



Université Badji Mokhtar Annaba
Direction des publications



e-ISSN 9865-2352
ISSN 1111-4932

El-Tawassol

Spécial

Sous la direction de:
Prof. Dr. Marina Ortrud Hertrampf
Dr. Lamia Mechri

Volume 30
Décembre 2024

Revue El Tawassol
Université Badji Mokhtar Annaba

Directeur de la Revue

Pr. Mohammed MANAA

Directeur des Publications

Pr. Kamel CHAOUI

Comité éditorial

Éditrice en chef

Pr. Samira SOUILAH

Editeurs associés

Pr. Youcef Mancer-Université Annaba

Dr. Aouatef Metarref - Université Annaba

Pr. Rahima Bensmail-Université Annaba

Dr. Azza Lahiouel - Université Annaba

Pr. Assia Ouar Université Annaba

Dr. Nora AitTaleb — Université Annaba

Secrétariat

Amira Mansouri

Randa Nasri

Rédaction et Administration

Direction des Publications, University Badji Mokhtar,
BP 12, Annaba, 23000, Algeria.

Tel/Fax: 213 38 57 02 24;

Site de la revue: tawassol.univ-annaba.dz

E-mail: revue.tawassol@gmail.com

..

Comité de lecture du numéro thématique

Pr. Samira Souilah	Université Badj Mokhtar - Annaba
Pr. Aziza Benzid	Université Mohamed Khider - Biskra
Pr. Cherif Bouchahdane	Université Badj Mokhtar - Annaba
Prof. Dr. Marina Ortrud Hertrampf	Université - Passau -Allemagne
Pr. Nawal Boudechiche	Université Chadli Ben Djedide -El Taref
Pr. Roubai-Chorfi Mohamed El Amine	Université Ab-lhamid ben Badis - Mostaganem
Dr. Azza Lahiouel	Université Badj Mokhtar - Annaba
Dr. Hanène Logbi	Université Mentouri - Constantine
Dr. Ismail Slimani	Université Ferhat Abbas - Sétif 1
Dr. Lamia Mecheri	Université Badj Mokhtar - Annaba
Dr. Mohammed Rachid BENEDDRA	Université Aboubeker Bel kaïd - Tlemcen
Dr. Nadjette Ouamane	Université Mohamed Khider - Biskra
Dr. Sabrina MELOUAH	Université Badj Mokhtar - Annaba
Dr. Salah Haddab	Université - Ghardaia
Dr. Samira Merzouk	Université Ferhat Abbas - Sétif 1
Dr. Sara Buekens	Université Gent - Belgique
Dr. Sihem Guettafi	Université Mohamed Khider - Biskra
Dr. Rym Chahmat	Université Badj Mokhtar - Annaba

Sommaire

Mary Hunter Austin's <i>The Land of Little Rain</i> : Eco-affective Perception of the Environment in the Age of the Anthropocene Selma MOKRANI & Pr. Fella BENABED _____	1
Ecological Entropy in Samuel Beckett's <i>Nohow On</i> (1989): An 'Ecosophical' Interpretation Dr. Rahil DELLALI _____	14
Generating Climate Healing and Ecological Change: The Power of Post-apocalyptic Spirituality in Octavia E. Butler's <i>Parable of the Sower</i> Dr. Meriem CHEBEL _____	25
Lecture croisée de représentations littéraires du désert en tant que présages du devenir écologique de la planète Dr. Ismail SLIMANI _____	34
Le changement climatique et le monde rural: la chronique familiale de Serge Joncour entre roman régional et sociobiofiction écocritique Prof. Dr. Marina Ortrud HERTRAMPF _____	43
تمظاهرات البيئة في الفيلم السينمائي العالمي تحليل سيميولوجي للجزء الثاني لفيلم أفاتار "طريق الماء" لعام 2022 د. أسماء شرفة _____	53
Lecture géo(éco)critique de Minamata, un lieu de crise écologique et d'héritage toxique Dr. Lamia MECHERI _____	72
De la catastrophe comme fabrique sociale et artistique: Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe Nicolas MURENA _____	81
De l'écrit à l'écran: Traduction des enjeux environnementaux de la littérature au cinéma Hafida SLIMANI _____	97

Introduction

Marina Ortrud Hertrampf et Lamia Mecheri

«Les enjeux de la crise écologique: approches esthétiques des questions d'environnement, de crise climatique et de durabilité»

Ces dernières décennies ont été marquées par des phénomènes environnementaux de grande envergure liés aux catastrophes écologiques et à la dégradation de l'environnement comme le dérèglement climatique, le réchauffement de la planète, la surexploitation des ressources naturelles, l'effondrement des écosystèmes, la pollution croissante, la déforestation, la désertification, etc. Ces manifestations spectaculaires et inquiétantes de la crise écologique actuelle – et les mutations environnementales qui les accompagnent – occupent une place importante dans les fictions contemporaines, à l'image de la littérature et du cinéma. En effet, les thèmes écologiques ne sont plus relégués au second plan, où ils servaient seulement de décor aux trames narratives. Mais ils deviennent des moteurs narratifs, voire des personnages à part entière, fonctionnant comme des leitmotivs et des mythes vivants au sein des intrigues.

Bien que les effets de la crise climatique soient de plus en plus évidents à l'échelle mondiale et que les menaces qui en résultent pour l'humanité augmentent rapidement, la conscience écologique varie considérablement d'une partie du monde à l'autre. Aux États-Unis, mais aussi en Europe du Nord, on réfléchit depuis les années 1980 au moins aux modifications à long terme et irréversibles du climat provoquées par l'activité humaine sur l'environnement.

Les médias (sociaux), en particulier, ont une influence sans précédent sur la formation de l'opinion de larges pans de la population. Ainsi, l'univers des médias sociaux suscite des interrogations et impose de réfléchir en profondeur sur la crise écologique à travers, par exemple, le développement rapide et *viral* du *Trashtag Challenge*, lancé en 2015 par Younes, un activiste algérien. En l'occurrence, ce type de défi écologiste consiste à s'engager à nettoyer un endroit rempli d'ordures et de poster les deux photographies d'avant et d'après l'opération sur les réseaux sociaux. De son côté, la jeune militante Greta Thunberg – nommée au Prix Nobel de la Paix –, manifeste seule, en 2018, devant le parlement suédois contre le réchauffement climatique et devient le leader d'un mouvement mondial appelé «*Fridays For Future*».

Cette conscience écologique aiguisée se reflète également, au plus tard depuis le début du millénaire, dans le discours des études littéraires et cultures, dans des approches telles que l'écocriticisme, la géocritique et l'écopoésie (cf. p.ex. Blanc/Chartier/Pughe 2008; Buekens 2019; Chelebourg 2012 et 2019; Dwyer 2010; Garrard 2012; Schoentjes 2015; Westphal 2007). Ces concepts traitent d'une manière ou d'une autre de l'inscription de l'éthique dans l'esthétique. L'objet des approches appartenant à l'écocriticisme au sens large n'est pas seulement la confrontation esthétique avec la nature, l'environnement et les catastrophes climatiques contemporaines, mais aussi celles des siècles passés. Très souvent, les approches écocritiques sont comparatistes et s'intéressent aux productions tant littéraires que cinématographiques. De cette manière, des textes plus anciens comme *La Terre* (1887) d'Émile Zola, *L'Homme qui plantait des arbres* (1953) de Jean Giono ou *L'Inconnu sur la Terre* (1978) de J.M.G. Le Clézio sont mis en lumière, tout comme y *La Supplication* (1997) de Svetlana Alexievitch, *La Route* (2006) de Cormac McCarthy, *Crue* (2016) de Philippe Forest ou *Le grand vertige* (2021) de Pierre Ducrozet, pour ne citer que quelques exemples. Dans le domaine du long métrage, on peut penser à *La dernière chasse* (1956) de Richard Brooks, *Soleil Vert* (1973) de Richard Fleischer, *The Day After Tomorrow* (2004) de Roland Emmerich, *Avatar* (2009) de James Cameron, *Promised Land* (2013) de Gus Van Sant, *Don't look up: déni*

cosmique (2021) d'Adam McKay ou bien *Avatar 2: la voie de l'eau* (2022) de James Cameron, par exemple.

Face à la menace croissante que fait peser sur l'humanité la crise climatique dont elle est responsable, il est plus important que jamais de sensibiliser les jeunes générations à l'environnement et au développement durable. En particulier dans les régions du monde où la conscience politique et publique des thèmes écologiques et des pratiques d'action est encore faible ou inexistante, l'objectif prioritaire est de développer une conscience de l'environnement afin d'éduquer les jeunes à devenir des personnes responsables et conscientes de la durabilité. Outre les infographies, les œuvres littéraires et cinématographiques peuvent être particulièrement efficaces à cet égard, car elles affectent beaucoup plus les jeunes réceptrices et récepteurs sur le plan émotionnel et affectif.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent les articles suivants qui offrent un panorama diversifié et un large éventail d'interprétations de la manière dont les crises écologiques et les enjeux environnementaux sont abordés à travers la littérature et le cinéma contemporains, notamment dans un contexte marqué par le réchauffement climatique, les catastrophes écologiques et la dégradation des écosystèmes.

Le point d'orgue est la contribution intitulé «The Land of Little Rain de Mary Hunter Austin. Une perception éco-affective de l'environnement à l'âge de l'anthropocène» de Selma MOKRANI et Fella BENABED, qui se penche sur le premier grand classique de la tradition américaine de *nature writing*. Les autrices soumettent ce texte, écrit déjà en 1903, à une relecture sous le signe de différentes approches de l'anthropocentrisme, comme l'écoféminisme et l'écocritique affective afin d'explorer la représentation de l'environnement au-delà d'un récit de crise, les réponses affectives qu'il suscite, les liens entre les humains et les non-humains, et l'importance éco-pédagogique de cette œuvre jusqu'à aujourd'hui peu étudiée.

En s'appuyant sur la théorie de l'«écosophie» des trois écologies (environnement, société et subjectivité) de Félix Guattari, Rahil DELLALI se penche dans son essai sur les trois textes en prose de Samuel Beckett publiés sous le titre *Nohow On* (1989) et aborde l'entropie écologique dans cette œuvre qui prophétise la décadence de l'homme et de l'environnement.

Meriem CHEBEL se penche sur le roman post-apocalyptique *La Parabole du semeur* (1993) de la romancière américaine Octavia E. Butler et montre comment la religion *Earthseed*, construite de manière idiosyncrasique dans le roman, répond à la nécessité de reconnecter l'humain avec la Terre et ses écosystèmes de manière constructive et donne ainsi un exemple de l'adaptabilité, la résilience et la diversité.

Dans le même ordre d'idée, le texte d'Ismail SLIMANI, intitulé «Lecture croisée de représentations littéraires du désert en tant que présages du devenir écologique de la planète», montre comment certains écrivains anticipent un futur marqué par des désastres écologiques, notamment la désertification. Il analyse, sous l'angle de la géocritique et de l'écopoétique, la crise écologique en explorant le désert comme symbole d'un monde dévasté par le dérèglement climatique, mais aussi en mettant en lumière les visions prémonitoires des auteurs concernant les conséquences des choix humains sur la planète.

L'article «Le changement climatique et le monde rural: la chronique familiale de Serge Joncour entre roman régional et sociobiofiction écocritique» de Marina Ortrud HERTRAMPF est consacré à la description romanesque de la transformation de la vie paysanne en France sur fond des interventions humaines néfastes dans le cycle naturel de la vie. On y apprend que l'émergence d'une conscience écologique et la disparition des paysans sont liées et que la France rurale se dirige vers un avenir incertain.

Le cinéma, pour sa part, est un autre outil puissant capable de traiter le thème de la crise écologique, en créant un choc visuel pour les spectatrices et spectateurs, comme le montre l'étude sémiotique d'Asma CHEURFA du film *Avatar 2: la voie de l'eau* (2022), considéré comme l'un des films majeurs abordant les enjeux environnementaux avec une vision futuriste de l'écosystème mondial en 2154.

Lamia MECHERI analyse le film *Minamata* (2020) d'Andrew Levitas sous l'angle de la géocritique et de l'écocritique. En empruntant les concepts de la référentialité et du personnage écologique, l'auteur parvient à donner un sens profond aux enjeux de la catastrophe environnementale, en l'occurrence les écocrimes et l'écocide, ainsi que l'héritage toxique qui en découle, tout en pensant l'avenir.

L'art théâtral s'intéresse également aux questions écologiques, comme le montre Nicolas MURENA à travers l'épopée artistique *Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe* (2012) de Laura et Stéphane Librizzi-Hurt. En prenant l'exemple de l'ouragan Katrina, qui a ravagé la Nouvelle-Orléans en 2005, la pièce illustre comment les catastrophes dites «naturelles» sont indissociables des récits et des représentations que l'on en fait. Selon l'auteur, l'art et la catastrophe sont tous deux considérés comme deux forces jumelles révolutionnaires.

Enfin, Hafida SLIMANI montre dans sa contribution la pertinence des représentations médiatiques du changement climatique. Sur la base d'une approche mixte, elle peut démontrer dans quelle mesure la littérature et le cinéma augmentent la conscience écologique, poussant un grand nombre d'individus à agir.

Dans l'esprit de cette dernière contribution, toutes les analyses de notre dossier thématique, à la croisée de l'écocritique, de la géocritique, de l'écopoétique et de l'écophilosophie, illustrent comment les fictions, à la fois romanesque, théâtrale et filmique, deviennent des éléments essentiels pour sensibiliser et éduquer surtout les jeunes générations à la crise climatique, en les touchant profondément sur le plan émotionnel.

Bibliographie:

- Bertrand, Westphal (2007): *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.
- Blanc, Nathalie, Denis Chartier, et Thomas Pughe (2008): «Littérature & écologie: vers une écopoétique», *Écologie & politique*, vol. 36, no. 2, pp. 15-28.
- Buekens, Sara (2019): «L'écopoétique: une nouvelle approche de la littérature française», *Elfe XX-XXI* [En ligne], URL: <http://journals.openedition.org/elfe/1299>; DOI: 10.4000/elfe.1299.
- Chelebourg, Christian (2012): *Les écofictions: mythologies de la fin du monde*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- Chelebourg, Christian (dir., 2019): *Écofictions & Cli-Fi: l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*. Nancy: Presses universitaires de Nancy.
- Dwyer, Jim (2010): *Where the Wild Books are. A Field Guide to Ecofiction*. Reno / Las Vegas: University of Nevada Press.
- Garrard, Greg (2012): *Ecocriticism*. London / New York: Routledge.
- Schoentjes, Pierre (2015): *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille: Wildproject.

**Mary Hunter Austin's *The Land of Little Rain*:
Eco-affective Perception of the Environment in the Age of the Anthropocene**

Selma MOKRANI⁽¹⁾

Pr. Fella BENABED⁽²⁾

1- Badji Mokhtar-Annaba University, selma.mokrani@univ-annaba.dz

2- Badji Mokhtar-Annaba University, fella.benabed@univ-annaba.dz

Received: 18/09/2024

Revised: 28/12/2024

Accepted: 28/12/2024

Abstract

*This article invites to an examination of Mary Hunter Austin's biocentric approach to the desert in *The Land of Little Rain*, a non-fiction work that challenges anthropocentric views and reflects the author's commitment to both ecological and cultural diversity. The article employs recent concepts such as the Anthropocene, deep ecology, ecofeminism and affective ecocriticism to explore the representation of the environment beyond a crisis narrative, the affective responses it evokes, the bonds between humans and non-humans, and the eco-pedagogical import of this under-examined literary work.*

Keywords: *Anthropocene, deep ecology, ecofeminism, affective ecocriticism.*

أرض المطر القليل لماري هنتر أوستن: الإدراك الأيكو-عاطفي للبيئة في عصر الأنثروبوسين

ملخص

يدعو هذا المقال إلى النظر في المنهج البيوسنتريكي الذي تتبعه ماري هنتر أوستن تجاه الصحراء في كتابها أرض المطر القليل، وهو عمل غير روائي يتحدى النظريات الأنثروبوسنتريكية ويعكس اهتمام الكاتب بالتنوع البيئي والثقافي. يستخدم المقال مفاهيم حديثة مثل الأنثروبوسين، البيئة العميقة، النقد البيئي النسوي والنقد البيئي العاطفي لاستكشاف تمثيل البيئة بما يخالف سرد الأزمات، الاستجابات العاطفية التي تثيرها، الروابط بين البشر وغير البشر، والأهمية البيئية التعليمية لهذا العمل الأدبي قليل الدراسة.

الكلمات المفتاحية: أنثروبوسين، بيئة عميقة، النقد البيئي النسوي، النقد البيئي العاطفي.

***The Land of Little Rain de Mary Hunter Austin: une
Perception éco-affective de l'environnement à l'âge de l'Anthropocène***

Résumé

*Cet article invite à une évaluation de l'approche biocentrique du désert dans *Le pays de petites pluies* de Mary Hunter Austin, un ouvrage de non-fiction qui conteste les visions anthropocentriques et reflète l'engagement de l'auteure envers la diversité écologique et culturelle. L'article emploie des concepts récents tels que l'Anthropocène, l'écologie profonde, l'écoféminisme et l'écocritique affective pour explorer la représentation de l'environnement au-delà d'un récit de crise, les réponses affectives qu'il suscite, les liens entre les humains et les non-humains, et l'importance éco-pédagogique de cette œuvre peu étudiée.*

Mots-clés : *Anthropocène, écologie profonde, écoféminisme, écocritique affective.*

Corresponding author: Selma MOKRANI, email: selma.mokrani@univ-annaba.dz

Introduction:

Mary Hunter Austin (1868-1934) was a prolific American writer whose life and work were shaped by the Southwestern desert of California and New Mexico. In her seminal work, *The Land of Little Rain* (1903), she not only captures the physical characteristics of the place, but also expresses her intellectual and affective responses to it. This article is an invitation to revisit this important literary work using contemporary concepts such as the Anthropocene, deep ecology, ecofeminism and affective ecocriticism. The book received insufficient literary attention despite its substantial environmental lessons, probably due to the author's honest critique of imperialism in its economic, cultural, and ecological dimensions. Like most women writers of her era, it was difficult for her to gain recognition due to gender bias. In addition, her defense of the natural landscape and Indigenous culture did not align with the prevailing interests of the time. She is scarcely mentioned in research on Indigenous⁽¹⁾ literature and culture, ecocritical studies of desert environments, or affective approaches to nature writing despite her relevance to the three fields. While her work may not have been widely recognized, it is important to reevaluate it through these theoretical approaches. This article deals with questions like the literary representations of the ecological crisis. It will answer some of its central questions like: the depiction of the environment outside of a crisis narrative, the affective responses to the environment, the relationship between humans and non-humans, and the eco-pedagogical potential of the selected literary work.

1- Xerophilous Nature Writing:

Nature writing is a literary genre that explores the natural world and human interactions with it. Through thoughtful reflection and detailed description, it often aims to raise the reader's awareness of the natural environment and its related existential issues. Scott Slovic defines it as "literary nonfiction that offers scientific scrutiny of the world"; it "explores the private experience of the individual human observer of the world, or reflects upon the political and philosophical implication of the relationships among human beings and the larger planet"⁽²⁾. He argues that nature writers are "constantly probing, traumatizing, thrilling, and soothing their own minds"⁽³⁾; they engage readers emotionally with the natural environments they portray, and thus inspire a sense of "awakening." Women writers have frequently been overlooked in studies of this genre, but recent decades have seen a surge in attention towards them, largely driven by the growing prominence of ecofeminism. This approach, which started in the late twentieth century, calls attention to woman's ability for ecological conservation owing to the existence of woman/nature real and symbolic connections. It draws parallels between the linguistic description of the two, which is often characterized by "the womanizing of nature and the naturizing of woman"⁽⁴⁾; they are connected through concepts such as Mother Nature and Mother Earth, as well as through attributes like blossoming, virginity, fertility, and barrenness. They are usually depicted in feminine and even sexual terms: Just as women are naturalized in the dominant discourse, so, too, is nature feminized. "Mother Nature" is raped, mastered, conquered, mined; her secrets are "penetrated" and her "womb" is to be put into service of the "man of science." Virgin timber is felled, cut down; fertile soil is tilled and land that lies fallow is "barren," useless⁽⁵⁾.

In this sense, ecofeminism opposes the hierarchical and patriarchal system led by white or non-white men, and by doing so, it also rejects imperialism, as it similarly enforces control over land and women considered subordinate. Austin's work, therefore, significantly lends itself to ecofeminist reading because, as a poet, novelist, playwright, and essayist, she was known for her engagement with environmental issues, women's rights, and Indigenous sovereignty.

Although written long before the establishment of the concept, Austin's oeuvre equally aligns with the tenets of deep ecology in her presentation of an authentic encounter with the desert through a biocentric rather than an anthropocentric lens, as well as her emphasis on the inherent value of all living beings. Deep ecology, mainly promoted by the Norwegian philosopher Arne Naess in 1972, examines the roots of the environmental crisis and stresses the principle of interrelatedness of all creations. It asserts that humans should stop considering

the environment as a resource but rather as an entity with an intrinsic worth that deserves respect and protection. This involves the questioning of hyper-consumerism, as well as its related agricultural and industrial practices that contribute to environmental degradation.

Lawrence Buell considers Austin a first-wave nature writer in American literature, self-consciously devoted to resisting anthropocentrism. Like her contemporary nature writers, she puts “human figures at the margin and engages in thought experiments that defamiliarize landscapes in tacit suppression (if not downright reproach) of anthropocentrism”⁽⁶⁾. However, unlike other female nature writers such as Susan Fenimore Cooper and Margaret Fuller who present urbanized environments like gardens, Austin portrays human beings facing the overwhelming environment of the American desert, a terrain typically dominated by men in her time. As illustrated in *The Land of Little Rain*, she celebrates a lifestyle of sustainability and promotes practices that are in harmony with the natural world. Her detailed observations are rooted in a scientific understanding of nature, yet they are imbued with a poetic sensibility that captures the emotional and philosophical dimensions of natural phenomena. In so doing, she values “all life in the desert, and attempts to show how each small piece is integral to that larger whole”⁽⁷⁾. She encourages readers to look beyond utilitarian views of the desert and appreciate its essential value and beauty.

The scorching American Southwest is home to diverse organisms and creatures known for their adaptation to arid environments, described as “xerophilous” (from the Greek words “xero” meaning “dry” and “philos” meaning “loving”). In his pioneering ecocritical study of the desert, *Xerophilia: Ecocritical Explorations in Southwestern Literature* (2008), Tom Lynch extends the term “xerophilous” to describe influential writers from the region, such as Terry Tempest Williams, Edward Abbey, and Leslie Marmon Silko, as well as less widely known ones like Ray Gonzales, Charles Bowden, and Susan Tweit. He refers to their sensual writing that evokes “an affective bond between residents of the Southwest and the place in which they dwell,” wishing that their “ecoaesthetic” commitment would lead to “the evolution of a sustainable xerophilic culture in these arid bioregions” and hence “motivate people to protect such places”⁽⁸⁾. These authors call for sustainable bioregional practices that encourage people to live thoughtfully, emotionally, ethically, and creatively in their deserts. The omission of Austin’s name from the previously mentioned anthology of Southwestern desert literature is quite surprising since she was one of the earliest American writers who wanted to counteract the sweeping industrialization and the emerging consumerism in the country.

The omission of Austin’s name therefore illuminates the importance of this study in reestablishing her as one of the foremost xerophilous authors of American literature. In *The Land of Little Rain*, she shows how xerophilous fauna and flora are characterized by an economy that ensures their survival in arid conditions, and as opposed to “the accepted note of desertness” as “life defeated,” she celebrates “the secret charm of life triumphant”⁽⁹⁾. She believes that death in this landscape is not inevitable, but it results from human errors of judgment and lack of imagination because there is water for those who can adapt to it. “In Death Valley, reputed to be the very core of desolation,” she affirms, there “are nearly two hundred identified species”⁽¹⁰⁾ that need water to survive. She intimates, “The desert floras shame us with their cheerful adaptations to the seasonal limitations. Their whole duty is to flower and fruit, and they do it hardly, or with tropical luxuriance, as the rain admits”⁽¹¹⁾. In this exaltation of plants, metaphorically “shaming” the human being for their adaptability, the author shows the importance of the tiniest creatures in the ecosystem for human welfare.

Two major books have included Austin’s work in their study of the literary representations of the desert. In *The Southwest in American Literature and Art: The Rise of a Desert Aesthetic* (1997), David W. Teague explores a range of works from Indigenous oral traditions to journals, fiction, and visual art by thirty authors like Cabeza de Vaca, John Wesley Powell, Frederic Remington, and Mary Austin. He examines the ways they create “a place for the desert in the collective imagination of the United States,” considering it a place humans need to sustain rather than reconfigure⁽¹²⁾. In *The Poetics and Politics of the Desert: Landscape and the*

Construction of America (2009), Catrin Gersdorf uses concepts from recent ecocriticism debates to examine how American ideas about arid landscapes have evolved since the mid-nineteenth century within four spatial metaphors: garden, wilderness, Orient, and heterotopia. She considers that for Austin, the desert is a “heterotopia,” defined as “a space of alternate cultural ordering”⁽¹³⁾. In contrast to utopias, which are unreal places, heterotopias are real places that are different from normal society and provide alternative experiences or meanings that do not follow conventional rules.

In *The Land of Little Rain*, Austin presents a minute description of life in the Mojave desert⁽¹⁴⁾, with each chapter dealing with the sacredness of nature, the influence of human action on it, and the prospect of reconciliation between the two. She illustrates the relationship between the desert and its Indigenous names, which she finds far more evocative than those of European origin⁽¹⁵⁾. She appreciates the descriptive power of Indigenous names and their strong connection to the land’s essence, in contrast to the European names driven by a desire for domination. Her preference for Indigenous names also reinforces her recognition of the land’s original stewards. According to Lois Rudnick, “Austin rejects Anglo names for geographic landmarks and uses the original Indian and Hispanic designations because they express the land’s natural characteristics rather than the individual discoverer’s ego”⁽¹⁶⁾. She begins by redefining the desert not as a void, but as a “Country of lost borders” inhabited by Ute, Paiute, Mojave, and Shoshone tribes; this suggests a landscape governed by natural rather than human-made boundaries. Hence, inspired by Indigenous naming traditions, she refers to the desert as “the land of little rain,” arguing that “If the Indians have been there before me, you shall have their name, which is always beautifully fit”⁽¹⁷⁾. She believes that the “Desert is a loose term to indicate land that supports no man; whether the land can be bitted and broken to that purpose is not proven. Void of life it never is, however dry the air and villainous the soil”⁽¹⁸⁾. She acknowledges the Indigenous peoples’ connection to the land, making the names they provide more suitable and beautiful due to their intimate knowledge and relationship with it.

2- Ecological Imperialism in the Age of the Anthropocene:

The concept of the Anthropocene (from the Greek words “ánthropos” meaning “human” and “-cene” meaning “new”) is increasingly being used by ecocritics to draw attention to the urgency of addressing environmental issues. In “The Anthropocene” (2000), Paul Crutzen and Eugene Stoermer argue that humanity moved beyond the Holocene epoch, the geological period spanning from the end of the last Ice Age, about 13,000 years ago. Humans have since then altered the Earth so drastically that their influence is leaving traces on the planet’s geological layers⁽¹⁹⁾. This Anthropocene epoch is characterized by never-before-seen changes on planet Earth, including persistent pollution, biodiversity loss, and climate change, and these changes have intensified since the beginning of the European imperial expansion. In *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe* (1986), Alfred Crosby denounces the exploitation and alteration of ecological systems that involves the imposition of foreign environmental practices and resource management strategies on colonized lands (he calls “Neo-Europes”), leading to the disruption of local ecosystems and traditional ways of life. He writes:

The colonizers brought along plants and animals new to the Americas, some by design and others by accident. Determined to farm in a European manner, the colonists introduced their domesticated livestock—honeybees, pigs, horses, mules, sheep, and cattle—and their domesticated plants, including wheat, barley, rye, oats, grasses, and grapevines. But the colonists also inadvertently carried pathogens, weeds, and rats⁽²⁰⁾.

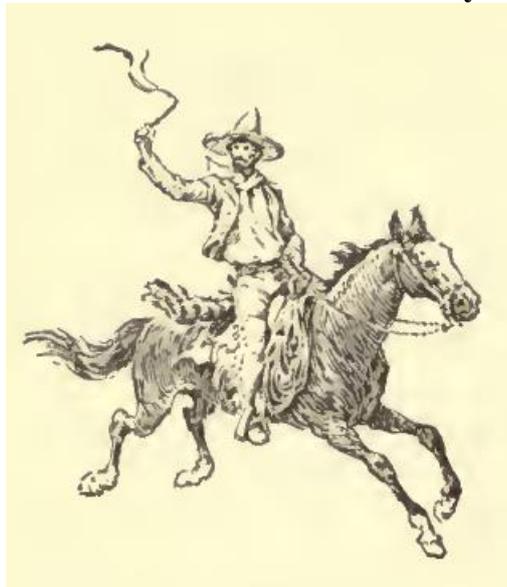
This passage illustrates the dual nature of the “Columbian exchange”; i.e., the deliberate attempts to cultivate familiar European agricultural practices and the unforeseen environmental disruptions caused by the inadvertent introduction of exogenous species and pathogens.

Austin’s work debunks the Imperial myth of emptiness that represents the American West as a desolate place in order to justify its occupation. She believes that “the reek of men’s passions lies in the hollow desertness like an infection”⁽²¹⁾, assimilating Euro-Americans’ presence to a plague that devastates the place. Most of them end up sundried since the

wilderness “has its own exigencies and occasions, and will not be lived in except upon its own conditions”⁽²²⁾. In *West of Everything: The Inner Life of Westerns* (1992), Jane Tompkins considers that, in the eyes of settlers, the desert was a “*vacuum domicilium*,” an empty territory to be occupied and mastered⁽²³⁾. The Indigenous inhabitants, if ever mentioned, were portrayed as non-human obstacles to Manifest Destiny, a nineteenth century concept that proclaimed the divine mission of Euro-American settlers to expand their territorial boundaries from coast to coast. On their way, they legitimized the extraction of ore, mainly gold. In this respect, Austin denounces the prevalent belief of her time that the “desert is a loose term that indicates a land that supports no man”⁽²⁴⁾, and that, “Void of life it never is, however dry the air and villainous the soil”⁽²⁵⁾. She enumerates the various forms of life present in it, mentioning that “There are many areas in the desert where drinkable water lies within a few feet of the surface, indicated by the mesquite and the bunch grass (*Sporobolus airoides*)”⁽²⁶⁾. She hence renders, in *The Land of Little Rain* and other works, the image of the desert’s landscape, its plant life, and its animal species, both in scientific and poetic terms.

In addition to drawing a portrait of her bioregion’s fauna and flora, Austin writes about the human beings who populate it. She comments on the human-environment interactions characteristic of her epoch; for instance, she describes the transformation of the landscape through modern irrigation and land management practices, which disrupt the balance between human needs and environmental sustainability. In “Jimville—A Bret Harte Town”⁽²⁷⁾, she describes Jimvilleans as lawless “cattle-men and adventurers for gold” in a place where “modern America has laid a greedy, vulgarizing hand”⁽²⁸⁾. She depicts greedy Euro-Americans as being completely out of touch with it; their excessive mining, rampant industrialization, and domesticated herds disturb the ecosystem. She contrasts their practices with the wisdom of Indigenous communities who have learned, over the centuries, to adapt to the arid conditions of the Southwest and live sustainably on their land. In “My Neighbor’s Field,” Austin further explores the influence of human beings on the ecosystem by describing a neighbor’s field that only grows weeds and watching the mark of “human occupancy of greed and mischief”⁽²⁹⁾ upon it. She finds that the field’s ecosystem functions in unison, with each plant affecting the animals according to its blooming and dying cycles. She nonetheless raises concerns that it might eventually be overtaken by successive waves of settlers, namely the homesteaders, ranchers, and miners and their “adjudged possession of the field”⁽³⁰⁾. On a more transcendental plane, the field serves as a meditative space where the author practices mindfulness on the bonds between humans and other elements of nature.

Figure n°1: Sketch of a “cattle-man” made by Ansel Adams



Source: *The Land of Little Rain*⁽³¹⁾

While in the nineteenth century, the American Southwest had been characterized by its focus on irrigation and mining industries, by the twentieth century, it transformed into a testing ground for military technology, including nuclear weaponry. Many Indigenous territories have been turned into “national sacrifice zones”; genocidal and ecocidal practices have been legitimized to create a “bare nature”⁽³²⁾ that serves the welfare of the expanding nation. In *The Land of Little Rain*, despite her condemnation of human greed, Austin shows that individuals differ in the extent to which they exhibit it. She contrasts, for instance, the pacifist Pocket Hunter with the rougher miners who become fixated on their quest for gold and, in the process, lose their sanity. The Pocket Hunter, however, is “saturated with the elements” and feels happy whenever he is outdoors because he finds “himself in the grip of an All-wisdom that killed men or spared them as seemed for their good”⁽³³⁾. Through this character, Austin praises the little miners who understand their environment and limit their activity to a sustainable scale. His return to the desert, despite having achieved substantial financial success, reinforces her belief that people are drawn back to this land for enigmatic reasons.

3- Learning from the Indigenous People’s Sustainable Relation to the Land:

In an age of environmental degradation, ecologists are reappraising indigenous peoples’ sustainable relation to the environment. In *All our Relations: Native Struggles for Land Rights and Life*, environmental activist Winona LaDuke notes that “wherever Indigenous peoples still remain, there is also a corresponding enclave of biodiversity”⁽³⁴⁾. The Lakota phrase “Mitakuye Oyasin,” translated as “all my relations” can be used to explain the Indigenous holistic view of the world, in which stars, planets, plants, and animals, are considered as relatives. Indigenous people do not use natural resources beyond their immediate needs; they consider that cultural survival is only possible through the preservation of the ecosystem, whose destruction amounts to spiritual loss. Their ecological ethics, as opposed to the Western anthropocentric ethos, stems from an “understanding of the human-nature relation as a continuum or a monism rather than as a binary schism”⁽³⁵⁾. It likewise stems from the belief that “all organisms, including humans, are part of a larger biotic web or network or community whose interests must constrain or direct or govern the human interest”⁽³⁶⁾. In an age of environmental degradation, it is hence important to reappraise Indigenous peoples’ sustainable relation to nature.

Austin, in *The Land of Little Rain*, in contrast to many of her contemporary writers, does not deny the existence of the land’s Indigenous peoples; she writes, “Ute, Paiute, Mojave, and Shoshone inhabit its frontiers, and as far into the heart of it as a man dare go”⁽³⁷⁾. This sentence serves as her testimony about the existence of human lives before the arrival of Euro-Americans, and throughout the book, she takes a number of her observations about the environment from their traditional knowledge. She recommends, “Trust Indians not to miss any virtues of the plant world!”⁽³⁸⁾. In the chapter entitled “Shoshone Land,” for instance, the protagonist is a medicine man who teaches her the use of herbal remedies. She is fascinated by the way how, like the flora and fauna of the land, he and his people survive with such economy and respect for the environment. In the chapter dedicated to “The Basket Maker,” Austin depicts the relationship of Seyavi, an Indigenous woman, with the land as one of mutual respect. She toils to provide for herself and her son; she creates baskets, bowls, and cooking pots with a “touch beyond cleverness.” She is, like the raw material she employs, close to the land, and they are both “saturated with the same elements”⁽³⁹⁾. The narrator explains:

Seyavi made baskets for love and sold them for money, in a generation that preferred iron pots for utility. Every Indian woman is an artist—sees, feels, creates, but does not philosophize about her processes. Seyavi’s bowls are wonders of technical precision, inside and out, the palm finds no fault with them, but the subtlest appeal is in the sense that warns us of humanness in the way the design spreads into the flare of the bowl⁽⁴⁰⁾.

This passage describes the value of Seyavi’s craftsmanship and connection to the natural world. The environment is not only a backdrop but an integral part of her existence, echoing deep ecology’s belief in nature’s inherent worth. Simultaneously, her story reflects ecofeminist principles through her embodiment of resilience and self-reliance, as well as women’s bond

with the environment in a male-dominated world. Her struggle against external pressures, including the invasion of cattle-men and adventurers, mirrors ecofeminism's focus on the link between the oppression of women and the exploitation of nature.

Like the Indigenous oral narratives of her time, Austin's *The Land of Little Rain* is mainly about being human in a more-than-human world, and in this sense, the author has been a champion of the post-anthropocentric perspective by recognizing that the non-human world not only serves human needs, but also has its own existence and worth. David Abram borrows Theodore Sturgeon's concept of "more-than-human"⁽⁴¹⁾ to signify the commonwealth of all creations that co-dwell on planet Earth, showing that human life is part of a broader non-human life that surrounds and supports; he calls for humility since "more" carries not only a quantitative but also a qualitative significance. The material branch of ecocriticism uses this concept to point out the need to view the physical world not simply as a setting for human stories, but as an active contributor to the creation of those stories. For Serenella Iovino and Serpil Oppermann, material ecocriticism employs two approaches to understand "the agency of matter." While the first one considers the way "nonhuman agentic capacities are described and represented in narrative texts (literary, cultural, visual)," the second one emphasizes the "narrative power of creating configurations of meanings and substances, which enter with human lives into a field of co-emerging interactions"⁽⁴²⁾. In this respect, nature and culture become interdependent in a narrative where the agents are not only humans, but also animals, objects, and places.

In Austin's autobiography, *Earth Horizon*, the protagonist Mary is "plagued with an anxiety to know" and is "spellbound in an effort not to miss any animal behavior, any bird-marking, any weather signal, any signature of tree or flower"⁽⁴³⁾. In *The Land of Little Rain*, as well, the narrator is spellbound by the xerophilous flora and fauna. Her examination of the more-than-human world extends beyond large animals like coyotes, buzzards, and buffaloes to tiny species that lie at the beginning of the food chain and contribute to the balance of the ecosystem. She observes the "evidence of insect life. Now where there are seeds and insects there will be birds and small mammals"⁽⁴⁴⁾. Writing about the tiniest creatures in the ecosystem is uncommon, especially in a context where the dominant narrative of the desert typically portrays it as a "barren" land. In her chapter on "The Scavengers," she provides an example of the impressive "economy of nature" by describing a range of creatures that "know nearly as much of death as do their betters [humans], who have only the more imagination"⁽⁴⁵⁾. She reevaluates the role of scavengers, often seen as foul and cruel, by acknowledging their essential function in the food chain, as they contribute to natural sanitation by removing carcasses from the environment. She gives agency to these animals, insisting that humans must not disrupt the balance of the ecosystem, as "it seems that the wild creatures have learned all that is important to their way of life"⁽⁴⁶⁾. In this chapter, Austin is scathingly critical of human egocentricity and stupidity, particularly regarding the pollution of the landscape with objects such as tin cans:

Man is a great blunderer going about in the woods [...] Being so well warned beforehand, it is a very stupid animal, or a very bold one, that cannot keep safely hid. The cunningest hunter is hunted in turn, and what he leaves of his kill is meat for some other. That is the economy of nature, but with it all there is not sufficient account taken of the works of man. There is no scavenger that eats tin cans, and no wild thing leaves a like disfigurement on the forest floor⁽⁴⁷⁾.

This quote is a vivid criticism of humanity's ecological footprint; it shows that while natural processes involve a cycle of predation and survival, human activities disrupt this balance. Unlike scavengers that recycle organic matter, humans leave behind non-biodegradable waste, such as tin cans, which neither nature nor its creatures can process. Through this commentary, Austin prompts readers to reflect on their role in the ecosystem, as she encourages what Alexa Weik von Mossner calls a "trans-species empathy"⁽⁴⁸⁾, a key tenet of deep ecology, ecofeminism, and affective ecocriticism.

Figure n°2: Sketch of polluting tin cans made by Ansel Adams

Source: *The Land of Little Rain*⁽⁴⁹⁾

4- Eco-affective Perceptions of the Land:

During her lifetime, Austin suffered from neurasthenic breakdowns, which are mental and emotional conditions marked by chronic fatigue, emotional distress, and cognitive difficulties. This was attributed to the emotional distress of her childhood after the early deaths of her father and sister⁽⁵⁰⁾. She later lived without the emotional support of her mother and husband, finding in the land a source of affective nourishment and learning to survive with little sustenance, most like the desert's flora and fauna. In *The Land of Little Rain*, she argues that there is "little in it [the Mojave desert] to love" because of its inhospitality, but "None other than this long brown land lays such a hold on the affections"⁽⁵¹⁾. Even if its intense living conditions can erode people's strength, it is a place that, once visited, unavoidably draws them back to it. This testimony reflects the author's intense, almost transcendental, reverence for the place, drawing the reader into assembling, chapter by chapter, the broader picture and its shrouded mystery. Her reflections on her life in the isolated towns of the high desert reveal the tension between her personal frustrations and her later romanticized vision of the disappearing natural world.

A recent trend in the humanities, inspired from philosophers like Baruch Spinoza, Gilles Deleuze and Félix Guattari, refocuses attention on the importance of affect in human behavior and social interaction. In *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, neuroscientist Antonio Damasio asserts that emotion is "an integral component of the machinery of reason." Even if "traditional wisdom" rightly warns about the potential negative effects of emotion on reasoning, "the absence of emotion and feeling is no less damaging, no less capable of compromising the rationality that makes us distinctively human and allows us to decide in consonance with a sense of personal future, social convention, and moral principle"⁽⁵²⁾. He concludes that feeling orients reasoning and puts humans "in the proper direction" to effectively use the tools of logic.

Affective ecocriticism has emerged from this affective turn to indicate the emotional responses elicited by the natural environment and to explore their effect on human experiences and narratives. Its significance lies in addressing the negative consequences experienced by humans in the Anthropocene era, such as grief, despair, anxiety, and solastalgia, while also acknowledging the persistence of hope for a better future. Austin's narrative is mainly characterized by solastalgia (derived from the Greek words "sōlācium" meaning "comfort" and "-algia" meaning "pain"), a concept coined by Glenn Albrecht to describe the feeling of homesickness caused by environmental change; it is different from eco-anxiety which is related to fear of what might happen in the future. He defines it as "the homesickness you have when you are still at home" while this home is changing in distressing ways. It results from the "recognition that the place where one resides and that one loves is under immediate assault"⁽⁵³⁾. This perspective is reminiscent of Edward O. Wilson's "biophilia hypothesis," which assumes an inherent emotional bond between humans and other living organisms, spanning various emotions like attraction and aversion, awe and indifference, or calmness and anxiety⁽⁵⁴⁾.

Austin's experiences in *The Land of Little Rain* exemplify the aforementioned ideas, as her reflections on the environment are affected by the emotions it evokes. Her representation of the land and its challenges, such as extreme temperatures and scarce waters, generates emotional responses like fear and despair, but also resilience and endurance, along with introspection and contemplation. The reader can also experience a multitude of emotions, such as love, awe, care, fear, grief, empathy, humility, and relationality. The initial leg of her trip, from Keeler to Mojave, is particularly arduous due to the rough terrain, but she finds a peculiar joy in this challenging segment. She prefers to sit in the open-air place next to the driver instead of the confined interior of the stagecoach with her fellow travelers. By choosing the exposed seat, she demonstrates her desire for an unmediated connection with the land; this preference allows her to fully immerse herself in the sights, sounds, and sensations of the place, free from the distractions of the interior.

Her interaction with the desert is not solely about observing nature, but also about engaging with it in a way that is both intimate and transformative. She is moved to contemplate the "eternal meaning of the skies"⁽⁵⁵⁾, suggesting that these natural phenomena offer her a sense of the sublime, where the physical experience of the storm becomes a gateway to existential reflections. For her, experiencing the desert is an "immersive encounter" that connects her to the environment on multiple levels. As she argues, to truly understand the power and significance of a mountain storm, one must be inside it; this argument reflects her belief that authentic connection with nature requires full immersion, both physically and emotionally. She further portrays storms as both destructive and nurturing forces; she stresses their role in shaping landscapes and the ecosystem: "They scoop watercourses, manure the pines, twist them to a finer fibre, fit the firs to be masts and spars, and, if you keep reasonably out of the track of their affairs, do you no harm"⁽⁵⁶⁾; she adds that "Such rains relieve like tears"⁽⁵⁷⁾. Her descriptions of cloud formations and rain patterns demonstrate an almost mystical appreciation for natural processes, while still acknowledging their potential for destruction. This balanced view is reminiscent of deep ecology's emphasis on the inherent value of nature beyond human utility.

5- Ecotopia and Education for Sustainability:

Exposed to Austin's *The Land of Little Rain*, the reader is transported from eco-anxiety to eco-optimism. The book can be read as a "cautionary tale" which, as Ursula Heise explains in her introduction to "The Invention of Eco-futures," "extrapolates dystopian futures from current configurations of capitalism, climate change, biotechnologies, or species loss." It hence invites readers "to contemplate the present as the matrix of the past from which dystopia sprang, as well as to consider how alternative developments might be initiated"⁽⁵⁸⁾. Utopianism, however, has faced criticism for being mere escapism that does not address real world issues and for serving as a fantasy that distracts from tackling these issues. It has also faced criticism for representing a form of perfection that is either unattainable or at least far from our reality. On the other hand, proponents of utopianism argue that it is useful to genuinely recognize the injustices of today's world and strive for improvement since it nurtures human capacity to envision different possibilities. Lyman Tower Sargent describes utopianism as a sort of "social dreaming" that helps us conceive better alternatives, but instead of portraying an idealized society, he proposes one that is "considerably better" than the one in which the reader currently lives⁽⁵⁹⁾.

Austin's utopian ending of *The Land of Little Rain* fulfills this "social dreaming" role. In the final chapter, "The little town of the grape vines," the narrator reaches the sacred city of Las Uvas after going through apocalyptic loomings. This land of peace and abundance is populated by individuals who practice a harmonious blend of Christian and Indigenous traditions. Despite being situated in a desert, it is idyllically represented as full of "arches and airy crofts, full of linnets, blackbirds, fruit birds, small sharp hawks, and mockingbirds that sing by night"; the birds "pour out piercing unendurably sweet cavatinas about the fragrance of bloom and musky smell of fruit"⁽⁶⁰⁾. The dwellers of the land live in synchrony with their high desert environment,

where the melodies of guitars and voices blend with the birds' enchanting songs. In this peaceful setting, people live in communal affection and solidarity, with little "villainy" and "little wealth," and with "no incentive to thieving or killing"⁽⁶¹⁾. They have relinquished their desire for gold and moderated the negative aspects of their traditions like cock-fighting or smoking. They peacefully co-exist with each other and with the more-than-human world. Austin thereby creates what ecofeminist Carolyn Merchant calls an "Edenic recovery narrative" in which she repudiates Man's pretension of "subduing" the land, but instead considers it as a "home, a community, to be shared with other living and nonliving things," a community where "women, minorities, other cultures, and the earth, along with men, will be active partners"⁽⁶²⁾. Through this utopian vision, Austin invites her readers to cultivate a refined sensibility towards the environment and counter the destructive materialistic impulses of capitalist consumerism.

Despite writing at the turn of the twentieth century, Austin's approach to the desert ecosystem in *The Land of Little Rain* anticipates modern research in the field. Her 1903 observations are found in contemporary research, as in the 2024 study "Valuation and Management of Desert Ecosystems and their Services" by Haojie Chen and Robert Costanza. This study presents the importance of understanding the distinctive species, ecological functions, and cultural significance of desert landscapes, as well as the need for sustainable management practices. It calls for research into "the unique species and the special ecological and geological functions of deserts"⁽⁶³⁾. This claim is found in Austin's text when she states, "Not the law, but the land sets the limit"⁽⁶⁴⁾, indicating her recognition that the harsh desert environment dictates the survival and adaptation of its dwellers. Hence, while Chen and Costanza call attention to the need for recognizing desert ecosystems and their economic valuation in 2024, Austin articulated the inherent value of her Southwestern desert ecosystem over a century earlier. Like them, Austin calls for "sustainable decision-making regarding land and resource management in desert regions" to balance conservation with human needs⁽⁶⁵⁾. The connection between desert health and human health is foregrounded in her observation that "For all the toll the desert takes of a man it gives compensations, deep breaths, deep sleep, and the communion of the stars"⁽⁶⁶⁾, concurring with Chen and Costanza's recommendation to explore the link between desert health and human health. Unlike common attempts to "green" the desert, Austin values the desert for what it is, appreciating its raw and untamed beauty without seeking to alter it.

Reinforcing the aforementioned principles of affective ecocriticism, the emotional intensity of Austin's narrative allows readers to be transported into the desert environment, and research presently contends that narratives "tend to be more persuasive when they elicit from recipients a state of psychological transportation"⁽⁶⁷⁾. In other words, readers who are emotionally transported within the narrative are more likely to experience significant changes in their attitudes and beliefs, leading to the conclusion that *The Land of Little Rain* has a considerable didactic importance. It offers an opportunity to explore a number of Sustainable Development Goals such as Life on Land (SDG 15), Good Health and Well-being (SDG 3), and Reduced Inequalities (SDG 10). It illustrates that literature can contribute to advancing these goals by raising awareness, empathy, and stewardship. In this perspective, it is important to update educational programs to include literary works on the theme of sustainability, as they can shape students' environmental attitudes and encourage responsible behavior towards the planet.

Conclusion:

Revisiting Mary Austin's *The Land of Little Rain* in the context of the Anthropocene, and through the lens of deep ecology, ecofeminism, and affective ecocriticism, reveals the author's pioneering reflection on the interaction between human and more-than-human worlds. By examining her representation of the human footprint on the desert ecosystem, the reader discovers that her work correlates with contemporary concerns about ecological destruction and resilience. It serves as a reminder of the sensitive balance required to maintain the planetary health of arid environments; it also recognizes the inherent value of all life forms and celebrates their ecological interconnectedness. Unlike many contemporary environmental texts that evoke

eco-anxiety, however, Austin's book transports readers from a state of eco-anxiety to a sense of eco-optimism through its ecotopian ending. This vision combines scientific observation, philosophical reflection, and emotional resonance to provide an alternative to the current anti-utopian environments of the Anthropocene.

Endnotes;

- 1- In Indigenous studies, the word "Indian" is rejected for being a misnomer: when Christopher Columbus landed on a Caribbean island, he believed he was in Southeast Asia and named its inhabitants as "Los Indios." The appellations "Amerindian" and "American Indian" are consequently rejected for the previous reason, and for the naming of the continent after the Italian explorer Amerigo Vespucci, the first European who set foot on the continent's mainland. "Native American" is the most widely used appellation; it recognizes that the land was not a "New World," and that it was inhabited before the arrival of Europeans. Yet, it is likewise confusing, because "native" means "born in," and even the descendants of European, African, and Asian migrants were born on the American continent. In this article, therefore, we prefer to call them "Indigenous people," with an upper-case "I" as an expression of respect.
- 2- Slovic, S. "Nature writing," p. 888.
- 3- Slovic, S. "Nature writing and environmental psychology," p. 352.
- 4- Bullis, C. "Retalking environmental discourses from a feminist perspective," p. 125.
- 5- Warren, K.J. *Ecological feminism*, p. 190.
- 6- Buell, L. *The Future of environmental criticism*, p. 99.
- 7- Norwood, V. "Heroines of nature," p. 331.
- 8- Lynch, T. *Xerophilia*, p. 13.
- 9- Austin, M.H. *The land of journey's ending*, p. 56.
- 10- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 12.
- 11- Ibid., p. 7.
- 12- Teague, D. *The Southwest in American literature and art*, p. 38.
- 13- Gersdorf, C. *the poetics and politics of the desert*, p. 247.
- 14- The Mojave Desert is situated in the Southeastern region of California and the Southwestern part of Nevada, with minor extensions reaching into the states of Arizona and Utah. It is known for its extreme weather conditions. The low precipitations, combined with high evaporation rates, contribute to its arid scenery; it is nonetheless home to a variety of adaptable flora and fauna.
- 15- Austin draws attention to the importance of naming in imperial expansion. Using a toponym (place name), human beings give meaning to a location, claim possession over it, and draw identity from it. According to Bill Ashcroft in his book *Post-colonial transformations*, "to name place is to announce discursive control over it by the very act of inscription, because through names, location becomes metonymic of those processes of travel, annexation and colonization which affect the dominance of imperial powers over the non-European world" (p. 134). Therefore, maps and toponyms have been metonyms of "imperial knowledge" as well as strategies of "imperial control of space and time" (p. 156). Renaming colonized places is significantly a major weapon in the hands of explorers and mapmakers who project their signifiers on Indigenous cultural landscapes.
- 16- Rudnick, L. "Re-naming the land," p. 16.
- 17- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. viii.
- 18- Ibid., p. 3.
- 19- Crutzen, P. and Stoermer, E. (2000). "The Anthropocene," p. 17.
- 20- Crosby, A. *Ecological imperialism*, p. 19.
- 21- Austin, M.H. *Stories from the country of lost borders*, p. 24.
- 22- Ibid., p. 25.
- 23- Tompkins, J. *West of everything*, p. 74.
- 24- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 3.
- 25- Idem.
- 26- Ibid., p. 8.
- 27- This is a reference to Bret Harte (1836–1902), a Southwestern desert writer whose short stories tell about Gold Rush prospectors and gamblers.
- 28- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 163.
- 29- Ibid., p. 128.
- 30- Idem.

- 31- Ibid., p. 156.
- 32- Arnold, J.D. "Bare nature and the genocide-ecocide nexus," p. 1.
- 33- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 71.
- 34- LaDuke, W. *All our Relations*, p. 1.
- 35- Buell, L. *The environmental imagination*, p. 211.
- 36- Buell, L. *The future of environmental criticism*, p. 134.
- 37- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 3.
- 38- Ibid., p. 10.
- 39- Ibid., p. 169.
- 40- Ibid., p. 168.
- 41- The concept of "more-than-human" was first used by Theodore Sturgeon, in his science fiction novel *More Than Human* (1953), to explore the potential for humanity to transcend its current limitations. The story follows a group of individuals with extraordinary psychic abilities who come together to something greater than the sum of their parts.
- 42- Iovino, S. and Oppermann, S. "Material ecocriticism," p. 79.
- 43- Austin, M.H. *Earth horizon*, p. 195.
- 44- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 13.
- 45- Ibid., p. 49.
- 46- Ibid., p. 64.
- 47- Ibid., p. 60.
- 48- Weik von Mossner, A. *Affective ecologies*, p. 83.
- 49- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 60.
- 50- Lanigan, E.F. *A Mary Austin reader*, p. 6.
- 51- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 16.
- 52- Damasio, A. *Descartes' error*, p. xii.
- 53- Albrecht, G. "Solastalgia," p. 48.
- 54- Wilson, E. *Biophilia*, p. 31.
- 55- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 262.
- 56- Ibid., pp. 245-246.
- 57- Ibid., p. 251.
- 58- Heise, U. "Introduction: The Invention of eco-futures," p. 5.
- 59- Sargent, L.T. "The three faces of utopianism revisited," p. 9.
- 60- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 266.
- 61- Ibid., p. 281.
- 62- Merchant, C. *Reinventing Eden*, p. 242.
- 63- Chen, H. and Costanza, R. "Valuation and management of desert ecosystems," p. 12.
- 64- Austin, M.H. *The land of little rain*, p. 3.
- 65- Chen, H. and Costanza, R., Ibid., p. 12
- 66- Austin, M.H. *The Land of Little Rain*, p. 21.
- 67- Mazzocco, P. et al. "This story is not for everyone," p. 361.

References:

- 1- Abrams, D. (1997). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. Vintage.
- 2- Albrecht, G. A. (2005). Solastalgia: A new concept in human health and identity. *Philosophy, Activism, Nature*, 41(3), 44–59.
- 3- Arnold, J. D. (2017). Bare nature and the genocide-ecocide nexus—The conditions of general threat and the hope of cultural adaptation: The case of Canada's tar sands. *Space and Culture*, 20(1), 1–15.
- 4- Ashcroft, B. (2001). *Post-colonial transformations*. Routledge.
- 5- Austin, M. H. (1903). *The land of little rain*. The Riverside Press.
- 6- Austin, M. H. (1909). *Stories from the country of lost borders*. Rutgers University Press.
- 7- Austin, M. H. (1924). *The land of journey's ending*. University of Arizona Press.
- 8- Austin, M. H. (1932). *Earth horizon: An autobiography*. Literary Guild.
- 9- Buell, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Harvard University Press.

- 10- Buell, L. (2005). *The future of environmental criticism: Environmental crisis and literary imagination*. Blackwell.
- 11- Bullis, C. (1996). Retalking environmental discourses from a feminist perspective: The radical potential of ecofeminism. In J. G. Cantrill & C. L. Ovariec (Eds.), *The symbolic earth: Discourse and our creation of the environment*. University Press of Kentucky. 123–148.
- 12- Chen, H., & Costanza, R. (2024). Valuation and management of desert ecosystems and their services. *Ecosystem Services*, 66, Article 101234.
- 13- Crosby, A. W. (1986). *Ecological imperialism: The biological expansion of Europe*. Cambridge University Press.
- 14- Crutzen, P., & Stoermer, E. (2000). The Anthropocene. *IGBP Global Change Newsletter*, 41, 17–18.
- 15- Damasio, A. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. Avon Books.
- 16- Gersdorf, C. (2009). *The poetics and politics of the desert: Landscape and the construction of America*. Rodopi.
- 17- Heise, U. (2010). Introduction: The invention of eco-futures. *Ecozon@*, 3(2), 1–10. <https://ecozona.eu/article/view/468/496>
- 18- Iovino, S., & Oppermann, S. (2012). Material ecocriticism: Materiality, agency, and models of narrativity. *Ecozon@*, 3(1), 75–91. <https://ecozona.eu/article/view/452/477>
- 19- LaDuke, W. (1999). *All our relations: Native struggles for land rights and life*. South End Press.
- 20- Lanigan, E. F. (1996). *A Mary Austin reader*. University of Arizona Press.
- 21- Lynch, T. (2008). *Xerophilia: Ecocritical explorations in southwestern literature*. Texas Tech University Press.
- 22- Mazzocco, P. J., Green, M. C., Sasota, J. A., & Jones, N. (2010). This story is not for everyone: Transportability and narrative persuasion. *Social Psychological and Personality Science*, 1(4), 361–368.
- 23- Merchant, C. (2003). *Reinventing Eden: The fate of nature in Western culture*. Routledge.
- 24- Norwood, V. (1996). Heroines of nature: Four women respond to the American landscape. In C. Glotfelty & H. Fromm (Eds.), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press. 323–350.
- 25- Rudnick, L. (1987). Re-naming the land: Anglo expatriate women in the Southwest. In V. Norwood & J. Monk (Eds.), *The desert is no lady: Southwestern landscapes in women's writing and art*. University of Arizona Press. 10–26.
- 26- Sargent, L. T. (1994). The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1–37.
- 27- Slovic, S. (1996). Nature writing and environmental psychology: The interiority of outdoor experience. In C. Glotfelty & H. Fromm (Eds.), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press. 351–370.
- 28- Slovic, S. (2003). Nature writing. In S. Krech III, J. McNeill, & C. Merchant (Eds.), *A world encyclopedia of environmental history*. Routledge. 886–891
- 29- Teague, D. (1997). *The Southwest in American literature and art: The rise of a desert aesthetic*. University of Arizona Press.
- 30- Tompkins, J. (1992). *West of everything: The inner life of Westerns*. Oxford University Press.
- 31- Warren, K.J. (1994). *Ecological feminism*. Routledge.
- 32- Weik von Mossner, A. (2017). *Affective ecologies: Empathy, emotion, and environmental narrative*. Ohio State University Press.
- 33- Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*. Harvard University Press. <https://archive.org/details/edward-o.-wilson-biophilia>

Ecological Entropy in Samuel Beckett's *Nohow On* (1989): An 'Ecosophical' Interpretation

Dr. Rahil DELLALI

Department of Letters and English language, Badji Mokhtar-Annaba University
rahil.dellali@univ-annaba.dz

Received: 12/09/2024

Revised: 26/12/2024

Accepted: 26/12/2024

Abstract

Inspired by Felix Guattari's 'ecosophical' theory of the three ecologies (environment, society, and subjectivity), this paper is an ecocritical reading of Beckett's collection of three prose pieces entitled *Nohow On* (1989). Nature, like Beckett's characters in this collection, is mostly anonymous; it is equally silenced and hardly depictable especially in the first piece entitled *Company* and the last one entitled *Worstward Ho*. The story in the middle is entitled *Ill Seen Ill Said* where the pronouncement that there's "No more sky or earth" is made; it is a pure parody of nature through the decadent and disintegrating life of an unnamed old woman.

Keywords: Anthropocene, ecocriticism, ontology, subjectivity, *Nohow On*, Beckett.

الانثروبيا البيئية: قراءة نقدية بيئية لرواية نوهاو اون لساموئيل بيكات (1989)

ملخص

غالبا ما يتم اقصاء كتابات ساموئيل بيكات من الدراسات النقدية البيئية وذلك لصعوبتها البالغة من حيث الأسلوب والمضمون. تقوم هذه الورقة البحثية بتطبيق نظرية الإيكولوجيات الثلاث لفيليكس قوتاري على الرواية الثلاثية نوهاو اون (1989) والتي بدورها تعطي صورة تخوفية عن مصير الفرد وسط الازمات المناخية المتأزمة والناجمة بدرجة أولى من التصرفات الفردية الغير واعية.

الكلمات المفاتيح: انثروبوسين، نقد بيئي، انتولوجيا، ذاتية، نوهاو اون، بيكات.

L'Entropie Ecologique et son Interprétation écosophique dans l'œuvre de Samuel Beckett « No How On » (1989)

Résumé

Inspiré par la théorie « écosophique » des trois écologies (environnement, société et subjectivité) de Félix Guattari, cet article propose une lecture écocritique de la collection de trois textes en prose de Beckett intitulée *Nohow On* (1989). La nature, tout comme les personnages de Beckett dans cette collection, est majoritairement anonyme ; elle est tout autant réduite au silence et difficilement représentable, notamment dans le premier texte intitulé *Company* et le dernier intitulé *Worstward Ho*. L'histoire intermédiaire, intitulée *Ill Seen Ill Said*, contient la déclaration selon laquelle il n'y a « plus de ciel ni de terre » ; c'est une pure parodie de la nature à travers la vie décadente et en décomposition d'une vieille femme sans nom.

Mots-clés: Anthropocène, Eco-critique, Ontologie, Subjectivité, *Nohow On*, Beckett.

Corresponding author: Rahil DELLALI, rahil.dellali@gmail.com

Introduction:

Many of the modern and postmodern literary productions flaunt obdurate images of death and disintegration, where nature, both as a space and place, is rendered as a site of outrageous human/inhuman embodiment. Samuel Beckett is often exempt from ecocritical discourses. His works assume an inaccessible nature at the discursive level, making them exemplary of postmodernist literary aporias⁽¹⁾. Beckett's fiction falls more within the 'anti-literature' and absurdist travails whose comic cruelty surpasses the relief that natural images provide. In *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, Ihab Hassan classifies Beckett along with Miller as the best representatives of the 'Anti-literature' trend—a highly experimental and disintegrating form of literature where silence echoes louder than words. Hassan explains how: "Literature moves toward anti-literature and in doing so reinvents forms that become progressively crazy and disruptive: neo-picaresque, black burlesque, grotesque, gothic, nightmarish science fiction. In the end, the anti-forms of outrage and apocalypse blend in silence"⁽²⁾. This anti-literary stream is what Beckett's fiction falls into, and thus, the reader becomes an active participant in a 'nightmarish' meta-parody as these self-reflexive and narcissistic texts promote an everlasting 'mise-en-abyme'⁽³⁾—more like a dystopian abyss—where the reader re-reads and re-writes through the texts without any clear way out.

It is indeed challenging to dig through the abysmal depths of Beckett's so-called difficult words and their extremely absurdist tempo. One of the articles on the Beckettian aesthetic unreadability is Jan Alber's "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered" (2002). Alber claims that the most convenient way to render the Beckettian texts readable is by narrativizing them, and applying what Monika Fludernik labels as 'natural narratology'⁽⁴⁾. What is meant by this natural narratological paradigm is the experiential reading of the Beckettian texts, which entails a postmodern deconstructive interpretation and a dissection of the text into possible narrativized sections; this equally necessitates a special emotional and analytical immersion in the text in order to arrive at valid detours in its discursive elements. As similar in their degree of unreadability to James Joyce's latest works, a rather phonetic and speculative reading of Beckett's works could lead somewhere; this means departing from a priori theoretical possibilities and prove their validity through interpretation and argument. In "Samuel Beckett's *Lessness*: An Exercise in Decomposition" (1973), J.M. Coetzee has already traced this dystopian structural attitude is the Beckettian fiction. *Lessness*, which translates as *Sans* in French, exposes the nakedness of some human figures⁽⁵⁾, and thus, introduces the ellipsis of nature and its own decomposition through the human factor. This work likens the natural crises to undressing the human being from clothes, values, and ethics; hence, when nature is omitted and undressed of its most important components, it metaphorically resembles a human devoid of an ethical veneer. In "Earth, World, and the Human: Samuel Beckett and the Ethics of Climate Crisis" (2020), Mark Farrant explores the Beckettian existential notions and their posthuman dynamics by exploring the Anthropocene in Beckett's "The End". Farrant's article traces the materiality of Beckett's fiction through the exploration of French philosophers, mainly Georges Bataille and Jacques Derrida, which offers an interesting commentary outlook on the climate crisis through the aesthetics of the 'closed earth'⁽⁶⁾ as the character describes the sky, earth, and sea to be all cramped into a "mighty systole", hinting at the eminent stop of the earth in the yet metaphorical contracting mode that the climate crisis is generating—similar to a heart attack. Farrant's study offers lines of continuity as both the human and inhuman finitude represented in "The End" are matched with the worsening nature of the human in *Nohow On* (1989), where the ethics of disintegration are set forward by Beckett. *Nohow On*, in its turn features a "Slow systole diastole"⁽⁷⁾, the cramping and relaxing movement of an agonizing nature, analogous with that of a harrowing heart. The present paper continues to explore similar ethical, philosophical, and aesthetic routes within the Beckettian texts. It departs, however, into the scarcely explored text of *Nohow On*—a trilogy of three short prose pieces—and into the reliance on the new ontology of ecosophy. Ecosophy encompasses a rather philosophical approach in the study of ecology as

a science of its own. This philosophizing of ecology permeates its empirical views with ethical, emotional, and rational dimensions. This trend in thinking employs a new economy of ecological ideas, linking them primarily to the individual and his/her immediate environment. This study is an ecocritical reading of Beckett's trilogy through Felix Guttari's 'ecosophical' theory of the three ecologies: environment, society, and subjectivity. *Nohow On* is an outright metaphor of an ecosophy. The parody in this context is both an ironic and, at times, serious imitation of the real world's natural movement towards contracting chaos.

Nowhow On is one of Beckett's most coded texts; its linguistic difficulty accentuates the disastrous states of its main characters. This paper argues that instead of using natural images and their ecological disintegration in the pastoral and romantic fashions, Beckett gives nature a rather human personification. In *Nohow On*, Beckett parodies nature by giving its unnamed characters the attributes of a fading ecology. Therefore, ecological contempt allegorically screams through the quasi-inexistent nature. Beckett calls for an environmental awakening by displaying a terrifying quasi-apocalyptic malaise where nature is scarce, and humans are mortified. The text represents the Anthropocentric impact through analogical images between man and nature. In this specific world of Beckett's, nature is doomed to endure demolition as it broods among an earth with an "invisible nearby sea", and an earth that is "inaudible", and whose "entire surface" is "under grass"⁽⁸⁾. Hence, man changes along with the climate change and man withers in the same way nature does. This solid repositioning of nature as part and parcel of 'being'⁽⁹⁾ prompts the reader to re-imagine the disintegrating human condition in the form of nature-like parody of a dying nature. Beckett's text could be read as an allegory of a decomposed nature as he personifies nature and gives it human attributes. *Nohow On* features no apparent signs of life and human interaction. There is no continuity, nor there is a regular and mundane development of events. Everything disintegrates along with language in a repetitive circle within the void of action and the fragmented bodily images. There are no fully fledged human descriptions; there are rather "eyes", "hands", "legs", "voices", "skulls", and "ills". It is a disturbing piece that is shockingly psychological. Beckett offers no clear beginning and no clear closure; he rather pictures a terrifying collapse of the ecosystem and a more mortifying havoc in which human beings sicken and disintegrate.

1- The New Ontology of Ecosophy and the Underlying Natural Entropy:

In "What is Ecosophy?", Manola Antonioli explains the Guttarian ecosophical conception in terms of a "plurality of ecologies, environments, habitats, that do not 'surround' us as a container would envelop its contents"; she insists on it being a form of continually 'reconfigured' "networks of relations" that both defines and is defined by us⁽¹⁰⁾. Antonioli goes on to explain that ecosophy is larger than the 'managerial' ecology that acts through sustainable development strategies and ecological solutions. Ecosophy is a more radical notion which extends to the "manufacturing of infelicity"⁽¹¹⁾, which highly depends on societal relations that suffer the repercussions of the technological advances and the extreme alterations in the modes of consumptions, human relations, and the environment. Ergo, ecosophy—eco-philosophy—goes beyond the simplistic definitions of ecological literatures and theories; it rather covers a larger scale as to configure the deepest layers of communal and individual relational aspects.

In fact, Guttari's ecosophy unearths the rhizomatic causes behind the ecological crises and warns against an eventual natural destruction. Natural entropy—entropy is the scientific concept that emphasizes the degree of chaos and disorder that could interfere in the irreversible movement of a particular system—and its quasi-apocalyptic and /or apocalyptic consequences cannot be fought against through the sole calls for sustainability; it equally depends on the consciousness of individuals and the way it shapes and is shaped by its surroundings. Ecosophy depends on shaping a new consciousness which links the individual to the communal, without eliminating the natural environment as a vital sublime space. This new ontology was first outlined by Arne Naess in *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy* (1989).

Naess explicates this new ontology which links humans with nature. Naess stresses the importance of 'eco-philosophy' in the creation of an "international deep ecology movement,

which includes scientists, activists, scholars, artists, and all those who are actively working towards a change in anti-ecological political and social structures”⁽¹²⁾. This purports to the fact that environmentalism should not be separate from a set of ethics and ideals of individualism and human relations. Ecosophy suggests a revisional introspection of human behaviors and relationships in the face of imminent ecological catastrophes. Naess states:

This discussion of the environmental crisis is motivated by the unrealised potential human beings have for varied experience in and of nature: the crisis contributes or could contribute to open our minds to sources of meaningful life which have largely gone unnoticed or have been depreciated in our efforts to adapt to the urbanised, techno industrial mega-society⁽¹³⁾.

Naess focuses on the many ways through which environmental visions have failed against the highly individualized and urbanized world order. The mass consumption and its ironical mass-subjectivity and individual lifestyles hindered the efforts towards sustainable life models, where nature is protected and cherished.

In “The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary” (1973), Naess stresses the vitality of a deep ecology movement against the shallow ecology movements. The shallow warning and dystopian calls against pollution should be replaced by a deeper level of action as to awaken the ‘man-in-environment’ awareness—being—which replants man within nature away from the agonizing master/slave narratives that further separates the natural human connection with Nature⁽¹⁴⁾. By allowing the individual to experience the pleasurable bonds with the environment without the alerting restrictions of anthropocentrism and its calamitous consequences, human and natural entropies could be reversed. Therefore, an ecological philosophy and an ecological thinking with concrete future goals at subverting the Anthropocene and/or reversing its dynamics promise a more reassuring and sustainable environment.

In *The Ecological Thought* (2010), Timothy Morton defines ecological thinking as something that surpasses the limits of ecology. Morton introduces a counter idea that deals with the dark side of the environment against the green and bright environmental portrayals. He includes “negativity, irony, ugliness and horror”⁽¹⁵⁾ and argues that anti-pastoral imageries, ecological horror, and dark nature can also contribute to a renewed thinking about ecology. Nature’s absence leads to questionings and revisions through the malaise that anti-natural descriptions create.

Morton advances his ideas about dark nature and a philosophy that thinks and re-thinks natural abjectness as an alarming sign that prompts natural abundance. The negativity that comes with portraying the realistic and shocking images of natural entropy reverses the usual romantic and reminiscent portrayals of a nature that used to exist. Morton counters environmentalism with ecology. He claims that “environmentalism is often apocalyptic” while “the ecological thought thinks forward”⁽¹⁶⁾. For Morton, Ecological thought presupposes an eco-apocalypse, yet it encourages a future based on ethical awareness and individual and communal responsibility towards nature and the species. Beckett’s text offers a speculative ground for analysis by displaying in its structure Guttari’s tripartite ecosophical divisions and by emphasizing the dark side of man and nature in its characters’ horrific descents. In as much as *Nohow On* lacks overt natural images, it awakens some ecological responsibility in the minds of its readers.

2- The Three Ecologies as Portrayed in the *Nohow On* Trilogy:

In his tripartite division of ecologies, Guttari warns against an ecological suicide generated by human actions and urges the necessity for an intellectual and mental ecology to avoid the human’s captivity in the endless loop of technological enslavement and modernity. Guttari’s philosophy, in its core, relies on the aesthetic and artistic explication and renderings of life in art. Human subjectivity, the environment, and society are the three ecologies, with the human as a central-individualistic force and a thoughtful ecologist of some sorts.

Beckett’s *Nohow On* is a work of art that traces individual decline along the loss of meaning

and direction. The malaise and angst the characters go through echo against the larger environment, and the symptoms of an ecocide are displayed in the metaphorical personalization of nature. In the first book, *Company*, the man lays on his back and chronically suffers from memory attacks as he recounts his life story to a made-up hearer, but he discovers that he is eternally alone. The second book, *Ill Seen Ill Said*, is the story of an old woman who awaits death in a cabin; this book is the most abundant in terms of natural images as her memories feature snow, lambs, and flowers. The third book, *Worstward Ho*, is a highly experimental and rather metafictional narrative, where Beckett manipulates the reader's mind through his coded language; the protagonist is a disturbed and speculative reader.

The microcosmic illustrations of the three suffering beings and the metafictional schizophrenic attacks that the text launches on the reader reflect the larger macrocosmic dilemma as regards the larger community, and consequently, the larger environment. Similar rhizomatic links are made by Guttari and Deleuze in *A Thousand Plateaus* (1980), where they categorize segmentary divisions between molar and molecular entities and where nature is described as “a body without organs”⁽¹⁷⁾. In “Schizoanalysis and Ecosophy: Scales of History and Action”, Anne Querrien and Andrew Goffey explore the shift from psychoanalysis to schizoanalysis that both Guttari and Deleuze advance in *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. They explain that “schizoanalysis aims not only at untangling individual difficulties in everyday life but equally at fomenting the collective adoption of attitudes able to generate development in the directions indicated by new social movements”⁽¹⁸⁾. Ecology is at the heart of the new social movements, and its philosophical implications extend to transversally bind the individual segments with the collective ones. Thus, environmental, mental, and social ecologies from “three plateaus” intersect with the individual ecology⁽¹⁹⁾. Like the rhizome, individual ecology grows roots that spread out nodes and entangle with collective ecologies.

In *Company*, this schizophrenia persists as a voice is addressed to one who ‘reasons ill’ and who “could go out no more. Out no more to walk the little winding back roads and interjacent pastures now alive with flocks and now deserted”⁽²⁰⁾. The voice duplicates into voices and the addressed gets more ambiguous as the ultimate goal becomes an indefinite personification of a voice, a sound; “Let the hearer be called H.”⁽²¹⁾. Other voices emerge: “Till feeling the need for company again he tells himself to call the hearer M at least. For readier reference. Himself some other character. W. Devising it all himself included for company. In the same dark as M when last heard of”⁽²²⁾. M, here, refers to the many M’s in Beckett’s fiction— “L’insaisissable Moi: Les M de Beckett”⁽²³⁾. These voices are untrack-able, unnamable. Eugene F. Kaelin explores John Fletchers analysis of Beckett’s novels and the fact that Beckett’s M’s “do recur, and they are unseizable, indeed unnamable, since they portray no essences to be grasped intellectually outside of their own limited worlds”⁽²⁴⁾. In fact, the M’s and W’s and H’s that recur throughout the text of *Company* are more of an invented hearer that the protagonist creates, only to figure out that he’s been addressing himself all the time. H or Haitch as mentioned in the text endures the tribulations of being secluded from the outside world. The character faces his own interiority and the voices arising from memory.

Ill Seen Ill Said portrays how the old woman moves from appearing amidst the pastures to withering among the stones. The trembling woman appears “Unalloyed. This old so dying woman. So dead. In the madhouse of the skull and nowhere else”⁽²⁵⁾. The agonizing woman in her personification of nature, and in her disappearing state, becomes ‘no more’ and urges the questions: “Is it to nature alone it owes its rough-hewn air? Or to some too human hand forced to desist?”⁽²⁶⁾. The narrative voice insists on entropy: “She is vanishing. With the rest. The already ill seen bedimmed and ill seen again annulled. The mind betrays the treacherous eyes and the treacherous word their treacheries”⁽²⁷⁾. The dying woman sends her farewells and so does nature through the innumerable signs and warnings of its demise: “No more tear itself away from the remains of trace. Of what was never. Quick say it suddenly can and farewell say say farewell. If only to the face. Of her tenacious trace”⁽²⁸⁾. This extremely poetic passage works

as a crying eulogy to lament the dissolution of flowers into stones and the disappearance of natural abundance into nothingness. The absurdly dying woman expresses strong bonds with natural images in their 'no more' state. This state, however, is not completely absurd. Her apocalypse becomes the entropy of her natural surroundings. The pastoral images, the grass, the lambs, and the flowers all turn into stones the way the old woman turns into bones and life starts leaving her ashen body "gently, gently"⁽²⁹⁾.

Where this woman exists, "Stones increasingly abound"⁽³⁰⁾. The narrative voice emphasizes the meager pastures around the woman's lone cabin and implies that the human factor is the "culprit" and the "evil core" since at the time of its building there existed growing clover around its walls, but then "the evil spread" has not urged the demolition of the cabin. The sheep are also gone as they remained shepherded, and the flowers faded with the woman's fading movement. The old woman's condition is analogous with the earth's; her figure "trembles faintly without cease. As if here without cease the earth faintly quaked"⁽³¹⁾. The narrator insists on the centrality of this woman as an allegory for the earth:

She forgets. Now some do. Toward but never nearer. Thus they keep her in the centre. More or less. What then if not her do they ring around? In their ring whence she disappears unhindered. Whence they let her disappear. Instead of disappearing in her company. So the unreasoning goes. While the eye digests its pittance. In its private dark. In the general dark⁽³²⁾.

This disappearing state is contrasted with the white stones that abound in plentiful fashion every year along with the sepulchers among the pastures. Hence death is always linked to an invasion of stones within the pastures. In addition to the fading colors and the overwhelming black and white static images, physical decay is juxtaposed with ecological decay. *Ill Seen Ill Said* offers a bleak vision of a dissolving consciousness in the midst of natural disarray. The stones are the main remaining background against which the woman, nature, hallucinates, sickens, and dies.

Worstward Ho is the most complex piece in Beckett's trilogy. Its language itself suggests doom and cataclysm. The point of view in this prose piece is confusingly second person mixed with third person. The voice addresses the reader and pretends not to address the reader as it shifts to omniscient third person at intervals in the text. The voice commands: "Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No hack"⁽³³⁾. The voice then follows an old man and a child, probably Beckett and the reader, through the apocalyptic atmosphere where there's "No bones. No ground. No pain"⁽³⁴⁾. As everything in the setting is worsening, the narrative portrays how everything disappears and loses essence: "Say child gone. As good as gone. From the void. From the stare. Void then not that much more? Say old man gone. Old woman gone. As good as gone"⁽³⁵⁾. *Worstward Ho* mentions once again the dying woman, the man, the skulls, and the stones. This proves that probably Beckett came at the conclusion that without company everything is ill seen and ill said and eventually headed worst-ward. This last metafictional narrative acts as a warning voice that speaks directly to the reader, positioning him/her in a state of horror within the anarchy of unnatural structures. It works as a call to the consciousness of the reader—an alarm against the disorderly disjunction between man, community, and the environment.

In *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett, An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature*, Eugene F. Kaelin states that Beckett always succeeds in capturing the tragedy of human existence. Relating the Dantean four levels of vertical structures, Kaelin qualifies the Beckettian text to fit within all four levels, the literal, the moral, the allegorical, and the anagogical⁽³⁶⁾. Kaelin further declares:

Beckett is a master of the comic ironic effect; in the tone of his surfaces, in the tragi-comic reversals of meanings at the level of image and idea, and in the paradoxical play of surface tone against a first level meaning that itself constitutes meaning at the next higher level⁽³⁷⁾.

Mastering surface and deep levels of discourse, Beckett creates meaning through his texts even when their postmodern inaccessible nature does not offer a fully delineated closure. These levels intersect with the layers of ecosophy, which are mainly connected to horizontal structures. The vertical and horizontal movements into time and within narrative could be explained through the Bakhtinian mathematical chronotopic conception for the time-space connectedness in the narrative, by chronotope, Bakhtin defines “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature”⁽³⁸⁾. The horizontal movements occur within the natural time-line and the vertical movements are mystical and mythical timeframes which disrupt the horizontal trajectory. Beckett merges the literal and the spiritual with the casual and simple acts that the characters go through. In *Company*, for instance, the voice plays within structures of repetitious accounts where the axes of narrative are hardly recognizable.

In fact, the vertical and horizontal movements can be related to Guttari’s elements of social relations where different components take part in defining human ties. Guttari names ‘signifying semiological components’, which are the immediate result of family, education, religion, and the surrounding environment; these components are automatically extended to encompass elements created by the overall cultural ideology through the media and cinema. Guttari links these to levels to another ‘signifying semiological dimension’, which is diffused through the “informational sign machines”⁽³⁹⁾.

Guttari’s *The Three Ecologies* (2001) offers a new insight into understanding ecological decay. By giving special attention to the subjectivity of man, the private world of their thoughts, and their road towards aging and withering, this article tries to understand the link between this reconceived subjectivity and its close relation to the environment and society. In *Company*, for example, the voice that reminds the man of the hedgehog he once captured as a young person brings awareness to human interference in the ecological system, which often results in a negative impact. The voice recalls:

You take pity on a hedgehog out in the cold and put it in an old hatbox with some worms. ... A suspicion that all was perhaps not as it should be. That rather than do as you did you had perhaps better let alone and the hedgehog pursue its way. Days if not weeks passed before you could bring yourself to return to the hutch. You have never forgotten what you found then. You are on your hack in the dark and have never forgotten what you found then. The mush. The stench⁽⁴⁰⁾.

This passage draws on human forgetfulness and irresponsibility; this minor behavior of capturing an animal in nature and putting it in a box to die mirrors bigger behaviors towards natural disequilibrium. This rather minor and fleeting event simulates the modern physics’ explanation, where the entropy of an object is affected by the tiniest interference in its irreversible movement. In another instance in the book, natural abjection is recalled as the voice addresses the character saying: “That is all of nature you have seen”⁽⁴¹⁾. The voice then commands the character to listen to the leaves in an attempt to awaken his consciousness to the sound of nature—to voices and sounds outside of his mind.

In fact, the *Nohow On* trilogy moves along the three ecologies of Guttari. This ecosophical perspective could be illustrated and applied on the three prose pieces under study. *Company* portrays a rather declining portrayal of the three ecologies where there is the old man awaiting death, the environment, and the social relations all brought up through the point of view of a voice—the voice that reminds the man of his deeds throughout his life. *Ill Seen Ill Said* presents two ecologies through the character of the withering old woman and her surroundings. *Worstward Ho* has one ecology—the ecology of a disturbed individual’s mind.

This tripartite ecology leads to the idea that in addition to its being environmental, ecology is closely related to social relations and to the individual. In fact, Guttari’s ecosophy tends to rely more on artistic groundings rather than on psychological and scientific theories. Guttari quotes Gregory Bateson’s remark that “There is an ecology of bad ideas, just as there is an ecology of weeds”⁽⁴²⁾. This very specific remark drives the enterprise of this article and prompts

its detours into rather ‘ecosophic-criticism’ in an attempt to bring some connection between ecocriticism, the philosophy of subjective behaviors, and literature and/or art. Therefore, the aforementioned ideas prompt one, once again, to dig through Beckett’s complex art to understand the complexities of subjective ecology, and eventually its direct impact on the environmental and societal ecologies.

In *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* (1995), Guttari explains his ecosophical ideology and its close relation to subjectivity, ethics, and ecology. Guttari states that:

Beyond the relations of actualised forces, virtual ecology will not simply attempt to preserve the endangered species of cultural life but equally to engender conditions for the creation and development of unprecedented formations of subjectivity that have never been seen and never felt. This is to say that generalised ecology -or ecosophy will work as a science of ecosystems, as a bid for political regeneration, and as an ethical, aesthetic and analytic engagement. It will tend to create new systems of valorisation, a new taste for life, a new gentleness between the sexes, generations, ethnic groups, races⁽⁴³⁾.

This ecosophic ideology tends to relate the ecological disasters to subjectivity. It equally offers the solution through a newly established ecosystem which binds a multiplicity of engagements between politics, aesthetics, ethics, the human part, and the environment. Beckett’s oeuvre, in this respect, unravels the intricacies of the subjective factor and its relational consequences towards the surrounding environment. Much of Guttari’s theory relies on a deeper understanding of the societal and individual reactions and their impact on the larger ecological bindings. The character of the man in *Company* displays a behavior that is very akin that of a patient undergoing some clinical analysis. The character is attached to a bed and hears a voice that “tells of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future as for example, You will end as You now are”⁽⁴⁴⁾. The character is conditioned to the command of the voice the way a patient obeys the command of a psychoanalyst: “You are on your back in the dark and have no mental activity of any kind. The voice alone is company but not enough”⁽⁴⁵⁾. This inert and helpless situation of the character portrays the conditioning that individuality goes through under the influence of the voice. A similar example is used by Guttari in *Chaosmosis*, the example of a patient half-etherized and stuck in a bed. In this case, the character is told that the voice on its own is not enough company, and hence it is essential for the individual to break out from the cramping situation and to pursue an existential route that is better explored in a more social environment and where the singularity of the human ecology could be redefined. The reworking of singularities, according to Guttari, would result in a collective social awakening. Guttari contends that the link between the mental ecology, the social ecology, and the environmental ecology rests on the “essence of an ‘eco’-art, and that it is closely related to “intimate modes of being, the body, the environment or large contextual ensembles relating to ethnic groups, the nation, or even general rights⁽⁴⁶⁾.

By portraying a parodic representation of nature through a tripartite model of individuals, Beckett’s *Nohow On* serves as a reader through the ecological entropy and its tight link with anthropocentric actions. The emotional dystopian malaise that the protagonists, along with the reader, endure in the three short prose pieces warns against a similar natural predicament. The darkening nature should incite some action to avoid the eventual consequences of a disparaging connection between the three ecologies: man, society, and the environment. Once man loses communication with nature and community, the anarchic results would preside. Therefore, even when the nature Beckett portrays in his text is a parody of humans on their deathbeds, lost and incomprehensible, *Nohow On*, if read as an ecology of action, brings awareness to the gravity of the climate situation.

3- The ‘Worsen’ Nature in the *Nohow On* Trilogy:

Nohow On is a purely experimental text which presents an ironic parody of nature as a body on its own. This personification, of course, is interpreted through the ecology of ideas that the text generates through the three texts it encloses. This reading rests heavily on Guttari’s

philosophy of mental, environmental, and social ecologies. These ecologies and their underlying dynamics prompt the parodying enterprise in *Nohow On* as each text in the trilogy consists of a singularity and/or singularities which amend to the overall ecocritical rendition of the text.

In as much as the text strikes as unreadable and complex, it offers the necessary imitative allegory of a destructed and destructible environment. The disturbing pace of the non-linear, illogical, and inexistent narrative stream creates a state of entropy. Fragmented, short, and grammatically deliberate sentences emphasize the “Not endurable.”, “Unremittent.”, “Over the stones.”, “At the tomb.”, “To death.”⁽⁴⁷⁾, and many other dark images conveyed through bits of sentences and words. The sentences equally disintegrate and get shorter the more the reader advances with the text. Hence, the so many ‘anti-literary’ forms support the plentiful anti-natural depictions.

In this collection of three novellas, Beckett presents a ‘worsen’ world in *Company*, where the Anthropocene is clearly translated into the actions of the main character, and in *Ill Seen Ill Said*, where there’s “no more sky earth or earth”⁽⁴⁸⁾. The reader, thus, follows through the loss of meaning that the three central and single characters suffer to place. Beckett chooses old and agonizing characters, which parodies the state of the earth and the environmental degradation. Like the title of the last piece of prose in the collection, *Worstward Ho*, nature is headed worstward; it is dying, “failing worse”⁽⁴⁹⁾. The unclear setting suggests a postapocalyptic land, deserted, dimly lit, and full of the remnants of what once used to be life. The following lines best illustrate the overall mood of the text:

What were skull to go? As good as go. Into what then black hole? From out what then? What why of all? Better worse so? No. Skull better worse. What left of skull. Of soft. Worst why of all of all. So skull not go. What left of skull not go. Into it still the hole. Into what left of soft. From out what little left⁽⁵⁰⁾.

This suggests that in addition to the loss of life and the skeleton shaped residues of both man and nature, language is also lost and the ability at full expression is equally disarrayed. *Worstward Ho* gives the impression that the whole text should be read in reverse, backward, and line to line because it is very probable that Beckett meant for it to take this ‘worstward’ sense. There is more relief and a rather poetic resonance when the last line becomes the first and the reader reassembles the direction of the ideas. One instance is this passage that is fully repetitive and bleak: “So leastward on. So long as dim still. Dim-undimmed to dimmer still. To dimmest dim. Leastmost in dimmest dim. Utmost dim. Least-most in utmost dim”⁽⁵¹⁾. When read casually, these lines hardly make sense, which is akin to the whole text of this last piece in the *Nohow On* collection. The story goes up and down between ‘least’ and ‘most’ and ‘utmost’ and between ‘better’ and ‘worse’, giving the impression that some external trigger is controlling the pace, the volume, and the direction of words. The text seems to be following some musical language that calls to be translated by music specialists.

The silence of the words echoes through the lines of the three pieces as Beckett orchestrates the texts to tap on deeper levels of enunciation. In “Beckett’s “Beckett”: So Many words for Silence”, Enoch Brater unveils the anti-literary devices in the Beckettian texts. Brater gives special attention to the play of silence and metaphorical noises. He states:

Beckett’s groundbreaking late fiction introduces us to the verbal equivalent of solitude, a mysterious atmosphere everywhere empowered by the new lines for “recited” silence previously authorized in the dramas written for the mechanical media where, as he has shown, it knows full well how to pull the pin from the grenade. Especially in the first two volumes of a second trilogy comprising *Company*, *Ill Seen Ill Said*, and *Worstward Ho*, “silence” and “stillness” demand to be read aloud, since much of their emotional resonance lodges in their tonality⁽⁵²⁾.

It is through these tonalities and ‘recited silence’ that the three texts can draw a parody of nature. The text, thus, mirrors nature in its unpredictability, noises, pauses, and fluidity, which

are not necessarily interpretable or comprehensible. The characters' silent and loud lamentations are generated against a strikingly austere nature. The characters are lone and bored sufferers whose predicament is auto-generated. The three pieces portray an almost apocalyptic silence of three individuals. Human decay becomes equivalent with ecological decay as individual ecologies reach their entropies.

Conclusion:

Despite the variety of botanical references in the Beckettian tradition, images of doom are recurrent through the infinite portrayals of human frivolity and futile quests. This article gives special attention to one of Beckett's later works—the *Nohow On* trilogy. The interconnectedness of subjective, individual, and social factors within the text lead to the undeniable bonds that link human ecologies to the environmental ecologies. An urgent call for a sustainable 'community reordering' strikes imminent through the outcries of chaotic and schizophrenic silences. Hence, Beckett's trilogy is read as a tripartite ecology of ideas. Its philosophical resonance serves as a contingent space for parody and subjective questionings.

Linking the agonizing solitary agents in *Company*, *Ill Seen Ill Said*, and *Worstward Ho* to the ecosophical world view would lead to some questions as regards the possible impact of these characters on their environment. Would these three absurdly dying humans be able of conceiving any thoughts related to sustainable ecological goals? Between their subjective economies, 'consciences malheureuses', their inability of full expression, and their irreconcilable beings, could these characters contribute in any manner to stop their own entropies, let alone the larger ecological apocalypses around them? Beckett's text is coded, at times 'un-readable'. In *Nohow On*, Nature is instrumentally played against the boundless words, gaps, and pauses. Beckett recreates nature through its decaying human parodies and anthropocentric silence.

Notes and references:

- 1- Aporia is a form of theoretical dilemma. Check Jacques Derrida's *Aporias*.
- 2- Hassan, Ihab. (1967). *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Alfred A Knopf, p.24.
- 3- *Mise en abyme* translates as into the abyss. It is a form of mirroring of images within images with an endless depth.
- 4- Alber, Jan. (2002). The "Moreness" or "Lessness" of "Natural" Narratology: Samuel Beckett's "Lessness" Reconsidered. *Time, Music, and Textuality*, Penn State University Press, p.54.
- 5- Coetzee, J.M. (1973). "Samuel Beckett's *Lessness*: An Exercise in Decomposition". *Computers and the Humanities*, 7(4), 195–198. <http://www.jstor.org/stable/30199556>, p.195.
- 6- Farrant, Mark. (2020). "Earth, World, and the Human: Samuel Beckett and the Ethics of Climate Crisis". *Brill*, 207-22, p.217.
- 7- Beckett, Samuel. (1989). *Nohow On*. London: Hohn Calder, p.75
- 8- *Ibid*, p.59.
- 9- *Being* here means the philosophical dimension of existence.
- 10- Antonioli, Manola. (2018). "What is Ecosophy?". In C. V. Boundas, *Schizoanalysis and Ecosophy: Reading Deleuze and Guattari*. Bloomsbury Academic, p.75.
- 11- *Ibid*, p.76.
- 12- Naess, Arne. (1989). *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. New York: Cambridge University Press, p.4.
- 13- *Ibid*, p.24.
- 14- Naess, Arne. (1989). *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. New York: Cambridge University Press, p.28.
- 15- Morton, Timothy. (2010). *The Ecological Thought*. England: Harvard University Press, p.17.
- 16- *Ibid*, p.98.
- 17- Guattari, Félix. (2001). *The Three Ecologies*. London and NEW Brunswick, NJ: The Athlone Press, p.10.

- 18- Querrien, Anne, and Andrew Goffey. (2018). Schizoanalysis and Ecosophy: Scales of History and Action. In C. V. Boundas, Schizoanalysis and Ecosophy: Reading Deleuze and Guattari. Bloomsbury Academic, p.88.
- 19- Ibid, p.89.
- 20- Beckett, Samuel. (1989). *Nohow On*. London: Hohn Calder, p.50.
- 21- Ibid, p.25.
- 22- Ibid, p.35.
- 23- Kaelin, Eugene. F. (1981). *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett, An Inquirey at the Intersection of Phenomenology and Literature*. USA: D. Reidel Publishing, p.2
- 24- Ibid, p.4.
- 25- Beckett, Samuel. (1989). *Nohow On*. London: Hohn Calder, p.67.
- 26- Ibid, p.81.
- 27- Ibid, p.88.
- 28- Ibid, p.96.
- 29- Ibid, p.58.
- 30- Ibid, p.65.
- 31- Ibid, p.69.
- 32- Ibid, p.60, p.67, p.88.
- 33- Ibid, p.101.
- 34- Ibid, p.108.
- 35- Ibid, p.125.
- 36- Kaelin, Eugene. F. (1981). *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett, An Inquirey at the Intersection of Phenomenology and Literature*. USA: D. Reidel Publishing, p.284.
- 37- Ibid, p.288.
- 38- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, p.84.
- 39- Guttari, Félix. (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, p.4.
- 40- Ibid, p.29.
- 41- Beckett, Samuel. (1989). *Nohow On*. London: Hohn Calder, p.23-24.
- 42- Guttari, Félix. (2001). *The Three Ecologies*. London and NEW Brunswick, NJ: The Athlone Press, p.27.
- 43- Guttari, Félix. (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, p.91-92.
- 44- Beckett, Samuel. (1989). *Nohow On*. London: Hohn Calder, p.5.
- 45- Guttari, Félix. (2001). *The Three Ecologies*. London and NEW Brunswick, NJ: The Athlone Press, p.27.
- 46- Ibid, p.7.
- 47- Ibid, P.74.
- 48- Ibid, p.75.
- 49- Ibid, p.102.
- 50- Ibid, p.128.
- 51- Ibid, p.119.
- 52- Brater, Enoch. (2011). "Beckett's "Beckett": So Many words for Silence". In H. Bloom, *Bloom's Modern Critical Viwes: Samuel Beckett-- New Edition*. New York: Infobase, p.125.

Generating Climate Healing and Ecological Change: The Power of Post-apocalyptic Spirituality in Octavia E. Butler's *Parable of the Sower*

Dr. Meriem CHEBEL

Badji Mokhtar-Annaba University, meriem.chebel@univ-annaba.dz

Received: 24/09/2024

Revised: 24/09/2024

Accepted: 23/12/2024

Abstract

Octavia E. Butler stresses the importance of spirituality in rebuilding the connection between humans and the natural world they live in. In her postapocalyptic novel, *Parable of the Sower*, the promoted religion is that of Lauren Olamina, which allows the necessity of reconnecting the human with Earth and its ecosystems in a constructive way. Earthseed, Lauren's religion, celebrates a "God of Change" who changes according to the changes humanity and nature go through. The principles of Earthseed endorse a culture of evolution and economic equality. They encompass adaptability, resilience, and diversity.

Keywords: *Ecosystem, climate fiction, post-apocalyptic, Earthseed, Afrofuturism.*

تحقيق المعافاة المناخية والتغير البيئي: روحانية ما بعد الرؤيوي في رواية حكاية الزارع لأوكتافيا إي بتلر

ملخص

تؤكد أوكتافيا إي بتلر على أهمية الروحانية في إعادة بناء العلاقة بين البشر والعالم الطبيعي الذي يعيشون فيه. في روايتها (ما بعد الرؤيوي)، حكاية الزارع، الدين المروج له هو دين لورين أولامينا، والذي يسمح بضرورة إعادة ربط الإنسان بالأرض وأنظمتها البيئية بطريقة بناءة. تمجد "إرثسييد"، ديانة لورين، "إله التغيير" الذي يتغير وفقاً للتغيرات التي تمر بها البشرية والطبيعة. وتدعم مبادئ إرثسييد ثقافة التطور والمساواة الاقتصادية وتحت على القدرة على التكيف والمرونة والتنوع.

الكلمات المفتاحية: نظام بيئي، خيال مناخي، ما بعد الرؤيوي، إرثسييد، أفروفوتاريزم.

Générer la guérison climatique et le changement écologique: Le pouvoir de la spiritualité post-apocalyptique dans *La Parabole du semeur* d'Octavia E. Butler

Résumé

Octavia E. Butler souligne l'importance de la spiritualité dans la reconstruction du lien entre les humains et le monde naturel dans lequel ils vivent. Dans son roman post-apocalyptique, *La Parabole du semeur*, la religion promue est celle de Lauren Olamina, qui admet la nécessité de reconnecter l'humain avec la Terre et ses écosystèmes de manière constructive. Earthseed, la religion de Lauren, célèbre un «dieu du changement» qui change en fonction des changements que traversent l'humanité et la nature. Les principes d'Earthseed prônent une culture de l'évolution et de l'égalité économique. Ils englobent l'adaptabilité, la résilience et la diversité.

Mots-clés: *Écosystème, Fiction climatique, post-apocalyptique, Earthseed, Afrofuturisme.*

Corresponding author: Meriem CHEBEL, meriem.chebel@univ-annaba.dz

Introduction:

Octavia E. Butler is the first Black female science-fiction writer and the first science-fiction writer to receive the MacArthur “Genius” Fellowship grant. Her revolutionary and Avant-garde approach to the genre has contributed to its transformation and innovation. Whenever Butler is mentioned, multiple conceptions of different new fields are mentioned, like “post-apocalyptic literature”, “climate fiction”, and “Afrofuturism”. The thematic diversity she implements might have something to do with this multidisciplinary outcome in genre; this leads to one of the paper’s main research interests, which lies in investigating the relation between Butler’s thematic interest and the genres implemented. Her novel, *Parable of the Sower* (1993), takes an authentic approach to the post-apocalyptic genre. The apocalypse in the novel is caused by a climate crisis, which allows our discussion to touch on climate fiction as a primary interest in this paper. The main theme of the novel is the new religion Lauren Olamina, the main protagonist of the novel, creates. Lauren’s religion is different from traditional religions, for she believes that the latter harmonize with the corrupt socio-political ideology of capitalism that has led to the collapse of the natural world. Spirituality is rather celebrated in Lauren’s world the way diversity is. Race, Gender, and Class are also subversively discussed to allow a possibility at survival. These themes will be examined in this paper to further understand Octavia’s innovative approach to climate fiction and her success at engaging the “lethargic” reader to act in the world through her efficient story of surviving climate trauma. The use of the word “efficient” is intentional to indicate the usual inefficiency of engaging the modern reader to act towards nature; an example of this will also be examined in this paper when we compare Octavia’s operative insinuation of the female ingredient in her story to the lack of it in Cormac McCarthy’s *The Road* (2006).

After the thematic analysis of the novel, which two sections of this paper are dedicated to, the research will answer the main question, which lies in finding out the importance of the thematic diversity in revolutionizing the genre into multidisciplinary structures. Our contribution lies in focusing on Butler as the founding mother of Afrofuturism and her significant contribution through her powerful, empathetic, Black female protagonist, Lauren Olamina.

1- The Rise of Climate Fiction:

Climate change has caught the attention of a greater number of contemporary readers because of its encompassment as a central theme in contemporary fiction. The concept “climate fiction” is a neologism that was coined by journalist Dan Bloom in 2007. It is a fiction that tackles social, political, psychological, and other issues that are of a direct consequence of climate change. The events of the plotline of its novels take place in a space that mostly resembles the modern times we are living in. There are exceptions where novelists prefer a near future of our world or a fictional world where Earth is completely unliveable. An example of the latter lies in Frank Herbert’s *Dune* (1965). The novel, which has been adapted into one of the most popular movies of the century (according to the rating of IMDb), is said to be one of the earliest illustrations of climate fiction. The protagonist in *Dune* struggles to transform his planet, Arrakis, into an eco-friendly environment.

In “‘On Not Calling a Spade a Spade’: Climate Fiction as Science Fiction”, Pawel Frelik believes that part of coining the concept of climate fiction is “an act of the simultaneous un-naming of something else”⁽¹⁾, which is science fiction. The reason according to Frelik is the limitedness of understanding science fiction. Although many, among them Margaret Atwood, believe that it deals with unrealistic scenarios where the focus of the story features “aliens, apocalypses, and time machines”⁽²⁾, it shows a denial of the genre’s ability for literary variety that has been witnessed in the late 20th century. Climate fiction, according to Frelik and Istvan Csicsery-Ronay, Jr., is the result of science fiction’s attempt at novelty.

The other reason that might have led to the marginalization of science fiction as a highly established genre is the belief that it lacks relevance to our modern experiences. Most climate fiction writers who focus on climate ordeals prefer to be labelled as climate fiction than science

fiction writers because of the decline of the popularity of the latter in academic studies. However, Frelik argues that interest in climate change has always been of thematic importance to many works before the creation of the sub-genre. He gives the example of Herbert's *Dune*, J. G. Ballard's *The Drowned World* (1962), *The Burning World* (1964), and *The Crystal World* (1966), Geroge Turner's *The Sea and Summer* (1987), Kim Stanley Robinson's *Mars* trilogy (1993-1996), and many others. Although these works were published under the name of science fiction, they tackle topics that encompass "ecological ethics, climate change, terraforming, weather control, natural disasters"⁽³⁾. An even earlier example of climate fiction is Lord Byron's "Darkness" (1816), which is a poem set in an apocalyptic space where he describes gloomy natural settings, combined with ruined and burnt cities, that are almost inhabitable. Byron's inspiration for this setting is due to his seclusion in Switzerland. At that time, he was suffering from severe depression which explains the exaggerated description of the land. The poem appears like a dream of a present or a future that has a dark atmosphere with extreme low temperature, which is said to be a prediction of "the worst case scenario of global warming in the 21st century"⁽⁴⁾.

Contemporary modern writers who are aware of creating fictional representations of the current climate change rely on environmental science, which makes the genre of climate fiction an annex to science fiction rather than an independent one as Frelik deduces. The aim of both is to communicate to the audiences unfathomable scientific data and, thus, to teach them through story telling. Furthermore, climate change is not an issue of recent discovery. Scientists and artists have been interested in the Anthropocene climate change for as long as the human being started to make a drastic impact on Earth. Separating climate fiction from science fiction is like separating the Anthropocene from its historical origins. Frelik believes that "science fiction does not need cli-fi [...]. But climate fiction does need science fiction"⁽⁵⁾.

However, interest in anthropogenic change has risen drastically in the last decade beginning in the early 2010's. The number of literary productions that was estimated by the publication of Adam Trexler's (2015) *Anthropocene Fictions: The Novel in the Time of Climate Change* was 150⁽⁶⁾. The genre might have earned an independence from science fiction because writers are targeting the importance of the human action and relation towards nature in a more inclusive way to actually change the contemporary lethargic attitude towards nature into a responsible engagement.

Whether cli-fi is an independent genre or a subgenre of science fiction, its need is vital. Humanity's attitude towards taking an action towards protecting the natural world and our civilization is meagre. When Dominic Hofstetter asked Connie Hedegaard, a previous European Commissioner for Climate Action, about the world's active involvement, she answered, "We need compelling narratives"⁽⁷⁾. Story-telling has always been of a greater cognitive and didactic influence than science. The action would be taken when it is interpreted creatively in engaging narratives. Journalist and author, Bill McKibben, addressed this lack of representation in his essay, "What the Warming World Needs Now is Art, Sweet Art", as follows:

One species, ours, has by itself in the course of a couple of generations managed to powerfully raise the temperature of an entire planet, to knock its most basic systems out of kilter. But oddly, though we know about it, we don't know about it. It hasn't registered in our gut; it isn't part of our culture. Where are the books? The poems? The plays? The goddamn operas?⁽⁸⁾

McKibben's wish was answered through the publication of numerous works of fiction, for when our age's literature will be studied in the future, "they will definitely see climate change as one of the major themes in literature, if not the major theme"⁽⁹⁾. Although the 2010's were the epitome of climate change representation in fiction, science fiction authors started to shift their attention to the Anthropocene years before its popularity. Octavia E. Butler's interest in the field has risen two decades before its emergence as an independent genre, which explains the unshakable connection between the two genres. Her novel, *Parable of the Sower*, is set in a post-apocalyptic America that is affected by extreme weather change and social inequality. The

writer believes that ecology “is almost a character in *Parable*”⁽¹⁰⁾. Since the novel had been written before the emergence of cli-fi as an established genre, Butler’s representation might have offered a different model than those of recent years. In this article, the main focus lies in analysing Butler’s authentic representation that has religion and spirituality at its heart.

2- Post-ecological Breakdown and Socio-economic Inequality:

Butler’s black adolescent female protagonist, Lauren Oya Olamina, is the only narrator of the novel since it is presented to us through a secretly kept diary. There are two main details that influence Lauren’s actions and her fate. First, she is made to seem super-human through her ability to share pain. The reason lies in having hyper-empathy, which is caused by her birthmother’s addition to drugs. Lauren’s way of dealing with it shows that Butler’s protagonist is destined to be a shrewd leader. Her father encourages her to keep it a secret because he wants to guarantee her survival in their small community and, if things go wrong, outside, where pyromaniac drug users, cannibals, and scavengers live. The second detail that defines Lauren’s actions and the tenets of her religion, Earthseed, is her powerful father. Lauren’s father is a Baptist pastor who is the leader of their gated community in Robledo, California. Although Lauren criticizes his conventional religious, philosophical, and political beliefs, he is the only one that presents a generous and insightful model for her. He manages to hold the different members of the community together through his religion and his selflessness to provide mutual aid and a vigilant use of the community’s resources. And it is quite symbolic that with pastor Olamina’s death, the community dies.

The ecological breakdown that is brought about by the extreme climate change has affected North America’s economic, political, social, and spiritual stability. People outside Lauren’s gated community live in utter poverty. They are homeless; many of them are thirsty, hungry, and mutilated, and most of them eventually get killed or raped. The situation has been the same for years and political leaders can hardly keep them safe. Food and water is scarce even within the community; however, education and morality help the individuals within it to form a sort of a temporary independent and civilized society. Butler’s portrayal of the society and its struggle for survival is accurately detailed.

The government’s capitalist approach has broadened the gap between the social classes. The police services are expensive and corrupt; as a result, slavery has risen again within the American community. Christa Grewe-Volpp believes that social injustice that has been spoken of by Environmental justice activists is delicately illustrated in *Parable of the Sower* “where people of color and poor people are disproportionately exposed to toxic waste and other environmental hazards”⁽¹¹⁾. In the novel, and outside the gated community where Lauren lives, society has fallen out of civilization. Interracial relations are impermissible; the gap between the rich and the poor is even wider, and the rich communities are mainly white. Blacks, Hispanic, and mixed races have fallen into slavery, poverty, or crime. Thus, Butler imagines a scenario where climate change redefines the socio-economic relations between Americans.

In the novel, the elected president, Christopher Charles Morpeth Donner, breaks his promise of going back to the “normal” life. In fact, no one in the community, or the people outside it, seem to care or to vote for Donner, except the Garfields who eventually move to a different community with stronger security systems and more potential. An important aspect to note here is that the Garfields are white. Butler puts the Garfields into contrast with another family in the novel. When pastor Olamina’s gated community falls apart and the few remaining survivors journey north where there is more potential, Lauren welcomes to their group a woman named Emery Solis and her nine-year-old daughter, Tori. The two are a mixed race that have been exploited into slavery by indebtedness to their former employers for as long as they can remember; they have also faced injustice through the violation of human rights and sexual harassment. Thus, instead of helping the social balance by decreasing violence, classism, and racism, Donner allows multinational corporations to privatize and control the cities. Lauren and her father are more intelligently aware of the situation than their friends, the Garfields. Although they are privileged into acceptance in Olivar, which is a corporate-ruled town, because of their

skin color and relative affluence, they would eventually find themselves in a situation of overwhelming debt because they will be having low-salary jobs to pay for the security and education provided. According to Lauren and her father, the Garfields are to become among the first white victims of debt-slavery. This shows that whites would eventually face the poverty and classism that is already faced by non-whites, which means that the climate crisis that Butler uses as a context for this socio-economic change does not choose the color of its victims as nature does not discriminate even when people do.

3- Lauren's Gospel of Change and Climate Healing:

Although the main members of the Olamina family are equally astute. Lauren belongs to the generation of change. Her father is the source of knowledge, yet she is the source of change. In most post-apocalyptic stories, there is room for a revolution led by a young protagonist who has an insightful vision that would help the surviving members to thrive. Butler's climate story is unlike that of Cormac McCarthy's. *The Road* has a rather pessimistic end as most of early climate fiction stories do. It is described by Volpp as "the bleakest vision of the end of our world" brought about by an ecological disaster of a meltdown in the same setting chosen by Octavia⁽¹²⁾. The protagonists of the novel are a father and his son. The latter depends on his father's unique survival skills and knowledge. Like pastor Olamina, the father in McCarthy's novel is a believer; the difference lies in the enlightening feminine vision of Olamina's daughter who believes that her father's reliance on "a big-daddy-God or a big-cop-God or a big-king-God" is dangerous, for she sees God as "another word for nature"⁽¹³⁾. The need for such an omnipotent figure is patriarchal, for it keeps them safe from destruction and chaos even when they are confined in a place that would evidently fall apart. This "patriarchal order which is strictly hierarchical and blind to changed conditions of life"⁽¹⁴⁾ is the basis for Lauren's opposition since she sees that "change" is a key component for survival. Change to her is change of place and morality. This change is the only possible way for survival and for healing. Doreen Massey in *Space, Place, and Gender* believes that "what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus"⁽¹⁵⁾. This "locus" changes when the conditions of these social relations change.

Lauren believes that the condition outside their gated community, in addition to those inside it, will eventually affect the loose stability that her father's community enjoys. The pyromaniacs and the outlaws who surround their wall would eventually break in. Even some residents of Robledo eventually breach the law of staying inside the wall. Keith, Lauren's brother, is the first to rebel against his father's commandments of safety. His rebellion is different from that of Lauren's; while his is destructive, which is symbolic of the selfish individualism that has been promoted by the American society, Lauren's is constructive, making spirituality and diversity prominent creeds in her revolt. Her desire for freedom is characterized by patience and faith and its aim is holding the members of the community together; Keith's desire stems from a nihilistic source and a thirst for power.

Lauren's religion is introduced to us as an epigraph to the first chapter: "All that you touch / You Change./ All that you Change/ Changes you./ The only lasting truth/ Is Change./ God/ Is Change"⁽¹⁶⁾. Here, we understand that God is a direct reference to nature. Nature changes because we do, so the direct effect we bring upon nature is changing. Changing here means adapting. Lauren believes that intelligence lies in adaptability. It is the highest form of civilization and it is one of the tenets of Earthseed, which is the name she gives to her religion of change. Lauren's father's religion promotes stability, which symbolizes the morals of the former conventional society of the same ancestors who offended the God of change, which is nature. Earthseed is a religion of an Earthly community that shapes God through every member's ability to act towards change instead of denying its importance. Denial, which is another word for inaction, leads to destruction. Lauren's father, her stepmother, the Garfields, and many other members of the gated community live in denial until it threatens their survival. Octavia symbolizes this contrast between Lauren's power for adaptability and Dori's, her

stepmother, yearning for the past in Lauren's dream at the start of the novel. In the dream, Lauren sees a sky full of stars while Dori expresses her nostalgia for the city lights. This foretells Lauren's survival over Dori's. Lauren establishes a fundamental bond with nature through Earthseed.

Another example that foretells Lauren's selection for survival over most of the other members of the gated community is her attitude towards marriage and having children in a world that is destructed by chaos and violence. Also, gender boundaries are also another reason to prevent some of the members of her former community from survival. To illustrate, Aura Moss, whose father is married to two other women in addition to her mother, displays an unwillingness to use the gun, restricting herself to belong to the traditional conception of womanhood where women are supposed to be protected by men. Self-defence is one of the most fundamental tenets of Earthseed, and women are not exempt from it. The notions of the female role and the family institution are redefined to fit the mode of adaptability and change. The surprise and distrust that Harry Balter, another survivor of the coup against the Robledo community, expresses when Lauren brutally kills a man that attacks them shows the close-mindedness within which their former community works. Throughout their journey to the north, Lauren makes Harry understand the limitedness of the orthodox society her father used to lead:

You think you're strong and confident [...]. You think you can take care of yourself out here, and maybe you can. But think what a stab wound or a broken bone would mean out here. Disablement, slow death from infection or starvation, no medical care, nothing [...] Harry, your mind is still back in the neighborhood [...]. You still think a mistake is when your father yells at you or you break a finger or chip a tooth or something. Out here a mistake – one mistake – and you may be dead⁽¹⁷⁾.

Resilience is another important aspect of Lauren's surviving community. Self-victimization is presented as its opposite. Tracy Dunn mourns her daughter's death and her guilt of neglecting her by her suicidal act of walking out of the gate. However, Zahra Moss, a former prostitute who was rescued to be enslaved by a polygamous member of the former community, refuses to fall victim of the unfortunate events that occurred in her life. She thrives and embraces Earthseed as a religion, yet her understanding of the religion is different from that of Lauren's; she tells Lauren that "if you want to put together some kind of community where people look out for each other and don't have to take being pushed around, I'm with you"⁽¹⁸⁾. She does not share with Lauren the fantastic dream of living out of space. Zahra is an active member in Lauren's new community, Acorn, and her race, gender, and historical background add the necessary diverse touch in Butler's vision of a strong society, which encompasses "establish[ing] equality, reliance, authority, and empathy [...] above individualism"⁽¹⁹⁾.

Hybridity is, then, a powerful apparatus in the characters' diasporic journey. Harry, Lauren, and Zahra are the first members of this newly formed society. The power of Zahra's survival knowledge and Lauren's intelligence, which shows in the act of cutting her hair to reinforce the male component in the group, redefine gender boundaries, for Harry, Lauren's naïve white friend, shows a great lack of adaptability and survival. The group carries on to meet other diverse races and genders from different classes. Charles Travis Douglas is black; his wife, Gloria Natividad Douglas, is Hispanic. Their baby is light-brown. Bankole, who would later become Lauren's husband, is a black doctor. Allie and Jill Gilchrist are white women. Emery Solis is a mixed race of black and Japanese. Her daughter, Tori, had a Mexican father. The last to join the group are the Hispanic father, Grayson Mora, and his daughter. This mixed group strengthens Lauren's religious philosophy which finds diversity a vital component in survival. An example of this lies when they approach Salinas and meet with the vicinity's policemen. Lauren recounts when she "saw them watching us in particular, but they didn't stop us. We were quiet. We were women and a baby as well as men, and the three of us were white. I don't think any of that harmed us in their eyes"⁽²⁰⁾. Acorn and its principles of diversity erase racial boundaries, which allows the community to survive and thrive. Lauren tailors her religion on the bases of Earth's varied soils which have dissimilar colours. Metaphorically, it is in these

soils that Lauren's seeds will be planted as well as in other planets, and because they are diverse, they will thrive in all types of environments. Climate healing is an ultimate consequence of socio-economic and gender equality. Climate change requires a socio-political change that is represented in Butler's fictional community of Acorn.

Earthseed rejects individualism and stresses the above-mentioned principles of endurance. These principles acknowledge that the world is in a continuous change. Lauren's pathological empathy turns out to be harmonious with the extreme change of nature. The community, and in extension, nature, needs a sort of an interdependence rather than individualism. Butler, through Lauren's empathy, displays the ills of the current social scene and its effects on nature. It is disinterest, which ultimately stems from individualism, that is broadening the gap that the human has with his fellow humans and with nature.

4- The 'Hopeful' Adjustment Narrative and Afrofuturism in Butler's Climate Story:

What mostly characterizes the narrative of the most important surviving member, Lauren, is the anxious and alarmed mood that most climate fiction narratives display. The chapters are written in the form of specific dates that are sometimes close and sometimes far from each other. When Lauren's father dies, the story's climaxes and gets more eventful. The reflection of the religion of change on the structure of the novel is further evident since Lauren takes the lead instead of her father. What makes Butler's novel and its thrilling narrative attractive is, as Hoda Zaki asserts, its relatability. She also believes that "what makes the book a particularly difficult read is realising that, in many ways, our own society is not far removed from the one Butler imagines [...]. Fiction about imminent apocalypses cannot be dismissed as mere dystopian fantasy. The slowly disintegrating society of *Parable* is an exaggerated reflection of what is occurring today"⁽²¹⁾. However, while the narrative holds an anxious and bitter tone, the protagonist imagines a rather utopian world that the reader cannot help but rely on its credibility. It is still in her imagination though. What becomes a reality is a consistently cooperative society that shares trust and moral stability. Furthermore, Lauren's Acorn is the opposite of President Donner's America, for diversity is accepted and classism does not exist.

Lauren is a reliable narrator; her sense of social responsibility and independent mind, in addition to the many plans she thoughtfully designs to construct her community, support the narrative with a sense of relief and hope. What Butler creates is a unique story of hope, which is a representation that distinguishes *Parable of the Sower* from other climate fiction representations. Although most cli-fi stories come "primarily from a place of warning rather than discovery"⁽²²⁾, Butler's story, with Lauren's creative mind and empathy, displays a model for an actionable and optimistic insight. Dominic Hofstetter writes, in "Writing for Impact: How Climate Fiction Can Make a Difference", that "an empirical study of climate change literature has shown that fear — the emotion most central to cautionary fables — is generally ineffective at motivating genuine engagement"⁽²³⁾. Fear is a necessary component in post-apocalyptic stories, and because of its counterproductive influence, readers are frustrated from taking a genuine action in changing the unchangeable. Butler, contrarily, imagines a world that is quite realistically relatable even when it is alarming; the characters follow the protagonist in their positive engagement towards nature and each other. The mobile physical journey they take symbolizes the moral and philosophical change it generates on the characters, which brings about a change of action towards nature. Acorn is the outcome of the engaging action that is taken by Lauren and her friends towards their natural atmosphere.

Bulter does not triumph because she creates a story of hope. She does so by making it relatable. The readers of contemporary times have already been introduced to the same problems Butler tackles in the novel. Social inequality and the ills of capitalism and individualism are socio-political issues that the world is already suffering from. Climate change is an alarming phenomenon that is already causing an economic upheaval that is affecting the lower and middle classes especially. Butler, by portraying "a resource-constrained lifestyle" that has already started to exist, makes her story an example of what Hofstetter calls an

“adjustment narrative”. Hofstetter differentiates adjustment narratives from post-apocalyptic ones as follows:

Adjustment narratives are different from post-apocalyptic stories. They depict a world that bears a strong resemblance to today’s, a world characterized by incremental evolution rather than discontinuous events. They presume that humanity got its act together and started reducing emissions in time to stave off the apocalypse. Effects of global warming are visible, but the world at large is coping⁽²⁴⁾.

Although Lauren believes that the “country has slipped back two hundred years”, she still sees herself and her friends as “a harvest of survivors”⁽²⁵⁾, and they carry a meaningful journey which would help them belong again. The story lessens the sense of anxiety, fear, and unease that have assumedly been felt by the reader by the start of the novel when the community lacked a plan towards change. The story goes further to imply action and hope against racial injustice and imagines a future of leadership for the African-American individual. Butler is considered among the first to write within the genre of Afrofuturism, which has risen to popularity only recently.

Afrofuturism is a revolutionary aesthetic movement which combines a patchwork of genres like science fiction, fantasy, and history to define and celebrate the African-American identity. It is mainly a cultural aesthetic supplement to science fiction or fantasy, in which African-American artists envision a future to their Afro-diasporic race. The concept was coined by the critic Mark Dery in 1993 and was developed and popularized later by Alondra Nelson. Ytasha L. Womack defines Afrofuturism as “an intersection of imagination, technology, the future, and liberation”⁽²⁶⁾. Liberation is the focal constituent of the movement since its source is black history and culture. Through Afrofuturism, Butler distinguishes her speculative climate future from that of her contemporaries by imagining a future that implements the power of hope and the poetic culture of her people through Lauren’s feminine poetic religion of change. Change is a defining element of Black history, for Butler imagines a future that is reminiscent of the past in the sense that the key towards a peaceful community that lives within a dystopian environment requires a reminder of the same community that lived through slavery. Such a community inspires cultural agency and spirituality which proved necessary in implementing resistance in not just the black community, but also the American society as a whole.

Conclusion:

Earthseed is not simply a religion; it is a natural cultural heritage of the native African community in particular, which Butler reincarnates to save the dead world from the apocalypse. This creates an innovative lens in which science fiction finds an authentically aesthetic answer to climate change. According to Butler, African heritage and African anthropological traditions, which are the source of the African-American culture, are the source of climate healing. Lauren brings about a sort of resistance to her father’s assimilationist approach towards nature. Coping was simply not the answer to Black resistance, and Lauren chooses change instead. Butler’s story, with Lauren’s creative mind, powerful empathy, and Black heritage, displays a model for an actionable and optimistic insight that proves that gender and ethnicity are important generators for climate healing. Earthseed is not just the main theme of Butler’s *Parable*; it is the product of an Afrofuturistic pattern that exceeds the novel’s thematic level and places it, instead, in a creative matrix of multi-genre of science fiction, climate fiction, adjustment literature, and Afrofuturism.

Notes and References:

- 1- Frelik, P. (2017). ‘On Not Calling a Spade a Spade’: Climate Fiction as Science Fiction. *American Studies*, 62(1), 125-129. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/44982311>, p. 125.
- 2- Ibid, p. 125.
- 3- Ibid, p. 127.
- 4- Karam, S. (2018). Apocalyptic Imagery in Byron’s “Darkness”. *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 10(6), 1-14. Retrieved from file:///C:/Users/LENOVO%20User/Downloads/495-1413-1-PB.pdf, p. 6.
- 5- Frelik, P. (2017), p. 129.

- 6- Trexler, A. (2015). *Anthropocene Fictions: the Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia Press, p. 7.
- 7- Hofstetter, D. (2019). *Writing for Impact: How Climate Fiction Can Make a Difference*. Retrieved from <https://dhofstetter.medium.com/writing-for-impact-how-climate-fiction-can-make-a-difference-e7b27e4453dd>
- 8- McKibben, B. (2005). *What the Warming World Needs Now is Art, Sweet Art*. Retrieved from <https://grist.org/article/mckibben-imagine/>
- 9- Haq, H. (2013). *Climate Change Inspires a New literary Genre: Cli-fi*. Retrieved from <https://www.csmonitor.com/Books/chapter-and-verse/2013/0426/Climate-change-inspires-a-new-literary-genre-cli-fi>
- 10- Rowell, C. H., & Butler, O. E. (1997). *An Interview with Octavia Butler*. *Callaloo*, 20(1), 47-66. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3299291>, p. 61.
- 11- Volpp, C. G. (2013). *Keep Moving: Place and Gender in a Post-Apocalyptic Environment*. In G. Gaard, S. C. Estok, & S. Oppermann (Eds.). *Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature*. Routledge, p. 223.
- 12- Ibid, p. 228.
- 13- Butler, O. E. (2000). *The Parable of the Sower*. Retrieved from https://www.oasisacademysouthbank.org/uploaded/South_Bank/Curriculum/Student_Learning/Online_Library/KS5/Parable_of_the_Sower_by_Octavia_E._Butler.pdf
- 14- Volpp, C. G. (2013). *Keep Moving: Place and Gender in a Post-Apocalyptic Environment*. In G. Gaard, S. C. Estok, & S. Oppermann (Eds.). *Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature*. Routledge, p. 224.
- 15- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. University of Minnesota Press, p. 154.
- 16- Butler, O. E. (2000)
- 17- Ibid
- 18- Ibid
- 19- Grecca, G. B. (2021). *A Racist Challenge might Force us Apart’: Divergence, Reliance, and Empathy in Parable of the Sower, by Octavia Butler*. *Ilha do Desterro*, 74(1), 347-362. Retrieved from <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e73535>, p. 349.
- 20- Butler, O. E. (2000)
- 21- Zaki, H. (1994). *Future Tense [Review of Parable of the Sower, by O. E. Butler]*. *The Women’s Review of Books*, 11(10/11), 37–38. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/4021887>, p. 38.
- 22- Hofstetter, D. (2019).
- 23- Ibid
- 24- Ibid
- 25- Butler, O. E. (2000)
- 26- Womack, Y. L. (2013). *Afrofuturism : The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Independent Polishers Group, p. 9.

**Lecture croisée de représentations littéraires du désert en tant que présages du devenir
écologique de la planète**

Dr. Ismail SLIMANI

Laboratoire SACER, Université de Sétif-1, Algérie, ismail.slimani@univ-setif.dz

Soumis le: 28/09/2024

révisé le: 26/12/2024

accepté le: 26/12/2024

Résumé

Cet article est une tentative de lecture croisée de trois romans: «Timimoun» de Rachid Boudjedra, «Désert» de J-M-G Le Clézio et «A Ciel ouvert» de Nelly Arcan. Une lecture géocritique puisque le désert est l'espace représenté de manière géocentrique et multifocale. Une lecture qui se veut surtout éco-poétique dans la mesure où nous tentons de dégager une éthique écologique derrière ces productions esthétiques. Nelly Arcan prédit un avenir au climat désertique dans le monde. Nous tentons de dégager les représentations littéraires de ce désert en tant que futur espace vital possible. Un espace topographique du désastre écologique que l'humanité frôle de plus en plus.

Mots-clés: Géocritique, éco-poétique, désert, désertification.

قراءة متشابكة لتمثيلات أدبية للصحراء كتنبؤ للمستقبل البيئي لكوكب الأرض

ملخص

هذا المقال محاولة لقراءة تجمع بين ثلاث روايات: تيميمون لرشيد بوجدر، صحراء لجان ماري قوستاف لوكايزيو ومع سماء متفتحة نيلي أركان. هذه القراءة تابعة للنقد الجغرافي كون الصحراء فضاء ممثل بطريقة محورية ومتعددة الرؤى. هذه القراءة موجهة أن تكون إيكوشعرية حيث نحاول استخلاص أخلاقيات بيئية وراء هذه المنتجات الإبداعية. الكاتبة نيلي أركان تنتبأ في روايتها بعالم ذو بيئة صحراوية. نحن نحاول استخلاص تمثيلات أدبية للصحراء كبيئة معيشية مستقبلية للبشرية التي تسير نحو كارثة بيئية بخطى ثابتة.

الكلمات المفتاحية: نقد جغرافي، شعرية بيئية، صحراء، تصحر.

**Cross-reading of literary representations of desert as omens of the ecological
future of the planet**

Abstract

This article is an attempt at cross reading of three novels and an account of youth thus belonging to four authors: Rachid Boudjedra, J-m-g Clézio, Amin Zaoui, Nelly Arcan. A geocritic reading since the desert is the space represented in manner géocentrique and multifocale. A reading which wants to be especially eco-poetic insofar as we try to release an ecological ethics behind these aesthetic productions. Nelly Arcan predicts a future with the desert climate in the world. We try to release the literary representations of this desert as a future possible vital space. A topographic space of the ecological disaster that humanity passes very close to more and more.

Keywords : Geocritic, eco-poetic, desert, desertification.

Auteur correspondant: Ismail SLIMANI, ismail.slimani@univ-setif.dz

Le désert, lieu de mirages [...] étendue vacante, tout ouverte. [...] Pour le moment, nous sommes dehors et nous cherchons la porte d'entrée, qui sera aussi la porte de sortie. Tel est le sens de notre marche.

Mohamed Dib, *Le désert sans détour*, pp.20-67.

Elle sent le vent froid qui la pénètre. Ici il n'y a personne [...] Ça lui fait un peu peur, comme si le vent avait transformé la terre en désert.

J-M-G Le Clézio, *Désert*, p.200.

Introduction:

Seul un aveugle, ou une personne à œillères, peut ne pas constater de visu, dans sa quotidienneté la plus routinière, l'entame d'une ère nouvelle marquée par la dégradation de notre environnement vital le plus immédiat. À une plus grande échelle, le constat est d'autant plus flagrant avec tous ces phénomènes largement médiatisés liés au dérèglement climatique, au réchauffement de la planète, au bouleversement des écosystèmes, à l'érosion de la biodiversité, à la désertification, etc. Des phénomènes qui, pour tous les spécialistes et de divers horizons, sont la conséquence directe de l'activité humaine avec entre autres l'agriculture industrielle notamment les monocultures, l'industrie et les moyens de transport polluants, l'accumulation des déchets, la surexploitation des ressources naturelle, la déforestation intensive, etc.

L'humanité, au premier quart de ce vingt et unième siècle, ne peut donc qu'admettre cette crise écologique planétaire. Il est plus que temps de tirer la sonnette d'alarme avant que ne souffle, pour ainsi dire, le Cor du jugement dernier. Il nous semble justement que l'expression «il y a péril en la demeure» n'a jamais été aussi d'actualité. D'ailleurs, l'étymologie du mot «écologie» n'est autre que le terme grec *oikos* qui désignait la demeure, la maisonnée, avec tout ce qui l'entourait comme plantes ou animaux.

En effet, nous partageons un espace vital avec de multiples organismes vivants allant des microscopiques bactéries jusqu'à la faune et la flore dans toute sa diversité. Sauf que nous en sommes les exploitants exclusifs et que, malheureusement, nous en sommes aussi les principaux destructeurs à petit feu. Seul lueur d'espoir, une certaine conscience écologique qui commence à se cristalliser de plus en plus grâce au militantisme de certains et la volontaire adhésion de certains autres. La littérature contribue justement à cet éveil des consciences comme une sorte de «laboratoire de l'imaginaire»⁽¹⁾ qui propose des «scénarios du pire»⁽²⁾ notamment grâce aux textes dystopiques. Ces derniers qui sont alors autant de récits présageant le «co-devenir écologique partagé»⁽³⁾ et qui, d'une certaine manière, préparent l'humanité au monde de demain qui aura à subir les conséquences des actes d'aujourd'hui.

Des approches nouvelles des textes littéraires ont d'ailleurs vu le jour ces dernières années, tant en Amérique du Nord qu'en Europe, cherchant à mettre en évidence l'existence d'une éthique écologique derrière les productions esthétiques littéraires. Ces approches, essentiellement l'écocritique, la zoocritique, la géocritique ou encore l'écopoétique, tendent à faire émerger au grand jour une «littérature environnementale»⁽⁴⁾ de divers genres comme les dystopies qui seront classées dans la catégorie des récits «post-apocalyptiques»⁽⁵⁾.

L'être humain est d'ailleurs considéré comme le seul organisme vivant producteur de récits. Il est qualifié même par l'écrivaine franco-canadienne Nancy Huston d'«espèce fabulatrice». En tant que tel, l'humain a conscience de son existence entre un moment initial relatif à sa naissance et un moment final relatif à sa mort. Des récits mythologiques prendront en charge dans certaines cultures l'avant-naissance et l'après-mort. Les récits accompagnent donc l'existence humaine dans toute sa temporalité et serviront même à consolider le liant social, minimalement, en traçant l'arbre généalogique de la famille, de la tribu, etc. Ils seront aussi la représentation du réel environnant sans quoi le monde serait dénué de sens.

L'humain fabrique donc toutes sortes de récits dont certains recèlent une dimension esthétique. Ceux-ci forment les «belles-lettres» dont le dessein inconscient n'est autre que de proposer «une solution métaphorique à notre condition humaine»⁽⁶⁾. Nous voudrions dans cette contribution opérer une lecture croisée de quelques textes littéraires avec pour fil conducteur la prédiction de l'avenir désertique du monde comme conséquence du réchauffement climatique.

Notre corpus, sans aucune prétention d'exhaustivité, va inclure les récits suivants: *Désert* (1980) de J.M.G Le Clézio, *Timimoun* (1994) de Rachid Boudjedra et *A ciel ouvert* (2007) de Nelly Arcan. D'autres récits auraient pu s'ajouter à notre corpus mais que les limites d'une telle contribution ne peuvent inclure. À titre indicatif nous pouvons citer entre bien d'autres: *Au pays des sables* (1902) d'Isabelle Eberhardt, *Terre des hommes* (1939) d'Antoine de Saint-Exupéry, *Le livre de sable* (1975) de Jorge Luis Borges, *Méharées* (1989) de Théodore Monod, *Le désert sans détour* (1992) de Mohammed Dib, *Cinq fragments du désert* (2001) de Rachid Boudjedra, *Le désert et après* (2007) de Habib Ayyoub, *Le voyage à Timimoun* (2010) de Sylvie Brunel, *Le livre du désert* (2022) de Théo Clare.

Notre lecture s'inscrit dans l'esprit de la géocritique dans la mesure qu'elle sera multifocale et géocentrée comme en appelle Bertrand Westphal: «À l'inverse de la plupart des approches littéraires de l'espace, elle incline en faveur d'une démarche géocentrée, qui place le lieu au centre des débats. [...] Dès lors, c'est au référent spatial qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse»⁽⁷⁾. Notre lecture sera pragmatiquement écopoétique car orientée à mettre en lumière ce qui nous semble la manifestation d'une éthique écologique qui se nicherait derrière les ramifications et embranchements narratifs d'un corpus littéraire diversifié certes mais que l'espace du désert cimente. C'est justement ce que nous entendons par une lecture croisée de textes littéraires en vue de montrer les conséquences de l'hypothétique avenir désertique de la planète. Une démarche que les directeurs du numéro spécial de la revue *Fixxion* consacré à l'écopoétique expliquent de la sorte: «Avec la montée d'une conscience environnementale, il n'est plus question aujourd'hui, du point de vue littéraire, de réduire la nature à un décor statique, à un miroir de la psychologie ou à un espace symbolique [...] Les voies que peut emprunter l'écopoétique sont nombreuses. Elles se rejoignent cependant dans leur rapport au temps: plutôt que de considérer prioritairement le passé et d'ériger l'histoire en point de référence privilégié, les lectures proposées tentent de participer à la construction du monde de demain, dans un rapport réinventé à l'environnement»⁽⁸⁾.

1- Du devenir désertique du monde:

Le point de départ de notre réflexion est un roman de l'écrivaine québécoise Nelly Arcan intitulé *À ciel ouvert*. Un roman dans lequel les thèmes de l'image de soi, du dictat de la beauté imposé aux femmes ou encore de la démocratisation de la chirurgie esthétique sont mis en avant. Un roman qui semble de prime abord assez loin de la question écologique. Il s'avère qu'il est truffé de passages ouvertement liés à la crise écologique. En effet, Nelly Arcan, fille du grand nord froid et glacial aux forêts immenses, prédit l'avenir désertique du monde comme conséquence du réchauffement climatique. Réchauffement que le personnage-narrateur constate de la sorte avec une touchante note de nostalgie: «ce qui restait de neige ne pouvait pas s'appeler neige tellement son aspect était le contraire de cette matière blanche, volatile et cotonneuse qui avait recouvert son pays pendant des siècles et qui avait fait sa renommée, la base de son folklore»⁽⁹⁾.

Nelly Arcan instaure d'ailleurs, dès l'incipit du roman, une sorte de contrat de lecture écologique implicite, en mettant en scène le personnage féminin de Julie bronzant sur la terrasse de son immeuble, sous un «ciel à marrée haute»⁽¹⁰⁾. Cette expression fait écho au titre du roman où le ciel est qualifiée d'ouvert. Il nous semble que c'est une manière de pointer du doigt la montée des eaux causée par la fonte des glaciers ainsi que le trou dans la couche d'ozone. Il nous semble même qu'Arcan tisse tout au long du roman une métaphore filée autour d'éléments naturels tel que le ciel ou encore le soleil. Elle, la fille de la brume, de l'hiver glacial et de la neige, fait une référence constante à ce soleil longtemps le lot de la partie sud du monde: «l'acidité du soleil d'aujourd'hui, qui darde, qui pique vers la population mondiale ses rayons. Le toit de l'immeuble où elle habitait la rapprochait du soleil et de ses aiguilles. Elle avait imaginé ce jour là que ce rapprochement ne pouvait pas durer, que blondeur et rousseur étaient des gènes mortels qui ne tiendraient pas le coup dans le **devenir désert du monde**, et elle avait

eu une autre pensée, que **ce monde était une maison dont il fallait pouvoir sortir, si on voulait y rester**»⁽¹¹⁾.

Nous voyons bien comment Arcan réussit avec une scène aussi anodine à mettre en place, pour reprendre Dominique Maingueneau, une scénographie particulière: une «scénographie écologique». Dans ce passage, elle arrive sur un ton pas très alarmiste à titiller la conscience écologique du lecteur, en mettant en avant, les pronostics d'un réchauffement climatique irréversible et dangereux pour l'espèce humaine. Un peu plus loin, le monde sera qualifié même de «four, tourné vers l'enfer»⁽¹²⁾, vers le «soleil (qui) commençaient à cuire comme une punition les deux femmes exposées»⁽¹³⁾. Arcan ira jusqu'à considérer Montréal comme la «capitale nord-américaine du réchauffement de la planète»⁽¹⁴⁾.

Cette écrivaine québécoise est sensible à l'urgence climatique, presque dans un esprit militant, au point de faire de son personnage féminin la future auteure d'un scénario dystopique qui représenterait ce que le monde pourrait devenir à ce rythme destructeur des équilibres naturels: «Un jour elle écrirait un scénario sur ce que les gens ont à dire de cette nature qui ne suit plus les mécaniques horizontales et solidement ancrées dans la lenteur de son évolution, cette nature qui, au contraire, a décroché de ses hauteurs pour aller dans le sens du bas, qui a rompu avec la distance et qui, sait on jamais, finira par s'asseoir dans la vie des hommes et devenir centre de leurs pensées en tant que clémence ou naufrage, se réappropriant le caractère divin qu'elle a déjà eu, et qu'on lui a ravi»⁽¹⁵⁾.

Nelly Arcan rappelle donc que dans toutes les cultures anciennes, dans tous les mythes anciens, la nature avait une importance telle jusqu'à s'incarner en une multiplicité de figures divines. Le monde d'aujourd'hui connaît un renversement tel que c'est la nature qui subit les conséquences des actions humaines. Quoique Dame nature ne peut que reprendre ses droits tôt ou tard comme l'expression française le stipule depuis bien longtemps. Arcan, cette jeune autrice à la conscience écologique accrue, représente d'ailleurs son personnage principal sous les traits d'une femme tourmentée, inquiète, alarmée même des conséquences du réchauffement climatique contrastant avec l'ancestral froid des contrées canadiennes: «Depuis quelques années Julie était tourmentée par le climat, par la température qui n'était plus seulement un sujet de conversation mais une expérience quotidienne, inquiétante à la longue parce que derrière se profilait l'emballage, ce galop de destruction [...] la ruine progressive du paysage qui se fracturait par tous les moyens contenus dans la nature, lâchés d'un coup: tremblements de terre, cyclones, typhons et tsunamis, amenuisement du Grand Nord à la dérive, ensevelissement de terres fertiles et de villes portuaires sous l'eau salée des mers»⁽¹⁶⁾.

L'on voit bien avec ses nombreux passages suscités la scénographie écologique qu'installe Nelly Arcan dans ce roman qui, nous le rappelons, est très loin de par son sujet de ce genre de préoccupations. Cette scénographie au fil des pages se dote d'un ton tragique qui dessine cet horizon chaotique, cette destinée apocalyptique. Avec ce roman, Arcan tire la sonnette d'alarme et va jusqu'à prédire un renversement totale sous la forme d'une désertification planétaire: «L'amour de Charles Nadeau avait recomposé la capacité à aimer de Julie [...] l'amour vaporeux qui vient par bouffées partant du ventre jusqu'au visage, s'était mêlé à la température, aux attaques dardées du soleil sur sa rousseur si mal appropriée aux changements climatiques, **évolution qui allait**, elle en avait peur, **vers la mondialisation du désert**, vers la diabolisation du beau temps»⁽¹⁷⁾.

Ce que Nelly Arcan nomme magistralement une «mondialisation du désert» désigne selon nous la conséquence directe sur le long terme du réchauffement climatique. Notre planète recèle cinq types de climats que l'on pourrait schématiquement ordonner du plus froid au plus chaud avec entre ces deux extrêmes les climats tempéré, continental et tropical. Les pronostics des spécialistes du climat se rejoignent tous pour prédire un réchauffement de la planète induisant une évolution climatique allant dans le sens du climat désertique. Ce dernier qui se caractérise essentiellement par la sécheresse, par les températures élevées, par une végétation faible, voire absente, ce qui rend les cultures difficiles et la vie très rude. L'être humain s'est donc installé

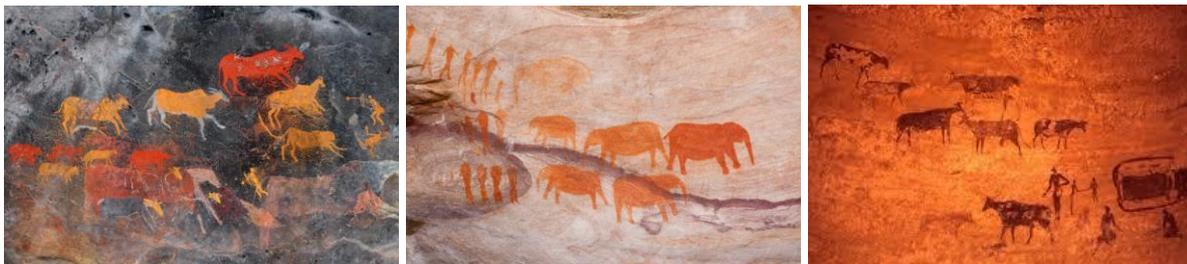
majoritairement là où le milieu vital lui est favorable, essentiellement dans les régions au climat tempéré, continental ou tropical. D'ailleurs le mot désert désigne avant tout un lieu peu habité, peu fréquenté. Mais est-ce que le climat de ces régions favorables à la vie humaine est éternel? Est-ce que le climat de ces régions a toujours été ce qu'il est de nos jours? Est-ce que notre planète n'a pas connu par le passé un ou des changements climatiques?

Les sciences de la terre démontrent que notre planète est passée par des périodes de «glaciation globale» il y a des milliards d'années. Cette «boule de glace» par l'action de l'astre solaire est allée dans le sens d'un réchauffement graduel de l'ordre de 7% par milliard d'années. Les calottes de glace actuelle sont en quelque sorte les vestiges de cette période glaciaire: le Groenland, l'Antarctique et la Laurentide qui recouvre le nord de l'Amérique et du Canada. Les données géologiques de l'époque supposent que le niveau d'eau de mer était bien plus bas au point que la Manche par exemple n'existait pas. Les hommes de l'époque pouvaient aller à pied de France jusqu'en Angleterre, ou encore d'Australie vers la Nouvelle-Guinée. L'action humaine de ces dernières décennies accélère ce processus et nuit à l'équilibre climatique. Ceci engendre ce que les climatologues qualifient de «feu d'artifice anthropique»⁽¹⁸⁾ qui va occasionner un changement dans la répartition géographique des zones climatiques.

2- Le passé «vert» du désert:

Le monde actuel comporte plusieurs régions désertiques, couvrant une surface assez conséquente du globe, comme le Sahara en Afrique du nord, le désert de Gobi en Asie, le désert de Chihuahua en Amérique du nord, le désert d'Acacama en Amérique du sud ou encore le désert d'Arabie dans la péninsule arabique. Le plus aride de ces déserts mais aussi le plus vaste est le Sahara. Ce dernier qui selon les climatologues a connu une parenthèse «verte» pendant la période qui s'étale entre 12000 et 6000 ans avant notre ère. Ce changement climatique s'est opéré à l'époque de manière tout à fait naturelle.

En effet, Le réchauffement constant de la terre avait fait fondre les glaciers et remonter le niveau d'eau des océans. Ces derniers sont devenus plus chauds et ont engendré par conséquent de plus en plus de nuages qui avaient déversé leur eau cumulée sur le Sahara. La quantité élevée de ces précipitations avait créé une savane à dense végétation avec des lacs et des rivières. Ceci a encouragé un peuplement venant du sud d'hommes qui formeront le premier noyau des Touareg, ces fameux hommes bleus qui avaient reproduit sur leurs vêtements la couleur bleu dominante de leur espace vital: le bleu du ciel et de l'eau. Une couleur que l'on va retrouver malheureusement aussi à l'époque contemporaine, le 13 février 1960, dans le nom de code de l'essai nucléaire français à Reggane dans le Sahara algérien, à savoir l'opération Gerboise bleue. Dans cette savane donc s'était développée une faune d'une diversité impressionnante avec des bovins, des girafes, des antilopes, des hippopotames, des rhinocéros, des éléphants, des autruches, des poissons ou encore plusieurs sortes d'oiseaux. Les peintures et les gravures rupestres du Tassili N'Ajjer sont un témoignage de cette période florissante:



Peintures qui selon nous pourraient contribuer à illustrer ces phases de revirement climatique qu'a connu auparavant le Sahara, allant d'un désert vers une savane, pour enfin revenir à son état initial désertique. Ce qui démontrerait aux plus sceptiques la possibilité d'un futur changement climatique sur Terre assez similaire. Un changement que malheureusement, avec l'action néfaste de l'homme, semble de plus en plus plausible et à un rythme de plus en plus

accélééré. Avec une telle logique, ce qui nous semble dystopique de nos jours peut n'être qu'une projection sur le long terme d'un futur proche en une sorte d'actualisation du mythe de l'éternel retour.

Si l'avenir du monde était donc une désertification à grande échelle avec de grandes zones géographiques à cause d'un réchauffement insoutenable et une pluviométrie rarissime, quel serait la vie dans ce désert? Il nous semble pouvoir répondre à cette question en revenant sur les représentations du désert dans deux romans contemporains: *Désert* de J-M-G Le Clézio et *Timimoun* de Rachid Boudjedra. Représentations qui s'avèrent assez similaires et qui pourraient à notre avis figurer au lecteur ce qui pourrait être son futur milieu vital, ou du moins celui de ses descendants.

3- Le désert: une topographie du «désastre écologique»:

La littérature, en particulier le roman, est l'art de raconter des événements qui se déroulent dans un cadre spatio-temporel. Ecrire implique pour un romancier de camper les décors de ses scènes en dessinant les contours de lieux, de configurer des espaces, de faire littéralement la graphie de *topos*. Le désert nous semble justement une configuration topographique du désastre que connaîtrait une bonne partie du monde si rien n'est fait pour inverser la courbe du réchauffement climatique. Ce que les différentes COP (*Conférence of the parties*) depuis 1995 tentent vainement à faire avec des résolutions pas encore assez fermes.

En effet, dans ces deux romans, nous retrouvons des personnages se déplaçant au milieu des regs, des ergs, des hamadas, ou encore des sebkhas et chotts salés du Sahara. Autant dire que la topographie du désert y est représentée comme quasi-lunaire, faite d'espaces vertigineux, sablonneux ou caillouteux, au silence caverneux, coincés entre deux massifs montagneux, l'Atlas Saharien et le Hoggar, parsemé de-ci de-là par quelques oasis. Le désert y semble être le lieu d'une nature abrupte qui vous happe et qui aiguise vos sens. Il est fait de lumière, de sable, de roche, de vent, de silence, de bruissement de vies insoupçonnées, etc. Il nous paraît pouvoir alors être rangé dans la catégorie des «**tiers paysages**» dans la classification de Gilles Clément. Ceci dans la mesure qu'il est un espace quasiment vierge, enfin moins soumis à l'action humaine, à l'«anthropisation». Ce que nous retrouvons sous la plume de Boudjedra en ces termes: «*Goût dans ma bouche du sable, du non-sens, d'une sorte de métaphysique larmoyante, du désastre [...] l'espace n'est plus qu'un conglomérat de vibrations bourrées de couleurs, de formes et de sens zigzaguant à travers ses méandres et ses tournants [...] l'espace saharien avait une autonomie totale et une spécificité intrinsèque, bien que dans son ensemble il forme plusieurs sous-espaces ramassés ici, redondants là, mais qui organisent ce qu'on appelle communément un désert dont la configuration me saute au visage*»⁽¹⁹⁾.

Le désert est d'ailleurs plus un lieu de passage obligé pour l'homme qu'un espace vital lui offrant des conditions viables. C'est du moins ce que représentent les romans de notre corpus où l'on retrouve dans *Timimoun* un bus qui sillonne incessamment le Sahara pour de courts séjours touristiques. Dans *Désert* l'on retrouve aussi une tribu d'hommes bleus qui traverse le désert pour fuir les affres de l'armée coloniale. Le déplacement prend dans ce dernier les allures de longues marches sous un soleil de plomb et une chaleur suffocante avec «*Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur [...] l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort. Les hommes bleus avançaient sur la piste invisible [...] Autour d'eux c'étaient les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait pas connaître [...] dans les dédales de pierre sèche [...] plaines de roches coupantes, montagnes déchirantes, crevasses, nappes de sable qui réverbéraient le soleil*»⁽²⁰⁾.

C'est d'ailleurs dans ce sens que Khaled Elmahdjoub estime que le désert dans sa symbolique recèle un aspect labyrinthique. Mohamed Dib fait le même constat «*puisque où qu'on aille dans le désert on est toujours au même endroit*»⁽²¹⁾. Se perdre dans le désert est en fait un motif constant. L'errance dans le désert a même été un châtement divin dans les textes des religions monothéistes. Le désert implique donc la non-sédentarité, la nécessité de se

déplacer constamment en quête de ressources vitales. Lieu de passage des caravanes et de migration au gré des saisons, le désert ne peut être un point d'ancrage constant. La tente pliable et transportable comme mode d'habitat des nomades en est la preuve irréfutable: «Là où le désert connotait la sauvagerie et le recul de la civilisation, la «solitude» peut être prise comme synonyme de «désert», mettant davantage l'accent sur le dépeuplement du lieu, l'absence de toute habitation, sans nécessairement que ce lieu soit sauvage et inhospitalier»⁽²²⁾.

L'intérêt pour nous, en rapport avec notre propos, est de montrer ce vers quoi l'humanité se dirige: un milieu vital des plus hostiles, «sans une goutte d'eau, sans un fruit»⁽²³⁾, où vivre est plutôt une quête incessante pour la survie. L'abondance des ressources jusqu'à la gabegie ne sont plus dans le désert qu'un mirage faisant miroiter l'espoir de paradis célestes où l'eau coule à flot et les fruits sont à portée de mains. Les romans de notre corpus sont aux antipodes d'une littérature bucolique, pastorale ou encore romantique où l'on exalte la nature dans son versant positif: «Personne ne connaît la souffrance s'il n'a pas regardé du haut de l'Assekrem ce chamboulement cosmique qu'est le Hoggar. Cette désintégration lunaire où la rocaïlle, le sable, les dunes, les crevasses et les pics majestueux donnent envie de mourir tout de suite. Le Sahara c'est ce grabuge intolérable du monde, ce bouleversement incroyable de la géographie et de la géologie. [...] Impression que le désert est hargneux, méchant, dur à vivre, granuleux»⁽²⁴⁾.

Un peu plus loin, Rachid Boudjedra évoque les effets néfastes du climat désertique sur le corps humain: «Mais c'est terrible le désert pour faire vieillir les gens. Il les rétrécit, les assèche et les fripe»⁽²⁵⁾. Ces propos sont loin des récits littéraires évoquant les fontaines de jouvence, de l'immortalité et de l'éternelle jeunesse. Le désert de par son aridité au quotidien, toutes saisons confondues, éprouve le corps au plus haut point. La peau doit être recouverte pour la protéger des rayons du soleil. Le visage aussi doit être couvert pour se protéger du sable et de la lumière aveuglante. On imagine mal le personnage de la québécoise Nelly Arcan quasiment dénudée qui cherche à doré son teint en bronzant au beau milieu du désert. On imagine mal les soucis liés à l'esthétique et à la perfection plastique du corps du monde moderne dans un milieu aussi hostile où vie rime avec survie: «le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit. Le sable fuyait autour d'eux, fouettait le visage des femmes qui rabattaient la toile bleue sur leurs yeux [...] Le vent passait sur eux, à travers eux [...] La sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue [...] Les visages étaient noirs, brûlés par la lumière, les yeux pareils à des morceaux de charbon»⁽²⁶⁾.

Les auteurs de notre corpus ressassent à divers endroits les éléments constitutifs du désert. Ceci nous semble montrer le contraste existant entre le milieu désertique et le milieu où «il fait bon vivre» pour reprendre une expression courante de nos jours. Ceci nous paraît au final être, en suivant notre grille de lecture éco-poétique, une manière de prévenir par la dissuasion des incidences d'un revirement climatique car certains espaces vitaux pourraient à long terme devenir, comme le désert, une série de «collines de pierre rouge [...] cratères de boue séchée, accrochés à la terre rouge autour de leur flaque d'eau grise. [...] des ravins et des torrents desséchés»⁽²⁷⁾; «des plateaux inaccessibles, parsemés de blocs rocheux [...] relief tourmenté et lunaire aux formes étranges [...] des oasis complètement isolés du monde, entourées de rivières souterraines, étroites mais longues de centaines de kilomètres, au fond de canons entaillés et basaltiques. Quasiment inaccessibles. Ici se fixe la sauvagerie du monde»⁽²⁸⁾.

En guise de conclusion:

Arrivé au terme de cette modeste contribution, qui n'est au final, qu'une tentative de lecture éco-poétique croisée de quelques textes littéraires. Nous avons en fait, tant bien que mal, opéré une lecture avec pour fil d'Ariane, la quête d'une éthique écologique qui nous semblait se tapir entre les mailles textuelles de trois romans auctoriquement et géographiquement hétéroclites. En d'autres termes, nous avons essayé d'opérer une sorte de tissage textuel avec pour maître-mot le désert. Notre lecture est dans ce sens aussi une lecture géocritique car centré sur le désert en tant qu'élément spatial commun aux romans constituant notre corpus. Ce dernier qui, par la

multiplicité des points de vue des auteurs Nelly Arcan, J-M-G Le Clézio et Rachid Boudjedra assure la condition d'une lecture multifocale d'un espace géocentré.

Notre humble lecture a été amorcée par la prédiction d'un avenir au climat désertique dans divers endroits de la planète. Présage que nous avons relevé à divers endroits du roman *À ciel ouvert* de Nelly Arcan. Prédiction que nous prenons pour argent comptant d'autant plus qu'elle corrobore les données scientifiques. Cette désertification à grande échelle nous la trouvons illustrée par le cas du Sahara qui avait connu une parenthèse verte de quelques milliers d'années avant de revenir à son état désertique initial.

Nous avons tenté par la suite de dégager la représentation du désert dans deux romans où il constitue l'espace textuel principal. L'intérêt pour nous a été de considérer cet espace romanesque comme une représentation de ce devenir désertique annoncé. Notre lecture de *Désert* de J-M-G Le Clézio et *Timimoun* de Rachid Boudjedra a montré que le désert est un espace chaotique où vie rime avec survie. Notre lecture a pu mettre en lumière les aspects négatifs d'un tel espace vital. Ce qui constitue une manière de dépasser certains clichés enchanteurs, ces images de cartes postales, ces pièges à touristes. Le désert est plutôt un espace avec des conditions extrêmes telles qu'il serait la manifestation de l'enfer sur terre. Il est une véritable topographie du désastre écologique vers lequel court l'humanité si rien n'est fait pour préserver le climat tempéré nécessaire à la vie. Ces deux romans prennent alors, selon nous et à partir de ce point de vue, l'allure de manifestes pour une prise de conscience écologique.

Nous terminerons par ces quelques vers d'une chanson des femmes targuis que nous reproduisons à partir de *Désert* de J-M-G Le Clézio et qui nous semble synthétiser en quelque sorte notre propos appelant à une conscience écologique afin d'inverser la courbe: «*Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera un lit avec les branches de l'acacia [...] Un jour, oh, un jour, le vent ne soufflera plus dans le désert, les grains de sable deviendront doux comme du sucre, sous chaque pierre blanche il y aura une source qui m'attendra, un jour, oh, un jour, les abeilles chanteront pour moi une chanson [...] Un jour, oh, un jour, le soleil sera obscur, la terre s'ouvrira jusqu'au centre, la mer recouvrira le désert. Un jour, oh, un jour*»⁽²⁹⁾.

Références:

- 1- Bénédicte Meillon, Ouverture scientifique journée d'étude Écopoétique & biodiversité: enjeux historiques, littéraires, stylistiques, disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=cS36hKPvJAW>
- 2- Ibid.
- 3- Ibid.
- 4- Ibid.
- 5- Ibid.
- 6- Jean Rohou (1993), Les études littéraires, Paris, Nathan, p. 05.
- 7- Bertrand Westphal (2007), La géocritique –réel, fiction, espace-, Paris, Minuit, p.189. Souligné par nous.
- 8- Romestaing Alain, Schoentjes Pierre et Simon Anne (dir.), «Ecopoétiques», Revue critique de fixxion française contemporaine, N°:11, 2015, pp. 07-09.
- 9- Nelly Arcan (2007), À ciel ouvert, Paris, Seuil, p.112.
- 10- Ibid., p.4
- 11- Ibid. Souligné par nous.
- 12- Ibid., p.5.
- 13- Ibid., p.50.
- 14- Ibid., p.53.
- 15- Ibid., p.8.
- 16- Ibid., pp.7-110.
- 17- Ibid., p.93. Souligné par nous.
- 18- Gille Ramstein (2017), «Une brève histoire du climat de la terre», Reflet de la physique, N°:55, disponible sur: <https://doi.org/10.1051/refdp/201755006>
- 19- Rachid Boudjedra (1994), Timimoun, Paris, Denoël, pp.15-62.
- 20- J-M-G Le Clézio (1980), Désert, Paris, Gallimard, p.11.
- 21- Mohamed Dib (1992), Le désert sans détour, Paris, Sindbad, p.53.

22- Sébastien Baudoin (2020), *Aux origines du nature writing*, Marseille, Le mot et le reste, pp.101-102, cité dans Achheb Loubna, «Bras de fer entre nature et machine: une étude écopoétique de Timimoun de Rachid Boudjedra», *Revue Algérienne des Lettres*, Vol.: 8, N°: 1, 2024, p.73.

23- J-M-G Le Clézio, op.cit., p. 105.

24- Rachid Boudjedra, op.cit., pp. 69-77.

25- Ibid., p.111.

26- J-M-G Le Clézio, op.cit., pp. 4-24.

27- Ibid., p.42.

28- Rachid Boudjedra, op.cit., pp. 142-143.

29- J-M-G Le Clézio, op.cit., pp. 164-165.

Bibliographie:

- Arcan Nelly (2007), *À ciel ouvert*, Paris, Seuil.

- Ayyoub Habib (2007), *Le désert et après*, Alger, Barzakh.

- Boudjedra Rachid (1994), *Timimoun*, Paris, Denoël.

- Boudjedra Rachid (2001), *Cinq fragments du désert*, Alger, Barzakh.

- Brunel Sylvie (2010), *Le voyage à Timimoun*, Paris, JC Latès.

- De Saint-Exupéry Antoine (1939), *Terre des hommes*, Paris, Gallimard.

- Deschênes-Pradet Maude (2019), *Habiter l'imaginaire -pour une géocritique des lieux inventés-*, Montréal, Lévesque éditeur.

- Dib Mohamed (1992), *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad.

- Elmahjoub Khaled, «L'(en)jeu topographique dans les récits du désert chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni», *Planeta Literatur. Journal of global Literary Studies*, N°: 1, 2014, pp. 3-32.

- Espejo María José Sueza, «Désert de Jean-Marie Gustave Le Clézio: analyse d'éléments descriptifs et interprétation écocritique », *Revista de Estudios Franceses*, N°: 5, 2009, pp.329-346.

- Le Clézio J-M-G (1980), *Désert*, Paris, Gallimard.

- Loubna Achheb, «Bras de fer entre nature et machine: une étude écopoétique de Timimoun de Rachid Boudjedra», *Revue Algérienne des Lettres*, Vol.: 8, N°: 1, 2024, pp. 69-78.

- Rohou Jean (1993), *Les études littéraires*, Paris, Nathan.

- Romestaing Alain, Schoentjes Pierre et Simon Anne (dir.), «Ecopoétiques», *Revue critique de fixxion française contemporaine*, N°:11, 2015.

- Westphal Bertrand (2007), *La géocritique –réel, fiction, espace-*, Paris, Minuit.

Le changement climatique et le monde rural: la chronique familiale de Serge Joncour entre roman régional et sociobiofiction écocritique

Prof. Dr. Marina Ortrud Hertrampf

Université de Passau (Allemagne), marina.hertrampf@uni-passau.de

Soumis le: 31/10/2024

révisé le: 31/10/2024

accepté le: 18/11/2024

Résumé

Une grande partie de la littérature française actuelle traite de questions sociales et accorde un rôle particulier au réel. Dans le contexte des effets de plus en plus visibles du changement climatique provoqué par l'homme, cet intérêt pour les questions sociales s'associe à celui de l'écologie et de la protection de l'environnement. La fiction climatique française est souvent située dans les zones rurales, qui ont connu un changement structurel massif au cours des 50 dernières années. L'article examine un exemple de sociobiofiction écocritique, la saga familiale – avec ses deux volets *Nature humaine* (2020) et *Chaleur humaine* (2023) – de Serge Joncour, qui, à travers l'exemple d'une famille de paysans du sud de la France, dessine la chronique d'une France de plus en plus marquée par les thèmes socio-écologiques et environnementaux.

Mots-clés: Chronique familiale, Climate Fiction, Corona Fiction, crise climatique, développement rural, écocritique, exode rural, France, pandémies, pollution, protection de l'environnement, roman national à rebours, roman régional, sociobiofiction, vie rurale.

التغير المناخي والعالم الريفي: وقائع عائلة سيرج جونكور، بين الرواية الفلاحية والرواية الاجتماعية النقدية البيئية

ملخص

يتناول الكثير من الأدب الفرنسي الحالي القضايا الاجتماعية، مع التركيز بشكل خاص على الواقع وفي سياق الآثار الواضحة بشكل متزايد للتغير المناخي الذي هو من صنع الإنسان، يقترن هذا الاهتمام بالقضايا الاجتماعية بالاهتمام بالبيئة وحماية البيئة. وغالباً ما تدور أحداث روايات المناخ الفرنسية في المناطق الريفية التي شهدت تغيراً هيكلياً هاماً على مدار الخمسين عاماً الماضية. يتناول هذا المقال مثالاً على الرواية الاجتماعية-البيئية النقدية الإيكولوجية، وهي الملحمة العائلية لسيرج جونكور -جزأياً "الطبيعة البشرية" (2020) و"شالور البشرية" (2023) - التي تُوّرخ، من خلال مثال عائلة زراعية في جنوب فرنسا، لفرنسا التي تتسم بشكل متزايد بالمواضيع الاجتماعية-الإيكولوجية والبيئية.

الكلمات المفتاحية: وقائع عائلية، خيال مناخي، خيال كوروننا، أزمة المناخ، تنمية ريفية، نقد بيئي، هجرة ريفية، فرنسا، أوبئة، تلوث، حماية البيئة، الرواية الوطنية المعكوسة، رواية إقليمية، الرواية الاجتماعية الحيوية، حياة ريفية.

Climate change and the rural world: Serge Joncour's family chronicle, between regional novel and ecocritical sociobiofiction

Abstract

Much of current French literature deals with social issues, with a particular focus on reality. In the context of the increasingly visible effects of man-made climate change, this interest in social issues is combined with an interest in ecology and environmental protection. French climate fiction is often set in rural areas, which have undergone massive structural change over the last 50 years. The article examines an example of ecocritical sociobiofiction, Serge Joncour's family saga – with its two parts *Nature humaine* (2020) and *Chaleur humaine* (2023) – which, through the example of a farming family in the south of France, chronicles a France increasingly marked by socio-ecological and environmental themes.

Keywords: family chronicle, climate crisis, climate fiction, corona fiction, rural development, ecocriticism, rural exodus, France, pandemics, pollution, environmental protection, alternative national novel, regional novel, sociobiofiction, rural life.

Auteur correspondant: Marina ORTRUD HERTRAMPF, marina.hertrampf@uni-passau.de

1- La *Climate Fiction*, la redécouverte de la ruralité et l'émergence de la sociobiographie écocritique:

Au plus tard depuis la fin des années 70 du XX^e siècle, une nouvelle orientation culturelle et écologique des sciences littéraires est née aux Etats-Unis avec l'écocriticisme, qui s'intéresse à la question des mises en scène littéraires de l'interaction entre l'homme, la nature, l'environnement et le climat⁽¹⁾. Bien que l'approche d'analyse écocritique ou bien écopoétique puisse s'appliquer à toute œuvre littéraire, un intérêt particulier est porté aux œuvres contemporaines, désignées entre autres par le terme de *Climate Fiction*, et qui, en tant que critique de l'anthropocène, exposent l'ampleur de la crise environnementale et civilisationnelle pour mobiliser les consciences.

A côté de la *Climate Fiction* d'inspiration américaine, qui est une forme particulière de *Science Fiction*, essentiellement dystopique, se manifestent en France des formes de «fiction climatique» qui sont entièrement ancrées dans le réalisme. En effet, «avec la fin de la première décennie du 21^e siècle la littérature française s'est mise à faire une place importante aux atteintes à l'environnement.»⁽²⁾ Même si tous les auteurs de tels textes ne sont pas également connus, tous «signet des œuvres où la problématique environnementale est l'occasion de réfléchir aux moyens par lesquels l'écriture est à même de rendre compte des problèmes et des défis actuels en matière d'écologie.»^{(3) (4)}.

L'intérêt littéraire pour l'environnement et l'écologie va de pair avec la redécouverte des régions rurales comme objet de littérature contemporaine.⁽⁵⁾ Il est important de noter qu'il s'agit d'une forme moderne de roman rural ou bien régional qui considère la vie rurale et paysanne loin de toute transfiguration nostalgique ou même patriotique et documente la transformation de l'espace rural et la disparition de la paysannerie traditionnelle. Cette relocalisation du roman contemporain en province et la résurgence d'une nouvelle forme de régionalisme littéraire peut être considérée comme le miroir des mutations culturelles, sociologiques, démographiques et écologiques qui se produisent dans les pays ruraux de la France actuelle. Le roman régional contemporain est donc une expression de la littérature française contemporaine fortement orientée vers la réalité, qui veut rendre visibles les dysfonctionnements et les vides du discours officiel tout en les «réparant»⁽⁶⁾.

Toute une série de ces romans régionaux présentent un engagement clairement écopolitique. Ainsi, Gisèle Bienne critique dans *La Malchimie* l'utilisation imprudente de pesticides et d'herbicides et Éric Fottorino dans *Mohican* le *greenwash* d'une politique de transition énergétique organisée de manière sur-commerciale par l'économie privée⁽⁷⁾. Bien que ces romans régionaux écocritiques soient des œuvres de fiction, leur valeur informative concerne tout le monde. Ils traitent donc de manière exemplaire de thèmes écologiques et sociaux centraux qui, grâce au traitement romanesque, ont un effet très immédiat sur les lecteurs et les lectrices. Comme ces romans régionaux, en documentant la transformation de l'espace rural, désignent toujours *pars pro toto* la biographie nationale du changement social, nous qualifions ce genre particulier de roman régional de sociobiographie écocritique.

Pour illustrer cette nouvelle tendance de la sociobiographie écocritique dans la littérature française contemporaine, nous étudierons par la suite le diptyque *Nature humaine* et *Chaleur humaine* de Serge Joncour⁽⁸⁾.

2- Serge Joncour – une saga familiale comme roman national alternatif?

Serge Joncour, né en 1961, est un écrivain et scénariste français qui a déjà reçu de nombreux prix. Le premier volet de son diptyque, *Nature humaine*, paru en 2020 chez Flammarion, a été récompensé par le Prix Femina (2020) et le Prix François Sommer (2021). Lus indépendamment l'un de l'autre, *Nature humaine* et le roman *Chaleur humaine*, paru en 2023 chez Albin Michel, constituent la chronique d'une famille d'agriculteurs du Département du Lot, de 1976 à 2020, l'année du Covid⁽⁹⁾.

Les deux titres sont ambigus et se réfèrent respectivement aux relations interpersonnelles (ici au sein d'une famille) et à l'influence humaine sur la nature. Il est intéressant, au regard de la dimension écocritique, que le titre de la deuxième partie de la saga familiale reprenne le titre

du podcast éponyme de Nabil Wakim sur *Le Monde*, dans lequel différents spécialistes se questionnent sur la crise climatique⁽¹⁰⁾.

Les chapitres des deux romans, surtitrés à la manière d'un journal intime avec des dates, décrivent par épisodes la transformation de la société française depuis la fin des Trente Glorieuses, à travers l'exemple de la famille Fabrier. Il y a d'une part la transformation du monde rural, qui est finalement synonyme de déclin de la paysannerie française. D'autre part, le roman décrit la fin de l'ancien modèle multigénérationnel des familles paysannes. Alors que les parents de Jean, L et L, vivent avec leur fils à la ferme jusqu'à leur mort, les parents Jean et Angèle, dans leur vieillesse, quittent la ferme familiale isolée des Bertranges pour une maison moderne dans une zone résidentielle dans un «faux village à six kilomètres de Cahors»⁽¹¹⁾. Leur seul fils, Alexandre, reprend l'immense propriété et y vit seul. Comme dans d'innombrables familles paysannes⁽¹²⁾, les filles quittent le milieu paysan et cherchent, comme Caroline à Toulouse en tant qu'enseignante, Vanessa à Paris en tant qu'assistante photographe et Agathe à Rodez en tant que pâtissière, une vie moderne et citadine loin de la maison paysanne. Outre les transformations sociostructurelles de l'agriculture et du mode de vie paysan, *Nature humaine* documente également l'émergence de la conscience environnementale en France dans les années 1980 et *Chaleur humaine*, qui peut également être classé dans le sous-genre de la *Corona Fiction*⁽¹³⁾, la gestion française de la pandémie corona en 2020.

En tant que sociobiofiction, les deux romans écrivent l'histoire de la France du dernier demi-siècle sous forme d'histoires de gens ordinaires et présentent ainsi une sorte de contre-histoire, un roman national à rebours, qui décrit les problèmes et difficultés trop souvent ignorés et négligés de la population rurale – et donc les déficits de la politique de la Grande Nation. Les promesses non tenues de François Mitterrand en matière de décentralisation et de renforcement structurel de la province sont ainsi abordées, tout comme les défavorisations de la population rurale par la politique d'Emmanuel Macron. Le diptyque est donc aussi une chronique des mouvements de protestation français dans les campagnes: des premières manifestations antinucléaires aux protestations contre l'extension de *L'Occitane* (l'autoroute 20 qui traverse la France du nord au sud, de la vallée de la Loire aux vignobles de Montauban) ou aux protestations des gilets jaunes en 2018/2019.

3- Les effets des processus de transformation rurale:

L'un des éléments déclencheurs des manifestations des gilets jaunes a été l'augmentation du prix du diesel, qui touche surtout les agriculteurs et les habitants des régions rurales, car les transports en commun sont presque inexistantes dans les campagnes. Mais cela n'a pas toujours été le cas: Serge Joncour décrit très clairement comment la politique d'infrastructure de la France des 50 dernières années a de plus en plus privilégié le transport individuel et le démontage du réseau ferroviaire régional. Au lieu de cela, on a aménagé la route nationale 20 et a commencé vers la fin des années 1980 à construire l'A 20, qui devait prétendument apporter une amélioration infrastructurelle à la population rurale, mais qui n'a en fait qu'accélérer la désertification des localités (par exemple par la fermeture des gares régionales, des bureaux de poste, de petits commerces et des bars). En se concentrant uniquement sur la présentation des protestations de la population rurale contre la construction de l'autoroute et en invoquant clairement des raisons écologiques, *Nature humaine* montre clairement la position écocritique de l'auteur:

«Ces terres, ces villages, ces petites routes étaient délaissées depuis des années, les gares fermaient les unes après les autres, les bistrot commençaient à faire pareil, ici ce fameux intérêt public général n'accouchait que de fermetures, celles de la poste, de l'épicerie, du bistrot bientôt. Ces économies pour satisfaire l'intérêt public général, elles faisaient que les gens se retrouvaient de plus en plus isolés, de plus en plus loin de tout, et voilà que tout d'un coup, au nom de ce même intérêt public général, il faudrait accepter qu'une autoroute défigure la vallée...»⁽¹⁴⁾.

Les véritables bénéficiaires d'une autoroute comme l'A20 sont en revanche les entreprises de production agricole industrialisées ainsi que les hypermarchés qui se sont multipliés au cours

des dernières cinq décennies. Dans les campagnes, la périurbanisation et l'imperméabilisation massive des sols, qui ont créé des non-lieux au sens de Marc Augé, sont particulièrement visibles sur les routes de sortie même des petites localités:

«Une fois passé Caussade la circulation était dense sur la nationale 20, tous les dix kilomètres il y avait des travaux. Alexandre n'avait jamais noté qu'il y avait autant de chantiers aux abords de Caussade, et ensuite de Montauban, toutes ces zones périphériques devenaient d'interminables successions d'hypermarchés, de magasins de sport ou de bricolage, de jardineries et de grandes surfaces d'ameublement, et pour réguler la circulation née de tous ces parkings et de ces nouvelles routes on construisait un rond-point tous les cinq cents mètres... Le paysage urbain changeait du tout au tout. Le plus fou c'est que toutes ces terres qu'ils bétonnaient, ces terres de sortie de ville, c'étaient des terres de rivière ou de fond de vallée, autant dire les meilleures, c'étaient donc sur des terres agricoles de la plus haute qualité qu'on bétonnait à n'en plus finir pour y faire pousser des hypermarchés.»⁽¹⁵⁾.

4- Critique de la dénaturalisation et du consumérisme:

Dès la fin des années 1960, des hypermarchés comme Carrefour ou Mammouth ont ouvert un peu partout dans l'Hexagone. Le comportement des consommateurs, surtout leur nouvelle préférence pour les plats préparés et les aliments préemballés à bas prix, n'a pas été le seul à changer: pour les producteurs locaux, la distribution de masse de la grande distribution impliquait un changement radical de leur mode d'exploitation: «Alexandre avait noté chez son père un regain d'ambition depuis quelque temps, une envie de voir les choses en grand. De sortir les Bertranges de l'ancien modèle de polyculture de Lucienne et Louis.»⁽¹⁶⁾.

La famille Fabrier réagit en ne misant plus que sur l'élevage bovin. Cette monoculture compense en même temps l'abandon de la culture traditionnelle du safran, que les Fabrier arrêtent en 1976 en raison des phases de sécheresse de plus en plus fréquentes et de la concurrence de moins en moins chère des pays du Sud en raison de la mondialisation croissante. Avec l'augmentation de la consommation de viande bovine (notamment par la mode du fast-food lancée par McDonalds et qui s'est imposée en France dans les années 80), la production de viande repose de plus en plus sur l'élevage de masse et la dérégionalisation de l'élevage, de l'abattage, de la préparation et de la vente. Les premières conséquences de ces changements ont été le premier scandale de l'engraissement hormonal des veaux en 1980. L'agriculteur Fabrier senior continue à miser sur le pâturage avec ses 80 animaux, mais la pression économique représente un défi économique de plus en plus important, ce qui conduit à un conflit entre le fils et le père, qui, d'un point de vue actuel, pense de manière plus moderne que son fils:

«Les animaux c'est comme les hommes, faut pas que ça voyage, sinon ça ramène plein de saletés, et crois-moi que si là-bas ils en sont vraiment à nourrir les veaux avec des œufs, si vraiment ils poussent les génisses avec de la farine de poissons crevés, on est mort...»⁽¹⁷⁾.

En effet, la présentation de la production et de la commercialisation des produits alimentaires révèle une attitude clairement critique de l'auteur vis-à-vis de l'écologie et de la consommation, qui s'adresse toujours à nous, lecteurs, en tant que consommateurs, qui influençons l'offre par nos préférences et notre comportement d'achat. Cela se manifeste par exemple lorsqu'Édouard, le photographe parisien et ami de Vanessa, prend des photos publicitaires à la ferme pour du jambon blanc préemballé. Jean, le père, exprime ici sa critique à l'égard de ce produit à l'aspect peu naturel, qui n'a rien à voir avec le jambon traditionnel de fabrication artisanale:

«- Déjà parce qu'il est rose, votre jambon. À moins d'élever le cochon avec du cassis, un jambon blanc c'est pas rose. Et puis, pour pouvoir rester des semaines comme ça dans le plastique, il doit être gavé de nitrates, de colorants et d'arômes, en fait c'est tout sauf simple, un jambon pareil, c'est tout sauf simple.»⁽¹⁸⁾.

La critique ne porte pas seulement sur la préparation de la viande, qui mise davantage sur les apparences que sur la qualité naturelle, mais aussi sur les exigences qui en résultent pour l'industrie de la viande vis-à-vis des éleveurs – le bien-être des animaux est ici subordonné à l'esthétique supposée du futur produit:

«[L]e père était inquiet, le nouveau directeur de l'hypermarché lui avait fait lire un rapport, un document plein de tableaux et de photos qui montrait que la chair des vaches élevées en plein air était d'un moins beau rouge que celle des vaches qui passaient leur vie sans bouger. Malgré l'éclairage bien pensé dans des grandes surfaces, une belle viande riche en pH était moins brillante qu'un morceau de vache amorphe, si bien que les bêtes de pleine nature comme les leurs, des bêtes vivant au grand air dans des vastes prairies, des bêtes avec du muscle bien persillé, eh bien elles produisaient une viande qui, une fois sous blister, offrait un rouge moins vendeur, plus sombre. Cette viande était pourtant cent fois meilleure mais, une fois en barquette sous les néons, elle se vendait moins bien. Et le père, ça le rendait fou.»⁽¹⁹⁾.

Au milieu des années 1990, Alexandre, qui gère désormais seul la ferme, doit prendre une décision pour l'avenir de la ferme. Sous la pression de l'industrie de la viande, il décide finalement de construire une grande étable pour environ 300 animaux. Ici aussi, le ton nettement critique du narrateur est évident: au lieu du bien-être des animaux, il s'agit uniquement de maximiser les profits – y compris le transport des animaux simplifié par l'UE – et une fois de plus, on voit ici que l'autoroute sert avant tout le système capitaliste d'exploitation au détriment des animaux et de la nature:

«Alexandre les écoutait les deux, ils lui donnaient des chiffres qui lui faisaient tourner la tête, à tel point qu'il se mit à prendre des notes pour être sûr de tout bien retenir, en tout cas s'il adhéra à la Coopvia celle-ci s'engagerait à lui prendre 76% de sa production, et le tout garanti par des prix plancher, en plus de quoi il toucherait toutes les aides à l'engraissement des jeunes bovins, et comme il est dit qu'à *quelque chose malheur est bon*, grâce à la vache folle il y aurait bientôt un label rouge pour tracer les bêtes de qualité. Pour ce qui est des mâles, là aussi la Coopvia gérerait, le Français ne mangeant que des bovins femelles la Coopvia se chargerait d'expédier les taurillons en Italie à un bon prix pour les finir là-bas, là encore l'autoroute leur ferait gagner des heures et des heures, de telle sorte que les bovins perdaient moins de poids pendant le voyage et ne tomberaient malades.»⁽²⁰⁾.

5- La France à la découverte de la protection de l'environnement et le tournant écologique:

Durant les Trente Glorieuses, la France n'a pas seulement été le leader européen de l'industrialisation du secteur agricole sur le modèle américain, elle a également été pionnière dans le domaine de l'énergie nucléaire. Avec le plan Messmer, une construction massive de nouvelles centrales nucléaires a été lancée à partir de 1972. L'acceptation généralement très large de l'énergie nucléaire en France a été remise en question au début des années 1980, entre autres par l'accident de la centrale nucléaire de Saint-Laurent-des-Eaux, par un petit groupe de «Verts», sans pour autant parvenir à un large consensus social – notamment parce que les opposants aux centrales nucléaires étaient souvent beaucoup plus motivés par des considérations politiques qu'écologiques. *Nature humaine* retrace cette évolution à travers le conflit entre des écologistes modérés et un petit groupe d'activistes anarchistes basques et italiens qui sabotent EDF, l'entreprise publique propriétaire et exploitante de toutes les centrales nucléaires françaises, afin de stopper par la force la construction de la centrale nucléaire de Golfech. Le naïf Alexandre se retrouve pris dans ce conflit et devient indirectement complice d'un attentat en se laissant convaincre de fournir de l'engrais aux militants par amour pour Constanze, elle-même pourtant écologiste pacifique:

«–Il faut de l'action, parce que c'est bien beau les sit-in, les squats, les bagarres avec les forces de l'ordre, mais dans la lutte faut être plus décisif, sinon c'est du folklore, les écolos se contentent de s'allonger sur la route pour empêcher les camions de passer. Alors que le mieux serait de les faire sauter avant qu'ils démarrent...»

Faut toujours aller au plus radical, ça te parle?

– Pas vraiment, à la limite l'écologie, la nature, oui ça me parle, mais faire péter des camions, non...

– Alexandre, les écologistes sont contre le nucléaire parce qu'ils sont écologistes, mais c'est des grands naïfs, ils croient que le vrai danger du nucléaire c'est le nucléaire, alors que non, le vrai danger c'est de filer toutes les clés à l'État...»⁽²¹⁾.

En effet, la réaction politique de la France à la tragédie de Tchernobyl de 1986 est totalement différente de celle de l'Allemagne voisine, où la conscience écologique est ensuite devenue de plus en plus importante sur le plan politique. En France, les médias publics ont joué l'apaisement et sont rapidement revenus à la routine. Et pourtant, en France aussi, une prise de conscience écologique croissante de la part des politiques se met en place dans les années 1980. Dans les campagnes, les agriculteurs le ressentent surtout à travers un nombre croissant de lois et de règlements. L'exemple de la collecte des huiles usagées illustre très bien le style narratif de Serge Joncourt, qui adopte le point de vue de l'agriculteur, lequel voit moins le sens durable de l'ordonnance que la surréglementation, ressentie comme une chicane de plus :

«Ensuite, il recueillit les vieilles huiles et les versa dans le bidon vert de récupération. Plus question maintenant de balancer les huiles usagées dans la rivière ou sur le sol devant la grange, pas plus que dans la crevasse d'Aujolle comme avant. L'année dernière [1980 ; MOH] une loi était tombée, les garages devaient récupérer les liquides de vidange. De jour en jour, chaque geste était encadré par une loi, même dans les coins les plus reculés le fantôme d'un agent de l'administration était là à tout observer.»⁽²²⁾.

Même si l'énergie nucléaire représente toujours les deux tiers de la production d'énergie en France, le tournant énergétique a fait son entrée en France avec la promotion de l'énergie éolienne par Lionel Jospin: L'installation de trois éoliennes sur les parts d'héritage vendues par les sœurs divise la fratrie. Pour Alexandre, les éoliennes (qu'il appelle «les trois sœurs») sont des éléments perturbateurs qui, comme l'autoroute, ne sont pour lui que pollution sonore et lumineuse. La description anti-bucolique du paysage dans l'ambiance crépusculaire illustre très bien la vision interne d'Alexandre :

«Avant de se coucher, Alexandre faisait toujours un tour le long des prés. Ce soir-là, il poussa jusqu'aux champs de Crayssac où paissaient ses vaches. L'hiver, au travers des branches nues, on voyait des tas de petites lumières au loin. Du haut des collines il avait la sensation d'être en pleine mer et de longer un rivage. Aux Bertranges, depuis le nouveau millénaire les étoiles n'étaient plus uniquement dans le ciel. En face scintillaient les éclats de feu des éoliennes, leurs balisages clignotants étaient synchronisés comme un rituel. Ces points rouges perturbaient davantage que le bruit de fond des trois sœurs, semblable à la rumeur d'un barrage ou de la rivière un peu plus bas, qui bruissait de moins en moins au fil des années. Plus loin encore, on discernait des sortes de minuscules fanions, c'étaient les phares et les lumignons des semi-remorques qui fondaient là-bas sur le viaduc de l'autoroute, à cinq bons kilomètres. Plus au nord, quand le temps était clair et l'air humide, on pouvait voir une couronne de lumière monter dans la nuit.»⁽²³⁾.

Malgré son attachement à la nature, Alexandre porte également un regard critique sur les fermes écologiques de plus en plus populaires qui vendent des produits issus de l'agriculture biologique. Son scepticisme ne concerne pas la commercialisation locale en tant que telle, mais plutôt le fait que des personnes sans aucune formation agricole s'érigent en nouveaux paysans et regardent avec arrogance les agriculteurs «nés» comme Alexandre, qui utilisent des engrais et des produits phytosanitaires⁽²⁴⁾.

6- En guise de conclusion: les conséquences du changement climatique comme nouvelle réalité:

Pendant la crise de la Corona, on a parlé à maintes reprises de la soi-disant «nouvelle normalité»⁽²⁵⁾, mais alors que la pandémie avec toutes les contraintes de la vie quotidienne est surmontée, les effets du changement climatique deviennent de plus en plus évidents et il apparaît que les catastrophes naturelles, les épidémies et les pandémies sont en fait notre nouvelle réalité.

«[L]a vie va d'une peur à l'autre, d'un péril à l'autre, en conséquence il convient de s'abreuver du moindre répit, de la moindre paix, parce que le monde promet de donner

soif.»⁽²⁶⁾ – en effet, *Nature humaine* et *Chaleur humaine* se lisent comme une chronique des catastrophes écologiques des 50 dernières années: de l'accident de la centrale nucléaire de Saint-Laurent-des-Eaux en 1980⁽²⁷⁾ à la marée noire sur les côtes bretonnes causée par le naufrage du pétrolier Erika en 1999⁽²⁸⁾, en passant par l'accident nucléaire majeur de Tchernobyl en 1986. En outre, de nombreuses catastrophes météorologiques ne peuvent plus être considérées comme des phénomènes climatiques exceptionnels, mais comme des signes du changement climatique progressif et de ses conséquences sur l'ensemble de l'écosystème. Dans la présentation de Serge Joncour, l'année 1976 représente un tournant décisif dans le réchauffement de la planète (dû à l'homme). En anthropomorphisant la canicule sans précédent, il le présente comme un premier acte de la nature qui se défend, comme un accès de colère de la nature malmenée:

«C'était bien la première fois que la nature tapait du poing sur la table. Depuis Noël il ne pleuvait plus, la sécheresse raidissait la terre et agenouillait le pays, à cela s'étaient ajoutées de fortes chaleurs en juin, l'émail du vieux thermomètre sur le mur en était craquelé. Au fil des coteaux, les prairies s'asphyxiaient, les vaches broutaient les ombres en lançant des regards qui disaient la peur.»⁽²⁹⁾

Le petit âge glaciaire, l'«hiver du siècle»⁽³⁰⁾ en 1986, est un premier signe avant-coureur de la multiplication des phénomènes météorologiques extrêmes au XXI^e siècle. De manière particulièrement symbolique, le nouveau millénaire a été inauguré en France par une catastrophe naturelle vénérable ; les tempêtes Lothar et Martin ont paralysé toute la France au tournant du millénaire: «En France on n'avait jamais enduré un tel déchaînement des éléments. Un ingénieur de Météo-France évoqua un phénomène non seulement exceptionnel mais à «l'extrême du possible».»⁽³¹⁾ En 2020, comme le décrit *Chaleur humaine*, la chaleur provoquée par l'homme est déjà si normale que les périodes et les modes d'ensemencement ont déjà été modifiés⁽³²⁾. Les températures douces de l'hiver font que les moustiques et autres insectes deviennent un fléau avant le printemps calendaire: «Le drame, c'était ces températures trop douces. Avec un thermomètre qui dépassait les 20 degrés dans la journée et des nuits durant lesquels il ne baissait qu'à peine [en mars: MOH], les chenilles processionnaires en haut des pins crurent que le printemps était là.»⁽³³⁾

La conscience écologique dans les romans de Serge Joncour, qui influence durablement les attitudes d'Alexandre, est portée par deux personnes «sages», par le vieux Crayssac et – on pourrait dire de manière un peu stéréotypée⁽³⁴⁾ – par l'Allemande Constanze. Joseph Crayssac passe pour un grincheux, sceptique face à tout progrès (à commencer par le téléphone, en passant par les hypermarchés jusqu'à l'utilisation d'engrais chimiques et de produits phytosanitaires) et il est l'un des opposants acharnés à la construction de l'A20. Sorte de prophète écocritique, il prédit la crise climatique – sans que cela soit pris au sérieux durant sa vie. Du même âge qu'Alexandre, Constanze, s'engage dès sa jeunesse dans la protection de l'environnement, et après le changement de millénaire, elle travaille comme conservatrice dans le cadre de la réserve la Reviva, créée par le programme Natura 2000⁽³⁵⁾. Sans avoir jamais été en couple, Constanze, comme son nom évocateur l'indique, est la constance dans la vie d'Alexandre. Les deux sont liés d'une manière presque spirituelle et cosmique, et leur relation très particulière est décrite de manière poétique: «[...] ils avaient eu la prudence de ne pas constamment vivre ensemble, de ne pas se compromettre dans trop d'habitudes, de préserver l'équilibre qui les liait, cette attraction qui fait la Lune et la Terre s'épouser par phases puis s'éloignent. Sans Constanze, Alexandre flotterait sans ancrage, sans autre repère que cette terre qu'il travaille et le retient.»⁽³⁶⁾ Constanze, proche de la nature, «ressource» Alexandre et est en même temps le porte-parole de l'auteur, qui articule à travers elle sa critique de l'anthropocène:

«Tout partait de ce constat: les arbres sont sur terre depuis mille fois plus longtemps que les humains, et pourtant ils commencent tous à souffrir des activités des hommes, bien plus que les humains eux-mêmes. Après deux vagues de chaleur en deux ans, et deux sécheresses cataloguées en catastrophe naturelle. Toutes les essences manquaient d'eau. Les bonnes pluies de l'année précédente n'avaient rien réparé, les arbres s'épuisaient à s'hydrater et leurs défenses

immunitaires étaient au plus bas, dès lors la moindre attaque de parasites les menaçait, surtout que ces parasites profitaient pleinement du réchauffement climatique et de la mondialisation pour proliférer. Le cercle vicieux était amorcé. [...]

En écoutant Constanze, Alexandre ne voulait pas commettre la même erreur qu'avec Crayssac, il ne négligeait plus ces prophéties que lui-même observait désormais à l'échelle d'une vie, parce que après la vache folle, le sida et les tempêtes, depuis vingt ans c'est vrai que les périls se renouvelaient, les gripes aviaires comme les gripes porcines n'en finissaient pas de se rapprocher de l'humain, la tuberculose bovine repartait de plus belle pendant que mille autres périls survenaient, de la maladie de Lyme à la pyrale, des frelons asiatiques aux scolytes des pins, des arboviroses à tant d'autres maladies inédites, sans compter les sources qui, une à une, s'asséchaient sur le plateau, les forêts épuisées à force de vagues de chaleur, et voilà qu'un coronavirus surgit de nulle part s'attaquait aux cinq continents.»⁽³⁷⁾.

Contrairement à la plupart des *Corona Fictions*, *Chaleur humaine* évoque surtout les effets positifs de Corona: d'une part, c'est bien la situation pandémique dans les villes qui ramène les filles Fabrier à la campagne et réunit ainsi la famille après des années. D'autre part, les lockdowns ont massivement soulagé la nature – un aspect que Serge Joncour nous rappelle avec clarté:

«Depuis le confinement on croyait le monde à l'arrêt, alors que toutes les vies non humaines retrouvaient dans cette pause une terre à nouveau libre, en cessant leurs activités les hommes libéraient toutes les autres formes de vie, les canards et les hérissons pouvaient de nouveau longer les chemins, les sangliers fourrageaient dans les fossés, les chevreuils ne s'exposaient plus à la mort en traversant les routes et les villes elles-mêmes se laissaient gagner par une faune qui se réappropriait l'espace. Partout dans le monde, des brebis s'abreuvaient aux fontaines et des ours visitaient les poubelles jusqu'au pied des immeubles, partout les animaux reprenaient le dessus, les milliards d'espèces eucaryotes asservies retrouvaient leur pleine et entière liberté, partout sur la planète Homo erectus était sorti du jeu relégué dans les coulisses.»⁽³⁸⁾.

En conclusion, les sociobiographies écocritiques de Serge Joncour tout en dressant un panorama de la France des 50 dernières années à travers le regard de gens ordinaires de la campagne, font passer un message clair par la force de la littérature: une plus grande conscience écologique de chacun et de chacune est indispensable. En revanche, la simple condamnation des paysans, comme l'illustre l'histoire de la famille Fabrier, ne fonctionne pas. Jean, et dans une bien plus large mesure son fils Alexandre, aiment leurs animaux et leurs terres et souhaiteraient pratiquer une agriculture beaucoup plus durable, mais ce sont les contraintes économiques qui les obligent à utiliser des pesticides et des herbicides et à élever des animaux en masse, contre leur conviction. L'écocritique de Serge Joncour est donc une critique du système qui nous met, nous lecteurs et lectrices, en tant que consommateurs et consommatrices, face à nos responsabilités.

Annotations:

1- Cf. Christian Chelebourg (éd.) (2019), *Écofictions & Cli-Fi: l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Presses universitaires de Nancy, Nancy ; Christian Chelebourg (2012), *Les écofictions: mythologies de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles ; Greg Garrard (2012), *Ecocriticism*, Routledge, London / New York ; Adam Trexler (2015), *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, University of Virginia Press, Charlottesville.

2- Pierre Schoentjes (2020), *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Corti, Paris, p 13.

3- Ibid. p 14-15.

4- Pour une étude écopoétique comparatiste, voir Riccardo Barontini, Sara Buekens et Pierre Schoentjes(éds.) (2022), *L'horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz.

5- Pour la tendance du roman régional contemporain, voir Marina Ortrud M. Hertrampf (2024), «À la recherche de la petite patrie ?! Les tendances du nouveau régionalisme littéraire», in: Timo Obergöker (éd.) (2024), *Les cartes et les territoires. Les ruralités dans les fictions françaises des XXe et XXIe siècles*, Königshausen & Neumann, Würzburg, p 29-44 ; Marina Ortrud M. Hertrampf (2023), «Réécrire la France rurale: le monde paysan dans le roman français contemporain», in: Marina Ortrud M. Hertrampf et Christoph Oliver Mayer (éds.), *Populäre Heimat / La petite patrie populaire. Spielarten des*

Heimat- und Regionalromans in der französischen und frankophonen Gegenwartsliteratur / Variations du roman régionaliste et régional dans la littérature française et francophone d'aujourd'hui, AVM, Munich, p 161-176 ; Marina Ortrud M. Hertrampf (2018), «Le retour à la campagne: Terroir et régionalisme dans la littérature française d'aujourd'hui», in: Marina Ortrud M. Hertrampf et Beatrice Nickel, (éds.), Kultur – Landschaft – Raum: Dynamiken literarischer Inszenierungen von Kulturlandschaften, Stauffenburg, Tübingen, p 149-164.

6- Alexandre Gefen (2017), Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle, Corti, Paris.

7- Gisèle Bienne (2019), La Malchimie, Actes Sud, Arles ; Éric Fottorino (2021), Mohican, Gallimard, Paris.

8- Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris. Serge Joncour (2023), Chaleur humaine, Albin Michel, Paris.

9- Nature humaine commence en juillet 1976 et se termine juste avant le changement de millénaire, le 28 décembre 1999. Chaleur humaine, en revanche, ne décrit que les mois allant du début de la pandémie, fin janvier 2020, à la fin mars de la même année.

10- Les contributions de la série de podcasts en cours depuis 2022 (<https://www.lemonde.fr/podcast-chaleur-humaine/>) ont également été publiées: Nabil Wakim (2023), Chaleur humaine. 18 réponses à la menace climatique, Seuil, Paris.

11- Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris, p 352.

12- On pense ici par exemple aux romans de Marie-Hélène Lafon, dans lesquels les filles quittent toujours la ferme de leurs parents et où seuls les fils, le plus souvent célibataires, continuent tant bien que mal à exploiter la ferme. Ainsi, on lit par exemple dans Les Pays concernant la protagoniste, d'ailleurs alter ego de l'autrice: «Claire est partie, les filles partent, les filles quittent les fermes et les pays.» Marie-Hélène Lafon (2014), Les pays, Folio, Paris, p 116.

13- Pour le terme «corona fiction», voir Yvonne Völkl, Julia Obermayr et Elisabeth Hobisch (éds.) (2023), Pandemic Protagonists, transcript, Bielefeld, <https://doi.org/10.14361/9783839466162-002>.

14- Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris, p 301.

15- Ibid. p 374.

16- Ibid. p 41.

17- Ibid. p 97.

18- Ibid. p 254.

19- Ibid. p 307-308.

20- Ibid. p 372.

21- Ibid. p 71-72.

22- Ibid. p 114.

23- Serge Joncour (2023), Chaleur humaine, Albin Michel, Paris, p 17.

24- Cf. Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris, p 264-266. Même si les Fabrier épandent des substances chimiques et des fertilisants artificiels dans leurs champs et même s'ils déplorent qu'elles soient de plus en plus faiblement dosées, le père d'Alexandre sait déjà que l'utilisation de substances chimiques a des conséquences néfastes, cf. *ibid* 127.

25- Cf. Moreincommon (2020), «The New Normal ?», <https://www.moreincommon.com/newnormal/> [consulté le 20/09/2024].

26- Serge Joncour (2023), Chaleur humaine, Albin Michel, Paris, p 345.

27- Cf. Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris, p 130.

28- Cf. Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris, p 288.

29- Serge Joncour (2023), Chaleur humaine, Albin Michel, Paris, p 13.

30- Serge Joncour (2020), Nature humaine, Flammarion, Paris, p 217.

31- Ibid. p 390.

32- Cf. Serge Joncour (2023), Chaleur humaine, Albin Michel, Paris, p 159.

33- Ibid. p 115.

34- L'Allemagne a été le premier pays de l'UE où les questions écologiques ont été débattues dans le discours politique dès le début des années 1980 avec le parti «Die Grünen». En fait, l'Allemagne a toujours été à l'avant-garde de la protection de l'environnement, par exemple dans le domaine du tri des déchets ou de l'interdiction des sacs en plastique jetables gratuits.

35- Natura 2000 est un réseau européen de zones protégées visant à préserver les habitats et les espèces menacés ou typiques. Pour plus d'informations voir: <https://www.natura2000.fr/> [consulté le 20/09/2024].

36- Serge Joncour (2023), Chaleur humaine, Albin Michel, Paris, p 33-34.

37- Ibid. p 242-243.

38- Ibid. p 294. Cf. aussi ibid. p 341.

Bibliographie:

1- Christian Chelebourg (éd.) (2019), *Écofictions & Cli-Fi: l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Presses universitaires de Nancy, Nancy.

2- Christian Chelebourg (2012), *Les écofictions: mythologies de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles.

3- Greg Garrard (2012), *Ecocriticism*, Routledge, London / New York.

4- Adam Trexler (2015), *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, University of Virginia Press, Charlottesville.

5- Pierre Schoentjes (2020), *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Corti, Paris.

6- Riccardo Barontini, Sara Buekens et Pierre Schoentjes(éds.) (2022), *L'horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz.

7- Marina Ortrud M. Hertrampf (2024), «À la recherche de la petite patrie ?! Les tendances du nouveau régionalisme littéraire», in: Timo Obergöker (éd.) (2024), *Les cartes et les territoires. Les ruralités dans les fictions françaises des XXe et XXIe siècles*, Königshausen & Neumann, Würzburg, p 29-44.

8- Marina Ortrud M. Hertrampf (2023), «Réécrire la France rurale: le monde paysan dans le roman français contemporain», in: Marina Ortrud M. Hertrampf et Christoph Oliver Mayer (éds.), *Populäre Heimat / La petite patrie populaire. Spielarten des Heimat- und Regionalromans in der französischen und frankophonen Gegenwartsliteratur / Variations du roman régionaliste et régional dans la littérature française et francophone d'aujourd'hui*, AVM, Munich, p 161-176.

9- Marina Ortrud M. Hertrampf (2018), «Le retour à la campagne: Terroir et régionalisme dans la littérature française d'aujourd'hui», in: Marina Ortrud M. Hertrampf et Beatrice Nickel, (éds.), *Kultur – Landschaft – Raum: Dynamiken literarischer Inszenierungen von Kulturlandschaften*, Stauffenburg, Tübingen, p 149-164.

10- **Alexandre Gefen (2017)**, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, Paris.

11- Gisèle Bienne (2019), *La Malchimie*, Actes Sud, Arles.

12- Éric Fottorino (2021), *Mohican*, Gallimard, Paris.

13- Serge Joncour (2020), *Nature humaine*, Flammarion, Paris.

14- Serge Joncour (2023), *Chaleur humaine*, Albin Michel, Paris.

15- Nabil Wakim (2023), *Chaleur humaine. 18 réponses à la menace climatique*, Seuil, Paris.

16- Marie-Hélène Lafon (2014), *Les pays*, Folio, Paris, p 116.

17- Yvonne Völkl, Julia Obermayr et Elisabeth Hobisch (éds.) (2023), *Pandemic Protagonists*, transcript, Bielefeld, <https://doi.org/10.14361/9783839466162-002>.

تمظهرات البيئة في الفيلم السينمائي العالمي
تحليل سيميولوجي للجزء الثاني لفيلم أفاتار "طريق الماء" لعام 2022
د. أسماء شرفة

جامعة باجي مختار - عنابة، cheurfa.asma@gmail.com

تاريخ القبول: 2024/11/26

تاريخ المراجعة: 2024/10/27

تاريخ الإيداع: 2024/10/27

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى بحث تمظهرات البيئة في الفيلم السينمائي العالمي، من خلال تحليل سيميولوجي للجزء الثاني من فيلم أفاتار لعام 2022م، الذي يعد من أهم الأفلام السينمائية التي عالجت القضية البيئية بروية استشرافية مستقبلية للوضع البيئي العالمي خلال العام 2154م، وقد اتخذت الدراسة التحليل السيميولوجي منهجاً لها من خلال شبكة تحليل تضم أربعة متتاليات تخدم أهداف الدراسة. ومن بين النتائج اعتبار الجنس البشري خطراً يهدد البيئة، ليس بيئة كوكب الأرض فقط التي تم وصفها الفيلم بأنها (تحتضر) ولكن تدمير الفضاء الخارجي واستنزاف بيئة الكواكب الأخرى.

الكلمات المفاتيح: بيئة، فيلم سينمائي، فيلم أفاتار-طريق الماء، تحليل سيميولوجي.

Manifestations of the Environment in Global Cinema: A Semiological Analysis of the Second Installment of the Film Avatar: The Way of Water (2022)

Abstract

This study examines environmental portrayals in global cinema through a semiotic analysis of Avatar (2022), a film that addresses environmental issues with a futuristic perspective on the global ecosystem in 2154. Using a semiotic approach and an analysis grid covering four sequences, the study identifies humanity as an environmental threat, not only to Earth's ecosystem—depicted as "dying" in the film—but also to outer space and other planetary environments.

Keywords: Environment, film, Avatar: The Way of Water, Semiotic Analysis.

Les manifestations de l'environnement dans le cinéma mondial : Une analyse sémiologique du deuxième volet du film Avatar : La Voie de l'eau (2022)

Résumé

Cette étude examine les représentations de l'environnement dans le cinéma mondial à travers une analyse sémiotique du deuxième volet du film Avatar (2022), considéré comme l'un des films majeurs abordant les enjeux environnementaux avec une vision futuriste de l'écosystème mondial en 2154. En adoptant une approche sémiotique et en utilisant une grille d'analyse couvrant quatre séquences, l'étude identifie l'humanité comme une menace pour l'environnement, non seulement pour l'écosystème terrestre – décrit dans le film comme « mourant » – mais également pour l'espace et les environnements des autres planètes.

Mots-clés : Environnement, film, Avatar : La Voie de l'Eau, analyse sémiotique.

- مقدمة:

بدأ منذ عدة سنوات الاهتمام العالمي بالبيئة الطبيعية وتأثيرها على المجتمعات، وعلى الأداء الاجتماعي والبيئي. وكذا الاهتمام بالأثر الواسع الذي تمثله البيئة على المجتمع، مثل استغلال الموارد وتحسين الأمن الصناعي وظروف التشغيل والانتاجية وتطوير المجتمع على اعتبار أن البيئة تمثل النظام الكامل الذي تعيش فيه المجتمعات الانسانية، وقد أخذ الوعي بأبعاد هذه المشكلة يتسع واتضحت الحاجة إلى توفير المعلومات العلمية والتقنية والاقتصادية اللازمة لبيان الأساليب الواجب اتخاذها للمحافظة على ثروات الأرض⁽¹⁾. مما جعل قضايا البيئة تأخذ اهتماما واسعا في السبعينات من القرن العشرين نتيجة للفكرة التي طرحها نادي روما* عام 1970م، من خلال دراسة الآثار المترتبة عن استمرار النمو في جميع أنحاء العالم وتوصلوا إلى وضع خمسة عوامل أساسية تحد من النمو على كوكب الأرض، تمثلت في الزيادة السكانية، الإنتاج الزراعي، استنزاف الموارد غير المتجددة، الإنتاج الصناعي والتلوث.

وما تضمنه أيضا تقرير مستقبلنا المشترك** (تقرير بروتلاند) الذي أعد من قبل هيئة الأمم المتحدة للبيئة والتنمية في سنة 1987م وكان من أهم نتائجه التوجه نحو تنمية مستدامة تلبي حاجات الحاضر دون التعرض لقدرة الأجيال القادمة على تلبية الحاجات الخاصة بها، وحدد هذا التقرير دور التعليم البيئي النظامي وغير النظامي كأداة لتحقيق التنمية المستدامة، واعتبار التوعية والاتصال البيئي ركنا أساسيا من أركان طرائق حماية البيئة والمحافظة عليها.

ولعل السينما كأحد أهم وسائل الاتصال الجماهيري، لها دور حساس في تسليط الضوء على القضايا البيئية لقدرتها علة معالجة مواضيع مختلفة تمس حياة الانسان والجمع بالاعتماد على أساليب إبداعية وفنية، كيف لا وهي فن يضم خصائص الفنون الستة مجتمعة كما سماه "رينيشيو كانودو" له القدرة على الاستفادة من جماليات الكتابة وتجسيدها في شكل حوارات، بلاغة الصورة باعتبارها وعاء يمكنه قول الكثير بالاعتماد على قوة الرمز والشكل واللون، وكذا طريقة عرض هذه الصور باستخدام التقنيات التركيبية والمؤثرات البصرية المختلفة، بالإضافة إلى استخدام الصوت الملفوظ والموسيقى والمؤثرات الصوتية⁽²⁾.

لذلك يمكن جعل أهمية التحول نحو الاستدامة البيئية واضح بشكل مضاعف من خلال الانتاج السينمائي البيئي فالسينما تمثل خطابا بصريا، لديه القدرة على التوغل في كافة جوانب حياة الإنسان، بل ولديه القدرة على تشكيلها، وذلك من خلال فاعلية الخطاب التي تبدأ من انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعي بدلا من الاقتصار على تقليدها، مما يساهم بشكل فعال في تنمية الوعي بالبيئة وحمايتها وجعل المشاهد يعيش القضية البيئة و يتبناها، فالصورة السينمائية هي مادة اتصال تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فمرسل الصورة لا يقترح رؤية محايدة للأشياء، والمتلقي "يقرأها" انطلاقا مما يسميه الباحث الفرنسي جون دافينييو Jean Duvignaud بالتجربة الجمالية والمخيل الاجتماعي، وذلك لأن الصورة لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه، وميراثه العاطفي والاجتماعي، فدلالات الألوان، على سبيل المثال، تختلف من مخيال اجتماعي لآخر⁽³⁾ وكذلك الرموز والأشكال تعطي دلالات ومعاني من جتمع إلى آخر.

1- اشكالية الدراسة:

يتمتع الفيلم السينمائي بقدرة فريدة على إثارة المشاعر وإحداث تأثير عميق على المشاهد، خاصة إذا تعلق الأمر بالقضايا البيئية التي غالباً ما تبدو بعيدة ومجردة مما يجعل من الصعب على الأفراد الاهتمام بها ومعالجتها على المستوى الشخصي. وهذا ما يعمل عليه صناع الأفلام السينمائية من خلال القصة المحبكة، والمرئيات الجذابة والموسيقى التصويرية المؤثرة، وزاوايا التصوير المحترفة، التي تعمل كمحفز قوي للمشاركة العاطفية للمشاهد، وتشجعه على الاهتمام بقضايا قد تبدو في البداية في غير مكانها في حياته اليومية(4).

إن السينما البيئية تتمتع بامتداد عالمي يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، لما لها من قدرة على إيقاظ الجماهير في مختلف أنحاء العالم(5) ورفع مستوى الوعي بالمسؤولية المشتركة تجاه استدامة ثروات كوكب الأرض وحفظ حق الأجيال القادمة. ولعل هذا ما حاول المخرج السينمائي الأمريكي جيمس كامرون تسليط الضوء عليه في فيلمه الأفاتار (Avatar) في جزءه الأول الذي أنتجه عام 2009، حيث تدور أحداث القصة في عام 2154م على كوكب (باندورا) في منظومة (ألفا سينتارو) الشمسية الذي يبعد 4.3 سنة ضوئية على الأرض، حيث تقوم قاعدة عسكرية أمريكية بالتنقيب على معدن (الأنوبتانيوم) النادر، وتبين الأحداث أن أهل الأرض قد دمروا كوكبهم، وابتوا بحاجة لمصادر طاقة بديل للبقاء على قيد الحياة وإنقاذ الحياة على كوكب الأرض، فعمدوا على أسلوب القرصنة والاستعمار الفضائي لكواكب أخرى. يعيش على هذا الكوكب شعب "النافي" الذي يتألف مع الكوكب في حالة انسجام تام ولديه ارتباط روحي وقيمي مع البيئة التي يعيش فيها، وهو الشعب الذي يصبح مهدداً بالدمار الجسدي والبيئي بسبب أطماع الشركات الأرضية بثرواته. و"النافي" عرق عاقل ذو حس وإدراك متطور له منظومة أخلاقية متقدمة من أهم ما فيها مدى احترامها للأرض والكائنات التي تعيش فيه(6)، فالبيئة تعتبر أساس الفيلم الذي يبين احترامه للنافي لأنهم يقدسون البيئة.

يزعم قائد الفرقة أنه بحاجة إلى حل دبلوماسي يقنع به السكان الأصليين بالتخلي عن بقعة مقدسة في معتقداتهم تحتها أطنان من المعادن ليحملها إلى الأرض المدمرة، وكانت تلك الكائنات تعيش في سعادة ورخاء وأمن واستقرار لينقلب الحال حين يتم إرسال جندي أمريكي للتنقيب عن المعادن الموجودة في "باندورا" وقام باستنساخ كائنات تشبه "النافي" تسمى "أفتارات" ويتعرف الجندي المستنسخ على فتاة من "النافي" تصحبه إلى قبيلتها ويقضي مدة ثلاثة أشهر معهم حيث يتعرف على سلوكهم ويوميأهم وحين يتم العثور على المعادن الموجودة تحت الشجرة التي يقيم بها السكان الأصليين يحاول الجندي إقناع القبيلة بمغادرة الشجرة لأن سكان الأرض يبحثون عن تلك المعادن وسيقطعون الشجرة مما يعرض سكان القبيلة إلى خطر الهلاك. لم يقتنع سكان القبيلة بكلام الجندي ويتمسكون بالبقاء في الشجرة المقدسة ويتم إعلان الحرب بين الشر الذي يمثله البشر والخير المتجسد في "النافي" (7) ويكون النصر للسكان الأصليين.

وفي عام 2022 يقدم جيمس كاميرون الجزء الثاني من فلم الأفاتار، يحمل عنوان الطريق إلى الماء بعدما انتهت أحداث الجزء الأول بانتصار شعب النافي على البشر بقيادة البشري جيك سولي الذي فضل الاستقرار مع زوجته نيتيري والعيش مع قبيلة النافي وأساساً عائلة ولديهم أطفال ويعيشون في سلام. لينقلب الحال حين يعود البشر مرة ثانية إلى كوكب (باندورا) لغزوه واستغلال موارده، فيتم تدمير البيئة واستنزاف الشعب مما يضطر بطل الفيلم وعائلته إلى البحث عن بيئة جديدة للاستقرار وطلب المساعدة لمواجهة استعمار البشرين،

إلى أن يصلوا إلى شعب يستقر تحت الماء ويتم إنقاذهم والدفاع عنهم. خلال هذا العرض يستغل مخرج الفيلم الأحداث لاستعراض خلاب للبيئة الطبيعية باستخدام تقنيات تصوير متطورة وبالغة الدقة.

وعليه تم في هذه الدراسة تناول الجزء الثاني لفيلم أفاتار بالدراسة والتحليل اعتمادا على التحليل السيميولوجي لعينة من المشاهد إنطلاقا من سؤال رئيسي مفاده:

*كيف تظهرت البيئة في الجزء الثاني للفيلم السينمائي أفاتار - الطريق إلى الماء؟
-كيف ظهرت البيئة على كوكب باندورا؟

-ما الدلالات الضمنية للعلاقة بين العنصر البشري وكوكب باندورا؟

-ما الدلالات الضمنية للعلاقة بين شعوب كوكب باندورا والبيئة؟

2- أهمية الدراسة:

-تكتسب الدراسة أهميتها من أهمية القضية البيئية التي يعنى بها كل البشر.

-تبرز الدراسة الأهمية التي تلعبها السينما في معالجة القضايا البيئية .

- تتناول الدراسة الجزء الثاني من الفيلم السنمائي الأفاتار الطريق إلى الماء(2022م) وهو من أحدث ما أنتجت السينما البيئية.

3- الدراسات السابقة:

بعد إجراء مسح لأهم الدراسات التي لها علاقة مباشرة بالدراسة الحالية، تم الوقوف على دراستين على النحو التالي:

1-3- دراسة صباح ساكر: *** هدفت الدراسة إلى التعرف على الأسباب التي جعلت السينما تهتم بالبيئة، وسعت إلى الكشف على العلاقة بين السينما والبيئة من خلال الجزء الأول من الفيلم السينمائي أفاتار، وقد تم استخدام المنهج الوصفي الذي يقوم على الملاحظة المباشرة والإعتماد على أسلوب التحليل الضمني للرسالة المقدمة، بالإعتماد على عينة قصدية ممثلة في فيلم أفاتار الجزء الأول، وتناولت الدراسة ملخصات أفلام حول البيئة وتناولتها بالتحليل والدراسة. إذ توصل البحث إلى جملة من النتائج من بينها:

- التهديد النووي وسينما الكوارث أهم مواضيع سينما البيئة، يصور هذا النوع من الأفلام المصير الكارثي للإنسانية.

- سينما الألفية الثالثة تدق ناقوس الخطر، وتجعل من الإنسان خطرا على البيئة، فبعد استنزافه لموارد الطاقة في الأرض انتقل إلى تدمير الفضاء الخارجي وهذه أهم رسالة حاول إيصالها فيلم أفاتار.

2-3- دراسة غانية زيوي **** هدفت إلى دراسة الموقف النظري والتطبيقي من ظاهرة الجمال في السينما، وإيجاد علاقات فنية وجمالية وتعبيرية بين عناصر التكوين السينمائي، ومن بين الجماليات التي انطوت عليها الدراسة هي جماليات المكان في فيلم أفاتار للمخرج جيمس كاميرون في جزءه الأول اعتمادا على التحليل السيميولوجي والقراءة التعيينية والتضمينية توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج من بينها:

- المكان هو المحرك الرئيسي للشخصيات والأحداث، وحتى الصراع في الفيلم كان حول المكان ومن أجله كونه يدل على الأرض والوطن، حيث تتحدد علاقة المكان في هذا الفيلم عبر اتجاهين (حميمي/روحي) بالنسبة لمخلوقات النافي حيث ترى نفسها امتداد للمكان (باندورا) والشجرة الأم إذ ترتبط بها برباط روحي، أما الاتجاه الثاني فهو (اتجاه نفعي) يمثله البشر بفكرة تدمير المكان بهدف الحصول على منبع المعدن النفيس، وهو ما ولد

محور الصراع بين الاتجاهين، وفي ظل هذا الصراع يبرز اتجاه ثالث (هجين) خرج من رحم الاتجاه الثاني وارتقى في أحضان الاتجاه الأول، ويتمثل في تحول الشخصية الرئيسية من موقف الرغبة النفعية إلى موقف الدفاع عن المكان والرغبة في العيش فيه، لقد عبر المخرج عن هذا الالتحام بين الشخصيات والمكان بربطه بين نهاية المكان ونهاية ساكنيه، لذلك تتحد كل المخloقات للدفاع عن هذا المكان، إن هذه العلاقات المختلفة مع المكان تبرز لنا خصائص الشخصيات، فالتى تتشبه به وتحبه تبدو مسالمة وجميلة، أما التى تبحث عن المصلحة فهي مادية خبيثة وقاتلة.

4- مفاهيم الدراسة:

4-1- التظاهرات:

هي فعل الشيء المعروف للبصر أو المعروف أمام جمهور، وهي الكل الظاهر إلى الشيء، بذلك تتمثل بكونها الشيء المستلم بصريا وذهنيا والذي يحدد عمليات الانعكاس للظواهر بصفات الشكلية. وهي كل ما يدرك ويشعر به من أحداث ووقائع ثقافية عامة منجزة بصريا وشعوريا عن طريق التجربة والملاحظة وعبر التطبيق العملي المعبر عنه بتشكيلات النص المسرحي⁽⁸⁾.

4-2- البيئة:

تعد البيئة مصطلحا واسع المدلول يحمل تعريفات متنوعة ومختلفة بحسب اختلاف فروع العلوم ووفقا لرؤية كل باحث وتخصصه، وترى هذه الدراسة أن البيئة مشتقة من (بوأ) ويقال تبوأ منزلا بمعنى نزلته وهبأته، وبذلك يمكن القول إن كلمة البيئة تعني المكان وحالاته الطبيعية، ويتطابق هذا المفهوم إلى حد بعيد مع كلمة بيئة في اللغة اليونانية (OiKas) والتي تعني المنزل أو البيت⁽⁹⁾.

4-3- السينما البيئية:

ويطلق عليها أيضا السينما الإيكولوجية والسينما الخضراء وهي تلك التي تأخذ في الاعتبار مسألة الاستدامة عند تحديد موضوعاتها وكذلك أساليب إنتاجها وفي جميع مراحل إنشائها وحتى توزيعها⁽¹⁰⁾.

الإطار التطبيقي للدراسة:

1- منهج الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على منهج التحليل السيميولوجي الذي يهدف إلى تحليل المعاني والدلالات الصريحة والكامنة كإطار صالح لتحليل كل عمل سمعي بصري: درامي، كوميدي، وثائقي، إشهاري، قصير، طويل ...، مع مراعاة خصوصية تحليل كل عمل⁽¹¹⁾.

فللتحليل السيميولوجي أهمية كبيرة نظرا للقيم التعليمية والنظرية والوثائقية التي تعزى له، من خلال تجزئة وتفكيك وتحليل وتركيب الأفلام وفهم بنيتها وكيفية عملها، وهذا يسمح بفهم آليات عمل أي فيلم وقوانين تكوينه وجعل لغته السينمائية مألوفة، وقد ساهم هذا المنهج في ضبط الحجم الزمني لفيلم أفاتار ومنح القدرة على تجزئته إلى مشاهد ولقطات محدد وتحليلها وقراءتها تحقيقا لأهداف الدراسة الحالية.

2- أداة البحث:

تبعاً لاستخدام المنهج السيميولوجي فإن الأداة المناسبة لإنجاز هذه الدراسة تتمثل في شبكه التحليل السيميولوجي التي تعد انعكاساً لمبادئ هذا المنهج.

3- عينة الدراسة:

تم في هذه الدراسة اختيار العينة القصدية والتي يستطيع الباحث أن يختار مفرداتها على أساس حر، حيث يعتقد بأن تلك الوحدة تمثل مجتمع البحث تمثيلاً صحيحاً، وعليه فقد تم اختيار الجزء الثاني من فيلم الأفاتار - الطريق إلى الماء- الذي تم إنتاجه عام 2022، لكونه من أحدث الأفلام السينمائية التي عالجت موضوع البيئة خاصة وقد حمل الفيلم الذي يندرج ضمن أفلام الخيال العلمي نظرة مستقبلية عن وضع البيئة على كوكب الأرض. مع استعراض تقنيات حديثة في التصوير والمونتاج شكلت نقلة نوعية في إخراج وإنتاج الأفلام السينمائية ومع الخصوصية التي يحملها الجزء الثاني من فيلم الأفاتار التي مكنت من تصوير والتقاط حركة الممثلين وتعابيرهم بشكل دقيق تحت الماء، وقد بلغ الحجم الساعي للفيلم 192 دقيقة قمنا خلالها بالاعتماد على العينة القصدية اختيار (04) متتاليات تضم كل منها مجموعة من اللقطات وقد استهدفنا بالتحليل المتتاليات التي تستظهر البيئة وتعبّر عنها بما يخدم أهداف الدراسة.



4- بطاقة فنية عن الفيلم (الجزء الأول والثاني):

1-4- الجزء الأول: أفاتار (AVATAR).

النوع: فيلم ثلاثي الأبعاد -الخيال العلمي.

الصدور: ديسمبر 2009.

المدة: 162 دقيقة. ساعتين و40 دقيقة.

فريق العمل: سيناريو وإخراج: جيمس كاميرون - المنتج: جيمس كاميرون-جون لاندوا - المنتج المنفذ: كولن ولسن - التوزيع: إنتركوم - مدير التصوير: ماورو فيوري -المونتاج: جيمس كاميرون، ستيفن أرفكين-جون روفوا - الموسيقى: جيمس هورنر
الأدوار التمثيلية: سام وردينجتون-زوي سالदानا-ستيفن لانغ-ميشيل رودريغز-جوفاني ريببسي-سيرجي وفر.
اللغة الأصلية: الإنجليزية-لغة النافي.

الميزانية: 237,000,000 مليون دولار.

الإيرادات: 2,787,965,087 مليون دولار⁽¹²⁾.



4-2- الجزء الثاني: أفاتار -طريق الماء /

AVATAR-THE WAY OF WATER

النوع: فيلم ثلاثي الأبعاد -الخيال العلمي.

الصدور: ديسمبر 2022.

المدة: 192 دقيقة. ثلاث ساعات و20 دقيقة.

فريق العمل: إخراج : جيمس كاميرون -سيناريو: جيمس كاميرون وجوش فريدمان - المنتج: جيمس كاميرون-جون لاندو - موسيقى : سيمون فرانغلين - التوزيع: استوديوهات القرن العشرين، فوروم هانغري، أفلام والت ديزني - مدير التصوير: راسيل كاربنتر -المونتاج: جيمس كاميرون، ديفيد برينر -

الأدوار التمثيلية: سام وردينجتن-زوي سالدانا-ستيفن لانغ -جيوفاني ريببسي-كيت وينسلت-كليف كورتيس-
جويل ديفيد مور-كارول كريستين هيلاريا باوندر-إيدي فالكو-براندان كويل-جيمان كليمان-بريتين دالتون-
ديليبي راو-مات جيرالد.

اللغة الأصلية: الانجليزية-لغة النافي.

الميزانية: 250,000,000 مليون دولار.

الإيرادات: 2,176,229,105 مليون دولار⁽¹³⁾.

5- عرض وتحليل البيانات:

الجدول رقم 01: التقطيع التقني للمنتالية رقم (1)

التقطيع التقني للمنتالية رقم 1						
رقم اللقطة	زمن اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	الديكور	شريط الصوت
01	00.00.37	لقطة شاملة	الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
مضمون اللقطة		تظهر اللقطة الولوج بين السحب توشك على الدخول للغلاف الجوي لكوكب باندورا بسرعة متوسطة.				
02	00.00.53	لقطة شاملة	ضد الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
مضمون اللقطة		تظهر جزر صخرية صغيرة طائرة في الجو، تتميز بأشجار كثيفة وغطاء نباتي أخضر متدلي، وأنهار جارية تصب في الهواء فتشكل معه بخارا صاعدا				
03	00.00.57	نصف شاملة	عادية	بانورامية	خارجي	مؤثرات صوتية أصوات حيوانات
مضمون اللقطة		تظهر اللقطة صورة مرتفعة من السماء غابات كثيفة الأشجار والغطاء النباتي الأخضر تشبه الأدغال، وتبرز شجرة عملاقة ترتفع بارتفاع ملحوظ عن مستوى بقية الأشجار، ظهور أسراب لحيوانات طائرة كبيرة الحجم.				
04	00.01.09	نصف شاملة	عادية	بانورامية	خارجي	مؤثرات صوتية
مضمون اللقطة		تظهر اللقطة صورة علوية عن ضخامة الغطاء النباتي الأخضر وكثافته وضخامة الأشجار يعلوها ضباب خفيف. وتنتقل الكاميرا لتقترب من الضباب وتوشك أن نغطس فيه.				
05	00.01.15	لقطة كبيرة	ضد الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية صوت حيوانات

تعليق مكمل						
<p>هذه اللقطة هي تنمة لما قبلها، حيث تظهر اللقطة بزواوية تصوير سفلية للأدغال أو البنية الداخلية للغابات، فتظهر أشجار شاهقة ونباتات عملاقة وغريبة وكثافة شديدة للغطاء النباتي الأخضر وتدلي حبال نباتية خضراء من الأشجار الى درجة تجعلها تغطي السماء. يظهر في لقطة حيوانان شبيهان بالفهد ينتقلان على غصن ضخم لشجرة عملاقة كما يظهر بطريقة غير واضحة مجموعة من الأفراد من شعب النافي ينتقلون باستخدام حبال النباتات الخضراء. ويظهر أول تعليق صوتي بصوت بطل الفيلم خلال الجزء الأول جايك سولو، مكمل للصورة بعبارة (غابات باندورا تملأها أخطار كثيرة).</p>					مضمون اللقطة	
مؤثرات صوتية	خارجي	ثابتة	عادية	كبيرة	00.01.27	06
<p>بلقطة كبيرة جدا تظهر عينين امرأة من شعب النافي وهي بطة الفيلم في الجزء الأول (نيتيري)، تم تتسع لتظهر وجهها بالكامل تتحرك ببطئ وسط الأدغال.</p>					مضمون اللقطة	
مؤثرات صوتية	خارجي	ثابتة	عادية	المقربة الخصرية	00.01.35	07
<p>تظهر (نيتيري) بلقطة تتسع لتظهرها حبل، وهي تمسك بقوس الصيد لترمي سهمها على فريستها.</p>					مضمون اللقطة	
مؤثرات صوتية	خارجي	ثابتة	عادية	لقطة شاملة	00.02.50	08
<p>تظهر اللقطة شجرة عملاقة تتدلى منها خيوط رفيعة مضيئة (إيوا) أو (الأم العظمى)، وهي شجرة مقدسة يرتبط بها شعب النافي برباط روحي مقدس، يجتمع تحتها قبيلة النافي وهم ينشدون ليقدمو الطفل الجديد للشجرة المقدسة.</p>					مضمون اللقطة	
صوت بشري	خارجي	ثابتة	عادية	نصف شاملة	00.04.02	09
تعليق مكمل						
مؤثرات صوتية						
<p>تظهر اللقطة مجموعة من الأطفال من جنس النافي وطفل من جنس البشر يلعبون ويلعبون في طبيعة خلابة من الغطاء النباتي الأخضر ومياه نهر جارئة ونباتات عملاقة و خيوط نباتية خضراء تتدلى من الأشجار.</p>					مضمون اللقطة	
<p>تظهر اللقطة من داخل كوكب (باندورا) لحظة اختراق المركبات الفضائية للغلاف الجوي للكوكب ليلا.</p>					مضمون اللقطة	

المصدر: من إعداد الباحثة انطلاقا من البيانات الأولية للدراسة.

القراءة التعيينية:

تضم المتتالية رقم 1 تسعة لقطات، تبدأ بلقطة أولى تتمثل في تنقل عمودي من الفضاء الخارجي مخترفة السحب للدخول للغلاف الجوي لكوكب باندورا، تستعرض اللقطات (4،3،2،5) البيئة الطبيعية لكوكب باندورا، فتظهر أشجار شاهقة ونباتات عملاقة وغريبة و كثافة شديدة للغطاء النباتي الأخضر و تدلي حبال نباتية خضراء من الأشجار الى درجة تجعلها تغطي السماء و ثروة حيوانية متنوعة، ويظهر أول تعليق صوتي بصوت بطل الفيلم خلال الجزء الأول جايك سولو، مكمل للصورة بعبارة (غابات باندورا تملأها أخطار كثيرة).وتقدم اللقطة (9) بطله الفيلم في الجزء الأول (نيثيري) من جنس النافي تستخدم قوسها للصيد وتظهر وهي في الأشهر الأخيرة من حملها. تليها اللقطة (10) التي تظهر شجرة عملاقة تتدلى منها خيوط رفيعة مضيئة (إيوا) أو (الأم العظمى)، وهي شجرة مقدسة يرتبط بها شعب النافي برباط روحي مقدس، يجتمع تحتها قبيلة النافي وهم ينشدون ليقدمو الطفل الجديد للشجرة المقدسة. في حين تقدم اللقطة (10) تظهر اللقطة مجموعة من الأطفال من جنس النافي وطفل من جنس البشر يلهون ويلعبون في طبيعة خلابة من الغطاء النباتي الأخضر وأنهارة الجارية في دلالة على نمو الرضع وتقدم الزمن في الفيلم لسنوات.

القراءة التضمينية:

تمثل هذه المتتالية بداية الفيلم، قدم فيها المخرج مناظر طبيعية مبهرة لكوكب (باندورا) من خلال استخدام تقنيات توليد الصور، فعبّر عن البيئة بأشجار عملاقة وغطاء نباتي كثيف وغابات ذات أشجار متشابكة لها ارتفاع شاهق، وأنهار نقية جارية و جزر خضراء تطفو في الجو حيث تحمل الصور تعبيراً عن الحياة. ثم ينتقل الى التعبير على وجود الحياة واستمرارها على الكوكب من خلال عرض بطله الفيلم وهي فترة الحمل، وطريقة تقديم الرضيع للشجرة المقدسة، التي لها ارتباط روحي قوي مع شعب النافي، فالمخرج حاول جعل البيئة هي المحرك الرئيسي لشخصيات الفيلم وجعل العلاقة بينها وبين شعب النافي علاقة مقدسة تعبر عن الانتماء والوطن. في نهاية المتتالية يعبر عن فكرة السلام والأمان من خلال لهو الأطفال ولعبهم وضحكاتهم. استخدم المخرج بشكل طاغي اللونان الأخضر والأزرق وهما لونان يوحيان بالأمل والتفاؤل والحياة والسلام والاستقرار.

الجدول رقم 02: التقطيع التقني للمتتالية رقم (2)

التقطيع التقني للمتتالية رقم 2						
رقم اللقطة	زمن اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	الديكور	شريط الصوت
01	00.06.18	لقطة شاملة	ضد الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
	مضمون اللقطة	نظهر نجوم في سماء كوكب (باندورا) ثم تتضح الصورة تدريجياً لتظهر أسطول لسفن فضائية تقترب لدخول المجال الجوي للكوكب. يسميها بطل الفيلم جاك سولو بـ (جماعة السماء).				
02	00.06.36	شاملة	ثابتة	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
	مضمون اللقطة	تظهر مجموعة من المركبات الفضائية في الفضاء الخارجي تقترب من كوكب (باندورا) الذي يظهر بصورة تشبه صورة كوكب الأرض.				

03	00.06.48	نصف شاملة	عادية	بانورامية	خارجي	مؤثرات صوتية أصوات
		مضمون اللقطة	صورة قريبة لكوكب (بانديورا) من الفضاء الخارجي واقترب المركبات الفضائية القادمة من كوكب الأرض للدخول.			
04	00.06.54	نصف شاملة	عادية	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة	تظهر اللقطة من داخل كوكب (بانديورا) لحظة اختراق المركبات الفضائية للغلاف الجوي للكوكب ليلا.			
05	00.00.59	شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة	لحظة نزول المركبات تسبب في اشتعال حريق مهول لمساحات كبيرة جدا من الغابات.			
06	00.07.04	لقطة مقربة	عادية	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة	لقطة قريبة توضح نزول المركبة على الأرض ونتج عن ذلك اشتعال حمم نارية في الغطاء النباتي.			
07	00.07.12	نصف شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة	انتشار الحرائق والحمم النارية على ارتفاع عال، لتشمل مساحات واسعة جدا من الغطاء النباتي وتتسبب في تلفه.			
08	00.07.17	نصف شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات أصوات الحيوانات
		مضمون اللقطة	توضح اللقطة فزع حيوانات الغابة وهروبهم في مجموعات خوفا من الحرائق التي تلتهم كل ما تصل إليه، غير أن النار تلتحق بأغلب الحيوانات وتحرقهم.			
09	00.07.24	نصف شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	صوت بشري تعليق مكمّل مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة	استمرار ارتفاع الحمم النارية التي انتشرت بشكل سريع لتتضي على الأشجار الضخمة والنباتات الغابية وتهلك الغطاء النباتي.			

المصدر: من إعداد الباحثة انطلاقا من البيانات الأولية للدراسة.

القرأة التعيينية:

تبدأ المتتالية رقم (2) بمجموعة من اللقطات (1)(2)(3)(4)، تظهر دخول سفن فضائية عبر المجال الجوي لكوكب بانديورا يسميها بطل الفيلم جايك سولو بـ(جماعة السماء)، تليها اللقطة (5) التي تظهر لحظة نزول المركبات التي تخرج منها شرارة نارية بسبب قوة الهبوط داخل أدغال وغابات كوكب بانديورا ليتسبب ذلك

اشتعال حريق مهول لمساحات كبيرة جدا من الغابات. تليها اللقطات (6)(7)(8) تعبر كلها على انتشار الحرائق والحجم النارية على ارتفاع عال، لتشمل مساحات واسعة جدا من الغطاء النباتي وتتسبب في تلفه. وتوضح اللقطة (9) فزع حيوانات الغابة وهروبهم في مجموعات خوفا من الحرائق التي تلتهم كل ما تصل إليه، غير أن النار تلتحق بأغلب الحيوانات وتحرقهم.

القراءة التضمينية:

يصور المخرج في هذه المتتالية الطريقة التي دخل بها الجنس البشري إلى كوكب بانديورا، حيث تحمل كل لقطة معاني تضمينية تعبر عن عملية غزو للكوكب من خلال شكل المركبات ولباس راعيها الذين يرتدون ملابس الجنود العسكريين، كما تحمل لقطات نزول المركبات على أرض الكوكب معاني التدمير للبيئة وانتهاك للثروة الطبيعية والحيوانية من خلال انتشار الحرائق في مساحات واسعة.

الجدول رقم 03: التقطيع التقني للمتتالية رقم (3)

التقطيع التقني للمتتالية رقم 3						
رقم اللقطة	زمن اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	الديكور	شريط الصوت
01	00.48.14	شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية تعليق مكمل
مضمون اللقطة		توضح اللقطة لحظة تنازل (جاك سولو) عن زعامة قبيلة النافي عند الشجرة المقدسة وفق طقوس خاصة بحضور جميع أفراد القبيلة.				
02	00.48.40	مقربة خصرية	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية تعليق مكمل
مضمون اللقطة		توضح اللقطة لحظة مغادرة (جاك سولو) وعائلته أدغال قبيلة النافي هربا من الجنس البشري بحثا عن مكان جديد للاستقرار.				
03	00.48.47	لقطة شاملة	عادية	بانورامية	خارجي	مؤثرات صوتية تعليق مكمل
مضمون اللقطة		تظهر اللقطة ركوب (جاك سولو) وأفراد عائلته لطائر يعتبر هو وسيلة التنقل لدى شعب النافي، ويغادرون أدغال قبيلة النافي.				
04	00.49.40	نصف شاملة	الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية تعليق مكمل
مضمون اللقطة		تظهر اللقطة وصول (جاك سولو) وعائلته إلى آلاف الجزر تشكل خليج وهي منطقة (أوانتو) وبالتحديد قرية (الميتكابينيا) التي يسكنها عشائر البحر.				
05	00.50.08	لقطة شاملة	ضد عادية	بانورامية	خارجي	مؤثرات صوتية

صوتية صوت حيوانات تعليق مكمل						
تظهر اللقطة البيئة البحرية للمنطقة الجديدة التي سيسنقر بها (جاك سولو) وعائلته، وهي خليج يضم مجموعة كبيرة من الجزر البحرية تحتوي على ثروة بحرية متنوعة.						مضمون اللقطة
مؤثرات صوتية	خارجي	ثابتة	عادية	نصف شاملة	00.52.10	06
تظهر اللقطة شعب (الميتيكاييا) وهي عشائر بحرية تعيش في الخلجان البحرية، يتقدمهم زعيم القبيلة وزوجته يمتطون كائنا يطير وهو حوت كبير لديه أجنحة له القدرة على الطيران و الغطس تحت الماء.						مضمون اللقطة
مؤثرات	خارجي	ثابتة	عادية	نصف شاملة	00.56.05	07
تظهر اللقطة أن شعب (الميتيكاييا) يختلفون من حيث لون الجلد وتفاصيل الجسم عن شعب (النافي) الذي يعد شعب الغابات في حين يعد شعب (الميتيكاييا) شعب البحر لهذا تتشابه أطرافهم وذبولهم الحيوانات البحرية ولديهم قدرات في العيش تحت الماء، كما تظهر اللقطة البيوت التي يعيش فيها شعب (الميتيكاييا) وهي عبارة بيوت صغير بين الأشجار المائية تحتها البحر وجدرانها وطرقها شبك ونباتات تحتها تسبح حيوانات التنقل حيث لكل فرد حيوانه الخاص. تظهر اللقطة السماح لعائلة (جايك سولو) الاستقرار بينهم.						مضمون اللقطة
مؤثرات	خارجي	ثابتة	عادية	لقطة شاملة	00.58.12	08
تظهر اللقطة تجربة عائلة (جايك سولو) للحياة تحت الماء رفقة أبناء زعيم قبيلة (الميتيكاييا) لتعليمهم الغطس واللغة المستخدمة للتواصل تحت الماء ومع الكائنات البحرية الأخرى.						مضمون اللقطة
مؤثرات صوتية	داخلي	عمودية	الغطس	نصف شاملة	01.32.57	09
تظهر اللقطة مرافقة أبناء (جايك سولو) لأبناء زعيم قبيلة (الميتيكاييا) للتعرف على (شجرة الأرواح) وهي شجرة تحت الماء مضيئة يرتبط بها شعب (الميتيكاييا) ارتباطا روحيا.						مضمون اللقطة
مؤثرات صوتية	داخلي	ثابتة	عادية	نصف شاملة	01.33.00	10

تقدم اللقطة شجر ضخمة مضيئة تستقر في عمق البحر جذوعها كثيرة وأوراقها كثيفة.	مضمون اللقطة	
--	--------------	--

المصدر: من إعداد الباحثة انطلاقاً من البيانات الأولية للدراسة.

القرءة التعيينية:

تضم المتتالية رقم (3) 10 لقطات، تبدأ باللقطات (1)،(2)،(3) التي توضح لحظة تنازل (جايك سولو) عن زعامته لقبيلة النافي عند الشجرة المقدسة وفق طقوس خاصة بحضور جميع أفراد القبيلة. وذلك لمغادرة أذغال قبيلة النافي هرباً من الجنس البشري بحثاً عن مكان جديد للاستقرار. حيث تتطلق العائلة المكونة من (جايك سولو) وزوجته (نييتيري) و أطفالهم الأربعة في رحلتهم على متن طائر كبير يعتبر هو وسيلة التنقل لدى شعب النافي. وتظهر اللقطات (4)،(5)،(6)،(7) وصول (جايك سولو) وعائلته إلى آلاف الجزر تشكل خليج وهي منطقة (أوواتلو) وبالتحديد قرية (الميتكاينا) التي يسكنها عشائر البحر.

تستعرض هذه اللقطات البيئة البحرية للمنطقة الجديدة، وهي عبارة عن خليج يضم مجموعة كبيرة من الجزر البحرية تحتوي على ثروة بحرية متنوعة. يعيش بها شعب (الميتكاينا) وهي عشائر بحرية تعيش في الخلجان البحرية، يتقدمهم زعيم القبيلة وزوجته يمتطون كائناً يطير وهو حوت كبير لديه أجنحة له القدرة على الطيران والغطس تحت الماء. ولكل منهم طائرته الخاص به، يختلف شعب (الميتكاينا) من حيث لون الجلد وتفصيل الجسم عن شعب (النافي) الذي يعد شعب الغابات في حين يعد شعب (الميتكاينا) شعب البحر لهذا تتشابه أطرافهم وذيلهم مع الحيوانات البحرية ولديهم قدرات في العيش تحت الماء، كما يعيشون بيوت صغيرة بين الأشجار المائية فوق البحر وجدرانها وطرقها شبك ونباتات تحتها تسبح حيوانات التنقل. حيث يسمحون لعائلة (جايك سولو) الاستقرار بينهم. تليها اللقطات (8)،(9)،(10) التي تظهر اللقطة تجربة عائلة (جايك سولو) للحياة تحت الماء رفقة أبناء زعيم قبيلة (الميتكاينا) لتعليمهم الغطس واللغة المستخدمة للتواصل تحت الماء ومع الكائنات البحرية الأخرى. ثم يتعرفون على (شجرة الأرواح) وهي شجرة تحت الماء مضيئة يرتبط بها شعب (الميتكاينا) ارتباطاً روحياً.

القرءة التضمينية:

يستعرض المخرج في بداية هذه المتتالية قوة الارتباط الروحي بين جنس النافي و الأرض التي يعيشون عليها في مقابل ذلك يضطر (جايك سولو) وعائلته مغادرة موطنهم والبحث عن مكان جديد للاستقرار لأن الجنس البشري يشكل تهديداً لحياة هذه الأسرة وقبيلتهم، فعبر المخرج عن الحالة النفسية والاجتماعية للأفراد الذين يضطرون لهجرة أوطانهم والبحث عن بيئة جديدة للاستقرار، يستغل المخرج أحداث السيناريو وانتقال أبطال الفيلم إلى منطقة جديدة ليقدّم البيئة البحرية بطريقة بارعة باستخدام تقنية ثلاثية الأبعاد، حيث استعرض خليج الجزر البحرية والأشجار المتشابكة فوق الماء التي يتخذها شعب (الميتكاينا) بيوتاً لهم، كما قدم لقطات تبرز الثروة البحرية تحت الماء من غطاء نباتي بحري مضيء و تنوع في الحيوانات البحرية ونقاء مياه البحر وأسماك طائرة للتنقل داخل الماء وخارجه. كما يقدم المخرج بنفس طريقة تقديم الترابط الروحي بين الشجرة الأم (ايوا) وشعب النافي، قدم كذلك صورة للارتباط الروحي بين شعب (الميتكاينا) وشجرة الأرواح وهي شجرة ضخمة مضيئة تستقر في عمق البحر. للدلالة على أن شعوب كوكب باندورا لها ارتباط وتلاحم روحي مع البيئة التي يعيشون فيها ويعبر عن الوطن بالشجرة.

الجدول رقم 04: التقطيع التقني للمتناوية رقم (4)

التقطيع التقني للمتناوية رقم 4						
رقم اللقطة	زمن اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	الديكور	شريط الصوت
01	01.40.35	نصف شاملة	الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية حوارات
		مضمون اللقطة توضح اللقطة خروج أفراد قبيلة (الميتيكابيا) مسرعين في جو من الفرحة لاستقبال حوت (التولكون) الضخم، وهي حيتان ضخمة تعيش في شكل قبائل ولها ارتباط روحي قوي مع شعب (الميتيكابيا) حيث يسمونهم (اخواتنا واخواننا)، توضح اللقطة أنها كانت في دورة هجرتها وعادت إلى موطنها.				
02	01.43.42	لقطة شاملة	الغطس	عمودية	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة توضح اللقطة تقدم مجموعات كبيرة من الحيتان الضخم عبر الخليج البحري				
03	01.42.43	لقطة شاملة	عادية	بانورامية	خارجي	مؤثرات صوتية تعليق مكمل
		مضمون اللقطة تظهر اللقطة تلاحم بين شعب (الميتيكابيا) وحيتان (التولكون)، حيث توجد لغة تواصل بينهم في هذا اللقاء يسردون القصص والأخبار خلال الفترة التي قضاها مفترقين عن بعضهم البعض.				
04	01.43.16	نصف شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة تظهر هذه اللقطة نزول طائرة حربية كبيرة للجنس البشري استعارها مجموعة من المستنسخين الأفتار الذين كانوا جنودا سابقين وتم قتلهم خلال الجزء الأول من الفيلم على يد (جايك ساولو) وزوجته وجاؤو في هذه اللقطة للبحث عنه في خليج الجزر لانتقام منه، تحط الطائرة على شاطئ قرية (تائوي) وهي قرية تابعة لجزء قرية (الميتيكابيا).				
05	01.43.26	لقطة نصف شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية أصوات بشرية (صراخ) حوارات، أصوات حيوانات
		مضمون اللقطة تظهر اللقطة هجوم الجنس البشري رفقة المستنسخين من الأفتار على السكان المحليين للقرية، وقامو بتعنيفهم وقتل حيواناتهم وحرق بيوتهم من أجل الحصول على معلومات تخص (جايك ساولو) وعائلته.				
06	01.54.50	نصف شاملة	عادية	ثابتة	خارجي	مؤثرات صوتية
		مضمون اللقطة تظهر اللقطة نزول الطائرة الحربية على سطح البحر للقيام بمهمتها اليومية وهي				

اصطياد حوت (التولكون) ويشاركهم في ذلك مجموعة المستنسخين الأفاتار .					اللقطة	
مؤثرات	داخلي	ثابتة	عادية	نصف شاملة	01.55.07	07
تظهر لقطة داخلية للطائرة الحربية التي تمتلك أسطول من القوارب الصغيرة المسلحة والغواصات الحربية، تعج بالجنود الذين يتجهزون للقيام بعملية الصيد.					مضمون اللقطة	
مؤثرات حوارات	خارجي	ثابتة	عادية	لقطة مقربة خصرية	01.55.47	08
تركز اللقطة على احدى القوارب الحربية المجهزة بمدفع التي تستعد لقيادة بقية القوارب، يظهر على متن القارب المسؤول على الطائرة الحربية والذي يقود عملية الصيد بنفسه يرافقه أحد الأفاتار المستنسخين الذي لديه رغبة في الانتقام من عائلة (جايك ساولو) يريد المشاركة في هذه التجربة.					مضمون اللقطة	
مؤثرات صوتية حوارات	خارجي	ثابتة	عادية	لقطة مقربة خصرية	01.56.18	09
تظهر اللقطة قائد القارب يأمر الطائرة الحربية المركزية بإطلاق متفجرات بين سرب الحيتان لذبذبتها وتفرقتها وخرجها إلى السطح.					مضمون اللقطة	
مؤثرات صوتية حوارات	خارجي	ثابتة	عادية	لقطة مقربة خصرية	01.58.55	10
تظهر لقطة جانبية للقارب وهو يطارد حوت (التولكون) بقذفه بصاروخ ينغرس داخل صدره وموصول بحبل يشد القارب خلف الحوت.					مضمون اللقطة	
مؤثرات حوار	خارجي	ثابتة	عادية	لقطة مقربة	01.59.39	11
تركز اللقطة على وجهي قائد القارب والأفاتار المستنسخ وهو يتباهى أمامه بقدراته في صيد الحيتان ويخبره بأنها على الرغم من اصابتها بحربون متفجر في الصدر إلا أنها تقاوم بشدة.					مضمون اللقطة	
مؤثرات حوارات	داخلي	ثابتة	عادية	لقطة نصف شاملة	02.00.56	12
تظهر اللقطة وجود حوت (التولكون) داخل الطائرة الحربية وقائد الطائرة والأفاتار رفقة أحد علماء الأحياء بالدخول إلى فمها عن طريق عربة مرتفعة تتقدم تدريجيا بهدف الوصول إلى الغدة الخاصة بالحوت.					مضمون اللقطة	
حوار	داخلي	ثابتة	عادية	لقطة مقربة	02.01.13	13
يقوم عالم الأحياء بإدخال قضيب حاد داخل في الجزء العلوي لفم الحوت، ويخبر الشاب البشري الذي ولد على أرض (بانديورا) وعاش بها، (التولكون) كائنات شديدة الذكاء وعاطفية جدا.					مضمون اللقطة	
حوار	داخلي	ثابتة	عادية	لقطة مقربة	02.02.05	14

مضمون اللقطة		توضح اللقطة أنبوب زجاجي يتفق إليه سائل أصفر يستخرج من الحوت، ويقترب قائد الطائرة من الأنبوب ويعمن النظر فيه ويسأله الأفتار "هل هذا هو الهدف من كل ما تفعلونه"				
15	02.02.16	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	داخلي	حوار
مضمون اللقطة		توضح اللقطة عالم الأحياء يطلق تسمية (أمريتا) على السائل الأصفر الذي تم استخراجه.				
16	02.02.20	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	داخلي	حوار
مضمون اللقطة		يمسك قائد الطائرة الحربية بالأنبوب الزجاجي المملوء بالمادة الصفراء ويخبر الأفتار أن هذه المادة توقف شيخوخة البشر نهائيا وهي أعلى من أي مادة يعرفها الإنسان وتبلغ قيمة القارورة في كوكب الأرض نحو 80 مليون. ويتم دفع تكاليف كل شيء على كوكب باندورا من خلال مداخيل هذه المادة فيما يتم التخلص من جثة الحوت الضخمة ولا حاجة لهم بها.(شرح)				

المصدر: من إعداد الباحثة انطلاقا من البيانات الأولية للدراسة.

القرأة التعيينية:

تضم المتتالية رقم (4) 16 لقطة، تبدأ من اللقطات (1)، (2)، (3)، التي تظهر خروج أفراد قبيلة (الميتيكاييا) مسرعين في جو من الفرحة لاستقبال حوت (التولكون) الضخم، وهي حيتان ضخمة تعيش في شكل قبائل ولها ارتباط روحي قوي مع شعب (الميتيكاييا) حيث يسمونهم (اخواتنا و اخواننا)، حيث تتقدم مجموعات كبيرة من الحيتان الضخمة عبر الخليج البحري التي عادت إلى موطنها بعد إنقضاء دورة هجرتها، كما توضح اللقطات وجود تلاحم بين شعب (الميتيكاييا) وحيتان (التولكون)، حيث توجد لغة تواصل بينهم في هذا اللقاء يسردون القصص والأخبار خلال الفترة التي قضاها مفترقين عن بعضهم البعض. في حين تظهر اللقطتين (4) و(5) نزول طائرة حربية كبيرة للجنس البشري استعارها مجموعة من المستنسخين الأفتار الذين كانوا جنودا سابقين وتم قتلهم خلال الجزء الأول من الفيلم على يد (جايك ساولو) وزوجته وجاؤو في هذه اللقطة للبحث عنه في خليج الجزر للانتقام منه، تحط الطائرة على شاطئ قرية (تائوي) وهي قرية تابعة لجزء قرية (الميتيكاييا). ويتم الهجوم على السكان المحليين للقرية، وتعنيفهم وقتل حيواناتهم وحرق بيوتهم من أجل الحصول على معلومات تخص (جايك ساولو) وعائلته.

وتظهر اللقطات (6)، (7)، (8)، (9)، (10)، (11) نزول الطائرة الحربية على سطح البحر للقيام بمهمتها اليومية وهي اصطيد حوت (التولكون) ويشاركهم في ذلك مجموعة المستنسخين الأفتار. تظهر لقطة داخلية للطائرة الحربية أسطول من القوارب الصغيرة المسلحة والغواصات الحربية، تعج بالجنود الذين يتجهزون للقيام بعملية الصيد. يستعد قارب مجهز بمدفع لقيادة بقية القوارب، يقوده قائد الطائرة الحربية والذي يشرف على عملية الصيد بنفسه يرافقه أحد الأفتار المستنسخين الذي لديه رغبة في الانتقام من عائلة (جايك ساولو) يريد المشاركة في هذه التجربة. تبدأ عملية الصيد بإطلاق متفرجات بين سرب الحيتان لذذببتها وتفرقتها وخروجها إلى السطح. لتظهر لقطة جانبية للقارب وهو يطارد حوت (التولكون) بقده بصاروخ ينغرس داخل صدره موصول بحبل يشد القارب خلف الحوت. تركز اللقطة على وجهي قائد القارب والأفتار المستنسخ وهو

يتباهى أمامه بقدراته في صيد الحيتان ويخبره بأنها على الرغم من اصابتها بحربون متفجر في الصدر إلا أنها تقاوم بشدة.

تظهر اللقطات (12)،(13)،(14)،(15)،(16)، وجود حوت (التولكون) داخل الطائرة الحربية و يستعد قائد الطائرة والأفاتار رفقة أحد علماء الأحياء بالدخول إلى فمها عن طريق عربة مرتفعة تتقدم تدريجيا بهدف الوصول إلى الغدة الخاصة بالحوت. حيث يقوم عالم الأحياء بإدخال قضيب حاد داخل الجزء العلوي لفم الحوت، ويخبر الشاب البشري الذي ولد على أرض (باندورا) وعاش بها أن (التولكون) كائنات شديدة الذكاء وعاطفية جدا. يتم استخراج

سائل أصفر، يطلق عليه تسمية (أمريتا) هذه المادة توقف شيخوخة البشر نهائيا وهي أعلى من أي مادة يعرفها الإنسان وتبلغ قيمة القارورة في كوكب الأرض نحو 80 مليون. ويتم دفع تكاليف كل شيء على كوكب باندورا من خلال مداخيل هذه المادة فيما يتم التخلص من جثة الحوت الضخمة ولا حاجة لهم بها.

القراءة التضمينية:

يستمر المخرج في استعراض قوة الترابط الروحي بين الشعوب التي تعيش على كوكب باندورا والبيئة في مختلف صورها، حيث يستعرض في اللقطات الأولى من هذه المتتالية استقبال شعب (الميتيكاييا) لحيتان (التولكون) الضخم بعد نهاية دورة هجرتهم، يحاول أن يقدم المخرج هذه الحيتان في شكل قبيلة أي أن لها تشكل اجتماعي فيما بينها. وترابط روحي مع شعب (الميتيكايينا) الذين يسمونهم (إخواننا وأخواتنا)، فجعل المخرج العلاقة بين الحيتان وشعب (الميتيكايينا) علاقة قرابة ولهم لغة للتواصل فيما بينهم. بعد استعراض الراحة والفرحة والترابط والاستقرار يعمد المخرج إلى عرض قيم عكسية يمثلها الجنس البشري في اللقطات الموالية يستعرض هجوم جنود من الجنس البشري على قبيلة من قبائل الخليج البحري وتعنيف أهلها وقتل حيواناتهم. تليها القيام بعملية صيد لحيتان (التولكون) وتعذيبها وقتلها فقط من أجل الحصول على المادة الصفراء التي توقف شيخوخة البشر نهائيا والاتجار بها. تحمل هذه اللقطات رسائل تضمينية تعبر عن انتهاك البشر للبيئة وللكائنات البحرية واستغلالها لأغراضهم الشخصية.

6- نتائج الدراسة في ضوء الأسئلة الفرعية:

1- قدم المخرج جيمس كاميرون مناظر طبيعية مبهرة لكوكب (باندورا) من خلال استخدام تقنيات توليد الصور والتقنية ثلاثية الأبعاد، فعبّر عن البيئة بأشجار عملاقة وغطاء نباتي كثيف وغابات ذات أشجار متشابكة لها ارتفاع شاهق، وأنهار نقية جارية و جزر خضراء تطفو في الجو، كما تطرق إلى البيئة البحرية وثرأها وتجانس مكوناتها حيث تحمل الصور تعبيراً عن قوة الحياة على الكوكب، فالمخرج حاول جعل البيئة هي المحرك الرئيسي لشخصيات الفيلم وجعل العلاقة بينها وبين شعب النافي علاقة مقدسة تعبر عن الانتماء والوطن، كما استخدم بشكل طاغي اللونين الأخضر والأزرق وهما لونين يوحيان بالأمل والتفائل والحياة والسلام والاستقرار.

2- عبر المخرج عن العلاقة بين الجنس البشري والبيئة في كوكب باندورا بأنها علاقة استغلالية تدميرية حيث أظهرهم كغزاة لكوكب باندورا، من خلال شكل المركبات والطائرات والملابس العسكرية التي يرتدونها، إشعال الحرائق وتدمير الغطاء النباتي، قتل الحيتان الضخمة من أجل استخلاص كمية قليلة من سائل أصفر اللون يعتبرونه ثمين، كل ذلك عبر عن عملية استغلال واستنزاف للكوكب ولموارده الطبيعية.

3- يحمل الفيلم دلالات ضمنية متكررة تعبر عن قوة الترابط الروحي بين الشعوب التي تعيش على كوكب باندورا والبيئة في مختلف صورها، حيث يستعرض الفيلم العلاقة الروحانية القوية بين شعب (النافي) والغابات

التي ينتمي لها من حيث تلاحمه مع الأشجار والنباتات والحيوانات وإيمانه الروحي بـ(الشجرة المقدسة ايوا) التي يطلق عليها في الفيلم اسم (الأم العظمى). وبنفس الطريقة استعرض المخرج قوة الترابط الروحي بين شعب (الميتاكييا) والبيئة البحرية من خلال اعتبار علاقاتهم مع بقية الحيوانات البحرية هي علاقة قرابة وأخوة وتجمعهم لغة تواصل خاصة، وتناغمهم وتجانسهم مع مياه البحر وإيمانهم الروحي بشجرة (الأرواح) التي تستقر في عمق البحر. من خلال كل ذلك حاول المخرج التعبير عن العلاقة بين شعوب كوكب باندورا والبيئة الطبيعية بكونها علاقة تلاحم وتعاون وتكامل تسيطر عليها القيم الروحية.

خاتمة:

حرصت السينما منذ تناولها للقضايا البيئية التعبير على المخاوف التي يمكن أن تلحق بكوكب الأرض نتيجة تدمير الانسان لبيئته، ولعل فيلم الأفاتار في جزئه الثاني من أهم الأفلام السينمائية التي حاولت معالجة القضية البيئية برؤية استشرافية مستقبلية لما يمكن أن يؤول إليه الوضع البيئي العالمي، فالجنس البشري كما صورته الفيلم أصبح خطرا يهدد البيئة، ليس بيئة كوكب الأرض فقط التي تم وصفها في الفيلم بأنها (تحتضر) ولكن أيضا تدمير الفضاء الخارجي واستنزاف بيئة الكواكب الأخرى.

قائمة الإحالات والمصادر:

للمزيد من المعلومات حول تقرير نادي روما، أنظر:

Meadows D,Randers J,Behrens W,(1972), The Limits to Growth,Universe Books,New York.

للمزيد حول تقرير مستقبلنا المشترك، أنظر:

Drexhage J,Deborah M ,(2010),Sustainable Development:From Brundtland to Rion 2012,International Institute for sustainable development(IISD),New York.

*** صباح ساكر، (2022)، تظاهرات البيئة في السينما العالمية-قراءة ضمنية لفيلم أفاتار، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، الجزائر، العدد 07، المجلد 07.

**** غانية زيوي، (2016)، جماليات المكان في فيلم Avatar للمخرج جيمس كاميرون، المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، الجزائر، العدد 01، المجلد 03.

قائمة المراجع:

- 1- سحر كانتوت، (2009)، البيئة والمجتمع، دار دجلة، عمان، ص 20.
- 2- بوزيد قاسم، مفيدة بوقزولة، (2022)، السينما ودورها في صناعة الوعي الاجتماعي، المجلة الجزائرية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 01، المجلد 06، ص 263.
- 3- غانية زيوي، (2016)، جماليات المكان في فيلم Avatar للمخرج جيمس كاميرون، المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، الجزائر، العدد 01، المجلد 03، ص 127.
- 4- محمد التفراوتي، (2024)، السينما بعيون بيئية، تاريخ التصفح: 13-10-2024 الساعة 20.30 سا على الرابط التالي: <https://marocenv.com/20238.html/2024>
- 5- محمد التفراوتي، (2024)، السينما بعيون بيئية، تاريخ التصفح: 13-10-2024 الساعة 20.30 سا على الرابط التالي: <https://marocenv.com/20238.html/2024>
- 6- صباح ساكر، (2022)، تظاهرات البيئة في السينما العالمية-قراءة ضمنية لفيلم أفاتار، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، الجزائر، العدد 07، المجلد 07، ص 141.
- 7- خالد صافي، (2010)، نظرة على Avatar2009، تاريخ التصفح: 11-10-2024 الساعة 17.30 سا على الرابط التالي: <https://khaledsafi.com>
- 8- فوزية عكاك، (2022)، تظاهرات المواطنة في السينما الجزائرية، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 14، المجلد 02، ص 308.
- 9- سامح غرابيبي، يحي الفرحان، (1999)، المدخل إلى العلوم البيئية، دار الشروق، عمان، ص 17.

- 10-** ريم عبد المجيد، (2020)، السينما البيئية. تغير المناخ في تناول هوليدود وحدود التأثير، المركز العربي للبحوث والدراسات، تاريخ التصفح، 13-10-2024 على 21.00 سا متاح على الرابط التالي:
<https://acrs.albawabhnews.com/41465>
- 11-** فضيل دليو، (2020)، التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي: التحليل على أساس اللقطة أنموذجا، مجلة المعيار، الجزائر، العدد 51، المجلد 24، ص 431.
- 12-** خالد صافي، (2010)، نظرة على Avatar 2009، تاريخ التصفح: 11-10-2024 الساعة 17.30 سا على الرابط التالي:
<https://khaledsafi.com>
- 13-** محمد ناصر الجندي، (2022)، مغامرات تحت الماء وأكوان متعددة، تاريخ التصفح: 14-10-2024 على الساعة 20.00 ساعلى الرابط التالي:
<https://www.alroeya.com/130-43/2285920-avatar-the-way-of-water>

Lecture géo(éco)critique de Minamata, un lieu de crise écologique et d'héritage toxique Dr. Lamia MECHERI

Membre du Laboratoire Interdisciplinaire de Pédagogie et de Didactique (LIPED), Université Badji Mokhtar Annaba (Algérie), lamia.mecheri@univ-annaba.dz

Soumis le: 06/09/2024

révisé le: 06/09/2024

accepté le: 15/12/2024

Résumé

Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier le film *Minamata* (2020) d'Andrew Levitas sous l'angle de la géocritique et de l'écocritique. Pour cela, nous allons emprunter les concepts de la référentialité et du personnage écologique, afin d'analyser le thème de la crise écologique, précisément de la pollution des eaux au mercure de la baie de Minamata. Cela nous permet de donner un sens profond aux enjeux de la catastrophe environnementale, en l'occurrence les écocrimes et l'écocide, ainsi que l'héritage toxique qui en découle, tout en pensant l'avenir.

Mots-clés: Crise écologique, héritage toxique, écriture cinématographique, approche géocritique, approche écocritique.

قراءة نقدية جغرافية (بيئية) لمينا ماتا، مكان الأزمة البيئية والتراث السام

ملخص

في هذه المقالة، نقترح دراسة فيلم *Minamata* (2020) لأندرو ليفيتاس من منظور النقد الجغرافي والنقد البيئي. للقيام بذلك، سوف نستعير مفاهيم المرجعية والطابع البيئي، من أجل تحليل موضوع الأزمة البيئية، وعلى وجه التحديد تلوث الزئبق في مياه خليج مينا ماتا. هذا يسمح لنا بإعطاء معنى عميق لقضايا الكوارث البيئية، في هذه الحالة الجرائم البيئية والإبادة البيئية، وكذلك الإرث السام الذي ينبع منها، أثناء التفكير في المستقبل.

الكلمات المفتاحية: أزمة بيئية، تراث سام، كتابة سينمائية، نهج جيوجراج، النهج الإيكولوجي الحرج.

Geo(eco)critical reading of Minamata, a place of ecological crisis and toxic heritage

Abstract

In this article, we propose to study the film *Minamata* (2020) by Andrew Levitas from the perspective of geocriticism and ecocriticism. To do this, we will borrow the concepts of referentiality and the ecological character, in order to analyze the theme of the ecological crisis, precisely the mercury pollution of the waters of Minamata Bay. This allows us to give a deep meaning to the issues of environmental catastrophe, in this case ecocrimes and ecocide, as well as the toxic legacy that stems from it, while thinking about the future.

Keywords: Ecological crisis, toxic heritage, cinematographic writing, geocritical approach, ecocritical approach.

Auteur correspondant: Lamia MECHERI, lamiarome@yahoo.fr

«La Terre, notre mère nourricière, crie sous le poids de notre négligence et de notre exploitation»,
Minamata, Andrew Levitas.

Introduction:

Le long métrage *Minamata* (2020) d'Andrew Levitas, inspiré d'une histoire vraie, est un drame biographique qui met en scène, dans les années 1970, le parcours engagé de William Eugène Smith, photjournaliste américain travaillant pour le magazine *Life*. Bien qu'il soit célèbre pour ses nombreux reportages photographiques, il vit en homme reclus de la société en raison des expériences traumatisantes de photographe lors de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de son combat personnel contre la dépression et l'alcoolisme. Pourtant, sa vie bascule lorsqu'il rencontre une Japonaise, en visite à New York pour le tournage d'une publicité, qui l'incite à visiter la ville de Minamata et à enquêter sur les effets nuisibles d'une maladie liée à l'empoisonnement au mercure des eaux au sud-ouest du Japon, causé par l'usine chimique Chisso. La maladie touche aussi bien les enfants que les adultes ainsi que leur descendance. La pollution au mercure est nommée *Minamata*, comme la ville, en raison de son lien direct avec le lieu où les premiers cas les plus sévères ont été découverts puis documentés. Même s'il est confronté à des représailles et rapatrié rapidement en Amérique, le journaliste devient une figure emblématique du photojournalisme: ses photographies saisissantes, précisément en noir et blanc, font l'objet d'une diffusion internationale de la tragédie environnementale de Minamata, crise écologique marquée par un héritage toxique à laquelle nous nous intéressons, en tant que thème central de notre analyse. Ainsi, en nous focalisant sur une lecture géo(éco)critique, nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes: en quoi la ville de Minamata est-elle un lieu historique de crise écologique porteur d'un héritage toxique? Comment cette crise écologique transforme-t-elle le film en un récit environnemental en le recentrant sur un discours «vert» mettant en avant les écocrimes et l'écocide résultant?

1-Un lieu de référence environnementale et d'Histoire:

Dans la première partie, nous analysons le thème de la crise écologique dans Minamata, un lieu géographique de référence, chargé d'histoire et de mémoire, en raison d'une pollution catastrophique au mercure causée par une pétrochimie, provoquant une épidémie et entraînant de graves souffrances pour la population locale. Pour cela, le recourt à l'approche géocritique de Bertrand Westphal, annoncée plus haut comme grille de lecture, nous permet de mettre l'accent sur ce lieu symbolique et sa représentation filmique. Le choix du concept de la *référentialité* précisément nous conduit, d'une part, à rendre visible et lisible les interactions entre le monde réel et le monde fictionnel, autrement dit «[...] entre les espaces du monde et les espaces du texte»⁽¹⁾. D'autre part, il nous permet d'examiner en profondeur la manière dont ce lieu géographique fictionnalisé est perçu et construit à travers le long métrage, mais aussi comment les événements historiques participent à sa perception et à signification: «Reste le degré le plus haut de cette relation du texte au référent, celui qui suppose une véritable interaction entre les deux instances. Il peut en effet se produire que le texte agisse sur le lieu»⁽²⁾, comme l'explique le géocritique.

Cela devient possible grâce au voyage du personnage principal. En effet, le spectateur suit le parcours de William Eugène Smith – incarné par Johnny Deep – dans ses yeux de photographe chargé alors de se documenter sur les effets ravageurs de la pollution au mercure de la ville japonaise. En fait, la fictionnalisation de ce lieu et sa représentation sur grand écran permet l'émergence d'un espace symbolique, où interagit réalité et fiction, «[...] une interaction, qui donne son sens à l'existence de l'individu»⁽³⁾. Cela permet d'explorer le concept de la *référentialité* en montrant comment la mise en scène cinématographique d'un lieu influence notre perception de la réalité et aussi notre psyché, en donnant une interprétation profonde à un événement historique qui, dans ce contexte, est responsable du déclenchement de la crise écologique. En effet, cette dernière prend corps dans la contamination au mercure de l'eau de la baie de Minamata. L'usine Chisso déverse les déchets toxiques qui polluent l'eau. Ensuite, les poissons absorbent le mercure. Les poissons sont, à leur tour, consommés par les habitants qui développent une grave maladie neurologique nommée *Minamata* à la suite de

l'empoisonnement par le mercure. Les propos du personnage de Toshi, habitant de la ville, confirme l'effet dévastateur de cette épidémie ravageuse, liée à une maladie neurotoxique non infectieuse qui se répand au sein de la communauté à partir d'un élément environnemental: «Ce n'est pas seulement une maladie. C'est une épée de Damoclès suspendue au-dessus de nos têtes»⁽⁴⁾, dit-il à William Eugène Smith. Cette citation conduit à remarquer que le recours à la figure mythologique de Damoclès, précisément à l'expression de «épée de Damoclès», est une métaphore qui révèle la gravité de la situation, en mettant en évidence l'impact continu de la maladie de Minamata sur les habitants, maladie devenue un héritage toxique au fil des années et à l'origine de la crise écologique émergente. En fait, la maladie est comparée à une épée tranchante qui, à tout moment, est prête à s'abattre sur les personnes contaminées. Cette image emblématique reflète le danger persistant et la peur constante qu'éprouvent les habitants face à cette tragédie.

D'autres mythes, principalement grecs, sous-tendent le propos. Le cinéaste utilise celui de Cassandre dans le but de mettre en avant la crise écologique et la difficulté à faire connaître la vérité sur la contamination au mercure: «Je ne suis pas seulement ici pour prendre des photos. Je suis ici pour témoigner. Je suis ici pour raconter l'histoire de la rivière et des gens qu'elle a empoisonnés, comme une Cassandra moderne»⁽⁵⁾, affirme le photographe. La convocation indirecte du mythe de l'Atlantide permet au réalisateur de ressusciter cette antique civilisation disparue et engloutie à cause des catastrophes environnementales qui, pourtant, fait écho à la destruction de l'environnement de la ville japonaise, comme le souligne le réalisateur: «Ce village autrefois florissant est devenu un mirage, englouti par les déchets et les toxines, comme l'Atlantide disparue sous les vagues de la destruction»⁽⁶⁾. L'allusion à la figure de Prométhée, sauveur de l'humanité, dans un contexte contemporain, est une métaphore de l'industrialisation et des progrès technologiques qui, d'une manière ou d'une autre, sont liés à dégradation de l'environnement: «Nous avons donné à l'industrie le pouvoir de créer et de détruire, et maintenant nous payons le prix pour avoir mis notre confiance dans des forces que nous ne comprenons pas vraiment»⁽⁷⁾, précise William Eugène Smith. Dans le même ordre d'idée, l'actualisation du mythe de Narcisse est significative car elle symbolise l'obsession de l'homme vaniteux pour le progrès technologique, quitte à négliger la santé environnementale: «Nous sommes tellement préoccupés par notre propre succès que nous perdons de vue la dévastation que nous laissons derrière nous»⁽⁸⁾, écrit le cinéaste.

La convocation des personnages mythiques est une référence, parmi d'autres, dans cet univers fascinant et dominé par la crise environnementale, provoquant la maladie de Minamata. Cependant, outre la mythologie, le cinéaste, à travers son récit filmique, fait appel à d'autres références culturelles, notamment la photographie, le documentaire et la littérature de témoignage. Quant à la photographie et au documentaire, dès les premières minutes du film, le spectateur – marchant sur les traces de William Eugene Smith – découvre le travail remarquable du photojournaliste, célèbre pour son travail de reportage, à partir des prises poignantes réalisées lors de la Seconde Guerre mondiale, publiées dans le *Life Magazine* pour lequel il travaille. Il en est de même pour ce qui est des captures d'écran éprouvantes relatives à la maladie de Minamata. Dans ce cas, l'art de la photographie devient une arme redoutable de témoignage et de dénonciation des injustices sociales, comme l'atteste les propos du journaliste: «Je ne prends pas ces photos pour montrer ce que les gens veulent voir. Je les prends pour révéler la vérité que personne ne veut regarder»⁽⁹⁾. En outre, Andrew Levitas recourt à la littérature de reportage, en évoquant, entre autres, l'œuvre *Silent Spring* de Rachel Carson (1962), auteure américaine et spécialiste en biologie marine, dont le livre joue un rôle important dans la sensibilisation du public quant aux dangers urgents des pesticides sur l'environnement et la santé humaine. En comparant le travail de l'écrivaine et celui du photographe, le cinéaste attire l'attention sur cette tragédie en faisant dire à son personnage: «Comme Carson a révélé les dangers invisibles dans l'air, nous devons maintenant exposer les poisons invisibles dans notre eau»⁽¹⁰⁾.

À l'évidence, le long métrage *Minamata* intègre de nombreuses sources culturelles, ajoutant une dimension symbolique à la crise écologique: il est difficile, ici, de les mentionner toutes, en raison de la richesse du texte filmique. Cela dit, les références significatives participent à la création d'un réseau hétérogène plus large, permettant de cartographier un espace complexe, tissant un lien solide et interactif entre l'univers fictionnel et l'univers réel: «La représentation du monde référentiel (et donc des espaces dits «réels») dans la fiction s'engage dans un processus d'interactivité entre instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par une interface»⁽¹¹⁾, souligne Bertrand Westphal. Cela contribue aussi à inscrire la crise écologique et le combat mené par ses habitants dans une dimension universelle, à travers l'œil du réalisateur ou mieux la *caméra-stylo*, pour reprendre la notion d'Alexandre Astruc⁽¹²⁾. Cela permet à Andrew Levitas, par le biais du film, de proposer une version possible de cet événement historique, lié à la pollution de l'eau, en le fictionnalisant et en le faisant découvrir sous un autre angle, à travers l'œil de la caméra. Or, au fil de la lecture, nous remarquons que l'œil du cinéaste se double très vite de l'œil du photographe, offrant une vision diversifiée de l'événement, relatif à la pollution au mercure. En ce sens, les photos troublantes, transmises par l'œil du journaliste et dévoilées au monde entier, dans les années 1970, contribuent grandement à rendre cet événement international, par la médiatisation de la maladie. C'est pourquoi le film d'Andrew Levitas devient un cadre narratif *référentiel* qui illustre de manière significative la représentation de la crise écologique, permettant ainsi au réalisateur de partager sa vision du monde avec les spectateurs, une vision à la fois subjective et créative.

Par ailleurs, l'évocation de la caméra et de l'appareil à photo nous permet d'avancer que la représentation cinématographique de la crise écologique est aussi une option esthétique, où le texte filmique se superpose à une image visuelle, créant une mise en abyme riche en sens et incitant à la méditation quant aux dégâts environnementaux. Dans ce contexte, même le choix du type de la caméra s'avère primordial, pour le cinéaste, dans la mesure où cela lui permet de recréer fidèlement, certes, les faits narrés dans le film, mais surtout d'installer une connexion émotionnelle et esthétique entre l'écran et le public, autrement dit entre les actants et les spectateurs. À ce sujet, le réalisateur confie:

«Je suis toujours impliqué dans le choix des caméras. Je réfléchis et je contribue à tout ce qui détermine et sert la vision d'un film. Pour moi, une caméra n'est pas un choix arbitraire, mais bien un élément déterminant de cette expression créative. Ma relation avec le directeur de la photographie, comme celle avec tous les chefs de service, est un véritable partenariat ayant pour objectif de donner vie à une vision créative commune.»⁽¹³⁾

Ceci permet de conférer un sens profond et une interprétation plausible à une catastrophe environnementale fictionnalisée et ayant pour toile de fond un événement historique qui a secoué le Japon puis le monde entier. En ce sens, les effets visuels puissants jouent un rôle important dans la mise en scène des symptômes de la contamination au mercure, en projetant les spectateurs dans l'atmosphère de l'époque, à travers un décor sombre et teinté de réalisme. En ce sens, les mouvements de la caméra, le choix des angles de prise de vue, les lumières nuancées et les couleurs – surtout le noir et le blanc lorsqu'il s'agit des captures du photographe apportant une touche de nostalgie et d'alerte –, etc. participent à mettre l'accent sur la crise écologique de manière subjective, en exposant au grand jour les dégâts dangereux causés par le mercure:

«Le film a été tourné en grande partie caméra au poing par le directeur de la photographie Benoît Delhomme avec un éclairage limité, ce qui lui confère une remarquable intimité émotionnelle et a permis de respecter un planning incroyablement serré de 36 jours et un budget limité. L'esthétique unique du film, très photographique, permet un emploi judicieux de palettes de couleurs variées et nuancées pour restituer l'histoire tout en conservant des carnations naturelles. Il garde une certaine intimité avec un sens aiguisé du contexte historique, de l'époque et du lieu»⁽¹⁴⁾.

Ainsi, le spectacle visuel et symbolique que donne à voir le long métrage d'Andrew Levitas, grâce à des images particulièrement percutantes et troublantes, nous invite à réfléchir, dans la

seconde partie, à la mise en scène des écocrimes, de l'écocide et des conséquences destructrices qui en découlent.

2-Écocrimes, écocide et héritage toxique:

Dans cette partie, le film *Minamata* est abordé selon une perspective écocritique, afin de montrer comment le thème dominant, celui de la crise écologique, décentre le spectateur – marchant sur les pas du photjournaliste – pour mieux le recentrer sur l'environnement. L'objectif de la théorie écocritique est d'analyser la relation entre la littérature et la nature, en mettant l'accent sur les questions environnementales et l'impact des activités humaines. Elle «[...] chercherait surtout à saisir l'influence de l'écologie sur l'imaginaire littéraire»⁽¹⁵⁾. En outre, elle cherche à comprendre la manière dont les récits littéraires et filmiques interprètent les crises environnementales, développant une plus grande conscience écologique:

«L'écocritique analyse la manière dont la littérature représente le rapport entre les humains et la nature à des moments particuliers de l'histoire, dont les valeurs sont accordées à la nature et les raisons pour lesquelles elles y sont accordées, dont les perceptions du naturel sont formées par les tropes et genres.»⁽¹⁶⁾

Dans ce contexte, le recours au concept du *personnage écologique* nous semble pertinent dans la mesure où il va permettre d'examiner le thème de la crise écologique, en mettant en avant les écocrimes et l'écocide, liés à la catastrophe de la baie de Minamata et à la maladie qui affecte la population locale. En tant que sujet humain, le *personnage écologique* est introduit dans les études littéraires et est développé et conceptualisé par plusieurs théoriciens dont Laurence Buell, Johanttan Bate et Stéphanie Posthumus. Cette dernière, par exemple, explore ce concept en insistant sur les interactions entre le personnage et l'environnement, mais surtout en interrogeant la relation entre les humains et la nature: «[...] le personnage écologique se rapporte au modèle d'une pensée écologique. [...] le sujet écologique est fondamentalement différent parce qu'il se construit comme un ensemble de rapports et d'interactions plutôt que comme une entité individuelle et isolée»⁽¹⁷⁾, selon Stéphanie Posthumus.

Dès lors, en appliquant le concept du *personnage écologique* au film *Minamata* et en suivant le parcours du journaliste faisant preuve d'un grand humanisme, nous remarquons que ce concept correspond au profil du héros, à partir du moment où celui-ci, dès qu'il découvre le scandale de Minamata, devient un protagoniste impliqué, ou mieux un *personnage écologique* engagé, dans un discours écocritique, comme l'explique Henri Robert: «Ce défenseur d'une éthique journalistique inflexible a vu sa carrière évoluer au rythme des désaccords avec ses rédactions. Une vision partagée par sa femme (interprétée par Minami dans le film) [...] qui est aujourd'hui une journaliste engagée contre le nucléaire»⁽¹⁸⁾. William Eugène Smith, muni de son appareil photo et armé d'une conscience écologique inébranlable, s'investit pleinement dans sa tâche de photographe, en dévoilant au monde entier la tragédie environnementale dans les photos bouleversantes: «Nous sommes venus ici pour montrer ce qu'ils ont fait à cette communauté. C'est notre responsabilité de le dire au monde»⁽¹⁹⁾, dit le journaliste. Sa décision d'enquêter sur les effets néfastes de la contamination au mercure ainsi que le choix de dire la vérité, marque un tournant majeur dans sa vie et montre que le journaliste est un *personnage écologique* à part entière. En effet, cette prise de conscience profondément écologique donne, en premier lieu, un sens à l'existence du photographe mythique, ayant perdu ses repères, noyé dans ses combats personnels et en panne de créativité. En fait, ce dernier vit à l'écart de la société new-yorkaise en raison de son parcours chaotique lié, entre autres, aux affres de la guerre du Pacifique et aux traumatismes endurés: «Photographe bohème, fréquentant les clubs de jazz, torturé par les images de guerre, il n'a eu de cesse de documenter les événements du monde d'un point de vue tourné sur l'humain»⁽²⁰⁾.

En outre, l'engagement du photjournaliste devient un moyen de lutte contre la pollution au mercure, les souffrances et les injustices subies par les habitants et l'héritage toxique de la maladie de Minamata, qui continuent d'impacter les futures générations: «Les gens ne meurent pas seulement de la maladie, ils meurent aussi de la perte de leur monde»⁽²¹⁾. D'ailleurs, le long métrage s'ouvre par une scène fascinante, celle du photjournaliste en train de capturer une

photo, intitulée *Le bain de Tomoko*, qui, par la suite, devient une œuvre d'art emblématique. En fait, le célèbre cliché met en scène :

«[...] une mère berçant sa fille nue et gravement déformée, atteinte de la maladie de Minamata, dans un bain japonais traditionnel. Cette image en noir et blanc extraordinairement émouvante, considérée par la suite par beaucoup comme l'une des plus grandes réussites de Smith, ainsi que d'autres de la série *Minamata* publiées par le magazine *Life*, ont fait découvrir au public américain et international l'horreur de l'empoisonnement au mercure commis par Chisso.»⁽²²⁾

Ainsi, le parcours de ce *personnage écologique*, lié à l'épidémie au mercure et se laissant guider par ses propres convictions environnementales, transforme le long métrage, dès les premières minutes, en un récit «vert» plaçant au cœur de son intrigue le thème de la crise écologique. En outre, au fil de la lecture, l'enquête menée par le photojournaliste sur le désastre de Minamata révèle, au fur et à mesure, des écocrimes destructeurs liés à l'usine chimique Chisso. En effet, ces écocrimes prennent place par le biais des pratiques industrielles néfastes de l'entreprise pétrochimique, des pratiques consistant à déverser des produits toxiques – en l'occurrence le mercure – dans la mer et son impact toxique sur l'environnement. Ils se s'accomplissent à travers la pollution industrielle des eaux considérées comme le noyau de la crise écologique et sanitaire : «Les conséquences de cette pollution ne se limitent pas à l'environnement ; elles détruisent des vies»⁽²³⁾, confirme Aileen, un personnage qui joue un rôle important dans le film dans la mesure où elle soutient le journaliste dans son combat écologique visant à exposer la vérité sur la maladie de Minamata. Il est aussi une autre forme d'écocrime représentée dans le film, notamment lorsque les responsables de l'entreprise interviennent en cherchant impitoyablement à dissimuler la vérité : les fautifs se désresponsabilisent de la pollution qu'ils ont causée et des conséquences qui en résultent, en manipulant les informations et en supprimant toute preuve tangible. D'ailleurs, le dirigeant tente de renvoyer le journaliste qui «[...] perd presque la vue et est rapatrié d'urgence aux États-Unis»⁽²⁴⁾, le menaçant de violence dans le but de le dissuader de poursuivre son enquête. Il dit au photographe : «Vous allez regretter d'être venu ici»⁽²⁵⁾. Dans le film, un autre type d'écocrime est perceptible à travers la destruction de la faune et de la flore. En fait, les photos du journaliste et les témoignages des habitants sont un moyen qui illustre parfaitement la destruction par la pollution des écosystèmes de la ville, comme le confirme William Eugène Smith : «Les oiseaux tombent du ciel, les poissons flottent à la surface, et la végétation est morte»⁽²⁶⁾. Dans la même perspective, un autre personnage, Masako, une habitante locale ajoute : «Ce n'est pas seulement les gens qui souffrent. Regardez les poissons, les oiseaux, la nature autour de nous. Tout est contaminé»⁽²⁷⁾. Deux autres actes criminels sont mentionnés dans *Minamata*. Il s'agit des répercussions sanitaires de la maladie liée à la contamination au mercure et la mobilisation des journalistes, des activistes et même des victimes. À ce sujet, en s'adressant à un journaliste japonais, son confrère précise : «Vous devez comprendre que ce n'est pas seulement une histoire de pollution. C'est un crime contre l'humanité»⁽²⁸⁾. Les propos de William Eugène Smith sont révélateurs dans la mesure où ils soulignent que l'affaire de Minamata dépasse le cadre d'un simple problème de pollution pour se transformer en un crime contre l'humanité et l'environnement, tout en cherchant à obtenir une justice humaine et la réparation des torts causés.

De ce fait, en explorant ces écocrimes, nous constatons que le long métrage offre une vision du monde principalement «verte», par le biais du *personnage écologique*, en mettant l'accent sur la façon dont les crimes environnementaux – allant de pollution industrielle des eaux jusqu'à la mobilisation du monde, en passant par la dissimulation de la vérité et les dégâts écologiques et humains – ponctuent le scénario, tout en recentrant le film sur un discours écologique. En outre, ces forfaits agissent comme un prélude laissant place à l'émergence d'une forme d'écocide. Ils sont perçus comme des signes précurseurs montrant que les abus environnementaux – entraînant d'importantes détériorations écologiques de masse – peuvent évoluer vers un éventuel écocide, s'ils ne sont pas arrêtés à temps. Virginie Linhart le fait

remarquer lorsqu'elle évoque, par exemple, le dérèglement climatique et la nécessité d'agir immédiatement: «[...] quel que soit l'angle sous lequel on étudie les choses, agir maintenant sur le dérèglement climatique, qui n'est pas le résultat d'une fatalité mais celui de nos modes de vie, est une nécessité économique»⁽²⁹⁾. Toutefois, bien que le film ne cite pas la notion d'écocide explicitement, il en fait, tout de même, allusion de manière implicite, à travers, par exemple, les écocrimmes cités précédemment, mais aussi par le biais de l'impact écologique massif causé par les entreprises chimiques impavides, notamment *Chisso Corporation*, et l'héritage toxique qui continue d'affecter gravement les habitants et leur descendance:

«Les familles de pêcheurs ont particulièrement été touchées, avec des pertes du langage, des difficultés à coordonner leurs mouvements et des atteintes neurosensorielles. Les enfants nés à cette période ont souffert de malformations. Quelque (s) 15.000 victimes ont été recensées.»⁽³⁰⁾

De ce fait, les générations suivantes, depuis la propagation de la maladie, n'ont pas été épargnées puisqu'elles ont hérité, malheureusement, des conséquences de la maladie de Minamata. Elles continuent de souffrir des symptômes physiques et des troubles neurologiques graves, comme en témoigne Jason Quill et Richard Phillips: «Dans les années qui ont suivi, des milliers d'habitants, dont des enfants, ont souffert de faiblesse musculaire, d'invalidité, de folie, de coma et de mort à la suite d'un grave empoisonnement au mercure, l'entreprise niant toute responsabilité dans cette catastrophe sanitaire»⁽³¹⁾. Ajoutons à cela, les effets visuels qui contribuent à renforcer l'atmosphère angoissante de la crise environnementale en la rendant plus tangible. En ce sens, dans le film, le décor joue un rôle crucial puisque les images émouvantes renforcent le caractère pathétique de la situation d'alerte, en suscitant une réaction plus forte chez les spectateurs. De la même manière, les paysages dévastés par la contamination et la souffrance des victimes mettent l'accent sur la gravité des crimes environnementaux, abordés par le réalisateur, en influençant profondément la perception des spectateurs et en les incitant à méditer sur les enjeux de la crise écologique. Ces derniers sont provoqués à une prise de conscience bouleversante puisqu'ils sont, d'une manière ou d'une autre, engagés face à une telle urgence environnementale.

Conclusion:

Ainsi, l'analyse géocritique et écocritique du film *Minamata* d'Andrew Levitas nous permet de confirmer que la ville japonaise est un lieu *référentiel* et symbolique, à la croisée du réel et du fictionnel, ayant pour toile de fond un événement historique, celui la pollution au mercure. Cette crise écologique se dévoile à travers le parcours engagé de William Eugène Smith ainsi que l'œil de son appareil en tant que photographe renommé. En marchant sur les traces du journaliste, les spectateurs découvrent les effets nuisibles du mercure et les conséquences critiques sur l'environnement et la santé des habitants ainsi que l'héritage toxique émergent. En ce sens, le voyage du protagoniste, incarnant le rôle du *personnage écologique*, permet une lecture «verte» du long métrage, en mettant l'accent sur les écocrimmes et l'écocide mis en scène par le réalisateur. C'est pourquoi le film, qui fonctionne comme un miroir tendu de notre époque, se transforme en un récit sur la nature, recentrant le discours sur les enjeux écologiques et les conséquences environnementales et humaines de la contamination au mercure. La vision du monde du cinéaste offre une version et une interprétation possible de la crise écologique qui «[...] tracerait ici une voie alternative permettant la constitution d'un imaginaire environnemental»⁽³²⁾. En outre, elle invite les spectateurs à une prise de conscience, en les incitant à penser la crise écologique autrement, mais surtout en les responsabilisant et en les poussant à agir rapidement pour protéger l'environnement et les populations, par l'anticipation d'une telle catastrophe à l'avenir, «[...] ce qui améliorerait par ce biais nos chances d'éviter la menace d'un écocide»⁽³³⁾.

Références:

- 1-Bertrand Westphal (2007), *La géocritique – Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 17.
- 2-Ibid. p. 253
- 3-Ibid. p. 16-17.

- 4-Andrew Levitas (2020), *Minamata*, Ingenious, Metalwork Pictures, Infinitum Nihil, Wilderness et Foundation Global, Etats-Unis et Royaume Unis.
- 5-Ibid.
- 6-Ibid.
- 7-Ibid.
- 8-Ibid.
- 9-Ibid.
- 10-Ibid.
- 11-Bertrand Westphal (2007), *La géocritique – Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 165.
- 12-Laurent Le Forestier (2016), «le stylo d’Alexandre Astruc», [En ligne]: <https://journals.openedition.org/1895/5266> [consulté le 06/08/2024].
- 13-Benoit Delhomme (2021), «Filmer Minamata avec la caméra Venice», [En ligne]: https://pro.sony/fr_FR/cinematography/cinematography-stories/venice-minamata [consulté le 28/07/2024].
- 14-Ibid.
- 15-Gabriel Vignola (2017), «Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature». *Cygne Noir*, (5), p. 20. [En ligne]: <https://www.erudit.org/fr/revues/cygnenoir/2017-n5-cygnenoir07066/1089937ar.pdf> [consulté le 01/08/2024].
- 16-Stéphanie Posthumus (2022), «Chapitre 7. Écocritique: vers une nouvelle analyse du réel, du vivant et du non-humain dans le texte littéraire». *Humanités environnementales - Enquêtes et contre-enquêtes*, sous la direction de Guillaume Blanc, Élise Demeulenaere et Wolf Feuerhahn, Éditions de la Sorbonne, Paris, p. 165.
- 17-Stéphanie Posthumus (2014), «Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique». [En ligne]: https://oic.uqam.ca/wp-content/uploads/2016/08/cf36_02.pdf [consulté le 01/08/2024].
- 18-Henri Robert (2022), «La catastrophe sanitaire de Minamata, de la danse des chats à Johnny Depp». [En ligne]: <https://pen-online.com/fr/arts/la-catastrophe-sanitaire-de-minamata-de-la-danse-des-chats-a-johnny-depp/> [consulté le 04/08/2024].
- 19-Andrew Levitas (2020), *Minamata*, Ingenious, Metalwork Pictures, Infinitum Nihil, Wilderness et Foundation Global, Etats-Unis et Royaume Unis.
- 20-Jodie Wtulich (2021), «Cinéma: Minamata met en scène Johnny Depp dans le rôle du photographe William Eugene Smith». [En ligne]: <https://phototrend.fr/2021/01/cinema-minamata-eugene-smith/> [consulté le 05/08/2024].
- 21-Andrew Levitas (2020), *Minamata*, Ingenious, Metalwork Pictures, Infinitum Nihil, Wilderness et Foundation Global, Etats-Unis et Royaume Unis.
- 22-Jason Quill, Richard Phillips (2022), «Minamata, où comment une entreprise japonaise a empoisonné une communauté et un photographe américain s’est battu pour dénoncer ces agissements». [En ligne]: <https://www.wsws.org/fr/articles/2022/02/24/mina-f24.html> [consulté le 04/08/2024].
- 23-Andrew Levitas (2020), *Minamata*, Ingenious, Metalwork Pictures, Infinitum Nihil, Wilderness et Foundation Global, Etats-Unis et Royaume Unis.
- 24-Henri Robert (2022), «La catastrophe sanitaire de Minamata, de la danse des chats à Johnny Depp». [En ligne]: <https://pen-online.com/fr/arts/la-catastrophe-sanitaire-de-minamata-de-la-danse-des-chats-a-johnny-depp/> [consulté le 04/08/2024].
- 25-Andrew Levitas (2020), *Minamata*, Ingenious, Metalwork Pictures, Infinitum Nihil, Wilderness et Foundation Global, Etats-Unis et Royaume Unis.
- 26-Ibid.
- 27-Ibid.
- 28-Ibid.
- 29-Virginie Linhart (2009), «Écologie: ces catastrophes qui changèrent le monde». [En ligne]: <https://www.cinema-histoire-pessac.com/festival/films/ecologie-ces-catastrophes-qui-changerent-le-monde> [consulté le 04/08/2024].
- 30-Henri Robert (2022), «La catastrophe sanitaire de Minamata, de la danse des chats à Johnny Depp». [En ligne]: <https://pen-online.com/fr/arts/la-catastrophe-sanitaire-de-minamata-de-la-danse-des-chats-a-johnny-depp/> [consulté le 04/08/2024].
- 31-Jason Quill, Richard Phillips (2022), «Minamata, où comment une entreprise japonaise a empoisonné une communauté et un photographe américain s’est battu pour dénoncer ces agissements». [En ligne]: <https://www.wsws.org/fr/articles/2022/02/24/mina-f24.html> [consulté le 04/08/2024].

32-Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe (2008), «Littérature & écologie: vers une éco-poétique». *Écologie et politique*, vol 2 (n°36), p.21.

33- Ibid. p. 21.

Bibliographie:

1-Andrew Levitas (2020), *Minamata, Ingenious*, Metalwork Pictures, Infinitum Nihil, Wilderness et Foundation Global, Etats-Unis et Royaume Unis.

2-Benoit Delhomme (2021), «Filmer Minamata avec la caméra Venice», [En ligne]: https://pro.sony/fr_FR/cinematography/cinematography-stories/venice-minamata [consulté le 28/07/2024].

3- Bertrand Westphal (2007), *La géocritique – Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris.

4-Gabriel Vignola (2017), «Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature». *Cygne Noir*, (5), pp.11-36. [En ligne]: <https://www.erudit.org/fr/revues/cygnenoir/2017-n5-cygnenoir07066/1089937ar.pdf> [consulté le 01/08/2024].

5-Henri Robert (2022), «La catastrophe sanitaire de Minamata, de la danse des chats à Johnny Depp». [En ligne]: <https://pen-online.com/fr/arts/la-catastrophe-sanitaire-de-minamata-de-la-danse-des-chats-a-johnny-depp/> [consulté le 04/08/2024].

6-Jason Quill, Richard Phillips (2022), «Minamata, ou comment une entreprise japonaise a empoisonné une communauté et un photographe américain s'est battu pour dénoncer ces agissements». [En ligne]: <https://www.wsws.org/fr/articles/2022/02/24/mina-f24.html> [consulté le 04/08/2024].

7-Jodie Wtulich (2021), «Cinéma: Minamata met en scène Johnny Depp dans le rôle du photographe William Eugene Smith». [En ligne]: <https://phototrend.fr/2021/01/cinema-minamata-eugene-smith/> [consulté le 05/08/2024].

8-Laurent Le Forestier (2016), «le stylo d'Alexandre Astruc», [En ligne]: <https://journals.openedition.org/1895/5266> [consulté le 06/08/2024].

9-Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe (2008), «Littérature & écologie: vers une éco-poétique». *Écologie et politique*, vol 2 (n°36), pp.15-28

10-Stéphanie Posthumus (2022), «Chapitre 7. Écocritique: vers une nouvelle analyse du réel, du vivant et du non-humain dans le texte littéraire». *Humanités environnementales - Enquêtes et contre-enquêtes*, sous la direction de Guillaume Blanc, Élise Demeulenaere et Wolf Feuerhahn, Éditions de la Sorbonne, Paris, pp.161-179.

11-Stéphanie Posthumus (2014), «Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique». [En ligne]: https://oic.uqam.ca/wp-content/uploads/2016/08/cf36_02.pdf [consulté le 01/08/2024].

12-Virginie Linhart (2009), «Écologie: ces catastrophes qui changèrent le monde». [En ligne]: <https://www.cinema-histoire-pessac.com/festival/films/ecologie-ces-catastrophes-qui-changerent-le-monde> [consulté le 04/08/2024].

De la catastrophe comme fabrique sociale et artistique: Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe

Nicolas MURENA

Chercheur associé au Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) – Université de Reims Champagne Ardenne –
contact@compagniegalilee.fr

Soumis le 18/09/2024

Révisé le: 14/12/2024

Accepté le: 15/12/2024

Résumé

Cet article explore le traitement réservé à l'ouragan Katrina (2005) dans une pièce de théâtre contemporaine, dont la singularité est d'être particulièrement attentive aux contextes spatiaux et sociaux liés aux événements. L'article interroge la façon dont la pièce recourt notamment à une importante documentation scientifique pour représenter la catastrophe, et montre comment les catastrophes dites «naturelles» sont indissociables des récits et des représentations que l'on porte sur elles.

Mots-clés: Catastrophes, spectacle vivant, sociologie, géocritique, éco-poétique .

عن الكارثة كمصنع اجتماعي وفني: كاترينا. 21 سيناريو لكارثة

ملخص

يدرس هذا المقال إعصار كاترينا (2005) في مسرحية معاصرة، والتي تتميز بكونها تهتم بشكل خاص بالسياقات المكانية والاجتماعية المرتبطة بالأحداث. حيث يتناول المقال كيفية استخدام المراجع، على وجه الخصوص، للوثائق العلمية المهمة لتمثيل الكارثة، ويوضح كيف أن ما يسمى بالكوارث "الطبيعية" لا يمكن فصلها عن الروايات والتمثيلات المقدمة عنها

الكلمات المفتاحية: كوارث، عرض حي، علم الاجتماع، تفسير جغرافي، بيئة شعرية.

On Disaster as a Social and Artistic Factory: Katrina. 21 Scenarios for a Disaster

Abstract

This paper analyses the representation of the hurricane Katrina (2005) in a contemporary play, which particularity is to focus on social and spatial components related to this event. The paper is a reflexion about the use of documentary sources in this play in order to represent the disaster, and it shows how natural disasters are linked to stories we write and representations we have about them.

Keywords: Disasters, live performance, sociology, geocriticism, ecopoetry.

Auteur correspondant: Nicolas MURENA, Nicolas.Murena@ac-reims.fr

Introduction:

Comme l'ont établi de nombreux travaux en sciences humaines et sociales depuis les années 1970 environ (C. Meillassoux & J. Copans, 1974; J. Copans, 1975), les catastrophes dites «naturelles» n'ont en réalité rien de naturel, mais sont plutôt le produit d'une rencontre entre un aléa climatique (tempête, tremblement de terre, inondation...), extrême ou non, et l'état de vulnérabilité d'une société, en un temps donné et un espace donné. Elles possèdent donc avant tout des causes politiques, économiques et sociales régulièrement étudiées par les géographes ou les sociologues (S. Cartier, 2002; R. Huret, 2005; S. Beccerra et A. Peltier, 2009; V. Duvat, A. Magnan, 2014), dont les travaux contribuent peu à peu au développement d'actions publiques concertées afin d'en prévenir les risques et de développer des stratégies d'adaptation ou de résilience.

En raison de leur caractère spectaculaire, des drames humains qu'elles provoquent et des débats qu'elles suscitent, ces catastrophes constituent également une matière de choix pour le spectacle vivant. Et pourtant, s'il est intéressant de constater combien les chercheurs et chercheuses en SHS usent volontiers de la métaphore théâtrale pour parler des catastrophes (S. Revet, 2015; C. Bonneuil, J.B. Fressoz, 2016), il est tout aussi étonnant de remarquer à quel point les artistes tendent au contraire à faire généralement peu de cas de leurs contextes précis, soit que leurs pièces fonctionnent sur le principe de la fiction d'anticipation⁽¹⁾ – la catastrophe est alors imaginée, et l'invention d'un cadre, bien que parfois inspiré de catastrophes réelles, reste faiblement esquissé –, soient qu'elles donnent des catastrophes une représentation générale et allégorique pour parler de notre temps. Dans ce dernier cas de figure, il n'est donc pas question de telle ou telle catastrophe, mais d'un état catastrophique du monde en sa totalité⁽²⁾.

La pièce *Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe*, contrevient cependant à cette observation. Écrite par Laura et Stéphane Librizzi-Hurt en 2012, cette dernière se singularise en effet des textes existants par le fait de porter sur un événement particulier – l'ouragan Katrina (2005) –, et d'appréhender cette catastrophe à partir d'une information géographique, sociologique et politique bien documentée. Dans le texte inscrit en quatrième de couverture, les deux auteur.ice.s définissent ainsi leur ouvrage comme une «adaptation de ce fait historique en pièce», où le geste d'écriture revient à «extraire tous les éléments qui font de cette catastrophe un dramatique "spectacle vivant" à travers la description de protagonistes fictionnalisés, avant, pendant et après le passage de l'ouragan»⁽³⁾. Quel socle commun, quels points de rapprochements unissent donc «catastrophes» et «spectacle vivant», pour justifier une telle appétence réciproque entre géographie, sociologie et théâtre? Que peut apporter l'usage du document ainsi que l'information scientifique à la représentation artistique des catastrophes?

Dans cette contribution, nous tenterons d'abord d'observer comment et pourquoi L. et S. Librizzi-Hurt incorporent des savoirs à leur spectacle. S'agit-il, en effet, d'imaginer la pièce comme un espace de vulgarisation scientifique, ou bien ce recours à une information précise est-il mis au service d'autres enjeux? Puis, nous tenterons de voir comment le spectacle joue plus généralement avec un ensemble de récits (scientifiques, donc, mais aussi politiques, médiatiques ou même théologiques), dont l'existence participe elle aussi, bien qu'après coup, à la construction sociale de l'ouragan, c'est-à-dire à son objectivation ainsi qu'à sa construction mémorielle. Dans ce cadre, on pourra notamment se demander quel récit la pièce propose de Katrina, avec quelles conséquences concrètes dans la pratique. Enfin, si les catastrophes semblent posséder un substrat spectaculaire et dramatique qui en font un objet propice aux représentations artistiques, nous tenterons de voir ce que L. & S. Librizzi-Hurt retiennent de ce potentiel dans la mise en forme concrète d'une pièce sur Katrina. La catastrophe, en effet, est-elle par exemple à l'origine d'un spectacle à «grands effets», ou bien sa réalité matérielle et sociale donne-t-elle lieu à d'autres choix?

1-Katrina, adaptation d'un fait historique en spectacle vivant:

1-1- Le spectacle vivant comme espace de vulgarisation scientifique:

Dans *Katrina*, L. et S. Librizzi-Hurt sont animés par le désir de transmettre des informations précises sur l'ouragan et ses conséquences. La pièce, qui a fait l'objet d'un travail de recherche documentaire, regorge ainsi de données historiques, géographiques, sociologiques, qui se traduisent notamment par des dates, des chiffres ou des noms de lieu dont le nombre est peu commun pour une pièce de théâtre. À ces éléments s'ajoutent aussi des notions de sciences humaines et sociales – comme celle de «vulnérabilité» – et même des explications scientifiques, certes simplifiées et non exhaustives, mais tout de même dignes de figurer, par ailleurs, dans un article de revue ou un ouvrage spécialisé. La pièce possède ainsi une forte dimension informative, dont témoigne par exemple la deuxième scène du spectacle («Scénario 1»). Dans cette dernière, en effet, un personnage de «*maître de conférences, Historien des États-Unis à l'époque contemporaine*», donne un cours magistral en amphithéâtre. Sous la forme d'un long développement ininterrompu, cet enseignant commence par exposer la situation géographique de la Nouvelle-Orléans:

La topographie particulière de cette ville la rend particulièrement vulnérable aux inondations: située en dessous du niveau la mer et bordée par le lac Pontchartrain au nord et le golfe du Mexique à l'est, tandis que le Mississippi la traverse. La prévention des inondations et des ouragans préoccupe les habitants depuis fort longtemps au vu de cette configuration⁽⁴⁾.

Puis, le propos se poursuit logiquement par une énumération des causes d'origine humaine qui ont favorisé la catastrophe. Parmi celles-ci, on compte notamment le choix de construire une ville dans une zone particulièrement exposée aux aléas climatiques, mais aussi la présence d'infrastructures de prévention peu entretenues («digues», «ouvertures», «réservoirs», «canaux de drainage»), ou bien encore la mise en œuvre de certaines politiques publiques en matière d'économie et d'aménagement du territoire:

La grande vulnérabilité des populations de la Nouvelle-Orléans découle de choix politiques ayant provoqué une disparition des services publics à l'échelle locale et nationale. L'invisibilité de la FEMA résulte de décisions bureaucratiques parfaitement assumées par les acteurs. [P. 19]

Comme l'expliquent par exemple Alexandre Magnan et Virginie Duvat, dans un article intitulé «La Fabrique des catastrophes "naturelles"» (2015), la rupture des digues à l'origine de Katrina est en effet largement imputable à des choix réalisés au sommet de l'État:

(...) le passage du cyclone Katrina s'est produit dans un contexte d'importantes défaillances dans l'entretien des digues et la présence de brèches dans les canaux de drainage. Ces facteurs de fragilisation du système sont très majoritairement imputables à un affaiblissement des moyens financiers et humains de la FEMA (Federal Emergency Management Agency), l'autorité fédérale en charge de la lutte contre les risques naturels⁽⁵⁾.

Les causes politiques de l'ouragan Katrina avancées dans la pièce sont donc particulièrement fidèles à la réalité.

Mais cette scène nous rend également attentifs aux facteurs sociologiques qui expliquent pourquoi les populations les plus pauvres ont davantage été touchées par la catastrophe. L. et S. Librizzi-Hurt ont par exemple soin de rappeler que par «enracinement local», absence de «moyens» et de «relations», ou par «crainte d'abandonner leur communauté locale», les habitants les plus modestes sont davantage restés sur place que les autres, et ont par conséquent davantage subi l'ouragan – arguments et explications que nous pouvons retrouver, cette fois-ci, sous la plume d'un géographe comme François Mancebo (2009), par exemple.

On voit donc combien la présence d'un personnage de «maître de conférences» – ou, plus loin («Scénario 5»), d'un chercheur du «Louisiana State Hurricane Center» – permet d'intégrer un discours technique et scientifique à une pièce de théâtre, et combien L. et S. Librizzi-Hurt s'efforcent d'être complets, puisqu'ils mêlent ici des connaissances issues de la géographie physique et culturelle, de la sociologie et de l'analyse des politiques publiques pour offrir une vision aussi panoramique que possible de l'ouragan.

Cette pluralité de savoirs mise au service du théâtre témoigne de la volonté des auteur.ice.s de toucher à la réalité de cette catastrophe dans sa complexité. Loin d'établir un portrait rapide de l'événement, en mettant l'accent, par exemple, sur les seules souffrances ou les

seuls dégâts matériels, la pièce se présente ainsi comme un véritable moment de vulgarisation scientifique, apte à fournir des clés de compréhension particulièrement fines.

1-2- De l'usage de l'information scientifique pour pousser à l'action:

Il serait cependant assez réducteur de limiter la lecture de la pièce à cette seule dimension, dans la mesure où ce savoir de la catastrophe est avant tout mis au service d'une vocation éthique et politique qui va au-delà du contexte particulier de Katrina. Comme l'affirment L. et S. Librizzi-Hurt dans un court texte intitulé *L'art est une catastrophe bien réelle*, en effet:

Écrire ou décrire ces moments de souffrance est un devoir.

Nous sommes là pour dénoncer. Nous sommes là pour choquer. Nous sommes là pour montrer au monde une autre réalité cachée derrière les faits historiques.

L'art est l'écho de la vérité. Le monde est une catastrophe permanente qui se renouvelle pour mieux bouleverser nos acquis⁽⁷⁾.

La volonté de présenter des faits vrais et complets possède donc plus d'un intérêt. Il s'agit en effet, tout d'abord, de pouvoir rendre compte de la réalité de ce type d'événements – de dire: «ceci a eu lieu», «ceci est bien réel», contre un discours officiel qui tend à minimiser sa part de responsabilité, notamment. C'est une des caractéristiques des théâtres documentaires, bien décrite par Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris (2019), qui apparaît ici, à savoir le fait de recourir à une base documentaire ainsi qu'à des figures d'autorité comme matériau afin de confronter les spectateurs à la réalité, d'éviter tout faux-semblant, toute stratégie de contournement et de déni possible. Mais il s'agit aussi, on le comprend, de s'appuyer sur le bouleversement que provoque ce matériau pour provoquer un «choc» des consciences. Parce qu'elles mettent en avant les limites de nos sociétés, qu'elles provoquent des moments de crise, les catastrophes correspondent en effet à des moments critiques qui ouvrent des brèches pour une réflexion sociale et politique. «Retournement» ou «renversement», au sens étymologique, elles possèdent autrement dit un potentiel révolutionnaire que cherchent à exploiter L. et S. Librizzi-Hurt dans l'espoir de renverser l'ordre des choses, à savoir: les inégalités sociales, les faillites de l'État providence, les stigmatisations raciales, sexuelles ou sociales de différentes natures – thématiques qui sont tour à tour développées dans la pièce, et qui trouvent un terrain d'accueil bien au-delà du seul cadre américain.

Si la pièce se présente ainsi comme une «adaptation» d'un fait historique, on voit ici une «limite» évidente à cette adaptation: celle du point de vue adopté. À la différence du discours historique ou scientifique, en effet, dont la déontologie est plutôt de conserver une posture objective face à son objet, le compte rendu des événements est ici fortement subjectivisé, dans la mesure notamment où il est incarné par des personnages, soit par des êtres placés dans des situations précises et animés par des pensées et des émotions qui sont aussi celles de leurs auteurs. Le discours tenu par le chercheur du Louisiana State Hurricane Center («Scénario 5»), par exemple, est tout à fait révélateur à ce sujet, tant il est marqué par la présence du sentiment, de la révolte et de la prise de position:

J'ai eu la confirmation que 10000 personnes ont déjà trouvé refuge dans le Superdome, et plus encore arrivent. Les conditions d'accueil sont déplorables, à ce qu'on m'a dit... Rien n'est prévu pour nourrir les familles. L'absence d'air conditionné, la chaleur suffocante, l'insuffisance du nombre de sanitaires et la coupure du courant rendant les conditions de vie super difficiles ! Alors d'accord la catastrophe désorganise les forces d'intervention, les pompiers, les policiers et les soldats de la garde nationale, mais bon, il faut se réveiller là, merde...⁽⁸⁾

Bien entendu, on pourrait faire remarquer que la littérature scientifique, à son tour, n'est jamais totalement neutre, ni jamais totalement placide dans la transmission de son savoir. Dans un article intitulé «Compter et raconter les catastrophes» (2015), l'anthropologue Sandrine Revet met ainsi en avant la manière dont la constitution des bases de données sur les catastrophes et leur présentation formelle constituent également des vecteurs d'émotion:

Les cartes et les graphiques traduisent en couleurs cette idée d'urgence dramatique à coups de cartes peignant un monde en jaune, orange et rouges de plusieurs sortes, de points rouges distribués sur des continents ou de graphiques qui montent en flèche, dont l'ensemble constitue une tentative d'objectivation des catastrophes à l'échelle de la planète et paradoxalement crée chez le lecteur une sensation angoissante de débordement. Les catastrophes sont partout, ne cessant de croître et de produire des effets dévastateurs, nous dit ce récit.⁽⁹⁾

On peut ici se rendre attentifs à l'expression «d'urgence dramatique», ainsi qu'au mot de «récit», qu'emprunte Sandrine Revet au lexique de la littérature et du théâtre pour parler des catastrophes. Ces mots, en effet, ne constituent pas exactement des métaphores, mais permettent plutôt de décrire très concrètement la *mimèsis* scientifique, soit la façon dont ce savoir s'expose, prend la forme d'une représentation liée à des choix esthétiques ainsi qu'à la recherche d'effets: provoquer l'angoisse, développer un sentiment d'urgence, etc. Il existe donc, comme on le constate, un véritable *continuum* entre représentation scientifique (graphiques, cartes, données) et représentation artistique, ainsi qu'une convergence possible de leurs récits.

Ce rapprochement inattendu nous mène donc sur la voie d'une autre fonction, encore, des sources scientifiques dans *Katrina*: celle de faire de ce matériau un véritable outil de dramatisation, ainsi qu'une fabrique artistique. Dans le «scénario 1», par exemple, les «carte[s]» et les «images satellites» qu'utilise abondamment le «maître de conférences» jouent un rôle important dans la construction dramatique de la scène, qui mêle de la sorte discours et vidéo pour dénoncer les responsables de l'événement et provoquer la consternation de l'auditoire. Il en va de même de l'usage des chiffres employés dans le «Scénario 5», où le chercheur du Louisiana State Hurricane Center explique que «7000 habitants sont atteints du virus du sida», que «plus de 11% des habitants sont diabétiques», ou bien encore que «10 000 habitants ont déjà trouvé refuge dans le Superdome». Si ces chiffres sont véridiques, en effet – ou tout au moins vraisemblables –, ce n'est pas ici la qualité de l'information qui prime, mais la portée émotive qui les accompagne. Ces chiffres, pris en eux-mêmes, sont en effet trop incomplets pour permettre une compréhension aussi précise des événements que ne pourrait le faire, par exemple, une véritable enquête sociologique. Du texte de théâtre aux documents scientifiques, c'est donc surtout la proportion des fonctions d'information, d'objectivation et de dramatisation qui diffère. Là où la documentation scientifique est essentiellement informative, le spectacle vivant est davantage ancré dans le sentiment et l'humain. C'est même sa principale qualité: permettre de retrouver, de façon plausible, la matière sensible d'une situation vécue, afin de toucher un public et permettre une autre compréhension de l'événement.

2- Raconter les catastrophes:

Ces observations nous rendent attentifs à la façon dont une catastrophe, comme du reste tout événement historique, est inséparable des représentations qui en construisent la mémoire, et jouent à leur tour un rôle dans la perception de nouveaux événements du même type. Or, comme l'indique une fois encore Sandrine Revet, ces représentations sont par essence plurielles, et révèlent l'existence de cadres de pensée parfois très divergents:

Aucun phénomène naturel – ouragan, tsunami, séisme ou éruption volcanique – ne devient «catastrophe» sans un récit capable de le soutenir. Ce récit, souvent composé d'une multitude de voix, utilise une base dramaturgique qui combine différents ingrédients: le récit par les personnes affectées de ce qui leur est arrivé «ce jour-là», les images de destruction mettant en scène une nature déchaînée et des constructions humaines chamboulées, déchirées, souillées, «sens dessus dessous», et finalement des chiffres qui tentent de prendre – et de donner – la mesure de l'événement.⁽¹⁰⁾

Or, il importe d'ajouter que ces récits participent aussi à la fabrication de la catastrophe, dans le sens tout d'abord où ils contribuent à son objectivation, c'est-à-dire en partagent l'existence et la font être aux yeux de celles et ceux qui ne l'ont pas vécue, mais aussi dans la mesure où ils déterminent, après coup, un ensemble de pratiques spatiales: se rendre sur les lieux pour porter secours aux victimes, faire la *catharsis* de l'ouragan, commémorer, se rendre compte... ou bien se délecter du plaisir des ruines, comme dans le cas du tourisme macabre qu'étudie par exemple Julie Hernandez (2008), et dont le rôle n'est à son tour pas anodin dans la construction mémorielle de l'événement. Comme le note Bertrand Westphal dans son ouvrage fondateur sur la géocritique (2007), il existe en effet une interaction entre le spatial et les récits que l'on porte sur lui: d'une part, ces récits représentent l'espace, et d'autre part, ils contribuent à le configurer, et cela sans que l'on sache toujours qui construit l'autre.

La catastrophe de Katrina n'échappe pas à cette règle générale, puisque la mémoire que nous en possédons aujourd'hui est tout à la fois constituée par la littérature scientifique, par un ensemble de témoignages de victimes – par exemple observables dans le recueil *On n'est pas faits pour vivre comme ça* (2015) –, par le discours des autorités, par les images et les textes produits dans la presse régionale, nationale et internationale, et donc, aussi, par les œuvres d'art: de l'abondante filmographie sur l'ouragan, à la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt. Mais comment donc situer cette pièce à l'intérieur de cette imposante polyphonie? Quel récit livre-t-elle de la catastrophe? Contre quel(s) autre(s) récit(s) possible? Pour quelle(s) forme(s) d'engagement dans la pratique?

2-1-Récit officiel et récit des victimes:

Avant toute chose, on peut noter que L. et S. Librizzi-Hurt ne proposent pas un point de vue unique dans *Katrina*, mais tentent de se faire l'écho de perceptions et de sensibilités variées. Le sous-titre de la pièce, *21 scénarios pour une catastrophe*, manifeste d'ailleurs clairement cette intention: à travers la quarantaine de personnages mis en scène, ce sont pour ainsi dire autant de cadres de pensée qui se juxtaposent, comme s'il ne pouvait exister un récit de Katrina, mais plutôt un archipel de récits croisés qui tantôt se confortent, tantôt s'opposent. En l'occurrence, c'est plutôt le mode de l'opposition qui est privilégié, dans la mesure où celui-ci permet de faire naître des conflits dramatiques dans lesquels certains personnages s'affrontent «thèse contre thèse», et où se révèlent ainsi des conceptions politiques, sociales ou humaines très divergentes. C'est le cas, par exemple, au sein du «scénario 19», où L. et S. Librizzi-Hurt dressent l'un contre l'autre une employée de l'administration publique à un survivant ironiquement nommé «Louis A. Lafortune»:

L'employée: Très bien, reprenons... Vous avez de la famille?

Louis A. Lafortune: Oui, mais je ne sais pas où ils sont.

L'employée: (sans émotion) Comment cela?

Louis A. Lafortune: Notre famille a été envoyée aux quatre coins du pays dans des camps de réfugiés.

L'employée: Vous n'êtes pas un réfugié, Monsieur, puisque vous me dites que vous êtes un citoyen américain.

Louis A. Lafortune: Réfugié est le terme employé pour nous qualifier.

L'employée: Ce n'est qu'un mot. Ne vous arrêtez pas à cela.

Louis A. Lafortune: Si seulement la terminologie était le seul problème.⁽¹¹⁾

Cette bataille de mots, dans son aspect anodin, est en réalité une bataille entre deux visions de la catastrophe et de ses victimes. Elle est en effet conduite entre deux personnages que tout oppose, puisque l'un représente l'autorité publique, tandis que l'autre revendique un statut bien précis: celui de «réfugié climatique». En l'occurrence, L. et S. Librizzi-Hurt se font ici l'écho de débats qui ont réellement eu lieu au lendemain de Katrina, et dont la teneur engagea des réflexions sur les mesures à mettre en œuvre au profit des victimes. F. Mancebo (2009), dans son étude sur «Les déplacés du cyclone Katrina», explique ainsi que si les victimes de Katrina peuvent légitimement être considérées comme des «réfugiés environnementaux», ce terme a cependant souvent été contesté au profit de celui de simples «citoyens», ou bien encore de «migrants environnementaux», dont les connotations sont bien différentes et ne conduisent à «aucun statut, ni protection spécifique». Il est ainsi peu surprenant d'apprendre que l'accueil des populations déplacées de Katrina a été le plus souvent minimaliste, quand il n'a pas été hostile, ainsi que le souligne encore F. Mancebo dans son article. On voit ainsi concrètement comment une divergence de représentation engage aussi des réponses très différentes. Et l'on comprend, du même coup, l'importance de constituer certains récits de la catastrophe et de les imposer dans le champ social et médiatique, puisque c'est en particulier de ces récits, en effet, que dépend ensuite la mise en œuvre d'actions publiques.

Au-delà du déni, c'est cependant la froideur et la dimension implacable du discours institutionnel qui est ici interrogé par L. et S. Librizzi-Hurt. Alors qu'il parvient finalement à imposer cette étiquette de «réfugié» et non de simple «citoyen», le pauvre Louis A. Lafortune butte ensuite sur l'absurdité d'un système bureaucratique, dont les démarches semblent rapidement inadaptées:

L'employée: Soit. En tant que «réfugié» comme vous dites, vous avez la possibilité d'obtenir une de nos aides financières.

Louis A. Lafortune: (Soulagé) Merci

L'employée: Bien entendu, vous pouvez me présenter l'acte de propriété de votre ancien logement.

Louis A. Lafortune: (Surpris) Non, ma maison a été entièrement détruite, et les papiers avec.

L'employée: C'est fâcheux, toutefois avec vos papiers d'identité, nous pourrions vérifier cela.

Louis A. Lafortune: Je ne les ai plus. Je les ai perdus au Superdrome.

(...)

L'employée: Écoutez, Monsieur Lafortune, si c'est bien votre nom. Vous n'avez pas de famille, vous n'avez pas de maison, vous n'avez pas d'argent, vous n'avez pas de papier... Techniquement vous êtes mort⁽¹²⁾

Ce récit officiel correspond en effet à un récit essentiellement technique, dont la mécanique se passe de jugement humain et de capacité à apprécier la singularité de la situation. Il donne l'image d'un État tout à la fois puissant et lointain, dont chacun des employés répond avec une rigueur synonyme de rigidité. C'est donc avant tout contre ce type de réponse, ainsi qu'en faveur de la voix des victimes, qu'œuvrent à l'évidence L. et S. Librizzi-Hurt. Si Katrina, en effet, «donn[e] à voir l'Amérique des gens de peu et des laissés pour compte, trop souvent invisibles dans le discours et l'espace public», comme l'explique le «maître de conférences» du «scénario 1», alors la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt peut sans aucun doute se comprendre comme une tentative d'amplifier la visibilité de ces populations marginalisées, de réhumaniser la perception des faits, et par conséquent de rééquilibrer le bras de fer entre ces populations et ceux qui les gouvernent.

2-2- Le récit théologique, ou le portrait d'une Amérique puritaine:

Le récit officiel n'est cependant pas le seul récit au cœur de la critique, puisque L. et S. Librizzi-Hurt ont également à cœur de se moquer d'une compréhension théologique des événements. Le scénario 9, qui prend la forme d'un débat d'idée entre deux hommes de religion, nous en offre un exemple:

Homme 1: Dieu a entendu nos prières cher ami, je te le dis.

Homme 2: La vie dans le quartier va mieux, c'est certain. Je ne sais pas si Dieu est directement responsable mais le résultat est là.

Homme 1: De quoi me parles-tu?

Homme 2: De l'amélioration indéniable de la vie dans les environs. À force de s'engager auprès des plus démunis, de les soutenir et dans certains cas, aider à leur accès à l'éducation, l'Église a permis à toutes ces familles de connaître des jours meilleurs.

Homme 1: Ah ! Oui... c'est plutôt pas mal certes. Mais je te parle de Katrina.

Homme 2: Quel est le rapport entre Dieu et cette tragédie?

Homme 1: La causalité mon ami.

Homme 2: (Surpris) Quelle causalité? J'admets que toute cause a un effet mais là je ne vois pas le rapport.

Homme 1: La Nouvelle-Orléans, c'est la «Sodome Américaine». La ville était malade de ses péchés, Katrina a été la cure.⁽¹³⁾

Le quiproquo constitutif de ce début de scène, ainsi que le débat qui le suit, repose sur une divergence d'opinion liée aux causes de la catastrophe. Là où le premier personnage voit dans la catastrophe une réponse divine aux péchés humains, le second explique, un peu plus bas, que «les coupables sont les digues qui ont lâchées».

Le point de vue théologique de l'«Homme 1» peut prêter à sourire, et son discours possède sans aucun doute une dimension volontairement caricaturale. Cependant, il serait peu rigoureux de considérer ce type d'explication comme marginal, et cela pour au moins deux raisons. Pour une part, en effet, ce genre de discours sur la catastrophe reflète l'opinion d'une partie de l'Amérique puritaine, pour qui La Nouvelle-Orléans, composée aux deux-tiers d'une population africaine-américaine ainsi que de nombreux artistes et homosexuel. le.s, constitue une cité «débauchée» (Mancebo, 2009). D'autre part, l'idée d'une transcendance de la catastrophe, même détachée de tout contenu religieux, ne cesse d'occuper une place importante, et peut-être même majoritaire, dans l'opinion publique, soit que les catastrophes soient interprétées comme de purs aléas contre lesquels il serait impossible de lutter (scénario

de «la faute à pas de chance»), soient qu'elles soient comprises comme une forme de réponse du système-terre aux agissements humains, dans une perspective néo-animiste. Ici, autrement dit, c'est le hasard et la fatalité qui sont placés en lieu et place de la divinité, et là, c'est la nature, souvent érigée au rang de déesse personnifiée, au sein même quelques fois de textes de sciences-humaines⁽¹⁴⁾. Ces récits, certes, ne font pas toujours l'impasse sur quelques causes humaines, politiques et sociales à l'origine des catastrophes; cependant, ils n'en conservent pas moins certains rouages structurants du récit théologique, dont ils offrent une sorte de version «laïque». J'en prendrais pour seul exemple la récurrence du mythe diluvien dans plus d'une pièce contemporaine sur les catastrophes (Presniakov, 2006; Churchill, 2019; Kirkwood, 2019; Zeniter, 2019) et l'apparition, en particulier, de deux motifs-clés au sein de ces dernières:

1. le motif de la culpabilité humaine – dans le récit du Déluge, en effet, la catastrophe est imaginée comme une punition divine destinée à éradiquer une humanité coupable;
2. et le motif d'un recommencement, d'une seconde genèse – puisque le mythe diluvien s'achève par la création d'une nouvelle humanité, et constitue par conséquent un acte de purification: une tabula rasa à partir de laquelle façonner une nouvelle humanité, plus juste et plus pieuse.

Toujours, dans ces scénarios, la catastrophe apparaît en effet comme une réponse tombée d'en haut pour punir les excès humains, ainsi que comme un mal nécessaire, qui ouvre parfois la porte à une autre société. La catastrophe, ainsi, est appréhendée comme un remède dans le mal. Elle semble presque être désirée et considérée comme le seul mode de sortie possible de la société actuelle, dans son fonctionnement politique et industriel. L. et S. Librizzi-Hurt, notons-le, ne dérogent d'ailleurs pas totalement à cette tendance, puisque la pièce se conclue par une «chorégraphie de l'espoir», dont les accents sont pour le moins mystiques:

Une scène de délivrance sur une terre aux confins imprécis, où l'atmosphère enveloppe, dessine, aiguise et transporte. (...) Un espace d'éblouissement, un appel à la vivance... (...)

Un bal jaillit alors de ce moment, l'espace de retrouvailles, d'une dynamique jubilatoire.

Nous parlons d'un espoir nouveau.⁽¹⁵⁾

À la noirceur des paysages dévastés et d'une humanité souffrante succède donc une irruption de la lumière («un bal jaillit») dans un espace éthéré («une terre aux confins imprécis»), où règnerait le bonheur et la fraternité («l'espace de retrouvailles, d'une dynamique jubilatoire»). Bien qu'elle se présente ainsi comme une adaptation d'un fait historique, *Katrina* n'en possède donc pas moins une part de fiction, non dans la mesure où les personnages mis en scène ne seraient pas directement empruntés à la réalité (ce qui est effectivement le cas), mais au sens où L. et S. Librizzi-Hurt imaginent à leur tour une forme d'humanité nouvelle: une sorte de recommencement qui prendrait la suite de toutes les injustices sociales et politiques dénoncées.

2-3- Le discours médiatique:

Une autre voix, enfin, trouve une place dans *Katrina*: celle des médias, dont le rôle apparaît comme particulièrement ambivalent dans la gestion de la catastrophe. Pour une part, en effet, les médias contribuent à délivrer un récit sensationnaliste qui peut être critiquable par bien des aspects, mais, par ailleurs, les journaux télévisés ou la presse écrite jouent également un rôle de quatrième pouvoir en relayant les critiques et les témoignages des victimes.

Ce paradoxe est notamment décrit au cœur du «scénario 10». Dans ce passage, en effet, un reporter et son caméraman tournent, caméra à l'épaule, un reportage pour «une émission à sensation d'une grande chaîne télévisée», dans lequel apparaissent des victimes en situation de grande vulnérabilité:

Nous nous trouvons actuellement dans une des pièces du Superdrome où comme vous pouvez le voir sur nos images certains patients sont opérés à l'aide de lampes torches. On dirait même que la présence de notre caméra apporte un peu de lumière au médecin... au sens strict, heu... bien sûr (*Rire nerveux*).⁽¹⁶⁾

Et plus loin encore:

Eh bien mes amis, je vous le dis, dans ce pays il y a des gens exceptionnels ! En effet, nos confrères d'une chaîne concurrente ont arrêté de filmer les dégâts de cet épouvantable ouragan pour porter secours aux victimes. Nous allons nous approcher (...) moi, bien évidemment, je dois continuer à filmer car sinon qui pourrait vous montrer le courage de nos confrères? Je continue mon travail jusqu'au bout pour vous, chers téléspectateurs.⁽¹⁷⁾

Deux éléments, on le constate, sont au cœur de la critique. Tout d'abord, L. et S. Librizzi-Hurt pointent le cynisme du journalisme à sensation, dont le principe est de filmer des images chocs pour capter l'attention des téléspectateurs et assurer de bonnes audiences. Comme l'explique André Kaspi (2004), ce phénomène est particulièrement prononcé aux États-Unis, dans un système médiatique dominé par l'existence de plusieurs grands groupes privés. Afin de tirer son épingle du jeu, le journalisme à sensation est en effet contraint d'aller dans le sens d'une surenchère qui retient essentiellement l'aspect spectaculaire. Mais c'est aussi, implicitement, le goût des spectateurs qui est interrogé, dans la mesure où l'intérêt pour de tels reportages relève sans doute d'une forme de curiosité malsaine. Comment la délectation des souffrances d'autrui, en effet, pourrait-elle être morale? À ce propos, on peut en particulier s'interroger sur la passivité de celui qui filme – ou regarde – ces victimes. Ne conviendrait-il pas mieux, en effet, d'interrompre son activité de spectateur pour porter secours à ces dernières – comme le font ici les «confrères d'une chaîne concurrente»? Et cependant, comment le journaliste pourrait-il continuer à jouer son rôle de témoin des événements s'il le faisait? Certes, l'homme qui prend la parole dans ce passage est deux fois ridicule: tout d'abord parce que la lumière de sa caméra n'aide guère les soignants qui opèrent les patients du Superdrome, et ensuite parce que le fait de filmer l'héroïsme de ses confrères ne possède qu'un faible intérêt journalistique. Cependant, sa justification mérite d'être prise au sérieux: si l'urgence de l'aide à apporter suppose de se livrer entièrement à l'action, n'est-il pas également légitime de filmer pour attester du drame en cours? En outre, si les images tournées sont sensationnelles, et peuvent être jugées immorales ou excessives au regard de l'intimité des victimes, ne sont-elles pas également en mesure de provoquer l'émotion nécessaire à la prise de conscience ainsi qu'à la mobilisation?

Sans doute – et la pièce, d'ailleurs, ne manque pas de jouer à son tour avec la forme du JT («scénario 3») ou du reportage à sensation, comme cela peut être le cas au sein de cette scène. Ces procédés permettent en effet une fois encore aux dramaturges de livrer des informations sur l'événement, d'introduire des témoignages de victime, de projeter des images sur le plateau – autrement dit: de faire spectacle, et de parvenir comme ils le souhaitent à «choquer». On touche donc ici au paradoxe de ce type de récits. D'un côté, ces derniers semblent critiquables en ce qu'ils ne montrent qu'un aspect réduit de la catastrophe et culminent dans une forme d'observation jouissive dont l'éthique est discutable; mais de l'autre, ils jouent leur rôle dans le processus d'objectivation de la catastrophe, ainsi que dans la mise au jour de ce que d'autres récits – comme le récit officiel, par exemple – préféreraient adoucir ou passer sous silence.

3- La catastrophe comme fabrique esthétique:

Il existe donc une pluralité de voix et de récits pour dire la catastrophe, dont l'existence contribue à façonner la perception des événements ainsi que les pratiques de celles et ceux qui les écoutent. Ces récits, néanmoins, ne naissent pas *ex nihilo*, et il est intéressant de constater combien les catastrophes, à leur tour, semblent se prêter particulièrement à la mise en récit.

3-1- Un petit art poétique:

Le mot catastrophe n'a pas toujours été employé pour désigner des aléas climatiques ou technologiques, mais vient en effet à l'origine du théâtre, où il renvoie à un événement qui engendre un «retournement» de l'action – en grec, *strophê* renvoie à l'action de «tourner», et *kata* signifie «vers le bas». Si le mot, comme le note Pierre Judet de la Combe (2012), n'est pas employé dans la *Poétique* d'Aristote, qui lui préfère celui de *péripétie*, on le trouve en revanche un peu plus tôt chez un auteur de comédie: Antiphane. Contre une idée reçue, «catastrophe» ne s'emploie donc pas spécifiquement pour la tragédie, et n'implique pas

non plus – à l’origine, tout au moins – l’idée d’un retournement nécessairement négatif, mais concerne plus généralement le théâtre, institué comme genre de la rupture et du renversement, c’est-à-dire de la mise en scène d’un événement qui change le cours de l’action et marque une brèche dans le temps.

Ce n’est qu’au XIX^e siècle qu’on commence à appliquer ce dernier à des aléas climatiques. Auparavant – Furetière (1727), Prévost (1750), Ménage (1750), Féraud (1788), Académie Française (1799) –, la catastrophe ne renvoie qu’à ce sens poétique d’une «révolution heureuse ou malheureuse», et, seulement par extension, à des drames de ce type, mais sans que l’exemple des aléas climatiques ne viennent trouver une place entre les colonnes de ces ouvrages spécialisés. Ce n’est qu’en 1835 que le dictionnaire de l’Académie Française applique le mot à ce nouveau champ d’attention, en écho, semble-t-il, au tremblement de terre de Lisbonne, intervenu quelques décennies plus tôt. «Ce tremblement de terre fut une épouvantable catastrophe», explique en effet, en guise d’exemple, le dictionnaire de l’Académie Française (1835), bientôt repris, quelques années plus tard, par le Littré (1873).

Le fait de désigner les catastrophes naturelles par le mot de «catastrophe» relève donc, à l’origine, d’une métaphore théâtrale. Par cet usage, on entend ainsi désigner, tout à la fois, le caractère soudain de l’événement, sa force de retournement, sa dimension tragique (grand malheur, mort) et les émotions négatives qu’il implique. Que conservent donc L. et S. Librizzi-Hurt de ces définitions? Quels éléments font des catastrophes une bonne matière artistique? Pour quelles esthétiques? C’est à ces questions que répondent notamment L. et S. Librizzi-Hurt en introduction du «Scénario 8», dans un texte qui prend la forme d’un petit art poétique:

Comment la catastrophe véhicule, porte, par ses implications mécaniques, métaphoriques, politiques et mémorielles, un dérèglement, une inquiétante étrangeté. Comment elle suscite un état de vulnérabilité extrême. Comment elle porte des traces, convoque des énergies.

De quelle manière se traduit-elle dans nos corps? Dans chacun des corps présents à cet acte de représentation, et dans l’expérimentation que nous en avons et quelles écritures, temporalités, spatialisations détermine-t-elle? La catastrophe est du domaine de l’insaisie, de la fugacité, du ressort, elle crée une brèche. Comment une catastrophe est-elle également motrice, initiatrice, de la marche, de la course, du soulèvement, du transport, de la fuite et de l’aller vers? Par la danse, décrire la catastrophe, la peur et la misère qui en découle.⁽¹⁸⁾

Ce texte, précisons-le, n’est pas inséré dans la pièce hors de tout contexte, mais se présente comme une didascalie dont l’objectif est de décrire une scène chorégraphique intitulée: «l’ouragan, la survie, la misère». Ce contexte explique notamment l’importance accordée à la danse, et plus particulièrement au mouvement, qu’il soit «marche», «course» ou «soulèvement». Cependant, ces quelques lignes peuvent néanmoins servir de fil rouge à une exploration plus générale de la pièce, et met en avant au moins trois manières dont la catastrophe engage des choix formels et esthétiques:

1. Avant toute chose, la catastrophe est en effet présentée ici comme un objet insaisissable et fugace, qui pose notamment la question de sa représentabilité. Est-il possible, en effet, de représenter l’ouragan en tant que tel, ou s’agit-il plutôt de le rendre manifeste à travers les «traces» qu’il laisse dans l’espace (les décombres) et les corps (déplacés, transportés, poussés)?
2. Par sa force de destruction et de remise en cause, la catastrophe est ensuite à l’origine d’un «dérèglement», dont on peut trouver un équivalent formel dans la pratique du fragment.
3. Enfin, elle n’est pas seulement l’objet passif d’une représentation, mais aussi «motrice» ou «initiatrice», c’est-à-dire porteuse d’une agentivité dont on peut notamment capter la singularité à travers la pratique de la danse.

C’est à ces trois pistes d’analyse que nous pouvons nous attarder pour finir.

3-2-Catastrophe et «inquiétante étrangeté»:

Selon L. et S. Librizzi-Hurt, la catastrophe serait donc à l’origine d’un sentiment d’ «inquiétante étrangeté». Cette expression, reprise à Sigmund Freud dans un essai du même

nom (2019), désigne à l'origine un sentiment de malaise que l'on peut rencontrer en soi-même ou dans un objet familier. L'*Unheimlich* est en effet ce qui, au sein même de l'intime, provoque une forme de trouble, d'incertitude et de hantise à l'origine, notamment, de la littérature fantastique. Peut-on en déduire qu'une pièce comme *Katrina* relèverait de ce type de littérature? Dans ce texte, la véracité des événements n'est jamais remise en cause. Les personnages, en effet, ne sont pas en situation de douter de ce qu'ils voient et sont au contraire bien contraints d'accepter la réalité qui se déploie sous leurs yeux. Cependant, la catastrophe possède peut-être quelque chose de fantastique en cela qu'elle bouleverse le quotidien au point de le rendre irréel, tant les chamboulements qu'elle provoque sont importants:

Dès le lundi soir, le voisinage était méconnaissable. Le vent a arraché les toitures, l'eau s'infiltre dans les maisons. Et des corps flottent sur les eaux. Les habitants ont trouvé des refuges dans les greniers et sur les toits ou dans les bateaux de fortune⁽¹⁹⁾.

Par ailleurs, l'ouragan apparaît dans la pièce comme un objet pour ainsi dire fantomatique et insaisissable. Si le vent est plusieurs fois évoqué – s'il est même quelque peu montré à travers les corps qu'il agite, notamment –, il est notable que peu de scènes se déroulent pendant la catastrophe, et que ces dernières, par ailleurs, n'ont pas lieu directement dans les rues de la Nouvelle-Orléans, mais mettent plutôt en scène le plateau d'un JT («scénario4»), une téléconférence («scénario 5») ou le bureau d'une grande administration («scénario 16»). Tout en constituant l'élément central de la pièce, l'ouragan n'est donc pas ou peu montré en lui-même, et la pièce tend plutôt à se concentrer sur la temporalité de l'après.

Cette ellipse pose la question de la représentabilité des catastrophes dans un spectacle vivant, et par conséquent celle d'une éventuelle spécificité du théâtre dans sa capacité à rendre compte d'un tel régime de spectacularité. On pense ici à la catégorie du sublime, qui est parfois avancée pour parler de la représentation des catastrophes dans les arts (Tenezakis, 2020), et qui semble par excellence trouver sa place au cinéma, notamment, dont le média serait davantage lié à un déchirement de l'image (Szendy, 2012). Cependant, soit par une relative faiblesse de moyens techniques et économiques, soit par la situation d'énonciation propre au spectacle vivant, qui rapproche un public et des artistes, le théâtre tend plutôt à mettre en avant les débats que soulève la catastrophe et les affrontements qu'elle génère, plutôt que son image. L'ouragan, en quelque sorte, est donc le grand absent de la représentation, tandis que les dérangements et les incertitudes qu'il introduit sont au cœur du spectacle et de son propos.

3-3- Une esthétique du dérèglement:

Si l'ouragan est observable dans la pièce, c'est donc davantage à travers les ruptures et les dérèglements qu'il génère, et qui semblent mener L. et S. Librizzi-Hurt à une forme d'esthétique fragmentaire.

Cette esthétique est d'abord observable au niveau de la composition de la pièce, dont aucune des scènes n'est reliée à une autre de façon linéaire. Loin de se conformer au «bel animal» de la fable traditionnelle, chacun des 21 scénarios possède en effet une existence autonome, et ne se rattache au suivant que par une ellipse ainsi que par un changement d'espace. La chronologie, d'ailleurs, est elle-même assez libre. Une progression est certes organisée entre un «avant», un «pendant» et un «après» la catastrophe, mais quelques scènes autorisent des retours dans le temps, et l'ancrage temporel reste en général assez flou. Chaque «scénario» flotte ainsi dans une temporalité peu définie, au point qu'il n'est pas toujours possible de savoir à quel moment tel scénario se déroule par rapport à tel autre.

Par ailleurs, chacune des scènes – sans exception – s'achève par un noir – convention lumineuse spécifique au théâtre qui marque par excellence l'absence de transition. Le plus souvent, ce moment de noir fait rimer la fin de la scène avec la fin d'une saynète dont l'unité narrative est complète (le scénario est alors comme une petite pièce que le noir viendrait clore et articuler au scénario suivant). Mais dans d'autres passages, le noir intervient également de façon abrupte, et vient couper le scénario au milieu du dialogue, de sorte qu'il n'existe plus de

coïncidence entre l'unité scénique et l'unité dramatique. C'est le cas, en particulier, lors du scénario 18:

Slashy: Et le plus beau, dans tout ça, tu sais ce que c'est?

Tom: Non?

Noir.⁽²⁰⁾

Les vingt et un scénarios proposés par L. et S. Librizzi-Hurt correspondent ainsi à vingt et une tranches de vie, dont les lieux, les personnages et les moments ne coïncident pas tout à fait entre eux, et ne s'enchaînent pas sous la forme d'une continuité claire et évidente. Comment expliquer le choix d'une telle pratique fragmentaire? Doit-on supposer que cette composition morcelée correspondrait à la réalité d'un monde lui-même mis en morceaux? À ce titre, le fatras des scènes serait le reflet, en quelque sorte, des débris de la catastrophe, de l'état de désorganisation qu'elle provoque, des certitudes qu'elle abat? Ou bien la fragmentation rendrait-elle compte, par exemple, de l'éclatement des points de vue et des récits, afin de manifester les différentes manières dont la catastrophe est vécue par les différents groupes sociaux? S'agit-il, autrement dit, de mettre l'accent sur l'éclat, la perte de repère, la perte de sens, ou bien au contraire de chercher à tisser des liens entre des scénarios et des expériences de vie contraires, pour restituer une compréhension de l'événement? On pense, ici, à la ligne de partage proposée par David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert à propos des écritures fragmentaires dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* dirigé par Jean-Pierre Sarrazac (2005):

[Il existe] une ligne de rupture entre les écritures fragmentaires qui tranchent, morcellent ou «cassent des cailloux», voire fabrique de la charpie, comme le dit François Regnault, et celles qui, participant du même projet, travaillent dans le même mouvement à fabriquer des liens.⁽²¹⁾

Bien qu'elle œuvre dans le sens d'un dérèglement formel qui serait l'écho du «dérèglement» véhiculé par la catastrophe, la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt appartient davantage à cette seconde catégorie. Si on observe en effet un éclatement des points de vue, des ellipses systématiques et des jeux de rupture, les différents scénarios n'en proviennent pas moins d'un même tissu et n'en demeurent pas moins reliés par une même unité thématique: l'ouragan. Le choix d'une narration sous la forme de bribes n'a donc pas pour objectif de renvoyer à l'opacité des signes d'un monde qui serait devenu incompréhensible; au contraire, tout l'enjeu de cette composition est de faire sens. Donner voix à un maximum de points de vue et d'histoires vécues, c'est certes montrer que la réalité de la catastrophe ne peut être représentée sans être morcelée, mais c'est aussi tenter de restituer une partie de la complexité de l'événement.

3-4- Énergies, mouvements, spatialités:

La pièce de L. et S. Librizzi-Hurt, cependant, n'est pas seulement rendue hétérogène par sa structuration fragmentaire et le nombre de ses personnages, mais aussi par le ton – tantôt grave, tantôt comique – et par l'hybridation des moyens employés: théâtre, danse, performance, installation, musique et vidéo, dont l'usage renforce encore l'impression de suture, plutôt que de continuité.

Parmi tous ces moyens, la danse joue un rôle de premier plan, dans la mesure notamment où elle est donc désignée comme un moyen privilégié pour exprimer non seulement les sentiments véhiculés par la catastrophe, mais aussi les mouvements et les pratiques spatiales qu'elle engage: «marche», «course», «soulèvement», «transport», «fuite», «aller vers». Le «scénario 2» en offre un bel exemple. Dans cette scène, en effet, deux personnages, Peter et Falk, parlent de leur volonté de rester coûte que coûte à la Nouvelle-Orléans, malgré la rumeur de l'ouragan:

Une terrasse de café. Deux hommes. Du vent. Un choix.

Peter: (*Réajustant son chapeau*) Tu as décidé quoi alors?

Falk: Je ne pars pas.

Peter: Moi non plus.

Falk: De toute façon, je dois prendre soin de ma grand-mère.

Peter: Je te comprends, moi j'ai dit à ma voisine que je garderai ses chats.

Moment chorégraphique: ils finissent leurs cafés. Un coup de vent fait s'envoler leurs chapeaux mais ils les rattrapent.⁽²²⁾

Toute la scène est construite sur la répétition du même motif dramatique, sous la forme d'une gradation du même incident: tandis que Peter et Falk énumèrent les différentes raisons qui les poussent à rester (l'attachement au quartier, la présence de leur famille dans cette ville depuis des générations, l'échec de ceux qui sont partis tenter leur chance ailleurs...), le vent souffle de plus en plus fort, ce qui entraîne à chaque fois leur chapeau un peu plus loin, les fait tomber de leur chaise, jusqu'à les pousser tout simplement en dehors du plateau: «Le vent les fait une nouvelle fois s'envoler et cette fois ils n'arrivent pas à retrouver leurs places, nouvelle chorégraphie du vent (...).»⁽²³⁾ La scène est donc peu réaliste et amène une forme de surnaturel au sein de la tranquillité du quotidien. Elle est portée par la danse qui exprime la contrainte de quitter la ville malgré l'attachement et le désir de rester.

Ce type de procédé n'est pas isolé dans la création contemporaine, et rappelle par exemple le travail mené par Maguy Marin dans *Umwelt* (2013). Dans cette pièce chorégraphique, dont la thématique porte sur les dérèglements climatiques et sociaux, une soufflerie présente sur scène permet en effet de créer un vent initiateur de mouvement et par conséquent de contrainte artistique dans le travail des interprètes (agitation des cheveux, corps ballottés, etc.). Le vent, dans ces œuvres, constitue ainsi une métaphore des turbulences sociales et environnementales contemporaines, en même temps qu'il est matière à création. Loin d'être seulement un sujet de conversation, les éléments déchaînés des catastrophes naturelles sont en effet constitués comme des actants du drame, jusqu'au point d'occuper pratiquement le rôle de figures d'opposition dans un schéma actanciel. Par opposition à une époque où la nature constituait plutôt un simple décor dont se détachait l'action humaine, celle-ci tend donc de plus en plus à «entrer en scène» pour jouer un rôle dans la conduite des événements. Ce type d'évolution est sans doute le reflet de ce que les chercheurs nomment aujourd'hui l'Anthropocène, et dont la nouveauté se caractériserait par une «réponse» de la nature à l'action humaine:

(...) en cette nouvelle époque, nous avons affaire non plus seulement à une nature à «protéger» contre les dégâts causés par les humains, mais aussi à une nature capable, pour de bon, de déranger nos savoirs et nos vies. (Isabelle Stengers)⁽²⁴⁾.

Si notre futur a partie liée avec un basculement géologique de la Terre, alors on ne peut plus croire en une humanité qui ferait seule sa propre histoire: cette nature que Michelet voyait comme le décor statique de nos exploits est clairement entrée en scène de la façon la plus puissante et la plus dynamique qui soit. (Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz)⁽²⁵⁾.

L'usage de la métaphore théâtrale témoigne, encore une fois, de l'existence d'un *continuum* dramatique, et d'un certain degré de consubstantialité entre les catastrophes et la théâtralité. Tandis que les catastrophes constituent des manifestations de la nature qui font irruption dans le champ de la conscience contemporaine, les artistes du spectacle vivant utilisent en retour ces catastrophes non seulement comme des métaphores, mais aussi comme des opérateurs de création. Il s'agit, en effet, de jouer avec la matière sensible des catastrophes (le vent, l'eau), pour créer et cristalliser le sens des perturbations contemporaines.

Maguy Marin, *Umwelt* (2013)**Conclusion:**

Indépendamment de tout jugement esthétique – laissé à l’appréciation de chacun – la pièce de L. et S. Librizzi-Hurt possède un mérite singulier: celui d’appréhender la catastrophe de Katrina à partir d’un matériel historique, géographique et sociologique en définitive assez rare, au théâtre, dans la représentation d’événements de ce type. Ce parti pris, qui relève d’une forme de théâtre documentaire, permet en effet de mettre en avant des acteurs sociaux et politiques précis, et par conséquent d’appréhender les causes sociales de la situation environnementale contemporaine de façon plus précise qu’une partie au moins, du discours technicien, médiatique ou artistique actuel, où prime davantage une forme de généralité abstraite faisant de l’humanité en sa totalité la cause des dérèglements climatiques. Mais bien entendu, le geste artistique de L. et S. Librizzi-Hurt ne se borne pas à une chronique documentée des événements de Katrina, et se nourrit plus profondément de l’observation d’un substrat commun entre art et catastrophe, pour faire de l’ouragan une matière à création susceptible d’ébranler les convictions et d’ouvrir une brèche dans nos modes de fonctionnement. Dans ce théâtre, l’art comme la catastrophe sont en effet considérés comme deux forces jumelles et révolutionnaires: elles permettent le renversement politique et social que les deux artistes appellent de leurs vœux.

Notes:

- 1- On peut notamment penser à la pièce *Les Enfants* (2019), de Lucy Kirkwood, qui, tout en mettant en scène une situation catastrophe inspirée de Fukushima, situe son action au sud-est de l’Angleterre.
- 2- C’est par exemple le cas des pièces suivantes: *Avant le déluge* (2006), de Oleg et Vladimir Presniakov; *La Fin* (2016) et *Prémises* (2023), de Giuliana Kiersz; *Le Tourbillon de la Grande Soif* (2018) de Jean-Paul Allègre; *Quand viendra la vague* (2019), d’Alice Zeniter; *Du ciel tombaient des animaux* (2019), de Caryl Churchill; *Même si le monde meurt* (2023), de Laurent Gaudé.
- 3- Laura & Stéphane Librizzi-Hurt, *Katrina. 21 scénarios pour une catastrophe*, Éd. L’Harmattan, coll. «Théâtre des cinq continents», 2012.
- 4- p. 16.
- 5- p. 19.
- 6- p. 101.
- 7- Ce texte est disponible sur le site des éditions de L’Harmattan: [StephaneHurt - Biographie, publications \(livres, articles\) \(editions-harmattan.fr\)](http://StephaneHurt - Biographie, publications (livres, articles) (editions-harmattan.fr))

8-p. 37.

9- p. 88.

10- p.81.

11- p. 79-80.

12- p. 81-82.

13- p. 47.

14- Je pense en particulier, ici, à la proposition d'Isabelle Stengers de nommer «Gaïa» la nature de l'Anthropocène, pour désigner plus précisément son action de réponse aux activités humaines, et sa manifestation sous la forme d'ouragans, de raz-de-marée, de tempêtes... Cette dénomination, qui a valeur de concept, tend en effet à personnifier la nature, à lui restituer une forme de volonté, par opposition au discours naturaliste de la tradition, au sein duquel la nature est davantage considérée comme un objet neutre et inerte.

15- p. 89.

16- p. 54.

17- p. 55-56.

18- p. 45.

19- p. 37.

20- p. 78.

21- p. 88.

22- p. 21.

23- p. 22.

24- p. 10.

25- p. 47.

Bibliographie:

- ATD QUART MONDE (2015), *On n'est pas faits pour vivre comme ça*, Éd. Quart Monde, France.
- Sylvia BECERRA, «Vulnérabilité, risques et environnement: l'itinéraire chaotique d'un paradigme sociologique contemporain», *La revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 12, n°1, mai 2012.
- Sylvia BECERRA et Anne PELTIER, (2009), *Risques et environnement: recherches interdisciplinaires sur la vulnérabilité des sociétés*, Éd. L'Harmattan, France.
- Christophe BONNEUIL, Jean-Baptiste FRESSOZ (2016), *L'événement Anthropocène*. La Terre, l'histoire et nous, Éd. Seuil, coll. «Points Histoire», France.
- Raymond BURBY, «Hurricane Katrina and the paradoxes of government disaster policy: bringing about wise governmental decisions for hazardous areas», *Annals of the American of Political and Social Science*, 604, 1, p. 171-191.
- Stéphane CARTIER (2002), *Chronique d'un déluge annoncé. Crise de la solidarité face aux risques naturels*, Éd. Grasset, France.
- Jean COPANS, Claude MEILLASSOUX (1974), *Comité Information Sahel, Qui se nourrit de la famine en Afrique? Le dossier politique de la faim au Sahel*, Cahiers Libres 292-293, Éd. François Maspero, France.
- Jean COPANS (1975), *Sécheresses et famines du Sahel. I. Ecologie, dénutrition, assistance*, Éd. Maspero, France.
- Virginie DUVAT, Alexandre MAGNAN (2014), *Des catastrophes... «naturelles»?*, Éd. Le Pommier, France.
- Jean-Pierre DUPUY (2004), *Pour un catastrophisme éclairé: quand l'impossible est certain*, Éd. Seuil, France.
- Jean-Pierre DUPUY (2005), *Petite métaphysique des tsunamis*, Éd. Seuil, France.
- Sigmund FREUD (2019), *L'inquiétant familial (L'inquiétante étrangeté)*, Éd. Payot, France.
- Jean-Christophe GAILLARD, «Vulnerability, Capacity and Resilience: Perspective for Climate and Development Policy», *Journal of International Development*, 22, 2010, p. 218-232.
- Julie HERNANDEZ, «Le tourisme macabre à La Nouvelle-Orléans après Katrina: résilience et mémorialisation des espaces affectés par des catastrophes majeures», dans *Norois. Environnement, aménagement, société*, n°208, 2008/3.
- Pierre JUDET DE LA COMBE, «Catastrophe et crise: de l'épopée à la tragédie», *Critique*, n°783-784, Éd. de minuit, 2012, p. 642-652.

- André KASPI (2004), et. al., *La civilisation américaine*, Éd. Presses Universitaires de France, France.
- Alexandre MAGNAN, Virginie DUVAT:«La fabrique des catastrophes "naturelles"», *Natures Sciences Société*, n°23, 2015, p. 97-108.
- François MANCEBO,«Les déplacés du cyclone Katrina: de l'exode à la migration forcée», dans *Espaces et sociétés*, Ed. Eres, 2009, n°139, p. 141 à 158.
- Sandra PLANCHON,«L'ouragan Katrina, une catastrophe "historique"?, *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n°31, 2010/1.
- Béatrice PICON-VALLIN et Erica MAGRIS (2019), *Les Théâtres documentaires*, Éd. Deuxième époque, France.
- Sandrine REVET,«Le sens du désastre. Les multiples interprétations d'une catastrophe "naturelle" au Venezuela, *Terrain*, 54, mars 2010, p. 10-27.
- Sandrine REVET, «Penser et affronter les désastres: un panorama des recherches en sciences sociales et des politiques internationales», *Critique internationale*, 2011/3, n°52, p. 157-173, Ed. Presses de Science Po.
- Sandrine REVET,«Compter et raconter les catastrophes», 2015, *Communications*, n°96, Paris, Ed. Le Seuil, p. 81 à 92.
- Jean-Pierre SARRAZAC (2009), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éd. Circé, France.
- Isabelle STENGERS (2013), *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient.*, Éd. La découverte, France.
- Xénophon TENEZAKIS,«Sublime catastrophe», dans *Le partage de l'universel*, Ed. Esprit, 2020, p. 192 à 202.
- Anne UBERSFELD (1996), *Lire le théâtre, I*, Éd. Belin, France.
- Bertrand WESTPHAL (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), Ed. de Minuit, France.

De l'écrit à l'écran: Traduction des enjeux environnementaux de la littérature au cinéma**Hafida SLIMANI**

Laboratoire d'arabisation des termes en sciences humaines et sociales, Faculté des Lettres et Langues, Université de Tlemcen, Algérie, slimanihafidatlm@gmail.com

Soumis le: 08/09/2024

révisé le: 15/11/2024

accepté le: 15/12/2024

Résumé

Cette étude examine comment la littérature et le cinéma influencent la sensibilisation environnementale et l'adoption de comportements écologiques. Grâce à une approche mixte, combinant analyse de questionnaires et entretiens, elle révèle un lien marquant: l'exposition à ces œuvres augmente la conscience écologique, poussant un grand nombre d'individus à agir. L'analyse confirme l'efficacité de ces médias dans la présentation des enjeux environnementaux. L'étude recommande des collaborations entre artistes et scientifiques, une intégration accrue dans les programmes éducatifs, et un soutien renforcé à la création pour amplifier leur impact.

Mots-clés: Cinéma et littérature, comportements écologiques, conscience écologique, médias et action environnementale, sensibilisation environnementale

من النص إلى الشاشة: ترجمة القضايا البيئية من الأدب إلى السينما

ملخص

تستكشف هذه الدراسة تأثير الأدب والسينما على التوعية البيئية واعتماد السلوكيات البيئية. من خلال منهجية مختلطة (تحليل المحتوى للاستبيانات والمقابلات)، تكشف الدراسة عن ارتباط ملحوظ بين التعرض لهذه الأعمال وزيادة الوعي البيئي، مع نسبة كبيرة من المواطنين المتحمسين للعمل. يؤكد تحليل المحتوى فعالية هذه الوسائط في عرض القضايا البيئية. توصي الدراسة بالتعاون بين الفنانين والعلماء، والدمج في التعليم، وزيادة الدعم للإبداع لتعزيز تأثيرها.

الكلمات المفتاحية: أعمال سينمائية، منهج تعليمي، تعليم بيئي، توعية بيئية، أعمال أدبية، أدوات تعليمية.

From Page to Screen: Translating Environmental Issues from Literature to Cinema**Abstract**

This study delves deep into how literature and cinema shape environmental awareness and spur eco-friendly behaviors. By employing a mixed-method approach—combining content analysis of questionnaires with interviews—it uncovers a compelling connection: exposure to these works significantly boosts ecological consciousness, driving a notable number of individuals to act. Interestingly, the content analysis underscores the effectiveness of these media in highlighting environmental challenges. The study emphasizes the need for cross-disciplinary collaborations between artists and scientists, advocates for integrating these themes into educational curricula, and calls for greater support for creative endeavors to amplify their influence even further.

Keywords: Cinema and literature, Ecological behaviors, Environmental awareness Media and environmental action, Environmental sensitization.

Auteur correspondant: Hafida SLIMANI, slimanihafidatlm@gmail.com

Introduction:

Notre époque, marquée par une transformation radicale de la conscience environnementale, voit les questions relatives à l'environnement devenir des enjeux mondiaux urgents. Dans ce contexte, la littérature et le cinéma se sont imposés comme deux plateformes puissantes, chacune à sa manière, pour mettre en lumière leurs préoccupations et stimuler des débats vigoureux à leur sujet. La littérature, avec sa capacité à créer des mondes imaginaires et des personnages complexes, offre des perspectives profondes sur la relation entre l'homme et la nature, ainsi que sur les conséquences de la dégradation environnementale. De son côté, le cinéma ajoute une dimension visuelle et sonore qui rend ces enjeux plus tangibles et percutants pour les spectateurs, contribuant ainsi à forger une conscience collective envers l'environnement.

À travers une perspective comparative entre littérature et cinéma, l'exploration des enjeux environnementaux révèle une complémentarité fascinante dans leurs approches narratives et esthétiques. La littérature, par sa capacité à tisser des récits introspectifs et à développer des métaphores complexes, permet une immersion profonde dans la psyché des personnages confrontés aux défis écologiques, créant ainsi un espace de réflexion intime où les mots deviennent les vecteurs d'une prise de conscience environnementale subtile et durable. Le cinéma, quant à lui, apporte une dimension sensorielle immédiate grâce à son langage audiovisuel puissant - les images de glaciers qui s'effondrent ou de forêts en flammes frappent directement notre conscience collective, tandis que les choix de mise en scène (mouvements de caméra, jeux de lumière, montage) construisent un discours visuel qui transcende les barrières linguistiques pour toucher un public mondial. Cette synergie entre les deux médiums, où la profondeur narrative de l'écrit se marie à l'impact visuel du cinéma, forge une nouvelle forme de sensibilisation environnementale qui dépasse le simple militantisme pour créer une expérience esthétique et émotionnelle complète, capable de transformer durablement notre rapport à la nature et notre compréhension des enjeux écologiques contemporains.

Le passage des textes littéraires abordant les questions environnementales au cinéma représente un défi créatif et intellectuel majeur. Il s'agit de traduire des idées et concepts abstraits en images dynamiques et en scènes vivantes, tout en conservant l'essence et la profondeur philosophique du message environnemental. Des études récentes montrent que ce processus implique des transformations fondamentales dans la manière dont le contenu est présenté, où la narration littéraire est adaptée aux exigences du médium cinématographique. Cette transformation ouvre la porte à de nouvelles possibilités pour renforcer la conscience environnementale, car l'image cinématographique peut concrétiser ce qui peut être difficile à imaginer par les mots seuls.

Cette étude se propose d'analyser les mécanismes et stratégies utilisés pour traduire les questions environnementales de la littérature au cinéma, en mettant l'accent sur les différences et similitudes dans le traitement et l'approche. D'une part, il s'agit de comprendre comment la description littéraire des problèmes environnementaux est convertie en scènes visuelles percutantes, et comment la profondeur intellectuelle du texte original est préservée dans l'œuvre cinématographique. D'autre part, nous explorerons les ajouts créatifs que le cinéma peut apporter, susceptibles d'enrichir la puissance du message environnemental et son impact sur le public.

La comparaison entre les esthétiques littéraires et cinématographiques dans le traitement des questions environnementales révèle des aspects fascinants. Tandis que la littérature repose sur la puissance des mots pour stimuler l'imagination et encourager la réflexion critique, le cinéma se distingue par sa capacité à créer une expérience sensorielle complète en associant image, son et mouvement⁽¹⁾. Cette différence dans les moyens d'expression conduit à une diversité dans les méthodes de traitement des enjeux environnementaux. Le cinéma peut offrir une représentation concrète des conséquences de la dégradation environnementale, alors que la littérature excelle dans l'exploration des dimensions psychologiques et philosophiques de la relation entre l'homme et la nature.

L'étude du processus de conversion des textes littéraires environnementaux en œuvres cinématographiques ouvre des perspectives nouvelles pour comprendre le rôle des arts dans la formation de la conscience environnementale mondiale. En combinant la puissance des mots et l'impact des images, il est possible de créer des œuvres artistiques capables de provoquer un changement véritable dans la perception sociétale de l'environnement et de l'importance de sa préservation. Ainsi, la traduction de l'écrit à l'écran devient un outil puissant non seulement pour sensibiliser aux questions environnementales, mais aussi pour inciter à l'action et à la participation active dans la protection de notre planète.

La synergie entre l'art littéraire et cinématographique dans l'exploration des questions environnementales révèle une complémentarité fascinante où chaque médium enrichit l'autre de ses spécificités expressives: alors que la littérature déploie la puissance évocatrice des mots pour stimuler l'imagination et approfondir la réflexion philosophique sur notre rapport à la nature, le cinéma mobilise tout son arsenal sensoriel - images, sons, mouvements - pour créer une expérience immersive qui confronte directement le spectateur aux réalités écologiques. Cette adaptation transmédiatique, loin d'être une simple transposition, permet l'émergence d'œuvres hybrides qui combinent la profondeur analytique du texte avec l'impact émotionnel de l'image, créant ainsi un dialogue fertile entre ces deux formes d'expression pour mieux sensibiliser les consciences aux défis environnementaux contemporains et catalyser une véritable transformation de notre relation au monde naturel.

1- Les textes littéraires et les enjeux environnementaux:

Le monde contemporain assiste à une transformation notable dans l'intérêt accordé aux questions environnementales, se reflétant clairement dans la littérature mondiale. La littérature écologique ou «éco-littérature», émerge comme une tendance littéraire centrée sur la relation entre l'homme et la nature, mettant en lumière les enjeux environnementaux urgents. Ce concept, en forte croissance au cours des dernières décennies, est devenu l'une des tendances littéraires marquantes de la scène culturelle mondiale⁽²⁾.

La montée de l'éco-littérature représente, à mes yeux, bien plus qu'une simple tendance éditoriale - elle incarne une véritable mutation de notre conscience collective face à l'urgence environnementale. Ce qui me frappe particulièrement, c'est la façon dont ce genre transcende la simple description de la nature pour créer un dialogue intime entre l'humain et son environnement. À travers des œuvres comme "*Solaris*" de Stanisław Lem ou "*La Horde du Contrevent*" d'Alain Damasio, nous voyons émerger une esthétique narrative singulière où la nature n'est plus un simple décor mais devient un personnage à part entière, doté d'une voix et d'une agency propres. Cette évolution stylistique reflète, selon moi, un changement profond dans notre rapport au monde: d'une vision anthropocentrique, nous passons à une compréhension plus nuancée et interconnectée de notre place dans l'écosystème terrestre. Les auteurs contemporains parviennent ainsi à créer une nouvelle poétique de l'environnement, où les enjeux écologiques sont abordés non pas sous l'angle didactique ou militant, mais à travers le prisme de l'expérience sensible et de l'imaginaire collectif, tissant des liens profonds entre conscience environnementale et création artistique.

Glen Love, critique littéraire, définit la littérature écologique comme la littérature qui explore la relation entre les humains et leur environnement naturel. Depuis les années 1960, cette forme de littérature a vu le jour, abordant de manière plus explicite et approfondie des questions telles que la pollution, le changement climatique et la perte de biodiversité. Parmi les œuvres majeures, *Le Printemps silencieux* de Rachel Carson, publié en 1962, est considéré comme un texte pionnier dans la sensibilisation environnementale⁽³⁾.

Dans l'analyse des symboles et des significations environnementales en littérature, les écrivains utilisent une variété de métaphores pour exprimer les enjeux environnementaux. Par exemple, une forêt en flammes peut symboliser la destruction environnementale causée par les activités humaines, tandis qu'une rivière polluée peut servir de métaphore pour la dégradation écologique des sources d'eau douce⁽⁴⁾. Ces symboles et significations aident les lecteurs à saisir les

problématiques environnementales de manière plus profonde, les incitant à réfléchir sur leur propre relation avec l'environnement.

La définition de Glen Love de la littérature écologique comme exploration des relations homme-nature marque un tournant significatif dans notre compréhension des enjeux environnementaux à travers le prisme littéraire. Ce qui me frappe particulièrement, c'est la façon dont cette forme d'expression, depuis les années 1960 avec l'œuvre fondatrice de Rachel Carson, a su transcender la simple description pour créer un véritable langage symbolique de l'urgence écologique. L'utilisation magistrale des métaphores environnementales - que ce soit la forêt en flammes ou la rivière polluée - ne se contente pas de dépeindre la réalité: elle crée un pont émotionnel et intellectuel qui permet aux lecteurs de ressentir viscéralement les conséquences de nos actions sur l'environnement. Cette approche narrative, alliant puissance évocatrice et conscience écologique, fait de la littérature environnementale non pas un simple témoin de notre époque, mais un puissant catalyseur de prise de conscience collective, nous invitant à repenser en profondeur notre relation avec le monde naturel qui nous entoure.

La littérature joue un rôle crucial dans la sensibilisation environnementale en raison de sa capacité à susciter émotions et empathie chez les lecteurs. Les récits et romans décrivant l'impact des changements environnementaux sur la vie des personnages aident les lecteurs à mieux comprendre les conséquences humaines des problèmes écologiques. Les œuvres explorant des futurs environnementaux sombres, tels que les récits post-apocalyptiques, encouragent également les lecteurs à réfléchir aux conséquences de la négligence environnementale et à adopter des actions positives.

Une étude de l'Université de Toronto a révélé que la lecture de récits environnementaux peut significativement augmenter la sensibilisation écologique et les comportements favorables à l'environnement chez les lecteurs. Cela souligne l'importance de la littérature comme outil puissant d'éducation environnementale et de stimulation du changement social vers des pratiques plus durables.

La relation entre les œuvres littéraires et les questions environnementales revêt une importance croissante et une influence grandissante. La littérature dite "écologique" ne se cantonne pas à une simple description des problèmes environnementaux, mais elle participe à la construction d'une nouvelle conscience écologique. Elle incite les lecteurs à reconsidérer leur rapport à la nature et à prendre conscience de l'impératif de préservation de l'environnement. Face aux défis environnementaux mondiaux auxquels nous sommes confrontés, il est prévisible que cette forme de littérature continue de se développer et d'exercer une influence substantielle. Ainsi, elle contribue de manière efficace aux efforts globaux visant à protéger notre planète et à en assurer la durabilité pour les générations futures.

2- Traiter les questions environnementales dans le cinéma:

2-1- Le cinéma écologique «Eco-Cinema»: Définition du concept et son évolution:

Le cinéma écologique, également désigné sous le nom d'«Eco-Cinema», représente une dynamique cinématographique contemporaine visant à éclairer les questions environnementales pressantes et leur répercussion sur notre planète et sur l'humanité dans son ensemble. Cette tendance se définit comme un corpus de films traitant les problématiques environnementales, tant de manière directe qu'indirecte, avec pour objectif de sensibiliser le public et d'inciter à une action pour la préservation de la nature.

Le concept de cinéma écologique a émergé à la fin du XXe siècle, en parallèle avec une prise de conscience croissante des enjeux environnementaux et des changements climatiques. Chelebourg, dans son étude intitulée *L'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, affirme que «l'essor du cinéma écologique est intimement lié à la montée des mouvements environnementaux globaux et à une prise de conscience accrue de la nécessité de préserver nos ressources naturelles»⁽⁵⁾.

Parmi les œuvres emblématiques de ce genre, on trouve:

- «*Une vérité qui dérange*» (An Inconvenient Truth) de Davis Guggenheim (2006): Un documentaire détaillant les efforts d'Al Gore pour sensibiliser sur les dangers du réchauffement climatique.

- «*La Planète bleue*» (The Blue Planet) de David Attenborough (2001): Une série documentaire qui dévoile la biodiversité des océans et l'importance de leur conservation.

- «*WALL-E d'Andrew Stanton*» (2008): Un film d'animation traitant les thèmes de la pollution et de la surconsommation avec une approche novatrice.

Thomas Sotinel, dans son article publié dans Le Monde le 11 octobre 2006, «Al Gore, vedette d'un long métrage écologique», soutient que ce genre de films a joué un rôle crucial dans la formation de l'opinion publique et la stimulation du débat autour des questions environnementales urgentes⁽⁶⁾.

Le cinéma écologique, en tant que mouvement artistique et militant, mérite une analyse approfondie qui va au-delà de sa simple fonction de sensibilisation environnementale. Ce qui me fascine particulièrement dans cette forme d'expression, c'est sa capacité unique à tisser des liens émotionnels profonds entre le spectateur et les enjeux environnementaux, en utilisant le pouvoir narratif des images en mouvement. De WALL-E, qui parvient à humaniser la question des déchets à travers un personnage robotique attachant, aux documentaires d'Attenborough qui transforment les océans en théâtres dramatiques de la vie, ces œuvres transcendent le simple message écologique pour créer une expérience esthétique complexe. Cette approche cinématographique ne se contente pas de documenter la crise environnementale, elle la métamorphose en récits universels qui résonnent profondément avec notre humanité partagée, créant ainsi un dialogue intime entre l'art, la nature et notre conscience collective. La force de ce cinéma réside précisément dans sa capacité à fusionner l'urgence environnementale avec une recherche artistique sophistiquée, produisant des œuvres qui nous touchent autant par leur beauté visuelle que par leur message, tout en nous invitant à repenser notre relation avec le monde naturel.

2-2- Esthétique cinématographique et expression environnementale:

L'esthétique cinématographique se révèle fondamentale dans la transmission des messages écologiques et l'accentuation de leur impact sur le public. Dans leur étude intitulée «L'esthétique de l'environnement désertique» dans le documentaire «Falcon of Desert», Dabbah Tawfiq et Naïli Nafisa soulignent que l'utilisation savante des techniques cinématographiques crée une expérience visuelle et émotionnelle qui approfondit la compréhension des questions environnementales abordées. Les auteurs démontrent que la maîtrise des outils cinématographiques permet de transmettre avec subtilité les nuances du paysage désertique et de susciter chez le spectateur une connexion affective avec les enjeux écologiques présentés⁽⁷⁾.

2-3- Les éléments esthétiques clés utilisés dans le cinéma écologique incluent:

2-3-1- La photographie:

Les réalisateurs recourent à des techniques de prise de vue avancées pour capturer la splendeur de la nature et révéler les dégâts infligés. Par exemple, le film «Notre Planète» (Our Planet) utilise des prises de vue en haute définition pour montrer des scènes saisissantes de la faune et des écosystèmes menacés.

En examinant la question des techniques cinématographiques dans les documentaires environnementaux, il est particulièrement frappé par la façon dont les réalisateurs transforment la caméra en un puissant outil de médiation entre l'humain et la nature. Dans «Notre Planète», l'utilisation magistrale de la haute définition ne se limite pas à un simple choix technique, mais incarne une véritable démarche esthétique et éthique: ces images d'une netteté cristalline créent une intimité presque tactile avec la vie sauvage, tout en soulignant cruellement sa fragilité. La juxtaposition entre la beauté sublime des écosystèmes et les traces de leur destruction établit une tension narrative qui nous confronte à notre responsabilité collective. Cette approche visuelle sophistiquée transcende ainsi le simple documentaire pour devenir une œuvre d'art engagée, où chaque prise de vue minutieusement composée agit comme une métaphore du

paradoxe de notre relation à la nature entre émerveillement et destruction, entre désir de préservation et incapacité à freiner nos impacts néfastes.

2-3-2- L'éclairage:

L'éclairage joue un rôle important dans la création d'ambiances et la mise en valeur des contrastes entre les environnements naturels et pollués. Dabbah Tawfiq et Naïli Nafisa expliquent que l'éclairage est un puissant outil pour exprimer l'état environnemental, qu'il s'agisse de révéler la beauté de la nature ou de mettre en lumière les zones de pollution et de destruction⁽⁸⁾.

Dans une perspective analytique approfondie, il est constaté que l'utilisation magistrale de l'éclairage transcende sa simple fonction technique pour devenir un véritable langage visuel porteur de sens et d'émotions. La dualité entre les espaces naturels et pollués, soulignée par Dabbah Tawfiq et Naïli Nafisa, se manifeste à travers un jeu subtil de lumières qui agit comme une métaphore visuelle puissante de notre rapport complexe à l'environnement. Cette approche esthétique permet non seulement de magnifier la beauté intrinsèque des espaces naturels, en les baignant peut-être d'une lumière douce et enveloppante, mais aussi de créer un contraste saisissant avec les zones dégradées, possiblement représentées par des éclairages plus durs ou artificiels. Ce choix délibéré dans le traitement lumineux traduit une volonté de sensibilisation environnementale tout en créant une expérience immersive qui interpelle directement notre conscience écologique, nous invitant à réfléchir sur l'impact de nos actions sur notre environnement naturel.

2-3-3- La musique et les effets sonores:

La musique renforce les émotions du spectateur et établit un lien avec les questions environnementales soulevées. Antoine Gaudin remarque que les bandes sonores des films écologiques s'inspirent souvent des sons naturels pour créer un lien émotionnel entre le spectateur et l'environnement⁽⁹⁾.

La remarque d'Antoine Gaudin sur l'utilisation des sons naturels dans les bandes sonores des films écologiques révèle une stratégie narrative particulièrement subtile et puissante. Cette approche sonore crée une véritable symphonie écologique où les frontières entre musique composée et sons environnementaux s'estompent, tissant une toile émotionnelle complexe qui résonne profondément avec notre connexion primordiale à la nature. En incorporant les murmures des forêts, le chant des oiseaux, ou le grondement des océans dans la partition musicale, les compositeurs parviennent à transcender la simple illustration sonore pour créer un véritable pont sensoriel entre le spectateur et les enjeux environnementaux présentés à l'écran. Cette fusion entre nature et musique agit comme un catalyseur émotionnel qui nous reconnecte à notre sensibilité écologique, transformant ainsi l'expérience cinématographique en une méditation profonde sur notre relation à l'environnement.

2-4- Traduire le texte littéraire à l'écran:

La transformation des textes littéraires à contenu écologique en œuvres cinématographiques représente un défi de taille pour les réalisateurs. Haddad Meryem, dans son article «Le rôle du film cinématographique dans l'apprentissage informel des langues étrangères durant le confinement dû à la Covid-19», affirme que «traduire des idées et des concepts écologiques complexes du texte écrit en un langage visuel compréhensible et attrayant nécessite une grande compétence et créativité»⁽¹⁰⁾.

Dans une perspective analytique approfondie, la transmutation d'œuvres littéraires écologiques vers le médium cinématographique soulève des questionnements fascinants sur l'articulation entre le verbal et le visuel. L'observation de Haddad Meryem concernant la traduction intersémiotique pendant la période du confinement met en lumière un paradoxe créatif: alors que le texte littéraire peut déployer librement des concepts environnementaux abstraits à travers la richesse du langage, le cinéma doit les incarner dans une matérialité visuelle immédiatement saisissable. Cette contrainte, loin d'être une simple limitation, devient un catalyseur de créativité où les réalisateurs doivent développer un nouveau langage esthétique - qu'il s'agisse de métaphores visuelles, de choix de cadrage évocateurs ou de jeux symboliques

avec la lumière et les couleurs - pour traduire la complexité des enjeux écologiques. Ce processus de transformation médiatique ne se résume pas à une simple adaptation mais constitue une véritable réinvention poétique où l'image, par sa puissance d'évocation immédiate, peut parfois transcender les limites du texte pour toucher le spectateur d'une manière plus viscérale et universelle, particulièrement dans un contexte d'apprentissage informel des langues comme celui évoqué par Haddad.

2-5- Les défis de cette transformation incluent:

2-5-1-. Simplifier les concepts scientifiques:

Les cinéastes doivent présenter des informations scientifiques complexes de manière claire et attrayante pour le grand public. Naouel Boumechta déclare que le principal défi réside dans l'équilibre entre précision scientifique et attrait cinématographique⁽¹¹⁾.

La déclaration de Naouel Boumechta met en lumière une tension créative fascinante inhérente au cinéma scientifique, où les réalisateurs doivent orchestrer une délicate alchimie entre rigueur intellectuelle et séduction narrative. Cette dualité ne constitue pas tant une limitation qu'une opportunité d'innovation esthétique: la mise en images de concepts abstraits pousse les cinéastes à développer un langage visuel unique, où les métaphores visuelles, le rythme du montage et la composition des plans deviennent autant d'outils pour tisser un pont entre la complexité scientifique et l'expérience sensible du spectateur. La force du cinéma réside précisément dans cette capacité à transcender la simple vulgarisation pour créer des moments de révélation où la beauté formelle se fait vecteur de compréhension, transformant des données arides en récits captivants qui résonnent avec notre désir inné de découverte et d'émerveillement. C'est dans cet espace de dialogue entre exigence scientifique et poésie visuelle que le cinéma démontre sa puissance unique de médiation culturelle.

2-5-2- Créer des personnages convaincants:

La conversion des descriptions textuelles en personnages vivants à l'écran requiert une expertise en écriture de scénario et en mise en scène. Julie Ponsonnet souligne que la réussite d'un film écologique dépend de la création de personnages dotés de dimensions humaines avec lesquels le public peut s'identifier⁽¹²⁾.

La transformation des descriptions textuelles en personnages cinématographiques incarnés représente un défi artistique fascinant où l'alchimie entre l'écriture et la mise en scène devient cruciale, particulièrement dans le contexte du cinéma écologique comme l'observe judicieusement Julie Ponsonnet. Ce processus transcende la simple transposition technique pour atteindre une dimension profondément humaine: il s'agit de créer des ponts émotionnels entre le spectateur et ces êtres de fiction, de leur insuffler une authenticité qui résonne avec nos propres expériences. La réussite de cette entreprise repose sur la capacité à tisser des personnages multidimensionnels qui, tout en portant un message environnemental, évitent l'écueil du didactisme pour incarner des êtres complexes, faillibles et attachants. Cette approche narrative sophistiquée permet ainsi de dépasser le simple plaidoyer écologique pour toucher aux ressorts universels de l'identification spectatorielle, transformant le message environnemental en une expérience intime et personnelle

2-5-3- Équilibrer sensibilisation et divertissement:

Les cinéastes doivent jongler entre la transmission d'un message écologique essentiel et la création d'une œuvre artistique divertissante. Mohammed Badir précise que «les meilleurs films écologiques sont ceux qui parviennent à intégrer le message environnemental tout en offrant suspense et divertissement cinématographique⁽¹³⁾.

La dichotomie apparente entre message écologique et divertissement cinématographique, loin d'être une contrainte paralysante, se révèle être un catalyseur de créativité narrative dans le cinéma environnemental contemporain. À travers une approche où l'esthétique visuelle et la narration s'entremêlent harmonieusement avec le message écologique, les cinéastes modernes transcendent la simple documentation pour créer des œuvres qui résonnent émotionnellement avec leur public. Cette fusion délicate entre engagement environnemental et art cinématographique s'apparente à une danse subtile où chaque élément - qu'il s'agisse de la

tension dramatique, de la beauté visuelle ou du message de conscientisation - doit trouver sa place sans éclipser les autres. Les réalisateurs les plus talentueux parviennent à tisser leur message écologique dans la trame même de leur récit, transformant ainsi la conscience environnementale en un élément organique de l'expérience cinématographique plutôt qu'en un simple plaidoyer didactique. Cette approche holistique démontre que l'art cinématographique peut simultanément éveiller les consciences et captiver les spectateurs, créant ainsi une synergie puissante entre divertissement et engagement écologique qui renforce l'impact du message tout en préservant l'intégrité artistique de l'œuvre.

3 - Comparaison entre le texte littéraire et le film cinématographique:

3-1- Étude de cas: *L'hirondelle silencieuse* et le film «Le printemps silencieux»:

«Le printemps silencieux», œuvre emblématique de Rachel Carson parue en 1962, se dresse comme un pilier dans la littérature environnementale du XXe siècle. Son impact fut tel qu'il a non seulement redéfini la conscience écologique mondiale mais a également inspiré, en 2022, un documentaire intitulé *L'hirondelle silencieuse*. Ce dernier se penche sur l'héritage persistant de l'œuvre de Carson, explorant son influence sur le mouvement écologiste au cours des six dernières décennies. Cet article se propose d'examiner en profondeur les façons dont les enjeux environnementaux sont traités tant dans le texte original que dans sa version cinématographique.

Rachel Carson, avec une plume incisive, s'attelle à dévoiler les ravages des pesticides sur notre environnement. Le livre débute par un chapitre fictionnel évoquant un «printemps sans chants d'oiseaux», une mise en scène dramatique qui illustre de manière poignante les effets dévastateurs des produits chimiques. À l'opposé, le documentaire adopte un format hybride mêlant archives historiques et témoignages contemporains pour retracer l'impact de l'ouvrage à travers les années, tout en mettant en lumière les mouvements écologiques qu'il a engendrés.

L'œuvre de Rachel Carson et sa réinterprétation cinématographique contemporaine illustrent remarquablement l'évolution du discours environnemental, passant d'un cri d'alarme poétique à une réflexion historique mature sur l'écologie. Ce qui me frappe particulièrement, c'est la façon dont Carson a su créer une tension narrative puissante à travers une approche hybride - mêlant habilement la rigueur scientifique à une prose évocatrice, notamment dans son ouverture saisissante d'un «printemps sans chants d'oiseaux». Cette métaphore du silence, reprise soixante ans plus tard dans «*L'hirondelle silencieuse*», prend une dimension particulièrement poignante: elle ne représente plus seulement une menace hypothétique mais résonne comme un avertissement dont la pertinence n'a fait que croître. Le documentaire, en tissant archives et témoignages contemporains, parvient à démontrer comment l'approche narrative pionnière de Carson - cette fusion du littéraire et du scientifique - a non seulement façonné notre compréhension des enjeux environnementaux mais a également établi un nouveau paradigme dans la communication écologique, influençant durablement la manière dont nous percevons et discutons des questions environnementales aujourd'hui.

3-2- Différences et similitudes dans le traitement et l'esthétique:

Malgré leur objectif commun de sensibilisation environnementale, les deux œuvres adoptent des approches distinctes. Carson, avec son langage empreint de poésie et ses métaphores puissantes, rend les données scientifiques accessibles au grand public d'une manière que seule une plume talentueuse peut offrir. Elle décrit les pesticides non seulement comme des poisons mais comme un «élixir de la mort», infusant ainsi une dimension mythique et tragique à la menace écologique. En contrepoint, le film s'appuie sur la force des images, mettant en avant des séquences frappantes de la nature polluée et des animaux en souffrance pour transmettre un message visuel percutant⁽¹⁴⁾.

Les symboles environnementaux utilisés par Carson se concentrent principalement sur les oiseaux, ces messagers de l'équilibre écologique dont le silence annonce un déséquilibre alarmant. Le film élargit cette symbolique en englobant une gamme plus vaste de formes de vie, utilisant des techniques de montage sophistiquées pour montrer la dégradation de la biodiversité à travers le temps⁽¹⁵⁾.

Les œuvres de Carson et le film en question orchestrent une symphonie environnementale à travers des partitions distinctes mais complémentaires: là où Carson tisse une tapisserie littéraire où la science s'entremêle à la poésie, transformant les pesticides en «élixir de la mort» dans une prose qui transcende le simple rapport scientifique, le médium cinématographique déploie sa puissance visuelle pour créer un impact viscéral, immédiat. Cette dualité d'approche s'illustre particulièrement dans leur traitement symbolique: tandis que Carson fait des oiseaux ses hérauts silencieux d'un monde en péril, cristallisant autour de leur absence le drame écologique qui se joue, le film élargit la palette en brossant un portrait plus vaste de la biodiversité menacée, exploitant les possibilités du montage pour tisser une narration visuelle qui traverse le temps et l'espace, rendant tangible la détérioration progressive de notre environnement. Ces deux œuvres, chacune maîtrisant les codes de son médium, participent ainsi à une même quête de conscience environnementale, l'une par la suggestion poétique, l'autre par la démonstration visuelle.

3-3- L'impact du support sur le message environnemental:

La différence de support a un impact significatif sur la force et l'effet du message environnemental. Le texte littéraire permet au lecteur de réfléchir et de méditer profondément, avec la possibilité de revenir sur certains passages pour une meilleure compréhension. Ce processus aide à ancrer plus profondément les idées environnementales dans l'esprit du lecteur.

D'un autre côté, le film se distingue par sa capacité à présenter des images vivantes et directes de la dégradation environnementale, créant ainsi un impact émotionnel immédiat. De plus, le film peut atteindre un public plus large, surtout à l'ère des réseaux sociaux, ce qui renforce la diffusion du message environnemental⁽¹⁶⁾.

Il est clair que les deux supports - le texte littéraire et le film cinématographique - possèdent chacun une puissance propre pour transmettre le message environnemental. Alors que le livre offre une profondeur intellectuelle et une analyse détaillée, le film propose un impact visuel puissant et immédiat. La combinaison des deux supports pour traiter des questions environnementales pourrait avoir un effet plus large et plus profond sur la sensibilisation du public à l'environnement.

La dichotomie entre texte littéraire et cinéma dans la transmission du message environnemental révèle une complémentarité fascinante: tandis que l'œuvre littéraire cultive une réflexion méditative et intellectuelle, permettant au lecteur de s'immerger dans une analyse profonde qu'il peut revisiter à son rythme, le médium cinématographique déploie une force immédiate et viscérale à travers ses images saisissantes de la réalité environnementale, touchant instantanément les émotions du spectateur et bénéficiant d'une diffusion plus large, notamment grâce aux réseaux sociaux. Cette synergie entre la contemplation littéraire et l'impact visuel du cinéma suggère qu'une approche hybride, exploitant les forces singulières de chaque médium, pourrait optimiser la sensibilisation environnementale en conjuguant la profondeur analytique du texte avec le pouvoir évocateur de l'image en mouvement, créant ainsi une résonance plus riche et plus durable dans la conscience collective.

4- Effets et répercussions:

4-1- L'impact des films adaptés sur la conscience environnementale:

Les films adaptés de textes littéraires portant sur des questions environnementales ont acquis une immense influence en sensibilisant un large public aux crises écologiques urgentes. À travers des récits visuels, ces œuvres traduisent des concepts parfois complexes et des théories scientifiques difficiles en images frappantes, rendant plus accessible la compréhension des défis environnementaux pressants auxquels nous faisons face.

Prenons par exemple l'adaptation cinématographique du roman *La Route* de Cormac McCarthy, réalisée en 2009. Ce film a capturé avec une intensité remarquable la vision d'un monde dévasté après une catastrophe écologique. Par cette traduction visuelle, les spectateurs ont été confrontés à une version tangible des conséquences possibles de la dégradation de l'environnement, une idée qui aurait pu rester abstraite dans les pages du livre⁽¹⁷⁾.

Par ailleurs, les films touchent souvent un public beaucoup plus vaste que les textes originaux. Avatar de James Cameron, influencé en partie par des préoccupations écologiques explorées dans des œuvres littéraires, a marqué des millions de spectateurs à travers le globe. Il a mis en lumière des enjeux comme la destruction des forêts et l'exploitation des ressources naturelles, rendant ces questions accessibles à un large auditoire.

La force des films réside également dans leur capacité à offrir une expérience sensorielle immersive, à travers des images en mouvement et des effets sonores captivants, augmentant ainsi l'impact émotionnel des messages écologiques. Cet engagement émotionnel pousse souvent le public à agir. Une étude récente a démontré que les individus ayant visionné des films à thème écologique sont plus enclins à adopter des comportements écoresponsables que ceux qui ont simplement lu des articles sur ces sujets

La transformation des textes littéraires environnementaux en œuvres cinématographiques représente un fascinant phénomène de démocratisation de la conscience écologique, où l'art visuel devient un puissant vecteur de sensibilisation collective. L'exemple saisissant de "La Route" illustre parfaitement comment le médium cinématographique parvient à matérialiser les angoisses environnementales abstraites en une expérience viscérale et tangible, tandis qu'un blockbuster comme "Avatar" réussit l'exploit de tisser des préoccupations écologiques complexes dans la trame d'un spectacle grand public captivant. Cette alchimie unique entre le pouvoir évocateur des mots et la force immersive des images en mouvement crée une synergie remarquable: le cinéma amplifie la portée du message littéraire originel en le rendant accessible à un public élargi, tout en l'enrichissant d'une dimension sensorielle qui touche directement les émotions du spectateur. Cette approche transformative ne se contente pas de vulgariser les enjeux environnementaux - elle les incarne à travers des récits qui résonnent profondément avec notre humanité, catalysant ainsi une prise de conscience qui peut se traduire en actions concrètes, comme en témoignent les études sur l'impact comportemental de ces œuvres sur leur public.

4-2- Les défis futurs dans la traduction des enjeux environnementaux:

Avec l'évolution des défis écologiques, le secteur du cinéma et de la littérature est confronté à des difficultés croissantes pour traiter ces questions de manière efficace et précise. Un des principaux défis réside dans le maintien d'un équilibre entre l'exactitude scientifique et l'attractivité dramatique. Alors que la précision scientifique est essentielle pour représenter les problèmes écologiques complexes, l'engagement émotionnel du public exige des éléments dramatiques forts.

La rapidité du changement dans le paysage environnemental constitue un autre défi. Les questions écologiques évoluent rapidement, ce qui peut rendre un sujet urgent aujourd'hui secondaire demain. Cela exige des écrivains et des cinéastes une grande flexibilité et une capacité d'adaptation aux évolutions environnementales.

En outre, représenter la diversité des problèmes environnementaux mondiaux est un autre défi. Ce qui est une question environnementale pressante dans une région peut ne pas l'être dans une autre. Les œuvres littéraires et cinématographiques doivent donc adopter une perspective mondiale tout en respectant les spécificités locales.

Enfin, l'utilisation des technologies modernes pour représenter les enjeux écologiques pose également des défis. Avec l'évolution des technologies telles que la réalité virtuelle et augmentée, de nouvelles opportunités émergent pour offrir des expériences immersives permettant au public d'interagir directement avec des environnements menacés. Cependant, l'utilisation de ces technologies soulève des questions sur la manière de trouver un équilibre entre l'impact technologique et le message environnemental fondamental⁽¹⁸⁾.

L'avenir de la traduction des enjeux écologiques dans la littérature et le cinéma présente de grands défis, mais ouvre également de nouvelles perspectives pour la créativité et l'innovation. Les créateurs devront trouver des moyens innovants pour combler le fossé entre la science et l'art, entre la réalité et la fiction, afin de proposer des visions puissantes et influentes sur notre avenir écologique commun.

La représentation des enjeux écologiques dans les arts narratifs contemporains révèle une tension créative fascinante entre rigueur scientifique et impact émotionnel, illustrant la complexité croissante du dialogue entre art et environnement. Cette dynamique s'exprime particulièrement dans la manière dont les créateurs doivent naviguer entre l'exactitude factuelle des défis climatiques et la nécessité de maintenir un engagement dramatique du public, tout en s'adaptant à la nature évolutive et géographiquement diverse des enjeux environnementaux. L'émergence des nouvelles technologies immersives, bien qu'offrant des possibilités narratives innovantes, ajoute une couche de complexité supplémentaire en soulevant la question paradoxale de l'empreinte écologique des outils utilisés pour sensibiliser aux problématiques environnementales. Cette convergence de défis technologiques, narratifs et écologiques pousse les artistes à repenser fondamentalement leurs approches créatives, transformant ainsi les contraintes en opportunités d'innovation dans la manière de raconter et de faire ressentir l'urgence environnementale, tout en préservant la dimension universelle de leur message.

Conclusion:

Cette étude a souligné l'importance capitale que revêtent la littérature et le cinéma dans la sensibilisation aux enjeux environnementaux. Leur capacité à susciter des émotions et à stimuler l'imagination les rend particulièrement efficaces pour orienter l'attention publique vers les défis écologiques menaçant notre planète. Les œuvres littéraires et cinématographiques peuvent profondément influencer la conscience du public, entraînant des changements dans les comportements vers un mode de vie plus durable.

Il est donc important de renforcer la collaboration entre créateurs, scientifiques et éducateurs afin de maximiser l'impact de ces œuvres et encourager des actions concrètes pour la protection de l'environnement.

Références:

- 1- Martinez, E. (2023). *Écologie cinématographique : Thèmes environnementaux dans le cinéma moderne*. Columbia University Press, p. 201.
- 2- Ghoneim, M. (2018). *Littérature et environnement : Études en critique écologique*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, p. 23.
- 3- Love, G. (2003). *Écocritique pratique : Littérature, biologie et environnement*. University of Virginia Press., p. 16.
- 4- Madkour, B. (2024). Cinéma et dialectique de l'art et de la technologie : interactions créatives et facteurs technologiques. *Horizons cinématographiques*, 10(2), 33-44. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/239811>, p. 33.
- 5- Chelebourg, Christian (dir., 2019). *Écofictions & Cli-Fi : l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*. Nancy : Presses universitaires de Nancy., p.112.
- 6- Thomas Sotinel (2006). « Al Gore, vedette d'un long métrage écologique », *Le Monde*, 11/10/2006.
- 7- Dahbah, T., & Naili, N. (2021). L'esthétique de l'emploi de scènes dramatiques dans le cinéma documentaire. *Revue des Sciences Humaines de l'Université Oum El Bouaghi*, 8(1), 260-279. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/151664>.
- 8- Dahbah, T., & Naili, N. (2020). L'esthétique du milieu désertique dans le film documentaire. *Horizons cinématographiques*, 7(2), 485-509. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138202>.
- 9- Gaudin, A. (2013). *SOUND & SPACE: Construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain*. Une Larme du Diable: *Revue des Mondes Radiophoniques et Sonores*, (4). <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385713>
- 10- Haddad, M. (2021). Le cinéma cinématographique dans l'apprentissage de l'information dans les langues pendant le confinement pendant le Covid-19 Le rôle du cinéma dans l'apprentissage informel des langues étrangères pendant le confinement dû au Covid-19. *Horizons cinématographiques*, 8(1), 8-27. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/145670>
- 11- Boumechta, N. (2024). Enjeux environnementaux et développement durable à travers des documentaires sur la chaîne National Geographic Abu Dhabi Étude analytique du documentaire "La Terre au bord du gouffre." *Herodotus' Journal of the Human and Social Sciences*, 8(1), 494-505.
- 12- Ponsonnet, J. (2023). *L'art d'écrire un scénario: Conseils et exercices pour donner vie à vos histoires*. Librairie Eyrolles.

13- Badir, M. (2021). Structure de référence critique en études cinématographiques : une lecture des théories et des méthodes de la critique cinématographique. *Journal de texte*, 8(3), 535-563. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/171135>

14- Carson, R. (1962). *Printemps silencieux*. Houghton Mifflin.

15- Planchon, O., Pohl, B., Pouzet, P., Lallement, B., & Jacob-Rousseau, N. (2023). Le climat dans les films catastrophe, dystopiques et post-apocalyptiques [Climate in disaster, dystopian and post-apocalyptic films]. *Climatologie*, 19(6), 1–36. <https://doi.org/10.1051/climat/202219006>

16- Bouguerra, M. (2016). Étude de la pensée écologique dans la littérature contemporaine française: Le cas de *Le Parfum d'Adam* de Jean-Christophe Rufin [Mémoire de master, Université 8 Mai 45 Guelma]. Université 8 Mai 45 Guelma, Faculté des Lettres et des Langues, Département des Lettres et de la Langue Française. p. 65.

17- Al-Najjar, L. (2024). Efficacité des initiatives bénévoles liées aux œuvres artistiques environnementales. *Revue du volontariat et du développement durable*, 5(2), 60-75.

18- Faouzi, Fettat, & Abdenour Kamar, A. (2007). Technologie et environnement sont-ils modélisables. *Revue Algérienne des Sciences Juridiques et Politiques*, 44(1), 131-142. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/96620>

Bibliographiques:

- Al-Najjar, L. (2024). Efficacité des initiatives bénévoles liées aux œuvres artistiques environnementales. *Revue du volontariat et du développement durable*, 5(2), 60-75.

- Badir, M. (2021). Structure de référence critique en études cinématographiques : une lecture des théories et des méthodes de la critique cinématographique. *Journal de texte*, 8(3), 535-563. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/171135>

- Bouguerra, M. (2016). Étude de la pensée écologique dans la littérature contemporaine française: Le cas de *Le Parfum d'Adam* de Jean-Christophe Rufin [Mémoire de master, Université 8 Mai 45 Guelma]. Université 8 Mai 45 Guelma, Faculté des Lettres et des Langues, Département des Lettres et de la Langue Française.

- Boumechta, N. (2024). Enjeux environnementaux et développement durable à travers des documentaires sur la chaîne National Geographic Abu Dhabi Étude analytique du documentaire "La Terre au bord du gouffre." *Herodotus' Journal of the Human and Social Sciences*, 8(1), 494-505.

- Carson, R. (1962). *Printemps silencieux*. Houghton Mifflin.

- Chelebourg, Christian (dir., 2019). *Écofictions & Cli-Fi : l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

- Dahbah, T., & Naili, N. (2020). L'esthétique du milieu désertique dans le film documentaire. *Horizons cinématographiques*, 7(2), 485-509. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138202>

- Dahbah, T., & Naili, N. (2021). L'esthétique de l'emploi de scènes dramatiques dans le cinéma documentaire. *Revue des Sciences Humaines de l'Université Oum El Bouaghi*, 8(1), 260-279. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/151664>

- faouzi, fettat, & Abdenour Kamar, A. (2007). Technologie et environnement sont-ils modélisables. *Revue Algérienne des Sciences Juridiques et Politiques*, 44(1), 131-142. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/96620>

- Gaudin, A. (2013). *Sound & Space: Construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain*. Une Larme du Diable : *Revue des Mondes Radiophoniques et Sonores*, (4). <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385713>

- Ghoneim, M. (2018). *Littérature et environnement : Études en critique écologique*. Dar Al-Fikr Al-Arabi.

- Haddad, M. (2021). Le cinéma cinématographique dans l'apprentissage de l'information dans les langues pendant le confinement pendant le Covid-19 Le rôle du cinéma dans l'apprentissage informel des langues étrangères pendant le confinement dû au Covid-19. *Horizons cinématographiques*, 8(1), 8-27. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/145670>

- Love, G. (2003). *Écocritique pratique : Littérature, biologie et environnement*. University of Virginia Press.

- Madkour, B. (2024). Cinéma et dialectique de l'art et de la technologie : interactions créatives et facteurs technologiques. *Horizons cinématographiques*, 10(2), 33-44. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/239811>
- Martinez, E. (2023). *Écologie cinématographique : Thèmes environnementaux dans le cinéma moderne*. Columbia University Press.
- Planchon, O., Pohl, B., Pouzet, P., Lallement, B., & Jacob-Rousseau, N. (2023). Le climat dans les films catastrophe, dystopiques et post-apocalyptiques [Climate in disaster, dystopian and post-apocalyptic films]. *Climatologie*, 19(6), 1–36. <https://doi.org/10.1051/climat/202219006>
- Ponsonnet, J. (2023). *L'art d'écrire un scénario: Conseils et exercices pour donner vie à vos histoires*. Librairie Eyrolles.

Thomas Sotinel (2006). « Al Gore, vedette d'un long métrage écolo

