testemunho de Abdel Hamid conduz-nos de volta à casa perdida – *oikos*: reestabelece um *continuum* ser-humano-natureza, quadro onde a aceitação da alteridade se desloca para o epicentro da experiência da fala:

“[Bagdag]
Sonhava com o seu caos
De sésamo e suor,
E espreguiçava-se
Aos domingos
Enquanto fazia
O comércio
E troca de pássaros
No centro da cidade.”
(PIMENTA, 2005, p. 7)

Este *ser-tudo-em-todos* sugere uma atitude igualitária entre os diversos elementos e entidades que integram a ecosfera, sem ceder a tentações ingênuas do radicalismo ecologista essencialista, como a antropoclastia, que, obcecada pelo malefício infligido pelas sociedades à sua casa natural, chega a preconizar a mais-valia que constituiria um planeta Terra sem o elemento humano, ignorando o desequilíbrio que assim mesmo promove. Existem, com efeito, teorias que defendem um apocalipse absolutamente niilista. Esta tipologia encara o Homem como um *erro* e, por conseguinte, deve ser eliminado já que é ele o autor de toda a destruição. Levadas ao extremo, algumas destas teorias levam-nos a crer que o simples nascimento do Homem pode significar a contaminação da pureza deste mundo selvagem, mesmo que com ele não nasça obrigatoriamente a vontade de destruir. Esta Marthiya, longe de defender uma arquitetura universal amputada, esboça um cenário de coabitação pacífica, onde o coração (de quem? Ou de Quê?) é a força centrípeta da habitação:

“Nunca porém a vida
Deixou de se reger
Pelo coração,
Lugar voltado
Para
Os olhos dos homens,

Como a flor do hibisco.”

(PIMENTA, 2005, pp. 11-12)

Deste modo, afere-se um novo critério de humanidade, já não fundado na distinção e no complexo de superioridade, mas no alinhamento harmonioso com os demais elementos segundo uma lógica de imanência, prefigurando uma harmonia partilhada em comunidade:

“Ser plenamente humano, portanto, é fazer parte dessa comunidade. Em termos mais ominosos, o inverso também é logicamente verdadeiro: não pertencer a tal comunidade é ser menos do que humano, ainda que isso possa ser dito como um lamento ou uma acusação.” (GARRARD 2006, p. 164)

Este pólo antipodal caracteriza-se pelo mutismo de uma vontade destruidora, ignorante da sua condição e do seu lugar na macroestrutura cósmica e, por isso mesmo, fundada no *desenraizamento*, uma das formas de que se trans-veste a morte:

“Vêm agora
Empoleirados em camiões.
O único contacto
Com a terra
É quando saltam
Para a pisar.
[...]
Caminham dos pés à cabeça
Carregando com a morte:
São muitos
Os que tropeçaram já
Num sulco de terra.
[...]
Esta
É a palavra
Dum coração quê vê.”
(PIMENTA, 2005, pp. 13-14)

Será pertinente destacar aqui um possível foco de resemantização do *topos* «poluição»: o elemento destabilizador despoleta a corrupção do espaço sagrado, num movimento desintegrador que nos conduz à origem ideológica e etimológica de «poluir»:

“ «Poluição» deriva do latim *polluere*, que significa «corromper», e seu uso primitivo na língua inglesa reflete sua origem teológico-moral: até ao século XVII, esse termo denotava a contaminação moral de uma pessoa, ou atos (como a masturbação) tidos como promotores dessa contaminação.” (GARRARD 2006, 20)

O seu ímpeto é o da “*lógica da dominação*”, motivado pelo desejo de imposição de um determinado “*modelo mestre*” subjacente (ADORNO e MAX HORKHEIMER, 1972, *apud* COUPE 2008, p. 77²). Ao leitor de *Marthiya de Abdel Hamid*, como ao espectador que assiste aos movimentos das personagens em plano contra-picado, é dado ver a cegueira dos atores: nós conhecemos a finitude dos seus horizontes, e tudo parece convergir para a declaração lapidar que Pimenta formula assim:

“A guerra não é
Nunca de ideias,
É sempre de falta delas.”
(PIMENTA, 2005, p. 21)

Somos assim testemunhas de uma escrita da “*mitografia de Édens traídos*” (BUELL, 2001, *apud* GARRARD, 2006, p. 26), onde a degradação do equilíbrio de um *status quo* primordial obedece a um plano de redução da Natureza àquilo que nela é útil para os homens:

“Às vezes parece
Que acabarão
Por destruir tudo:
Até as cores e os aromas
Que vêm com o vento
Fugirão de vez
Diante do flagelo
Que navega num mar de chamas.”
(PIMENTA, 2005, p. 43)

A voz narrativa, voz de uma consciência humana em ameaçada, estabelece então uma simbiose perfeita entre o destino dos agentes e a fortuna da terra: radica neste casamento o núcleo significativo da valorização intrínseca/inerente do bem-estar e da prosperidade da vida humana e não humana na Terra:

“Se esse momento chegar,
Perceberão

2 Todas as traduções da antologia de Laurence COUPE da nossa autoria.

Que terá chegado
Também ao fim
A sua missão
Nesta terra.”
(PIMENTA, 2005, p. 43)

Numa interessante retórica da subversão dos dominantes, a voz de Abdel Hamid revela as perversões que subjazem ao modelo imposto pelos forasteiros: a sua pertença à casa comum é inversamente proporcional à violência com que exercem a apropriação da terra, transportando para uma zona de indefinição, isto é, de *não-habitação* ou desenraizamento, os agentes desse modelo:

“O homem paga pelo aumento do seu poder com a alienação daquilo sobre que exerce o seu poder.” (ADORNO e M. HORKHEIMER, 1972, *apud* COUPE, 2008, p. 77)

O exercício da violência aliena o sujeito da verdade das coisas: não há poder sem anulação do objecto, e se a invasão da terra fende o universo para o poder submeter, a poesia, com a sua voz límpida e *clareante*³ da verdade, reconduz a realidade turva a uma luz mais pura, recortando os objectos através do contraste. A voz de Abdel Hamid, teimosamente resistente à alienação do poder, revela o absurdo do Ser desenraizado – e antes de o pôr em palavras, é a própria poesia da sua fala que no-lo diz, antecipando pela música a Humanidade do seu falar:

“Estes furacões
De botas
São meus semelhantes?
Falam alto de mais,
Ou ladram?

E depois
Não olham,
Escondem sempre
Os olhos

3 Cf. M. Heidegger, «A Origem da Obra de Arte», in *Caminhos de Floresta*: “Aí de pé, a obra arquitectónica repousa sobre o solo rochoso. Este assentar da obra extrai da rocha a obscuridade do seu suportar rude e, no entanto, a nada impelido. Aí de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade furiosa que sobre ela se abate, e, desta forma, revela pela primeira vez a tempestade em toda a sua violência. Só o brilho e o fulgor da rocha, que aparecem eles mesmos apenas graças ao Sol, fazem, no entanto, aparecer brilhando [*zum Vor-schein bringen*] a claridade do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro torna visível o espaço invisível do ar. O carácter imperturbado da obra destaca-se ante a ondulação da maré e deixa aparecer, a partir do seu repouso, o furor dela.”, p. 39.

Como quem quer destruir
A terra inteira,
Mesmo quando parece
Que estão com o pensamento
Muito longe.”
(PIMENTA, 2005, p. 27)

No mesmo ensaio, afirmam Adorno e Horkheimer adiante: “A ratio que suplanta a mimesis [num estágio de “*enlightenment*”] não é apenas a sua contrapartida: ela é em si mesma mimese: mimese da morte.” (ADORNO e M. HORKHEIMER, 1972, apud COUPE, 2008, p. 77). Corroborando as considerações que vimos expressando, detectamos, pois, a substituição de um modelo de habitação eco-mimético por um outro, centrado numa suposta *ratio*, que outra coisa não é senão uma antecipação da morte que os invasores transportam consigo.

É no antípoda dessa morte prefigurada que Abdel Hamid vai urdindo a sua Marthiya, firmando a palavra contra a corrente letárgica da desagregação do ser consciente: a sua palavra poética alinha *ser* e *mundo*, em tempos nos quais a vida tem cada vez menos Arte. Mas nem sempre fora assim. Em vivo contraste, reportando-se a um tempo passado, Abdel Hamid recorda:

“Uns e outros
Não tinham
O mesmo culto,
Mas sabiam
Que existir
Depende sempre dum contrato.”
(PIMENTA, 2005, p. 30)

A cidade de Bagdad é-nos apresentada por um sistema antitético passado idílico *versus* presente decadente. A clássica lógica binária cidade/campo, embora não se encontre patente de forma explícita, contamina a dialéctica passado/presente: a cidade é, historicamente, à luz da pastoral, o lugar de mácula, onde o Homem se deixa corromper. O lugar onde os males vivem, contrariamente ao campo, onde os que nele habitam usufruem da paz e do tempo para a reflexão na harmonia de um ar límpido.

De qualquer forma, é necessário levar em linha de conta que o sujeito relembra uma cidade outrora em paz, no entanto, uma cidade que parecia já adivinhar o caos que se aproximava: “sonhava com o seu caos / De sésamo e suor” (PIMENTA, 2005, p.7), uma cidade que dormiu e que agora se vê na obrigação de acordar para o terrorífico caos. Verifiquemos:

“Em baixo, nas ruas
A vida tornou-se
Mais rápida, Corroída por alarmes,
Enquanto focos de luz
Varrem o rio.
Mas morre-se
Sem precisar para isso
Duma poça de água.”
(PIMENTA, 2005, p.11)

Ao observarmos este pequeno excerto, sobreviverá a memória do filme *As Tartarugas também voam* [*Lakposhta parvaz mikonand*, Irão/Iraque/França 2004] de Bahman Ghobadi. A imagem da poça de água, contida no fragmento, transporta-nos para duas cenas desse filme que parecem estar à altura desta passagem. A jovem adolescente que é violada em tempo de guerra e que, posteriormente, dará à luz a um filho, sofre a violação entre *poças de água*.

De forma um pouco diferente, mas não deixando de estar em correlação, o filho morrerá na água, às mãos da mãe. Estamos, obviamente, na presença de duas mortes, embora distintas. Se de um lado temos uma morte para a vida que trará tremendas consequências para o resto da vida (menina que é violentada), no outro temos uma outra morte, verdadeiramente física (assassinato do menino). A gravidade da morte no poema de Alberto Pimenta aumenta substancialmente quando confrontada com este filme e, se em Bagdad deixa de ser necessário uma poça de água para morrer, concluímos realmente que estamos perante violência levada ao maior dos extremos.

Bagdad viveu, em tempos, o que poderíamos chamar a *Idade do Ouro* definida por Hesíodo quando faz alusão ao *Mito das Cinco Idades*:

“O passado
É hoje
A visão do paraíso.”
(PIMENTA, 2005, p.19)

Este mito torna-se pertinente neste contexto, já que explica a degradação da Humanidade. A Humanidade “princiara por gozar de uma vida aprazível, próxima da dos deuses, mas fora decaindo até atingir a idade do ferro” (PEREIRA, 2003, p.165). O presente do poema incarna esta *Idade do ferro*, da qual se coloca a grande dificuldade de escapar. O futuro é indefinido, aliás o poema termina confirmando isso mesmo. Atentemos:

“Para unir de novo
Não sei o que terei de enfrentar”
(PIMENTA, 2005, p.54)

Sabe-se, apenas, que o presente é uma encruzilhada horrenda onde a morte vem acordar todos os dias a outrora calma Bagdad.

O tema da nostalgia é recorrente na pastoral e, em *Marthiya de Abdel Hamid*, essa topoi não sai nunca de cena. De salientar que Greg Garrard, destacado teorizador de Ecocrítica e Presidente da Associação para o estudo da Literatura e Ambiente (ASLE-UK), usa como referência Williams quando este diz que “a pastoral sempre se caracterizou pela nostalgia, de modo que, onde quer que examinemos sua história, encontramos uma «escada rolante» que nos faz recuar mais e mais para um passado melhor”(apud GARRARD, 2006, p.59) e continua dizendo que “[a pastoral] inclui em sua celebração a consciência do diferentíssimo presente, do qual recuperar-se será um alívio”.(Idem, Ibidem, p.60).

Este raciocínio leva-nos a crer que a pastoral não necessita, obrigatoriamente, de ser nostálgica, pode funcionar como utópica. É de elevado interesse considerar a forma como esta pode, eventualmente, projectar-se no texto de Alberto Pimenta: em *Marthiya*, a nostalgia e a utopia cruzam os seus trilhos. Com efeito, se por um lado, observamos a saudade de um passado que ficou para trás, por outro lado presenciamos a nostalgia como um alívio que será alcançado após a vitória sobre o presente.

Coupe desmonta as críticas apontadas às tentativas de regresso a um passado de “comunidade orgânica” (os que dizem que “there can be 'no mere turning back'” (COUPE, 2008, pp.62-63), porque isso implicaria repetição dos erros do passado, como é exemplo a exploração, demonstrando claramente que a nostalgia, não sendo necessariamente um tipo de sentimentalismo, significa, na sua origem, um regresso a casa (*nostos+oikos*) tal com a viagem de *nostos* de Ulisses na *Odisseia*. Aqui, observamos um desejo de voltar à casa da Humanidade, a Terra, que desperta no sujeito uma tristeza muito particular. A memória é imprescindível como veículo de regresso a este *paraíso perdido*, ao regresso a casa, importância que se revela nos versos de Pimenta:

“Se me vires
Um sorriso
E um cesto de pão
Nas mãos,
Não é um mistério:
Sabes
Que estou a contemplar
O passado.”

(PIMENTA, 2005, p.54)

e também:

“Tenho memória
De ter havido aqui
Um rio de água,
Um rio
Que levou consigo
Todas as imagens da paz
E que agora
Vai turvo.”

(PIMENTA, 2005, p.49)

Embora antagónicos, existem dois fios condutores que se cruzam obrigatoriamente: embora o pesadelo pareça não ter meio de acabar, paira ao seu lado a linha da poesia. Na verdade, a par do triste destino desta cidade, a esperança está presente na voz de quem narra. É, porém, obrigatório fazer uma ressalva quanto a esta linha de horror incontornável. Ainda que presente, a isotopia da esperança é ténue, passando quase despercebida aos olhos de quem lê. São, de facto, poucos os fragmentos onde ela parece querer marcar lugar, sendo um dos exemplos:

“Mas as cinzas
Hão-de acabar de cair
O fumo de uma terra queimada
Não dura sempre.”

(PIMENTA, 2005, p.12)

Há mais de três mil anos que o Homem acredita que o fim do mundo é uma hipótese iminente. Desconfia-se que tudo terá surgido por volta de 1200 a.C., no pensamento de Zaratustra. O tópico não é recente: remonta já a épocas anteriores, particularmente, às civilizações antigas – a visão terrível do *escathon* apresentou-se à tradição judaico-cristã nos dois séculos anteriores e posteriores ao ano zero cristão. O Apocalipse surge recorrentemente como uma revelação do fim da História e, ao nível da literatura, Thompson revela:

“(…) A literatura apocalíptica assume a forma de uma revelação do fim da história. Imagens violentas e grotescas justapõem-se a vislumbres de um mundo transformado; O tema subjacente costuma ser uma luta titânica entre o bem e o mal (...). O apocaliptismo foi descrito como um gênero nascido da crise, destinado a enrijecer a determinação de comunidades preparadas para a

batalha, acenando-lhes com a visão de uma libertação súbita e permanente de seu cativeiro. Trata-se de uma literatura «underground», consolo dos perseguidos” (*apud* GARRARD, 2006, p. 125).

São leituras como esta que corroboram o binarismo geralmente estabelecido, a divisão do mundo em dois hemisférios orientados para o bem e o mal, e é o mesmo apocaliptismo que aparece como sendo do domínio do imaginário. A verdade é que os supersticiosos ainda não tiveram a oportunidade de conhecer esse fim do mundo, situado sempre no plano do proléptico. É um género que nasce num momento crítico e de extrema violência, ao mesmo tempo, que, aquando do seu surgimento acentua essa crise. A possibilidade do fim do mundo já vem sob a forma de previsão na *Bíblia*, quando, no “Livro do Apocalipse segundo João” são fornecidos alguns quadros de destruição:

“O sol tornou-se preto como um pano de luto e a lua tornou-se vermelha como o sangue. As estrelas do céu caíram sobre a terra como figos ainda verdes caem da figueira quando um forte vendaval a sacode. O céu desapareceu como folha de papel que se enrola (...). Eles pediam às montanhas e aos rochedos: «Caíam sobre nós e escondam-nos longe do olhar daquele que está sentado sobre o trono e longe da ira do Cordeiro, porque chegou o dia terrível da sua vingança, e quem lhes poderá resistir?»”(Cp. VI, vs. 12-15).

Em *Marthiya de Abdel Hamid*, o apocalipse parece comportar outra funcionalidade: a visão apocalíptica da existência aponta para um fim sem retorno possível, no entanto, esta tradicional visão pode sofrer uma inversão, permitindo uma visão do Apocalipse não como *o fim*, mas como um cenário passível de ser evitado. Desta maneira, “O apocaliptismo ambiental, segundo essa visão, não tem a ver do fim do mundo, mas com a tentativa de evitá-lo por meios convincentes.” (GARRARD, 2006, p.143)

É proveitoso, neste momento, reflectir, sobre o nosso século e perceber que, efectivamente, o mundo não está prestes a acabar. Afinal, os humanos sobreviverão, pois só assim haverá a possibilidade de todos repensarem a responsabilidade que têm perante o ambiente. Não estará o sujeito de enunciação a deixar o futuro em aberto com esse mesmo intuito? É imperativa a consciencialização dos demais para o facto da dualidade Homem vs. Natureza não existir. Ambos são o mesmo e, se partirmos deste pressuposto, o Homem não tem vindo a prejudicar a Natureza, mas a si próprio. Não obstante, é claro que não podemos ignorar as exigências do mundo global, onde determinadas utopias ambientalistas podem tornar-se inviáveis.

Alberto Pimenta, na pele de Abdel Hamid, acaba por ser quase um actor trágico, na medida em que apresenta de forma explícita o lugar que ocupa em cena. O actor trágico escolhe por si mesmo qual o lugar que pretende ocupar, por qual facção pretende torcer e, nesse sentido, Abdel Hamid critica de forma aguda a invasão do Iraque. Esta acção *pela inexistência* e o aparecimento por oposição à

inevitabilidade das suas origens é identificada num artigo de Pádua Fernandes, quando este diz que “A estratégia da inexistência assume em «Marthiya» outra forma: não é Alberto Pimenta, mas um poeta iraquiano que se dirige ao leitor”.(FERNANDES, 2006, p. 2).

É interessante observar esta capacidade de se descolar do ocidente para criticar a acção do lado em que vive: estamos em presença de um modo de coexistir fundado na aceitação da alteridade, um paradigma que apenas parece recuperável através da memória – testemunho de um habitar comprometido com a casa e os demais residentes, é o correlato de um tempo irrecuperável, pré-adâmico, e, simultaneamente, instaurador de um pacto de vivência em comunidade ao qual temos acesso franqueado pelos textos bíblicos, como vimos. Ao mesmo tempo, este contrato é da mesma natureza do que permite a experiência de fruição estética, recordando-nos que a vida e a arte se irmanam na possibilidade de erupção da beleza:

“Involuntariamente e à margem da consciência, o observador assina um contrato com a obra, para se lhe ajustar e a fazer falar.” (ADORNO, 2008 [1970], p. 117)

Podemos agora concluir, com Martin Heidegger, que “*o poético é a capacidade básica para que o homem possa habitar*” (HEIDEGGER, 1951, *apud* COUPE 2008, pp. 88-95): paradoxalmente, a condição humana assenta na capacidade de descolagem da terra através do enraizamento na própria terra – através da *poiesis*, isto é, construção, o Homem levanta voo, enquanto edifica na linguagem a sua morada. A *poiesis* é, assim, como nunca deixou de ser, o que nos permite verdadeiramente habitar a terra.

Nesta medida, Heidegger fornece-nos a *ekphrasis* para o poema de Pimenta quando afirma: “Habitar pode ser apoético apenas porque é, na sua essência, um acto poético”: é o desenraizamento, enquanto prefiguração da morte, que torna o habitar anti-poético (ou pelo menos apoético). O mesmo pensador, reflectindo sobre os versos de Hölderlin que nos serviram de epígrafe, infere: “Provavelmente, todos nós habitamos juntos e apoeticamente.” Talvez esta seja a grande lição a extrair do discurso de Abdel Hamid. Se assim for, que possamos concluir, com Heidegger, que “Para um homem ser cego, ele deve permanecer, pela sua natureza, um ser com visão”.

Bibliofilmowebgrafia:

ADORNO, Theodor W.; Teoria Estética (*Aesthetische Theorie*, tradução de Artur Morão). Lisboa: Edições 70, [1970] 2008.

COUPE, Laurence (org.); *The Green Studies Reader, from Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge, [2000] 2008.

FERNANDES, Pádua; «Alberto Pimenta, Iraque e Ovídio: vozes e silêncios da inquietação» in <http://www.germinaliteratura.com.br/literaturapf> (consultado em Nov. 2008)

FOLTZ, Bruce V.; *Habitar a Terra: Heidegger, Ética Ambiental e a Metafísica da Natureza* (*Inhabiting the Earth*, trad. de Jorge Seixas e Sousa). Lisboa: Instituto Piaget, [1995] 2000.

GARRARD, Greg; *Ecocrítica* (*Ecocriticism*, tradução de Vera Ribeiro). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GHOBADI, Bahman (realizador); *As Tartarugas Também Voam* (*Lakposhtha parvaz mikonand*). Distribuição portuguesa: Prisvideo. Irão/Iraque/França, 98 min, 2004.

HEIDEGGER, M; *Caminhos de Floresta* [*Holzwege*, Frankfurt am Main – 1977]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha; *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume – Cultura Grega*, Lisboa: edição Fundação Calouse Gulbenkian, 2003

PIMENTA, Alberto; *Marthiya de Abdel Hamid Segundo Alberto Pimenta*. Lisboa: &etc, 2005.

La description de la Nature : de la stylistique à l'engagement littéraire

Lúcia Bandeira

U. Aveiro (doutoranda)

luxband@hotmail.com

«La nature est éternellement jeune, belle et généreuse. Elle verse la poésie et la beauté à tous les êtres, à toutes les plantes, qu'on laisse s'y développer à souhait. Elle possède le secret du bonheur, et nul n'a su le lui ravir.»

George Sand, *La Mare au diable*

Le sentiment de la nature, à partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle ne se nourrit pas de la lecture des chants; aimer la nature c'est aller vers elle. Ce sentiment s'exprimera par des démarches extérieures. Les poètes, les romanciers et les philosophes vont chercher, dans les champs, l'hospitalité. Le goût des joies rustiques se développera dans toute la France.

En composant l'*Héloïse* en 1761, Rousseau attire l'attention du public sur les rapports de l'être et de la Nature. Cette influence de l'œuvre sur le public, conduira au goût du voyage. Le voyage et les villégiatures deviennent des conditions et des preuves du sentiment de la nature; les gens de lettres vont y porter leur amour.

Que peut-on alors demander à la Nature?

On lui demande de pacifier les âmes douloureuses ou troublées; de cacher les tristesses et les mélancolies; de donner le calme et l'uniformité; de provoquer le rêve. On y puise la paix, le refuge, le calme.

Par cette prise de conscience et par cette inclination, bourgeois et châtelains de Paris acquièrent des maisons de campagne dans les environs. En 1766, Desnos publie *un Atlas chorographique de la généralité de Paris* où sont signalées les positions des villes, des bourgs, des villages, des hameaux, des abbayes, des bois, des prairies, des montagnes, des étangs, des marais, des rivières et des routes. Puis, vers 1780, afin de compléter le travail, il publie *Cartes des environs de Paris* où il situe “ les châteaux et les maisons de plaisance ”. À la fin du XVIII^{ème} siècle:

Partout où nous conduirons les voyageurs et les hasards des Mémoires, nous verrons la ville s'ouvrir sur les champs. Gentilshommes et hobereaux bien¹ souvent n'ont jamais quitté leur demeure héréditaire, mais il semble qu'ils n'y mènent plus tous la vie obscure et pesante qui fut la leur au siècle précédent. Ce n'est pas “pour les bergers seuls ou les laboureurs que la campagne a des charmes, nous dit un prêtre comingeois en Gascogne. La plupart des grands s'y fixe par préférence.” Il y a autour d'eux autre chose que des fermes et des bois pour la chasse; il y a des horizons pittoresques et des feuillages qui accueillent la rêverie.²

Toutes les classes sociales semblent rêver des campagnes vertes et des maisons où luit le soleil des champs. Les maisons de campagne se multiplient ainsi que les promenades dans les bois et les parcs. Dans son étude, Claude Mornet constate que :

L'enquête, si elle est longue, semble décisive. De 1760 à 1785, nous ignorons encore si l'on aime la nature comme nous entendons qu'on s'y attache aujourd'hui. Mais nous savons du moins qu'on la préfère souvent à la ville pour y vivre à demeure ou dès les beaux jours.³

¹ LESTRADE, J., *Les poésies de M. Bordages, prêtre comingeois* (Revue de Gascogne, Bulletin mensuel de la société historique de Gascogne, 1902), cité par MORNET Daniel in *Le sentiment de la Nature en France de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Librairie Hachette, Paris, 1907, p. 36.

² MORNET, Daniel; *Le sentiment de la Nature en France de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Librairie Hachette, Paris, 1907, p. 36.

³ Idem, p. 41. Remarquons que Mornet n'oppose pas la ville à la campagne mais la ville à la nature. La ville exclut-elle la nature? Les lexèmes “nature” et “campagne” se (con)fondent-ils?

Cette constatation met en évidence l'évolution sémantique subie par le lexème "nature" en même temps qu'elle nous rend compte de l'établissement d'un nouveau rapport entre la ville et la nature et que la littérature se chargera de traduire et de fixer.

Dans cet acheminement hors des villes aussi bien qu'au-delà des campagnes et du goût du rustique, l'homme du XVIII^{ème} poussera plus loin son désir de splendeur. Les voyageurs vont découvrir, au-delà des sensations paisibles des plaines françaises, les aspects sauvages de la montagne. Les Alpes deviennent la révélation ultime de la nature. Dédaignées au XVII^{ème} siècle, les Alpes Suisses⁴ retiennent la sensibilité des voyageurs du XVIII^{ème}. *La Nouvelle Héloïse* va immortaliser le pays de Vaud. Le voyage en Suisse devient à la mode. Les impressions de voyage vont donner lieu à une littérature prospère.⁵

Entre 1750 et 1785, le goût de la nature grandit et prend une place décisive dans les mœurs puisqu'il est possible de rencontrer autour de Paris, à travers la France, dans les vallées et les montagnes de Suisse, des Vosges ou des Pyrénées, la foule sans cesse accrue de campagnards, de promeneurs et de voyageurs. Il est possible d'entrer chez eux, de les accompagner, écouter leurs conversations, de suivre leurs rêveries, assurés que ce ne sont ni séjours, ni voyages, ni rêveries de hasard. Comment les voyageurs peignent-ils la nature qui les entoure?

Loaisel de Tréogat, publie en 1788 *Ainsi finissent les grandes passions ou les dernières amours de chevalier de **** où il exprime:

De mes fenêtres, je domine une plaine immense et extrêmement fertile. Je vois dans l'éloignement les tours et les clochers d'une ville; derrière, une chaîne de monts incultes, dont la nudité contraste avec la fécondité de la plaine; à gauche, un gros bourg, des vignobles, un ermitage, une rivière, un moulin, des hameaux, des maisons isolées, parmi des bouquets d'arbres.

⁴ Eugène Rambert (1830-1886), auteur suisse, a consacré de nombreuses études aux Alpes suisses, à sa végétation. Parmi ses nombreux ouvrages, *Le Chevrier de Praz-de Fort* a attiré notre attention par la similitude avec *Les étoiles*, d'Alphonse Daudet. Nous avons pu vérifier que Rambert connaissait l'œuvre de Daudet, notamment *Tartarin sur les Alpes* mais nous n'avons pas pu confirmer si Daudet avait lu Rambert.

⁵ Consulter à ce sujet, la bibliographie proposée par Mornet qui rend compte du foisonnement de titres sur les voyages.

Une longue description de la nature nous est offerte sans que toutefois les sentiments produits chez l'auteur n'en ressortent. On assiste donc à une suite de généralités vagues chez certains auteurs qui se proposent de décrire pour décrire. Jean-Jacques Rousseau et d'autres qui le suivirent voyaient dans la nature des émois sentimentaux; outre les descriptions, ils peignaient également l'esprit face à la beauté des combinaisons des trésors de la nature. L'âme des poètes se lie à la nature et aux lettres sans aucune loi impérieuse. La vision de la nature s'émancipe.

Au contact avec les mœurs, les lettres se transforment, s'adaptent. La philosophie de l'âge d'or qui s'organise dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle et s'affirme au moment même où le sentiment de la nature semble grandir, vient donner à la convention poétique l'appui de la raison. Arthur Young en 1787, attribue à Rousseau une part essentielle dans le goût renouvelé des maisons de campagne. Rousseau est devenu, pour l'opinion, celui qui éternisait la plus durable forme du goût pour le monde extérieur.

Le goût de la nature peut se satisfaire au milieu d'horizons très divers. C'est le hasard des causes qui décide. Cette effusion sentimentale et romantique, aurait pu, d'après l'analyse de Daniel Mornet, conduire les français vers la mer plus proche, vers l'Auvergne et les Vosges, mais c'est la Suisse, bien plus que les montagnes françaises, qui accueille d'abord les voyageurs.

Les auteurs de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle écrivent à propos des plantations; ils y prêtent un intérêt technique en même temps qu'ils y veulent une part d'émotion pour le cœur et d'agrément pour les oreilles. Ils sont simultanément des jardiniers et des gens de lettres. Outre la constitution et la géologie, la Suisse parle à l'âme et à la raison des touristes. Les traités de jardins et les récits des voyageurs vont permettre l'expression d'images de la nature. La langue subit une évolution dans l'art d'écrire et de décrire la nature en y ajoutant le pittoresque et les émotions. L'expression du sentiment de la nature se détache, par conséquent, des conventions.

La poésie commence à se soucier de cette nature révélée par les villégiatures et les voyages. Ces descriptions ne se soucient pas parfois de la lassitude du lecteur. Dans la formation et développement du sentiment de la nature, les arts, la science, la philosophie, les mœurs et les lettres ont joué un rôle important. La peinture, sans doute, devance les goûts moyens. Les peintres comme Watteau, Boucher et Vernet n'en sont que quelques exemples.

La nature s'impose à la méditation scientifique en même temps qu'elle parle aux yeux et au cœur. Ainsi, l'art, la science et la poésie de la Nature se mêlent indissolublement. La nature devient en cette fin du XVIII^{ème}, une puissance philosophique. Retourner à la nature est devenu le dogme des voyageurs, des jardiniers, des constructeurs de doctrines :

La forme même du sentiment de la nature s'explique par l'impulsion générale qui substitue, à partir de Rousseau, les instincts du cœur aux déductions de la raison. On peut goûter la nature sans y chercher le prétexte des extases sentimentales et sans lui demander de refléter notre âme propre⁶

Rousseau s'est séparé du parti philosophique parce que la nature telle qu'il l'a comprise, n'est pas la nature des encyclopédistes dont les doctrines s'inclinent au matérialisme. La nature de Rousseau est mêlée de métaphysique idéaliste et la force de son génie impose aux goûts des contemporains des directions déterminées et révèle ainsi, à toute une génération, l'attrait tout-puissant de l'émotion provoquée par la nature inspiratrice et confidente. On attribue donc à Rousseau et à ceux qui le suivirent dans l'expression du sentiment de la nature, une des forces qui a transformé l'âme française.

En nous attachant à l'étude du lyrisme de la nature chez Alphonse Daudet, nous devons nous interroger sur le roman rustique dont Georges Sand est considérée comme le précurseur en France. Le roman se popularise; le récit historique fraye le passage à l'écrit rustique. Les deux "genres" annoncent le réalisme; ils ont en commun l'exactitude dans la description des lieux, l'évocation vivante des personnages, le dialogue familial et naturel.

⁶ MORNET, Claude, *op. cit.* p. 257.

La révolution de 1848 a apporté des changements notables dans la façon de vivre des classes rurales.

L'équilibre séculaire est ébranlé et la classe campagnarde s'affirme pour le grand public. Les mauvaises récoltes et les crises politiques provoquent la migration vers la ville. Rudolf Zellweger informe que la grande effervescence révolutionnaire de 1848 passée, le roman rustique devient, entre les mains d'artistes plus sûrs, l'instrument du réalisme artistique. Les littérateurs de tous genres et souvent citadins, se plaisent avant tout dans la description impassible de choses vues ou vécues et voient le campagnard avec moins d'enthousiasme.

Vers la fin du siècle, le naturalisme découvre dans la campagne un sujet propice à des peintures chargées de couleurs sombres. À la même époque, le mouvement du régionalisme gagne de l'ampleur et va réhabiliter le paysan. Cependant, le roman rustique est toujours entre les mains du citadin qui exprime sa nostalgie de la vie des champs; pour le régionaliste, le roman rustique lui permet de chanter son amour du pays natal.⁷

En 1835, Lamartine publie *Souvenirs, Impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*; en 1858, Fromentin publie *Une année dans le Sahel*. Les deux récits décrivent des paysages que les auteurs contemplant et qui suscitent en eux le désir de décrire. Les auteurs s'approprient le paysage par les mots et veulent faire partager une expérience essentielle. Alors que Rousseau dans les *Promenades* décrit un lieu qui lui est consubstantiel, Lamartine et Fromentin décrivent un lieu de voyage.

Entre la révélation et la complexité du paysage se joue le travail d'écriture qui consiste en une organisation du paysage pour le mieux décrire. La qualité de décrire est un relais indispensable qui assure la fusion de l'esthétique et du moral et qui permet de comprendre qu'il n'y aurait point de description s'il n'y avait d'abord eu un sentiment d'amour envers le paysage. Les auteurs découvrent des affinités avec les lieux décrits et, de ces rencontres, se dégage un sentiment de vérité qui nourrit leur poésie.

⁷ ZELLWEGER, Rudolf; *Les débuts du roman rustique. Suisse-Allemagne-France. 1836-1856*, Librairie E. Droz, Paris, 1941, p.338.

Le XIX^{ème} siècle confie ses expériences de voyage au papier, souvent sous forme de journal ou de relation de voyage. La prise de notes sur les lieux et le journal, deviennent d'ailleurs, chez quelques auteurs, parmi lesquels nous trouverons Alphonse Daudet une méthode de travail, une démarche nécessaire, pré-opératoire.

Quel est donc le rapport de Daudet à la nature ?

En lisant l'œuvre d'Alphonse Daudet, nous nous rendons compte qu'il fait preuve d'un attachement particulier à la nature non seulement par son esprit d'observation très raffiné qui le conduit à tout observer et à tout sentir dans la nature mais aussi parce qu'il il met la nature en rapport avec la condition et la souffrance humaines.

En effet, lorsqu'il nous parle de la liberté de la Chèvre de M. Seguin, ce n'est pas la vie de la chèvre qui est en question. Daudet pose, par là, le problème de la liberté et même celui de la limitation de l'être humain.

Comme auteur, Daudet exprime cet attachement à la nature. Nous nous rendons compte que son œuvre ne peut pas se détacher de ce sentiment-là; il ne peut pas se départir de cette émotion liée au sentiment de la nature.

Le sujet semble d'actualité par le fait qu'Alphonse Daudet traite des sujets tels que la croissance urbaine et l'engagement de l'homme dans le bien-être. Ces sujets ne sont pas, dans l'œuvre daudétienne, élevés au niveau de l'idéologie ou à un niveau de lutte exacerbée. Daudet est resté quelque'un de mesuré et nous ne pouvons pas affirmer que son époque en a fait un grand homme défenseur de la nature. C'est sans doute à cause de cette mesure - aussi bien chez l'homme que dans l'œuvre - qu'il est mis entre les mains des enfants aussitôt qu'ils savent lire, même s'ils ne sont pas encore assez cultivés pour lire en profondeur.

Daudet s'interroge sur la façon dont les villes s'agrandissent et il se rend compte de la bagarre légitime de l'homme pour accéder au bien-être. La façon dont l'homme y

parvient, l'entraîne au-delà de la construction car il le fait au détriment d'une démolition de la nature. L'homme se fait piéger en croyant accéder à de meilleures conditions de vie.

Nous citerons, à titre d'exemple, le conte: *Wood'stown*, que Daudet sous-intitule "conte fantastique", extrait de *Etudes et paysages*, Robert Helmont.

Wood'stown est tout simplement l'histoire de la lutte entre l'homme et la nature. L'homme décide de construire une superbe ville au bord de la rivière. Pour ce, il fallait détruire toute la forêt. Le projet de l'homme semblait parfait. Il y aurait un port, des écoles, des églises, des bureaux pour l'administration, des rues parfaitement organisées. Oui, mais! L'énorme forêt se venge et reprend, par la violence même, son territoire. L'homme sort vaincu de cette lutte qui l'avait rendu hors la loi.

Quelle conception de nature se cache sous ce conte fantastique?

Il nous semble évident que Daudet met en valeur la forêt et qu'il nous en donne une conception proche du domaine du sacré. La nature est un élément sacré de l'environnement; elle héberge le sacré. Du latin "sacer", cette notion s'oppose à celle de profane, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une valeur qui dépasse l'homme et l'incite au respect. Dans son *Dictionnaire des religions*, Robert Jacques Thibaud nous informe que «le sacré est une force supérieure redoutée.»

L'homme n'a donc pas la permission de manipuler un espace sacré et d'y mettre ses projets salissants et polluants au risque d'en souffrir les conséquences.

Après la lutte, à *Wood'stown*, la sérénité revient. Daudet nous offre une description du lieu où la grandeur du sacré est rétablie :

Peu à peu les arbres confondirent leurs cimes; et sous le ciel plein de soleil, l'énorme masse de feuillage s'étendit aux bords du fleuve à l'horizon lointain. Plus de trace de ville, ni de toits, ni de murs. De temps en temps un bruit sourd d'écroulement, dernier écho de la ruine, ou le coup de hache d'un bûcheron enragé, retentissait sous la profondeur du feuillage. Puis plus rien que le silence

vibrant, bruissant, bourdonnant, des nuées de papillons blancs tournoyant sur la rivière déserte, et là-bas, vers la haute mer, un navire qui s'enfuyait, trois grands arbres dressés au milieu de ses voiles, emportant les derniers émigrés de ce qui fut Wood'stown.

La nature est donc redevenue un temple, et nous retrouvons l'idée partagée par d'autres poètes comme Baudelaire pour qui la nature «est un temple où de vivants piliers// laissent parfois sortir de confuses paroles» (*Spleen et idéal*, *Correspondances* - IV).

Ceux qui profanent la Nature, ne sont pas dignes de bonheur. Daudet nous exprime cette idée avec, par exemple d'Argenton, personnage de l'oeuvre *Jack* que l'on caractériserait aujourd'hui comme un "pauvre type". Il quitte Paris pour aller s'installer à la campagne; il l'a fait parce que c'était une mode. Qu'est-ce qu'il y est malheureux, à la campagne! Quel ennui! Pourtant, s'il regardait le paysage environnant, il pourrait goûter aux joies de la vie, aux bontés et aux vertus de la nature, il pourrait y puiser un remède à la fadeur de sa vie, mais en vain, car il ne possède aucune sensibilité. Il est d'une froideur extrême aussi bien envers les hommes qu'envers la Nature.

Le regard que Daudet porte sur le progrès ne peut pas se détacher d'un rapprochement à la nature comme s'il existait un rapport de subordination et de complémentarité entre les deux, mais ce rapport n'est pas à même d'être inversé, c'est-à-dire que chacun devrait pouvoir respecter la place de l'autre.

Voyons par exemple comment Daudet nous décrit la construction d'une machine à vapeur dans une usine à Indret. Tous les ouvriers sont contents, euphoriques même, d'avoir participé à la construction de la machine. Ils font la fête et vénèrent cette lourde mais oh! combien étincelante machine. Un des ouvriers s'est fait écraser; cependant la fête continue. Voyons comment la nature est appelée à faire part de cette fête:

Alors un petit fifre alerte et vif se fit entendre, et la machine commença à s'ébranler sur les rails, le cuivre, le bronze, l'acier étincelant dans sa masse, et son engrenage de bielles, de balanciers, de pistons remué avec des chocs métalliques. Ainsi qu'un monument terminé que les ouvriers abandonnent, on l'avait ornée tout en haut d'un énorme bouquet de feuillage surmontant tout ce travail de l'homme comme une grâce, un sourire de la nature. Tandis que, là-bas, l'énorme masse de

métal avançait péniblement, en haut, le panache de verdure s'abaissait, se relevait à chaque pas et bruissait doucement dans l'air pur.

Ce bouquet de feuillage, bien qu'il ait été ôté à son environnement, est un défi à la liberté que l'homme semble avoir oublié de conquérir pour se renfermer dans les chaînes d'un progrès, étincelant, certes, mais qui le tue progressivement. Ce jour-là, un ouvrier est mort. Aucune compassion n'a été éprouvée par les hommes, trop aveuglés par la machine. Seule, la branche d'arbre souriait, libre.

Alphonse Daudet analyse également et avec beaucoup de subtilité, le rapport entre la froideur de la ville industrielle et la qualité de vie à la campagne. Une des notes de ses carnets inédits, et que son secrétaire André Ebner a consignée dans l'œuvre *La Doulou* témoigne la comparaison entre l'emprisonnement de l'homme dans la ville industrielle et le bonheur offert par la campagne :

Matins d'été dans une ville industrielle, grand mur; chaînes de fer tenant des cheminées hautes. Langes; linges. Toutes les voix qui sortent; le rideau rouge. Voix de femme d'un ouvrier qui a des serins et des fleurs sur sa fenêtre; tous les matins en arrosant ses fleurs elle dit avec la même intonation: "Les personnes qui sont à la campagne en ce moment doivent être bien heureuses."

Cette femme d'ouvrier qui vit dans une double prison, à savoir la ville et son appartement, exprime sa conception de bonheur: vivre à la campagne.

Le bonheur, pour Alphonse Daudet, s'exprime par le rapport à la nature dont il n'a jamais cessé de louer les vertus ni de clamer les droits. Bien qu'il n'ait pas, expressément, fait l'appel à un retour à la nature, l'œuvre daudétienne établit un parallèle entre le caractère déshumanisant des villes et la splendeur de la nature. Ayant pris conscience de cela, Daudet enseignait la nature comme un principe d'éducation et de valeur morale.

Son fils Léon affirme que son père lui donnait des leçons de nature; il lui apprenait à distinguer les plantes et les oiseaux mais aussi à sentir la nature, à la vénérer. Il enseignait le rapport de l'homme à la nature que seules la solitude et la retraite permettent d'établir.

L'étude de l'œuvre de Daudet nous permet d'affirmer qu'il est un écologiste avant l'heure. De la lecture de *Jack* ; de *Robert Helmont*, de *La Petite Paroisse*, de *La Doulou* ou de *Notes sur la vie*, entre autres, il se dégage une conception de bien-être aussi bien qu'une politique d'environnement qui reposent sur le rapport harmonieux de l'homme à la Nature. L'homme ne peut obtenir son équilibre que par le maintien réfléchi de ce rapport. Daudet s'offre à son lecteur comme exemple.

Certains critiques veulent présenter Daudet soit comme parisien soit comme homme du Midi. Or, D'après notre étude, s'il est aisé de constater des différences entre un paysage provençal, un paysage corse ou un paysage parisien, ces différences-là tiennent à une différence régionale que Daudet a su accentuer, mais pas à une différence d'attitude face à la nature.

Il s'agit d'un même lyrisme face à de différents éléments de la nature. Malgré la diversité régionale, la nature subit le même traitement; elle est à même d'offrir des sensations telles que l'enchantement et la sublimation. La richesse régionale en est d'autant plus mise en relief; Daudet sait en saisir les aspects les plus représentatifs.

Car cet homme qui se disait "une machine à sentir" a su transposer dans ses œuvres le foisonnement fastueux des éléments de la nature avec des couleurs, des lumières, des mouvements, des métamorphoses; il était enclin à tout observer dans le moindre détail. Par ses descriptions, Daudet a su traduire aussi bien le mouvement du vent sur un roseau que le mouvement de la terre lors de l'éclosion des plantes que la grandeur d'un paysage reflété sur l'eau, que la tristesse d'un arbre dénudé, c'est l'expression même d'une poétique de la nature.

WOOD'STOWN

Conte fantastique

« L'emplacement était superbe pour bâtir une ville. Il n'y avait qu'à déblayer les bords du fleuve, en abattant une partie de la forêt, de l'immense forêt vierge enracinée là depuis la naissance du monde. Alors abritée tout autour par des collines boisées, la ville descendrait jusqu'aux quais d'un port magnifique, établi dans l'embouchure de la Rivière Rouge, à quatre milles seulement de la mer.

Dès que le gouvernement de Washington eut accordé la concession, charpentiers et bûcherons se mirent à l'oeuvre; mais vous n'avez jamais vu une forêt pareille. Cramponnée au sol de toutes ses lianes, de toutes ses racines, quand on l'abattait par un bout elle repoussait de l'autre, se rajeunissait de ses blessures; et chaque coup de hache faisait sortir des bourgeons verts. Les rues, les places de la ville à peine tracées étaient envahies par la végétation. Les murailles grandissaient moins vite que les arbres, et sitôt élevées, croulaient sous l'effort des racines toujours vivantes.

Pour venir à bout de cette résistance où s'émoissait le fer des cognées et des haches, on fut obligé de recourir au feu. Jour et nuit une fumée étouffante emplissait l'épaisseur des fourrés, pendant que les grands arbres au-dessus flambaient comme des cierges. La forêt essaya de lutter encore, retardant l'incendie avec des flots de sève et la fraîcheur sans air de ses feuillages pressés. Enfin, l'hiver arriva. La neige s'abattit comme une seconde mort sur les grands terrains pleins de troncs noircis, de racines consumées. Désormais on pouvait bâtir.

Bientôt une ville immense, toute en bois comme Chicago, s'étendit aux bords de la Rivière Rouge, avec ses larges rues alignées, numérotées, rayonnant autour des places, sa Bourse, ses halles, ses églises, ses écoles, et tout un attirail maritime de hangars, de douanes, de docks, d'entrepôts, de chantiers de construction pour les navires. La ville de bois, Wood'stown - comme on l'appela - fut vite peuplée par les essuyeurs de plâtres des villes neuves. Une activité fiévreuse circula dans tous ses quartiers; mais sur les collines environnantes, dominant les rues pleines de foule et le port encombré de vaisseaux, une masse sombre et menaçante s'étalait en demi-cercle. C'était la forêt qui regardait.

Elle regardait cette ville insolente qui lui avait pris sa place au bord du fleuve, et trois milles d'arbres gigantesques. Tout Wood'stown était fait avec sa vie à elle. Les hauts mâts qui se balançaient là-bas dans le port, ces toits innombrables abaissés l'un vers l'autre jusqu'à la dernière cabane du faubourg le plus éloigné, elle avait tout fourni, même les instruments de travail, même les meubles, mesurant seulement ses services à la longueur de ses branches. Aussi quelle rancune terrible elle gardait contre cette ville de pillards!

Tant que l'hiver dura, on ne s'aperçut de rien. Les gens de Wood'stown entendaient parfois un craquement sourd dans leurs toitures, dans leurs meubles. De temps en temps, une

muraille se fendait, un comptoir de magasin éclatait en deux bruyamment. Mais le bois neuf est sujet à ces accidents, et personne n'y attachait d'importance. Cependant, aux approches du printemps - un printemps subit, violent, si riche de sèves qu'on en sentait sous terre comme un bruissement de sources -, le sol commença à s'agiter, soulevé par des forces invisibles et actives. Dans chaque maison, les meubles, les parois des murs se gonflèrent, et l'on vit sur les planchers de longues boursouflures comme au passage d'une taupe. Ni portes, ni fenêtres, rien ne marchait plus. « C'est l'humidité, disaient les habitants. Avec la chaleur, cela passera. »

Tout à coup, au lendemain d'un grand orage venu de la mer, qui apportait l'été dans ses éclairs brûlants et sa pluie tiède, la ville en se réveillant eut un cri de stupeur. Les toits rouges des monuments publics, les clochers des églises, le plancher des maisons et jusqu'au bois des lits, tout était saupoudré d'une teinte verte, mince comme une moisissure, légère comme une dentelle. De près, c'était une quantité de bourgeons microscopiques, où l'enroulement des feuilles se voyait déjà. Cette bizarrerie des pluies amusa sans inquiéter; mais, avant le soir, des bouquets de verdure s'épanouissaient partout sur les meubles, sur les murailles. Les branches poussaient à vue d'oeil; légèrement retenues dans la main, on les sentait grandir et se débattre comme des ailes.

Le jour suivant, tous les appartements avaient l'air de serres. Des lianes suivaient les rampes d'escalier. Dans les rues étroites, des branches se joignaient d'un toit à l'autre, mettant au-dessus de la ville bruyante l'ombre des avenues forestières. Cela devenait inquiétant. Pendant que les savants réunis délibéraient sur ce cas de végétation extraordinaire, la foule se pressait dehors pour voir les différents aspects du miracle. Les cris de surprise, la rumeur étonnée de tout ce peuple inactif donnaient de la solennité à cet étrange événement. Soudain quelqu'un cria: « Regardez donc la forêt! » et l'on s'aperçut avec terreur que depuis deux jours le demi-cercle verdoyant s'était beaucoup rapproché. La forêt avait l'air de descendre vers la ville. Toute une avant-garde de ronces, de lianes s'allongeaient jusqu'aux premières maisons des faubourgs.

Alors Wood'stown commença à comprendre et à avoir peur. Évidemment la forêt venait reconquérir sa place au bord du fleuve; et ses arbres, abattus, dispersés, transformés, se déprisonnaient pour aller au-devant d'elle. Comment résister à l'invasion? Avec le feu, on risquait d'embraser la ville entière. Et que pouvaient les haches contre cette sève sans cesse renaissante, ces racines monstrueuses attaquant le sol en dessous, ces milliers de graines volantes qui germaient en se brisant et faisaient pousser un arbre partout où elles tombaient?

Pourtant tout le monde se mit bravement à l'oeuvre avec des faux, des herse, des cognées; et l'on fit un immense abattis de feuillages. Mais en vain. D'heure en heure la confusion des forêts vierges, où l'entrelacement des lianes joint entre elles des pousses gigantesques, envahissait les rues de Wood'stown. Déjà les insectes, les reptiles faisaient irruption. Il y avait des nids dans tous les coins, et de grands coups d'ailes, et des masses de

petits becs jaseurs. En une nuit les greniers de la ville furent épuisés par toutes les couvées écloses. Puis comme une ironie au milieu de ce désastre, des papillons de toutes grandeurs, de toutes couleurs volaient sur les grappes fleuries, et les abeilles prévoyantes qui cherchent des abris sûrs, au creux de ces arbres si vite poussés installaient leurs rayons de miel comme une preuve de durée.

Vaguement, dans la houle bruyante des feuillages, on entendait les coups sourds des cognées et des haches; mais le quatrième jour tout travail fut reconnu impossible. L'herbe montait trop haute, trop épaisse. Des lianes grimpantes s'accrochaient aux bras des bûcherons, garrotaient leurs mouvements. D'ailleurs les maisons étaient devenues inhabitables; les meubles chargés de feuilles, avaient perdu leurs formes. Les plafonds s'effondraient, percés par la lance des yuccas, la longue épine des acajous; et à la place des toitures s'étalait le dôme immense des catalpas. C'est fini. Il fallait fuir.

À travers le réseau de plantes et de branches qui se resserraient de plus en plus, les gens de Wood'stown épouvantés se précipitèrent vers le fleuve, emportant le plus qu'ils pouvaient de richesses, d'objets précieux. Mais que de peine pour gagner le bord de l'eau! Il n'y avait plus de quais. Rien que des roseaux gigantesques. Les chantiers maritimes, où s'abritaient les bois de construction, avaient fait place à des forêts de sapins; et dans le port tout en fleurs, les navires neufs semblaient des îlots de verdure. Heureusement qu'il se trouvait là quelques frégates blindées sur lesquelles la foule se réfugia et d'où elle put voir la vieille forêt joindre victorieusement la forêt nouvelle.

Peu à peu les arbres confondirent leurs cimes; et sous le ciel bleu plein de soleil, l'énorme masse de feuillage s'étendit des bords du fleuve à l'horizon lointain. Plus trace de ville, ni de toits, ni de murs. De temps en temps un bruit sourd d'écroulement, dernier écho de la ruine, ou le coup de hache d'un bûcheron enragé, retentissait sous la profondeur du feuillage. Puis plus rien que le silence vibrant, bruissant, bourdonnant, des nuées de papillons blancs tournoyant sur la rivière déserte, et là-bas, vers la haute mer, un navire qui s'enfuyait, trois grands arbres dressés au milieu de ses voiles, emportant les derniers émigrés de ce qui fut Wood'stown...»

Daudet, Alphonse; «Études et paysages», Robert Belmont

Lectura ecocrítica de la novela *Derborence* de C.F. Ramuz

Con este estudio ecocrítico se pretende mostrar la rara y aguda sensibilidad que Ramuz posee respecto al medio ambiente de su país natal. A través de su novela más traducida, *Derborence*, intentaremos adentrarnos en su mundo particular, en su *petit pays*¹. Gran conocedor del paisaje, de sus montañas, lagos, ríos y glaciares, Ramuz también sabe revelar los secretos de otro paisaje invisible pero historiado y animado por la memoria colectiva de un pueblo a través de su folclore, de sus costumbres y también de sus creencias de origen ancestral. La elección de sus personajes, campesinos del altiplano suizo, no es fortuita: en ellos encuentra representada la naturaleza en su estado más puro, ya que forman parte de un universo constituido por glaciares, pastos y bosques.

En esta comunicación se analizan los diferentes elementos que representan la naturaleza en la novela, observando cómo C.F. Ramuz logra sensibilizar al lector ante la fuerza y el misterio que de ella emanan. Su obra encierra una sutil pedagogía: Ramuz nos anima a explorar y descubrir el mundo que nos rodea, nos permite establecer un contacto con la naturaleza a través de sus cuatro elementos: el agua, el aire, el fuego y la tierra. Quiere transmitirnos su amor por ella, para que la observemos y prestemos más atención a sus ritmos y a su complejidad. Sólo de este modo acabaremos comprendiéndola y respetándola mejor. Su mensaje es claro: la defensa de la naturaleza, del paisaje y de la vida rural que considera el modo de vida más natural. En una sola palabra, el respeto por la vida.

¹ Un mes antes de morir, Ramuz escribía en un prólogo: “A force de partir, je suis resté chez moi. J’ai en commun avec M. Mariac (dont, par ailleurs, tout nous sépare) d’avoir situé tous mes livres et fait vivre (ou essayé de faire vivre) tous mes personnages dans un petit pays, le mien, qui n’a pas dans un sens, de l’est à l’ouest, plus de deux cents kilomètres, et même pas quarante dans l’autre”. Prólogo del libro de Bernard VOYENNE (1948) *C.F. Ramuz et la sainteté de la terre*, Paris, Ed. Julliard, dans la collection “Témoins de l’esprit”.

Montserrat López Mújica
UNED – Madrid.

Miembro del grupo GIECO (Grupo de Investigación Ecocrítica).

mlopezm@madrid.uned.es

Esta comunicación pretende ser un ejemplo más de cómo se puede interpretar la naturaleza en una novela desde un punto de vista ecocrítico. Una gran parte del trabajo ecocrítico comparte una motivación común: el conocimiento preocupante de que hemos alcanzado la edad de los límites ambientales, una época en que las consecuencias de las acciones humanas están dañando los sistemas de recuperación básicos del planeta. Este conocimiento anima un deseo sincero de contribuir a la recuperación ambiental, no sólo en nuestro tiempo libre, sino dentro de nuestra capacidad como profesores de literatura. La literatura constituye una formidable apuesta sobre el imaginario humano respecto a todo aquello que concierne a la naturaleza.

Toda obra de ficción, de cualquier género, se construye en un ambiente natural o urbano, en el que los hombres interactúan. La ecocrítica permite captar, analizar y comprender las diferentes modalidades de interacción de los hombres con su hábitat. Sus principales características son pues el uso de conceptos de la ecología aplicados a las composiciones literarias y el compromiso de incitar una conciencia ecológica a través de la literatura. La ecocrítica pretende acercarnos a la tierra y enseñarnos cómo mejorar nuestra relación con el medio ambiente. En una palabra, nos ayuda a restablecer un vínculo con el entorno y con sus habitantes, y a tener una relación más estrecha con nuestro planeta.

Los relatos dedicados a la montaña representan el último período de la creación de C.F. Ramuz, y coinciden con su plena madurez literaria. *Derborence* es la novela más popular y más traducida de este autor. Escrita en 1934, esta novela narra una maravillosa historia sobre las relaciones entre el hombre y la montaña, y pone en escena la eterna lucha entre las fuerzas humanas, enmudecidas por el profundo instinto de la vida, y las fuerzas de la naturaleza. El título - *Derborence* - designa el espacio alpestre *valaisan* que ocupa una de las cuencas más elevadas del macizo de Diablerets, situada al pie sur de la cima de la Tour Saint Martin y a la salida de los valles de Cheville y de la Derbonne.

A lo largo del siglo XVIII, el circo de Diablerets ha conocido dos gigantescos desprendimientos. El primero, el 24 de septiembre de 1714, provocó dieciocho víctimas.

El 23 de junio de 1749, el segundo desprendimiento, hizo surgir el lago de Derborence. Este derrumbamiento, el más voluminoso que se haya conocido en Suiza desde los tiempos históricos (50 millones de m³ en total) es también el que mayor desnivelación total ha creado, alrededor de 1900 m. entre la cima de Diablerets y el lugar llamado Besson. Ramuz se inspiró de esta catástrofe para escribir una de sus más bellas novelas, *Derborence* (1934). El valle ha sido escogido como distrito franco federal (reserva de caza) desde 1911. Es además una zona protegida desde 1961, con numerosas cabañas que han perdido su vocación de antaño y sirven ahora de chalets de descanso para los habitantes de Conthey. Pero, sin lugar a dudas, la mejor definición de *Derborence* viene dada por el propio autor (DER, p.28) :

Derborence, le mot chante doux ; il vous chante doux et un peu triste dans la tête. Il commence assez dur et marqué, puis hésite et retombe, pendant qu'on se le chante encore, Derborence, et finit à vide, comme s'il voulait signifier par là la ruine, l'isolement, l'oubli. (DER. p.28)

El punto de partida para la creación de esta novela viene dado por el epígrafe que abre la obra ; esta cita fue tomada por el autor de un diccionario geográfico : “...Un pâtre, qui avait disparu et qu'on croyait mort, avait passé plusieurs mois enseveli dans un chalet, se nourrissant de pain et de fromage...” . Ramuz inventará la trama literaria a partir de este dato histórico. La historia se dividirá en dos partes: la primera cuenta la catástrofe, la segunda el retorno a la vida y al pueblo, dos meses más tarde, del único superviviente: un pastor que había quedado enterrado bajo los bloques de piedra.

Pero lo que nos interesa sobre todo aquí es la representación que Ramuz hace de la naturaleza a través de los cuatro elementos. La tierra, el aire, el fuego y el agua representan la base de la vida, constituyen la naturaleza de la que participan los seres vivos. Cada uno de estos elementos ha simbolizado a través de la historia y en diversas culturas la relación del hombre con la naturaleza y su interpretación de la divinidad. Veremos a continuación de qué forma se manifiestan estos elementos a lo largo de la novela *Derborence*.

La tierra

La tierra es el cimiento donde camina libremente el hombre y es sobre todo, la fuente que da vida a las plantas, a los árboles y a las frutas; sin ella careceríamos de lo más importante : la vida. En la novela, la tierra está representada sobre todo por las montañas: “[...] il y a les montagnes. Il n’y a en a pas seulement une, ni deux, ni dix, mais des centaines; elles sont rangées en demi-cercles comme une guirlande de fleurs suspendue dans le bas du ciel” (DER, p. 54). Para Ramuz todo es montaña, desde el más alto pasto - “C’était une espèce de plaine, mais qui était étroitement fermé, à cause des roches qu’on voyait, tout autour de soi, faire leur superpositions”- hasta la más insignificante piedra que la compone - “des beaux palets, [...], des palets de pierre précieuse.... c’est bleu, c’est vert, c’est transparent...”(DER. pp. 20-21).

La montaña posee su propia vida y cuando se siente amenazada por el hombre se defiende como mejor sabe, provocando ciertos cambios físicos. Así al verse ocupada como cada verano por hombres y animales, decide darles una lección; y tras sembrar de muerte el valle debido al derrumbamiento de una de sus paredes, cierra para siempre el camino que accede hasta el pasto de Derborence “...ils ont vu que le chemin était barré. Ils ont vu qu’il y avait comme un grand mur en travers du chemin, et, en travers du chemin, c’était comme un devant de fortifications, avec un glaci, des défilés, des créneaux, des meurtriers” (DER. p. 47).

Como si de un castillo se tratara, la alta montaña parece haberse rodeado de una muralla inexpugnable, defendiéndose así de las futuras visitas del hombre: su propósito no es otro que el de alejar a los hombres de su territorio. En los nuevos planos de la comuna, lo que antes aparecía como pastos y tierras fértiles, se consideran a partir de ahora “terres inutilisables” para el hombre. El verde es el color de la tierra fértil, es el color de la vida “le vert signifie l’herbe et l’herbe veut dire la vie” (DER. p.112).

Derborence se ha convertido en “un grand désert de pierres” (DER. p. 115) cuya disposición dificulta el paso del hombre. Cuando Thérèse va en busca de su marido, las piedras le impiden avanzar “C’est une grosse pierre, une autre grosse pierre, une troisième

grosse pierre. C'est tout un front de grosses pierres, comme des façades de maisons qui sont là, où qu'elle regarde" y le dicen desafiantes "N'allez pas plus loin [...] Arrêtez!" (DER. p. 215). Y es que las montañas, como él mismo Ramuz escribe "c'est beau à voir, mais c'est méchant" (DER. p.106).

El desprendimiento que la montaña provoca sobre Derborence es inmenso "on a calculé plus tard que l'éboulement avait été de plus de cent cinquante millions de pieds cubes" (DER. p. 94). La naturaleza se ha vengado a su manera de los hombres "...le contenu s'était déversé d'un seul coup sur le pâturage, le faisant cesser d'être un pâturage, sur ceux qui l'habitaient, qui avaient cessé de l'habiter, sur ce qui y avait de vie et qui avait été privé de vie. A présent, il n'y a avait plus rien partout que l'immobilité et la tranquillité de la mort" (DER. p.111). Y tras haber englutido todo lo que contenía el pasto - hombres y animales - se prepara para realizar una larga digestión: "D'ailleurs les bruits se faisaient de plus en plus rares, de plus en plus espacés, de plus en plus sourds, de plus en plus intérieurs, comme au commencement d'une longue digestion" (DER. p. 39).

Mientras tanto, las ahogadas voces se van callando allí abajo, como si la vida que acaba de enterrar respirara su último aliento "la voix rauque qui parle là [...] s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse et coupée de silences comme quand on serre quelqu'un à la gorge, et il crie de moins en moins fort, de moins en moins" (DER. p. 68). Después descansa, indiferente a la desgracia que ha provocado : "la nature, elle, se laissait faire, étant rentrée dans le repos, étant retournée à son immobilité, étant redescendue à l'indifférence" (DER. p. 110).

La interpretación dada por los personajes de Derborence sobre estos acontecimientos provocados por la naturaleza se enmarca dentro de una simbología religiosa. Debemos tener en cuenta que Aïre es un pueblo católico y las creencias religiosas están muy enraizadas en esta comunidad: las supersticiones, las apariciones, el miedo por las almas en pena. De ahí que encuentren la respuesta de la caída de ciertos desprendimientos de rocas en la propia religión: la leyenda del Diablo.

Esta leyenda se alimenta con las acertadas apariciones del viejo Plan, extraño personaje que parece conocer las causas del derrumbamiento de la montaña y que habla con ésta como si de un ser vivo se tratara “Il a reussi son coup, cette fois...” (DER. p.217). Ramuz muestra así una Tierra que respira, se alimenta, descansa, se enfada, ríe y habla, y sobre todo que siente y padece las agresiones del hombre. Su relato sirve para advertir que el hombre debe respetar la naturaleza y dejarla tranquila, porque en el caso contrario, la naturaleza empleará sus propios medios de defensa contra el hombre.

Pero la tierra posee también otro significado quizás más especial para Ramuz. Es el símbolo de su país y de todo lo que ésta representa para él: las tradiciones, el terruño, lo autóctono. Ramuz nos muestra la realidad de su país natal, admira sus paisajes montañosos, sus campos, sus viñedos y la nobleza de las gentes que trabajan esas tierras y viven de sus cultivos o de sus rebaños. Así nos lo hace saber en la novela, introduciendo a veces pequeños detalles o costumbres relacionados con la cultura de su país. En los cafés, por ejemplo, se bebe el vino típico de la zona “le jolit muscat du pays. Un vin presque brun tant il est doré ; un vin qui est chaud sous le palais avec un goût râpeux, tandis que son parfum vous monte dans le nez en arrière de la bouche” (DER. p. 96).

Aunque las mujeres no tienen la costumbre de frecuentar estos espacios “ce n’est pas l’habitude chez nous que les femmes entrent dans les cafés” (DER. p. 205). La buena tierra, como dice Antoine al observar las aves que encuentra en su camino, es la tierra de abajo, la del pueblo de los pastores “c’est la bonne terre d’en bas qu’ils annoncent...”, y es buena porque en ella encuentra lo elemental para la vida : el calor, la comida, la bebida y un lugar donde refugiarse “la bonne chaleur, le pain et le vin en abondance, une maison et un lit” (DER. p. 143). A medida que se aproxima al pueblo, siente el olor que la tierra desprende, un olor fuerte y cálido a la vez, debido a la incidencia de los rayos del sol sobre “l’herbe sèche, le thym et la menthe [...] le blé qui va mûrir, la promesse du raisin” (DER. p. 146).

Ramuz da a la novela pinceladas de color regional, prueba de ello es la utilización de algunos (aunque pocos) términos insólitos del lugar relacionados con la tierra. El significado de uno de ellos es explicado por el propio autor en la novela . Ramuz dice : “Ils

avaient dû, pour venir jusque-là, traverser toute une étendue de *lapiez*, qui sont des roches qui ont été anciennement travaillées par l'eau des pluies, et elles ressemblent à une mer arrêtée, ayant encore sa succession de crêtes, de replis, de surplombs, étant toutes percées de trous ronds (là où l'eau faisait des remous)" (DER. p. 41).

Y es que según Ramuz, para encontrar el lenguaje de lo universal hace falta "toucher terre", es decir, entrar en contacto con la tierra, enraizarse, y al mismo tiempo dirigir una mirada crítica hacia el mundo, hacia la historia que se está construyendo. Así, la relación que encuentra con su país viene de lo elemental, de la tierra, de la naturaleza. Gracias a esta última Ramuz comprende las semejanzas, el juego de relaciones, gracias a ella asimila su terruño.

El agua

El agua es también objeto de veneración en sus diversas formas, como río, fuente, cascada, glaciar, lago o lluvia. De ella dependen los campos, los rebaños y el propio hombre. Sin el agua el hombre no podría saciar su sed y tampoco podría desprenderse de sus impurezas externas. Lo comprobamos de manera directa a través de la experiencia del propio protagonista. Estas son algunas de las consecuencias físicas que provoca la falta de agua en Antoine durante los primeros días de su cautiverio: "je n'avais rien à boire... J'avais la bouche qui commençait à se raconir, j'avais les lèvres toutes gercées, ma langue était comme un morceau de cuir et avait trop de place dans mon palais qui s'était retiré" (DER. p. 178).

A través del relato que realiza Antoine en la cantina, Ramuz nos demuestra la importancia que tiene este elemento para la vida del hombre y lo poco que lo valoramos aquellos que lo tenemos al alcance de la mano. Sólo nos damos cuenta de ello en situaciones extremas : "si je pouvais avoir un ustensile pour uriner ; vous vous souvenez ce qu'on raconte des voyageurs perdus dans les déserts et qui ne duraient qu'en se rebovant...Ah ! vous avez du bonheur, vous autres, sous le ciel avec[...] leurs fontaines, leurs belles fontaines ! les sources de dessus la terre, rien qu'une toute petite perle d'eau de temps en temps qui suinte au bout d'un brin de mousse !... (DER. p. 178).

El deshielo del glaciar le salva de una muerte segura, el agua está viva y le da la oportunidad de vivir “Je la sentais bouger vivante entre mes mains, quand je les levais verticalement et elle vivait là, et moi j’allais vivre par elle” (DER. p. 179). Antoine utiliza también ese agua para recuperar medianamente su aspecto aseándose una vez llegado al pueblo “la cuisine était encore pleine des vapeurs de l’eau chaude et de l’odeur du savon. Il s’était lavé” (DER. p. 162).

Este elemento está presente a lo largo de toda la novela, ya sea como simple gota “c’est une goutte d’eau qui tombe [...] la goutte tombe en retentissant” (DER. p. 17), como lluvia torrencial ocasionada por una tormenta “l’orage [...] eût crevé maintenant en une grosse averse qui tapait sur le toit comme les pieds des danseurs sur le plancher du pont de danse” (DER. p. 137) ; es también pequeño manantial “qui coule au bord du chemin”(DER. p. 75), torrente “à la belle eau qui est comme de l’air au-dessus des pierres de son lit, tellement elle est transparente” (DER. p. 28), fuente del pueblo “tellement barbue de mousse, [...] que c’est à peine si de loin on la distingue encore du talus couvert d’herbe auquel elle est adossée, ayant en guise de tuyau un simple chéneau de bois qui est tout fendu, de sorte que la moitié de l’eau se perd avant d’arriver au bassin” (DER. pp. 79-80), lago “on voit deux petits lacs mornes luire encore un peu, puis cesser de luire, posés à plat dans le désordre comme des toitures de zinc” (DER. p. 31) e incluso poderoso e inmenso glaciar “l’arrête où il y a le glacier... les Diablerets...” (DER. p. 20). Pero, sin lugar a dudas, donde cobra mayor importancia es en el río, en el Ródano (DER. p. 51):

Il était marqué là comme une route sur une carte, c’est-à-dire son lit, singulièrement tortueux et capricieux avec ses marges de limon gris ; tandis que lui-même courait au milieu et on le voyait bouger au milieu, étant d’un gris plus clair et presque blanc, rampant sur le ventre comme la vipère.

El río aquí fluye eternamente, y no tiene una relación estable ni con el tiempo ni con el espacio. Se desdobra linealmente igual que la historia; según se desarrolla a través del tiempo, convive con diferentes civilizaciones o transcurre por paisajes variados, pudiendo así caracterizar la vida de diferentes pueblos. Su presencia es así inmemorable “parce que depuis toujours il est là, et immémorialement il marmonne là, élevant la voix quand la nuit

vient, la laissant tomber et faiblir à mesure que le jour grandit” (DER. p. 209). Al contrario que las vidas humanas, el río es infinito, y es así que forma parte de un tiempo cíclico. No sólo es presente, sino también pasado y futuro: “Là aussi ça dure, là non plus rien ne change ; ah ! on le connaît bien, ce Rhône, on ne le connaît que trop ! Depuis le temps, (...) depuis le temps qu’il vous raconte sa vieille histoire, toujours la même...” (DER. p. 51). El agua de que se compone, no sólo cae desde lo alto, sino que asciende desde lo más profundo de la tierra, revistiendo así al río de su característica de ciclicidad.

No hay que olvidar que el río es básicamente agua -elemento primordial de vida. Las tradiciones cosmogónicas de la mayoría de las culturas asocian las aguas de los grandes ríos con las primeras causas de la creación. El agua “posee la fuerza de engendrar, de alimentar” y, por esta razón, quizás Ramuz aproveche la escena en la que Thérèse observa el río – “c’est le Rhône qu’elle voyait sur le fond plat qui était vert” (DER. p. 50) - para anunciarnos los primeros síntomas del embarazo de la protagonista, la llegada de una nueva vida.

El agua cae en forma de lluvia o nace de la tierra para que la fecundación se logre: es fuente de vida y, circulando por la naturaleza, preserva esa vida. De todos los elementos, el agua es el más claramente transicional. Fluye por la tierra, pero se puede elevar hacia el aire por efecto del fuego - el sol - para volver a la tierra en un choque con el aire frío. Es lo líquido entre lo sólido de la tierra y lo etéreo del aire y del fuego, habiéndose convertido - en diferentes mitos antiguos - en mediador entre la vida y la muerte, creación y destrucción.

El agua sirve también de indicador a Antoine para reconocer el camino de vuelta al pueblo: “c’est au bord du torrent qui a retrouvé son ancien lit. Ah ! il s’y reconnaît. La même eau, la même quantité d’eau, sa même couleur, son même bondissement entre les mêmes pierres” (DER. p. 128). Bien es sabido que siguiendo la trayectoria de un río o de un torrente siempre se llega a un pueblo o a una ciudad “Antoine va du côté où le torrent coule...” (DER. p. 142). Ante la presencia del río Ródano, Antoine se dirige a él como si se tratase de un compañero “Il voit le Rhône, il dit: ‘C’est la montagne qui est tombé’ A qui est-ce qu’il parle? Au Rhône. Car le Rhône est là et on le voit” y se orienta gracias a su

curso “c’est lui, alors je prends à gauche” (DER. p. 145) y continúa su camino hacia el pueblo de Aïre.

El fuego

El tercer elemento es el fuego. Alrededor del fuego se reúnen los pastores al finalizar la jornada. El fuego del hogar representa el espacio íntimo, un lugar dado al pensamiento y a la reflexión, como podemos ver en esta primera escena que abre la novela. Al calor de la chimenea los hombres se relajan y disfrutan de un momento de soledad y recogimiento antes de acostarse. La relación que se establece con la naturaleza aparece también gracias a la comparación que Ramuz realiza entre las chispas que el fuego origina y las estrellas que brillan en el cielo, entre ese muro de la cabaña cubierto de hollín y la noche. El fuego otorga al hombre dos elementos esenciales para la vida: es fuente de calor que protege del frío y es la luz que sirve para guiarles en la oscuridad.

Il tenait de la main droite une espèce de long bâton noirci du bout qu’il enfonçait par moment dans le feu [...] Il faisait monter du feu avec son bâton des étincelles ; elles restaient accrochées au mur couvert de suie où elles brillaient comme des étoiles dans un ciel noir (DER. P. 13).

Séraphin s’était remis à tisonner les braises où il avait jeté une ou deux branches de sapin ; et les branches de sapin prirent feu, si bien qu’on voyait parfaitement les deux hommes... [...] comme la flamme recommençait à baisser, il l’a nourrie à nouveau et ravivée avec quelques branches de sapin. [...] c’est la flamme qui monte, c’est la flamme qui retombe- (ils se voyaient, puis ils ne se voyaient plus) (DER. pp. 14,16 y 19).

Pero el fuego también está representado por el sol que permite la vida, que da también su calor a todos los seres vivos como “...les lézards, qui se chauffent au soleil, allongés dans la pierraille...” (DER. p. 95) e ilumina con su luz la tierra, resaltando así la belleza del paisaje “Il y a eu un petit soleil encore pâle qui a éclairé un instant avec de jolies couleurs la côte où il a fait tout rouge les troncs de pins, où il a fait luire certaines roches comme des vitres” (DER. pp. 157-158). Antoine vuelve a la vida sólo en el momento en que siente sobre su piel el calor de los rayos del sol “peu à peu, la douceur de la vie a tout de même recommencé à se faire sentir autour de lui, lui parlant tout bas avec son soleil, [...] il a eu comme des vêtements chauds sur le corps” (DER. p. 118). El sol le ayuda a ver, a percibir las formas que aparecen a su alrededor. Aunque a veces también pueda resultar peligroso:

“...le soleil le frappe à la tête” (DER. p. 117) y al no estar acostumbrado a la intensidad de la luz le ciega haciéndole daño “car c’est beau, mais ça fait mal, et c’est bon, mais ça vous brûle” (DER. p. 118). La presencia del astro le hace comprender su propia existencia: está vivo “il y a le soleil dessus, et le soleil est une chose qui existe. Il existe, moi, j’existe, se dit-il” (DER. p. 121); “Alors, il est heureux, il ne voit qu’une chose : c’est qu’il est vivant” (DER. p. 124).

El amanecer en el pueblo de Aïre se describe en la novela como un retorno a la vida. Tras la oscuridad de la noche, una luz devuelve la vida a todo lo que toca. La luz del sol aparece entre las montañas...

Alors, une bienheureuse lumière s’est glissée par la fente, une bienheureuse lumière en ruisselle jusque sur nous. C’est comme si on levait la dalle d’un tombeau. La vie rentre. La vie touche ce qui est mort et qui tressaille à ce contact. Une lueur horizontale, comme quand un bras s’étend, vient et dit : ‘Lève-toi !’ [...] Levez-vous, est-il dit, sortez de votre sommeil, sortez de la mort... (DER. p. 149).

Este párrafo nos recuerda el pasaje bíblico sobre la resurrección de Lázaro. ¿Se refiere aquí Ramuz al brazo de Dios? ¿Es la voz de Dios la que habla? ¿No es Dios la luz que otorga la vida....?² Y esa luz proviene de las montañas. Existe aquí una relación directa entre la naturaleza y la divinidad.

El aire

Y sin el aire careceríamos del aliento de vida que nos permite respirar. Antoine toma conciencia de ello nada más salir de entre las rocas disfrutando del aire fresco: “Il respire à pleine poitrine comme quand on boit” (DER. p. 118). Ya no olvidará su importancia, incluso días más tarde: “Et il respirait largement l’air une fois encore avec avidité. ‘Ah! c’est bon !’” (DER. p. 166). Y explica claramente lo indispensable que es este elemento cuando uno se encuentra semi enterrado. Así se lo dice a los curiosos que se agrupan a su

alrededor en la cantina : “ ‘Il te faut économiser l’air’ ; [...] Je me disais que je n’en aurais peut-être plus pour bien longtemps ; [...] parce que, vous pensez bien, si l’air aussi avait manqué et pas seulement l’espace et la lumière, mais l’air...[...] parce que l’air c’est au commencement de nous, c’est plus important encore que le pain et l’eau” (DER. pp. 175-176). En este preciso momento para Antoine es el elemento más importante para sobrevivir.

El aire es descrito en la novela a veces como simple brisa portadora de ruidos o ecos lejanos de cascadas: “C’est un peu de vent qui traîne sur le toit. [...] Le frottement du vent remplit à lui tout seul la capacité de l’espace” (DER. p. 17) ; “Le bruit mourait peu à peu [...] comme quand un petit vent fait bouger les feuilletés des arbres”; “Un souffle d’air vous jetait à l’oreille l’espèce de chuchotement lointain d’une cascade. Le souffle d’air lui-même était comme quand on passe la main sur une étoffe, parce qu’il courait à ras du sol” (DER. p. 20).

Pero otras veces es un viento que despliega su furia y su ira contra los hombres, provocando con gran violencia confusión y miedos, y destrozando todo aquello que encuentra a su paso : “... le vent avait ouvert la porte toute grande, comme d’un coup de genoux” (DER. p. 36) ; “Ses habitants se sont ainsi trouvés juste dans le coup d’air quand il est venu, arrachant les pierres des toits, enlevant même tout entiers les toits de deux ou trois petits fenils qui sont là, les emportant au loin comme des chapeaux de paille, rasant un pan de jeunes bois sur un avancement de la montagne ; et, passant par les trous des murs non maçonnés, il avait atteint les hommes sur leurs paillassees como avec la pinte d’un bâton, les poussant en bas de leurs couchettes” (DER. p. 42). Para después volver a su calma habitual : “Puis, peu à peu, l’air était retombé à son calme habituel” (DER. p. 43).

De todos los elementos el aire es el más difícil de percibir. Es invisible, carece de forma y de color. Sin embargo, Ramuz consigue hacerle aparecer bajo diferentes tonos y formas : tras el desprendimiento es un aire opaco que impide ver con claridad a los

² En Génesis 1,3 la Biblia nos presenta la primera creatura de Dios: la luz, la cual constantemente se utiliza en la Escritura para indicar la vida, el gozo, la verdad, la salvación. Dios dijo : “Yo soy la luz del mundo, el que me sigue tendrá la luz de la vida”, Juan 8 : 12.

personajes, aunque después cambia a tonos más claros, para poco a poco desaparecer, “A ce moment, l’air qui était noir avait commencé à devenir gris, ce gris devenant de plus en plus transparent et léger autour d’eux...” (DER. pp. 67-68), mostrando así los verdaderos colores que la naturaleza posee : “les pins sont devenus verts, leurs troncs rouges ; les fleurs étaient blanches et roses aux branches de l’eglantier” (DER. p. 68). O es un aire negro que anuncia la llegada de una noche tormentosa “l’air noircissait de plus en plus autour de Thérèse” (DER. p. 133).

O todo lo contrario, el aire de la mañana aparece “limpide et net comme une vitre fraîchement lavée” (DER. p. 153). Y en época de cosecha tiene el color del trigo “l’air était couleur de blé mûr” (DER. p. 208). No sólo se puede ver, sino también sentir y tocar. Ramuz le concede una textura particular “on ne touche que l’air qui est tendre, qui est élastique, qui cède aussitôt, puis revient ” (DER. p. 119).

Cuando los elementos dan rienda suelta a su ira, todos al unísono, se produce tal confusión que parece haber llegado el fin del mundo. Esto es lo que ocurre en el momento preciso del desprendimiento: la tierra, representada por la montaña se ha enfurecido contra los hombres que la ocupan, y los demás elementos, como el aire, el fuego y el agua la apoyan : “En même temps ça bouge et ça gronde ; en même temps ça craque, en même temps ça siffle ; ça se passait à la fois dans les airs, à la surface de la terre et sous la terre, dans une confusion de tous les éléments où on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement, ni ce que ces bruits signifiaient, ni d’où ils venaient, ni où ils allaient, comme si c’eût été la fin du monde” (DER. p. 42).

O, como el agua, simplemente desaparece para que el hombre no pueda beneficiarse de su presencia. Así ocurre con la Lizierne “car quelque chose y manque, quelque chose qui y était n’y est plus : c’est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre, bien qu’on fût à l’époque de l’année où il est le plus riche en eau ” (DER. p. 45). El sonido familiar del agua representa la vida para las gentes que habitan las montañas. Su silencio es símbolo de muerte : “ ils regardaient vers le torrent, ils voyaient que les grosses pierres qui garnissaient

le fond de son lit achevaient de sécher, laissant entre elles des mares pleines de silence [...]. La grande voix de l'eau s'est tue" (DER. p. 99).

Esta es la forma que tiene Ramuz de expresar plenamente la naturaleza, de hacernos partícipes de un ambiente particular. Como lectores, tenemos la sensación de ver, escuchar y sentir en el relato los diferentes elementos que componen la naturaleza del lugar. Además, podemos observar la importancia que tienen esos Otros en su novela. Por más sencilla que pueda resultar esa realidad que representa, siempre encuentra en el relato su propia nobleza. Todos esos seres no humanos que forman parte de la naturaleza son portadores de secretos. Todos participan en el orden de la creación y tienen su importancia en la novela : desde la hormiga que se pasea sobre una piedra, hasta el vuelo de las aves o la presencia de una simple flor de la montaña.

Cada uno de esos Otros ocupa un lugar designado en esta vida y posee una inteligencia propia y un amor infinito. Son esos Otros los que informan de antemano de cambios inesperados en el tiempo atmosférico, de terremotos o de desprendimientos; que indican, mientras pastan, dónde encontrar las bayas más sabrosas o, como hemos visto en la novela, el mejor camino para regresar a casa. Observándolos atentamente los personajes consiguen ideas para reforzar y mejorar su propia vida. De ellos se reciben regalos innumerables en forma de alimentos, combustible, abrigo y vestimenta.

Pero no son tan sólo estas entidades, reconocidas por nuestra civilización occidental como "vivas", los animales y las plantas, quienes les indican y les hablan como espíritus, sino también el río serpenteante del que beben estos animales, y las lluvias torrenciales, y la piedra que se encuentran en el camino. La montaña tiene también sus propios pensamientos. Los pájaros que cantan y parlotean mientras el sol se oculta tras el horizonte, son los órganos vocales del propio bosque que los cobija. Toda esta vida forma parte de sus personajes, influye en su propia naturaleza humana. Ramuz nos demuestra que sus personajes guardan una relación innata con el resto de organismos vivos que comparten con ellos esos paisajes (se puede establecer aquí una conexión con la hipótesis sobre la

biofilia, tan defendida por Wilson y Keller.)³, sus personajes forman parte de esa comunidad : hablan con el río, con la montaña, con las aves; cuidan y respetan sus rebaños. La idea de la tierra interpretada como una comunidad es la idea base de la ecología. Sólo cuando el hombre se sienta formar parte de esa comunidad podrá utilizar la naturaleza con amor y respeto. Por eso, cuando los personajes de la novela rompen ese equilibrio (penetrando aquí en lugares sagrados como las altas montañas) la propia naturaleza les recuerda dónde están sus límites.

Bibliografía :

RAMUZ, C. F. (1934). *Derborence* in *Œuvres Complètes*, Editions Rencontre, Lausanne, 1968.

VOYENNE, Bernard (1948). *C.F. Ramuz et la sainteté de la terre*, Paris, Ed. Julliard, dans la collection “Témoins de l’esprit”.

WILSON, E.O. & KELLERT, Stephen R. (1993). *The Biophilia Hypothesis*, Ed. Island Press, Whashington, D.C.

³ En *The Biophilia Hypothesis* (1993), Ed. Island Press, los reconocidos biólogos E.O. Wilson y Stephen R. Kellert, nos presentan a través del punto de vista científico de la evolución, la hipótesis de la biofilia, o sea, la ocurrencia de una afiliación innata de los seres humanos a los otros organismos vivos, donde innata, según Wilson, quiere decir hereditaria y por lo tanto parte de la naturaleza humana. Dicha biofilia es parte de nuestra naturaleza, y por lo tanto es “relevant to our thinking about nature, about the landscape, the arts, and mythopoeia, and it invites us to take new look at environmental ethics”.