

## Écritures réenchantées par la pollution : Éric Reinhardt et Antoine Volodine

Marinella Termite  
Université de Bari  
Italie

*L'amour et les forêts* d'Éric Reinhardt, *Terminus radieux* d'Antoine Volodine ainsi que *Herbes et golems* – œuvre que Volodine lui-même a publié sous le pseudonyme de Manuela Draeger – se fondent sur l'altération des équilibres narratifs, condition qui tout en polluant les intrigues contribue paradoxalement à réenchanter l'environnement textuel. Cette tendance assez diffusée dans les pages littéraires actuelles agit autour des points de vue dont le changement brouille le décor, fait éclater les séquences et favorise aussi bien l'intrusion que le mélange des genres. Ainsi la conséquente coexistence du narratif, du documentaire, du poétique ou de l'essai mesure la densité d'un impact troublé sur le romanesque par le biais de situations orientées vers le métatextuel; la gestion des marges, des vestiges, des restes, de toutes sortes de résiduel aboutit à des détours, dont certains sont sans issues. C'est alors que le déchet apparaît, remettant en question l'état de santé du texte. Loin d'un univers aseptisé, où production et consommation sont équivalentes, où le plastique moule le monde dans une matière unique, le déchet peut représenter un signe d'énergie (Majorano 517-526). Matériau de la surabondance et de la redondance, il se pose comme un indicateur d'inertie; tout en explorant les ressources de l'organique, il échappe au piège du mécanique et se rematérialise par l'acceptation d'un défi, celui du *peut-être*, du possible. Mis en danger car il tend au virtuel, à la dématérialisation, le déchet sollicite l'intervention des outils de la propreté, des *éboueurs du récit* pour affronter une écriture de la réalité, faite de coups d'éponges et de chiffons. Il peut alors agir comme volonté de laisser une trace pour résister et troubler les situations ou comme circuit pour revenir à l'essentiel. Le déchet scriptural fraie ainsi un chemin particulier lorsqu'il se met à l'épreuve d'une poétique de l'environnement pour recréer la relation esthétique entre écologie et littérature.<sup>1</sup> Féconds et toxiques à la fois, ces déchets font de la pollution une question littéraire qui s'appuie sur la bipolarité de la logique pour échapper à tout cliché sur la saleté. Comme le reconnaît Michel Serres dans *Le Mal propre*, les bénéfiques paradoxaux qui en dérivent portent atteinte à la nature tout en la remettant en valeur à travers le goût de l'espace. Si la pollution « dure » décolonise des lieux saturés, la pollution « douce » marque l'appropriation illimitée du monde.

C'est le cas des choses viles – des *sordidissimes* – de Pascal Quignard. Objets tout à fait indignes, ces outils abjectes impliquent une certaine répugnance à la limite du pourrissement, qui agit dans les souches sous-jacentes du milieu naturel ou du cadre culturel, mais qui finit par détourner l'effet de laideur.<sup>2</sup> Dans le cinquième volume du *Dernier Royaume*, Quignard aussi manque son territoire d'écrivain par des salissures; il utilise une liste végétale qui produit le même effet scriptural que la macération du mirobole, un arbuste dont les fruits desséchés permettent de confectionner des remèdes pharmaceutiques. L'écriture accumule les composants de ce catalogue pour les mettre en fusion en leur assurant une autre vie. C'est une hypertrophie de l'ordre qui produit une mutation, condition polluante à cause du déplacement de toute limite ontologique. Comme chez Volodine, l'effet de fermentation de l'accumulation est ainsi capable de dépasser toutes sortes de dégradation et d'alimenter la beauté dans des pages en pleine putréfaction. Le recours à un élément du vivant, comme le végétal,<sup>3</sup> souligne les acquis ambivalents de l'organique qui, d'une part, se replie sur lui-même aux rythmes du végétatif et, de l'autre, résiste en poussant au contact avec l'extime. Dans *Bouvard et Pécuchet*, les choses viles animent aussi la passion botanique des deux copistes de Flaubert qui n'avaient pas négligé non plus les ressources naturelles pour faire fleurir les plantes; au moment où Bouvard plante « une pivoine au milieu du gazon » (77), Pécuchet creuse un trou devant la cuisine pour fabriquer des composts et rêve pour l'avenir « des montagnes de fruits, des débordements de fleurs, des avalanches de légumes » à l'aide du fumier de cheval (77). Dans ce cas aussi, l'exploitation de la pollution constitue une méthode pour s'appropriier le monde.

C'est au nom de la fleur du temps que Prokop Poupa, dans *Immensités* de Sylvie Germain, agit pour brouiller son intime. Professeur de littérature devenu balayeur dans les rues de Prague, il décrit en rêve des paysages qui s'évanouissent « dans un brouillard corrosif » (Germain 15). La matière – minérale et surtout végétale – se décompose en suivant son balai « d'homme de ménage » aux prises avec les feuilles mortes en automne et avec la neige en hiver (Germain 15). Cet effet rêveur creuse la présence végétale au fur et à mesure que les souvenirs s'entassent et tombent dans l'usure du quotidien à la recherche d'un oubli impossible à effacer. Du côté de l'extime, la quête d'échantillons de plantes médicinales ou l'observation des biotopes réalisés par des paysagistes dans un écomusée soutiennent, certes, la stratégie du narrateur-enquêteur de Jean Rolin dans *Cyrille et Méthode*, mais la présence de la décharge, d'un centre de retraitement aérobique des déchets domestiques, en fait notamment une

barrière spatiale, un point de repères lumineux sans feu et avec des odeurs âcres qui se consomment, tout en étant aussi un conteneur de vides.

Or les déchets soulignent la présence grandissante du non-humain et témoignent d'une nouvelle relation au quotidien fondée sur la fluctuation et le présentisme, conditions reconnues essentielles par Michel Maffesoli<sup>4</sup> pour réenchanter le monde. En revenant à leurs sources, les déchets interrogent la notion d'environnement et son réaménagement,<sup>5</sup> puisque leur présence en fait ressortir la dimension problématique. Loin d'être des éléments accessoires, ces outils – destinés tant à la dépossession qu'à la putréfaction – remettent en question la physiologie du vivant et lui restituent – paradoxalement – sa valeur. En effet, à travers toutes sortes de laideur dont ils sont porteurs, ils peuvent acquérir différentes formes littéraires. Mais comment agissent-ils dans le tissu narratif pour se faire écriture et réenchanter la page? En quoi consiste leur effet *écologique* au niveau scriptural?

Les exemples analysés dans le corpus objet de cette étude permettent de saisir la spécificité actuelle des déchets en tenant compte du rôle controversé de leur impact idéologique, action détournée par leurs enjeux scripturaux. Les ressources du non-humain, notamment du végétal, soutiennent la pollution des genres chez Reinhardt, là où la contemplation du vert insiste sur la diffraction des différents plans discursifs et les destine à la décomposition. Chez Volodine, le végétal anime un univers post-apocalyptique en extension en exploitant les atouts de l'effet-radiation. Dans les deux cas, le retour à l'organique interroge le compostage des écarts entre les normes de la poétique des genres et des lois scientifiques et les choix d'écriture. Le détour végétal est là pour en amplifier la relation problématique. En effet, l'organique se pose comme indicateur des bienfaits paradoxaux de la pollution là où, en renversant tout point de vue éthique et politique des écologismes, ce phénomène rejoint la dimension littéraire d'une « extase matérielle »,<sup>6</sup> capable de redonner souffle à un vivant en danger et de le réenchanter par le recours au sentiment végétal, le seul élément qui – d'après notre hypothèse – puisse identifier et sauvegarder la légèreté de l'essentiel face à la lourdeur de l'excès et à ses effets pourrissants.

## Compostage

Le compostage qu'Éric Reinhardt met en place, dans *L'amour et les forêts*, se caractérise par le tri, une manière de créer de nouveaux liens sans laisser fusionner leurs composants et cela à partir déjà du titre. En effet, les deux points de repère – l'amour et les forêts – conservent leurs identités, distinguées par la conjonction « et ». D'une part, un sentiment comme l'amour se détache en premier pour fixer le thème et, de l'autre, les forêts au pluriel amplifient le contexte où cette dimension apparaît. La présence végétale classique renvoie aussi bien aux contes de fées qu'à un espace romanesque propre au XIX<sup>ème</sup> siècle avec les références à *Cendrillon* et à *Madame Bovary* qu'Éric Reinhardt avait déjà explorées dans ses œuvres précédentes. Dans *L'amour et les forêts*, Bénédicte Ombredanne souhaite rencontrer l'écrivain Éric pour lui avouer que son dernier livre lui a changé la vie; elle finit par lui faire partager la journée la plus belle de son existence, celle où elle s'est révoltée contre son mari.

L'approche géométrique dans la construction de l'intrigue s'impose dès le début avec des variations autour des fonctions auctorielle et fictionnelle. Plusieurs narrateurs se mêlent dans les pages, explorant plusieurs genres (de la prose à la poésie en passant par la théâtralisation) et l'écrivain lui-même finit par se retrouver au milieu de l'histoire. Ces doubles étalent structures et figures parallèles comme passerelles narratives (comme, par exemple, la jumelle du personnage de la lectrice qui donne sa voix pour reconstruire la vie de sa sœur). Le prénom de l'auteur de *L'amour et les forêts* (Éric) est le prénom du personnage de l'écrivain que la lectrice rencontre parce qu'elle a aimé ses œuvres. Ces orientations qui structurent le récit tiennent compte du besoin d'exister des personnages. Sans ce sentiment, ils n'existeraient pas. La métanarration – ou bien la narration qui se fictionnalise en construisant à côté une autre narration – les aide à faire face au vide et à s'attacher à la vie. La première lettre de la lectrice à l'auteur a été égarée. C'est en plein vide, donc « par défaut » (Reinhardt 13), que le personnage de la lectrice déclenche la narration. À propos de son roman précédent, le personnage de l'auteur fictif reconnaît de façon explicite la structure par parallèles utilisée, des lignes qu'il entrecroise et qui ne se rencontrent réellement jamais. Expliquer ses choix d'écrivain interfère avec la narration et la pollue car tout cela amplifie l'effet-croisement des situations : fiction et diction agissent à la fois au niveau extradiégétique et intradiégétique au-delà de toute distinction narratologique. La narration se fait ici avec la réflexion. L'effet de trier des niveaux diégétiques fait écho au processus de compostage. Avec ses auteurs de papier, Éric Reinhardt se dissimule derrière des écrans-miroir et s'y engloutit; d'où la création de l'effet-profondeur à travers la multiplication des plans de l'intrigue.

Une autre façon de polluer la narration réside dans le besoin d'expliquer le contexte des séquences. C'est le cas des renvois aux auteurs décadents et à leur recours aux fleurs. Leur approche ouvre le parcours

théorique vers le merveilleux. À cette exigence de parallélisme entre l'image et son explication obéissent les analogies et les comparaisons qui s'appuient sur l'élément végétal; dans ces situations, la narration amplifie l'effet végétatif, propre du déchet. D'où l'exemple du visage comparé à un paysage perçu de loin pour faire ressortir la vérité et l'authentifier par détachement ou encore le cas de la lectrice Bénédicte Ombredanne présentée comme une feuille qui tremble « sous la tempête des confidences » de l'auteur (Reinhardt 26 et 30). Dans ce cadre métanarratif, la forêt apparaît pour la première fois dans l'échange par *chat* entre Bénédicte et son amant Christian. La maison de ce personnage – d'abord virtuel et ensuite concret – se définit par une liste de plantes et d'herbes (hortensias, roses trémières, aubépine grimpante, thym, romarin, ciboulette, persil, sauge, menthe) qui témoigne du soin du détail et qui s'arrête sur une comparaison avec la structure végétale de la phrase : entre incises, incidentes, parenthèses, la vigne et la phrase sont conçues par grappes. Toute partie insérée par greffe dans la ligne narrative durcit « l'écorce de la structure grammaticale » afin de soutenir l'autonomie des images (Reinhardt 84). Les saisons produisent le même effet sur les feuilles que sur les mots, comme dans le cas du dépouillement en hiver. Les phrases apparaissent ainsi comme des forêts. Infinies, serrées, sans issues, inextricables, celles-ci sont comme des troncs mis les uns à côté des autres, afin de rendre Bénédicte prisonnière de l'attitude inquisitrice de son mari :

Toi qui détestes la nature? Toi qui prétends toujours préférer, *toujours*, aux promenades dans la nature, les promenades dans les villes? Résultat, le jour où madame a besoin de réfléchir, le jour où madame a besoin de faire le point, le jour où madame doit se livrer à une profonde méditation sur sa vie conjugale à Paris, non! (Reinhardt 136)

L'arbre préféré de Christian est le chêne qui se trouve ici dans un lieu où l'on s'égare et l'on s'embrasse, comme dans l'imaginaire d'une autre époque. Le buisson d'épineux capable de se raidir et de se durcir enracine davantage le sentiment d'amour dans le contexte botanique. L'amant virtuel accueille Bénédicte en faisant du jardinage, métier des petites passions, des passions de niche qui éloigne des rythmes urbains. Le tissu végétal qui s'attarde aussi sur la lecture des choix stylistiques adoptés règle également par analogie la dimension féérique d'une partie du roman. Là où le château de Blanchelande en Basse-Bretagne constitue le décor de l'histoire du comte Félicien de la Vierge – greffée dans l'intrigue de *L'amour et les forêts* –, les mœurs végétales du XIX<sup>ème</sup> siècle apparaissent à travers les fleurs (comme le gardénia) dans les cheveux des personnages ou bien sur leurs vêtements (les feuilles d'ache d'une couronne ducale).

Or la référence botanique se charge également du besoin explicite d'animer les phrases au rythme des instants de suspension demandés par la nature. De plus, cette dimension végétale est étroitement liée à la dimension mentale; les références paysagères explicitent la projection de l'abstrait vers le concret. Les mots sont comme des fruits parce qu'on peut les entrevoir et les cueillir pour les mettre ensemble dans les phrases saisies comme un paysage (Reinhardt 203). Les fleurs et les plantes agissent à l'intérieur d'un café pour définir une ambiance chaleureuse; elles sont entourées d'objets mais c'est leur présence par accumulation qui rend l'endroit vivant. Elles servent aussi à définir l'attitude des personnages, comme Christian « aussi frêle qu'un pissenlit! » (Reinhardt 220). Leur insistance dans l'imaginaire de l'auteur au moment aussi de la découverte de la présence de la belle-sœur de Bénédicte Ombredanne constitue enfin un autre exemple qui atteste l'existence du réel romanesque.

D'autre part, le coup de fil incongru (et, par conséquent, polluant) qui clôt le roman favorise un détour vers un autre plan narratif, un plan virtuel qui ne néglige pas non plus la végétation et qui – en force de cet élément – acquiert sa légèreté. Les deux interlocuteurs sont la lectrice Bénédicte – désormais morte – et son amant imaginaire Christian. Le téléphone est le seul moyen qu'elle n'avait pas utilisé au cours de l'histoire puisque tout contact avec ce personnage s'était passé par mail et SMS. De plus, Bénédicte récupère la voix après sa mort, après le récit de ses derniers jours, que sa jumelle reconstruit dans le chapitre féérique. Le paradoxe est dans la distance que le coup de fil explore afin de repositionner la posture des deux interlocuteurs. Certes, Christian invite Bénédicte à entrer chez lui, à ne pas rester à l'entrée du jardin, mais leur lien se fonde sur le désir d'aller marcher dans la forêt. De cette manière, le rythme du rêve enlève la notion de temps à l'action en attente. Quand les deux amoureux raccrochent, leur lien se matérialise puisqu'ils se retrouvent dans la forêt l'un devant l'autre. Ainsi associent-ils des souvenirs et des actions possibles à chaque arbre qu'ils rencontrent. La cépée qui permet à l'arbre de repartir, les arbres creux (moins résistants), les arbres qui s'entrelacent, le lierre (une espèce de liane qui s'accroche aux arbres au risque de les étouffer), les plantes de sous-bois, les jacinthes, les perce-neiges, les jonquilles, les narcisses, les iris nains, le chêne, le gui animent les discussions des deux amants : « – Je reconnais. Ton grand chêne est par là-bas [...] Alors que celui-ci. Mon bel arbre de prairie, mon tendre amour, à part le regarder ou profiter de son ombre en été, tu ne peux rien en faire. On y va? On continue? » (Reinhardt 357-366). Ce petit manuel de botanique, entre germination et dormance, éclaire également la présence des traces des morts que les blessures peuvent remettre en vie. L'entrelacement d'arbres vides constitue une forme problématique de végétation puisque celle-ci pousse quand même

dans les trous à travers de nombreuses histoires. Entre forêt et prairie, l'aulne – l'arbre préféré de Christian – apparaît également avec son profil controversé puisqu'il s'agit d'un arbre isolé qui prend la lumière de ses environs. Le houppier aussi doit s'élever pour dialoguer avec son environnement à cause de son besoin de lumière. C'est sous l'arbre de prairie que Bénédicte invite Christian à l'embrasser en profitant de son ombre.

La clôture verte de ce roman s'installe ainsi dans un cadre familial « pollué ». En effet, la révolte de Bénédicte contre le harcèlement de son mari est le début de sa perte. Si la référence végétale se répand de manière détaillée tout au long des pages, c'est dans le dernier chapitre qu'elle se présente concentrée sous forme de bouquet, figure emblématique de l'essence du sentiment amoureux. Ce choix met en évidence l'authenticité et le caractère singulier de la relation entre les deux personnages principaux par rapport au contexte de l'intrigue. Par conséquent, la pollution des genres évoqués à tous azimuts requiert une bouffée d'air végétal justement à la fin du texte, là où les petites traces vertes parsemées dans le récit prennent une ampleur autonome, explorent le parallélisme sous forme de détachement de ses composants et assurent un traitement littéraire à travers ce que seulement une fin végétale peut garantir, à savoir la contemplation, la légèreté, la lenteur de la décomposition. C'est ainsi que le compostage des « déchets narratifs » – écarts singuliers de la narration dépourvus d'effets dynamiques – peut soutenir l'essor d'un sentiment d'amour et s'imposer sur les « déchets ménagers », marques de sentiments pourris, incapables de reprendre un souffle de vie à l'intérieur des équilibres précaires des relations familiales. À la pollution « dure » qui soutient la structure géométrique du roman et en oriente les postures, la pollution « douce » du recours massif à la végétation traduit une poussée à contre-courant : loin de subir l'accumulation déroutante des détails, le vert s'impose sur la passivité habituelle de ses dérivés végétatifs – comme les déchets – et les fait agir en souplesse.

## Radiation

La végétation agit comme indicateur de pollution dans les pages de *Terminus radieux* d'Antoine Volodine qui sont entre autres contaminées par les références au texte énigmatique *Herbes et golems* d'une autre voix volodinienne, Manuela Draeger. C'est un triptyque de shaggâs. Texte au sujet incertain, sans action, plein d'ambiguïtés, porteur d'une attitude de « détachement, d'intemporalité, de tranquillité poétique et même d'inertie » (Draeger 11), la shaggâ se fonde sur les principes poétiques du lyrisme distancié, de l'incertitude narrative, de l'anonymat de la voix, essences scripturales aussi du végétal. *Herbes et golems* se construit autour de listes d'herbes imaginaires qui ouvrent et ferment l'œuvre de l'un des auteurs-masques créés par Volodine; elles encadrent ainsi l'histoire d'un golem qui a pris en otage le mot qui l'anime. Ces litanies suggestives déréalisent leur contexte vert en ayant recours à un flottement langagier qui déclenche le vertige du sens et cristallise les images des herbes. La stratégie d'enfermement qui en dérive – prendre les distances du savoir botanique codifié et inventer un nouveau monde végétal sur le modèle des mécanismes de dénomination populaire – s'éloigne du projet de l'apocalypse végétale envisagé par l'employé du cadastre de *Ruines-de-Rome* de Pierre Senges. Certes, Manuela Draeger partage avec cet écrivain le goût poétique de la quête du mot, mais non l'attention à son usage. Les noms des herbes imaginaires disent la beauté du monde à partir de la prison où des femmes – des graminées insoumises, d'après l'analogie établie par l'auteur – les prononcent en acceptant le défi du sens caché des situations, du non-dit des choses. La « sème-l'obscur » est ainsi un exemple d'herbe qui frémit sous la lune (Draeger 81). La première partie du tryptique organise les plantes par rapport aux sept voix des femmes en prison. Le classement suivi à la fin met ensemble les herbes inventées sous forme de monoïdes syntaxiques, à la manière de la théorie des variétés des langages formels<sup>7</sup> et les relie aux conditions climatiques en fonction de leurs actions (frémir sous la lune, balancer sous la pluie, trembler sous le soleil de onze heures, rester droites face au vent, ne pas craindre les orages d'automne, surgir dans le matin brumeux, exhaler leur parfum avant l'aurore). Chaque section se clôt avec une fleur de bataille, comme la soldate-perdue (Draeger 84), la soldate-du-crêpuscule (Draeger 88), la soldate-jaune (Draeger 92), la petite-soldate (Draeger 96), la soldate-éternelle (Draeger 100), la soldate-des-oiseaux (Draeger 104), la soldate-épuisée (Draeger 108), ce qui engendre un réseau de combat où les personnages se végétalisent pour résister. Le choix du genre post-exotique de la shaggâ côtoie ainsi la lecture végétale du réel. D'ailleurs, le communiqué du comité de soutien aux ivraies défend les herbes auxquelles il reconnaît la vertu de l'humilité. Elles sont anonymes et leur dénomination populaire s'oppose au latin de l'ennemi. « Les herbes vivent sous le ciel sans exiger grand-chose. Elles sont anonymes et on les écrase » (Draeger 75).

La liste des plantes n'a pas pour but d'améliorer la connaissance scientifique et agronomique des herbes, qui pourrait engendrer une sélection plus marquée de la part de l'ennemi et rendre plus efficace l'action des défoliants et des désherbants. Le comité qui n'accepte pas de distinction hiérarchique entre les plantes vise à mettre en évidence l'injustice de cette situation et agit dans le respect, l'égalité, la fraternité

et la défense de toute herbe. C'est pour cela que, comme la diffusion de l'identité des herbes ne suffit pas pour leur défense, il faut inventer leurs noms.

Brouiller les pistes identitaires pour dissiper le malaise crée un effet de pollution par effraction, puisque la contiguïté de ces orientations (la shaggâ et la végétalisation du texte par le surplus des végétaux) vide les détours idéologiques portés, par exemple, par les analogies qui dessinent un univers post-communautaire. Le retour aux mots, à la source de la création, marque ainsi une rupture avec l'emploi langagier quotidien.

Dans *Terminus radieux*, la végétation contamine la narration parce qu'elle produit des interférences : les listes inventées par Manuela Draeger, dans *Herbes et golems*, entrent en action à nouveau pour définir un décor infini. La marque temporelle étant anéantie dans la suite exponentielle des années, la distinction entre la vie et la mort est assimilée par la radiation qui cristallise et ralentit l'action. Loin du bleu, couleur du nucléaire, ou du jaune, porteur des sources radioactives avec le rouge, le noir remplace le vert sans compromettre le rythme biologique des plantes, mais soulignant plutôt son rôle dans l'épanouissement du vivant. Le vieillissement est stoppé pour toujours. Les incongruités de ce rayonnement rendent toutefois habitables les immensités paysagères. La nomenclature végétale qui renvoie aux notions de botanique d'une femme est ici objet d'étiquettes de récréation, comme chez Manuela Draeger. Les dénominations sont elles aussi inventées afin que ces mouvements garantissent une résistance – « Des chiennelaines, des doroglosses. Des lovouchkas-du-savatier, des solivaines-graine-de voyau, des solivaines-odorantes » (Draeger 39). Les catégories utilisées pour les classer changent selon l'effet de radiation que la narration soutient (Draeger 29). La dureté et la souplesse, la vieillisse et la douceur, la fadeur et la vivacité activent des actions en fonction des oppositions sensorielles pour que l'impact entre humain et végétal réduise toute réaction, annule toute destruction possible. Ces deux composants naturels restent bien présents et distingués à travers leur indifférence réciproque. C'est ainsi qu'à côté des « [H]erbes qui s'effacent au moindre contact, comme la tortepousse, la fine-brousse, la majdahar, la souffle-magnifique, la bourbeblaire-pèlerine, la mère-du-lépreux » (Draeger 29), Volodine place des « [h]erbes que le pied n'écrase pas quoi qu'il arrive » (Draeger 29). D'où l'exploitation du paradoxe de la présence-absence autour des dénominations des herbes. En effet, le narrateur les cite au moment où elles disparaissent, alors qu'elles existent (et résistent) sans être identifiées de manière individuelle lorsqu'elles sont déjà fortes en elles-mêmes. Certes, les listes des herbes ou des nuances visuelles s'irradient dans les pages pour éviter que la fragilité ne détruise le récit. Mais tout en parsemant le texte de déchets faits de greffes et de branches, d'anacoluthes et de bribes de phrases suspendues, cette contamination met en valeur la création de ces outils. Tout en étant inexistantes du point de vue scientifique, les herbes sont conçues de manière poétique en se faisant porteuses d'un imaginaire autonome aux références multiples. Toute connotation négative liée aux actions analogiques exercées d'un texte à l'autre par imitation est ainsi bouleversée au nom de la fermentation du sens originaire des mots qui crée d'autres réseaux de suggestion.

Entre compostage et radiation, les textes étudiés ici réenchangent le monde en s'appuyant sur des incohérences poétiques, les seules capables de détourner les démarches logiques et scientifiques des réseaux naturels pour les faire revenir à leurs sources.<sup>8</sup> *L'amour et les forêts*, *Herbes et golems*, *Terminus radieux* proposent un retour à l'organique après l'âge du plastique, une forme à bas coût de retour à la conservation de la matière. D'une part, la souplesse, la légèreté, la transparence, l'isolation, la flexion, l'expansion sont remises en question pour réduire la densité du récit déjà compromise par sa dérive virtuelle; un processus d'autoproduction caractérise ainsi une écriture qui laisse toutes sortes de déchets scripturaux en attente. De l'autre, face à une minéralisation progressive de la matière, le détour végétal impose une tendance à la décomposition qui accroît la durée des écarts, assure un nouveau langage à la nature et une réévaluation de la place du vivant. Exemples actuels d'écriture polluée, ces œuvres constituent des décharges où l'effet écologique réside dans l'assimilation analytique des composants et non dans leur synthèse. Certes, bien que les approches scripturales identifiées établissent un profil qui matérialise les déchets à travers des actions visibles à tout azimut, c'est l'effet-radiation – pratiqué notamment par Antoine Volodine dans *Terminus radieux* – qui permet à la pollution atomique de se faire écriture par les atouts de l'invisible. Le déchet ne pollue pas l'écriture mais il se fait porteur d'un sentiment végétal qui explore l'infiniment petit avec les ressources contemplatives de la lenteur et qui construit une autre dimension du vivant en faisant ressurgir en surface ses aspects les plus cachés. C'est ainsi qu'à travers l'écriture, la pollution ne compromet pas la survie du monde mais elle peut le réenchanter.

## Notes

- <sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article paru sur *Écologie et politique* n. 36, « Littérature et écologie - Vers une écopoétique »
- <sup>2</sup> Voir par exemple *Sordidissimes* de Pascal Quignard
- <sup>3</sup> Voir par exemple *Le sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain* de Marinella Termite
- <sup>4</sup> Voir à ce sujet *Le Réenchantement du monde* de Michel Maffesoli
- <sup>5</sup> Cf. Gérard Bertolini, Marc Joly, Isabelle Kersimon, Bernard Lajoune, Pierre Laurendeau eds. *Déchets d'œuvre. La littérature et le déchet*. Paris : Ademe Le Polygraphe, 1992 ; Alain Suberchicot. *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris : Honoré Champion, 2012; Pierre Schoentjes. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille : Wildprojetct, 2015.
- <sup>6</sup> Voir par exemple *L'extase matérielle* de Cf. Jean-Marie Gustave Le Clézio
- <sup>7</sup> Voir la gareuse-sans-étoile qui agit en écho au langage sans étoile à la page 85
- <sup>8</sup> Voir à ce sujet *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea* de Cf. Matteo Majorano

## Bibliographie

- Bertolini, Gérard, Marc Joly, Isabelle Kersimon, Bernard Lajoune, Pierre Laurendeau. *Déchets d'œuvre. La littérature et le déchet*. Ademe Le Polygraphe, 1992.
- Blanc, Nathalie, Denis Chartier, Thomas Pughe. « Littérature et écologie - Vers une écopoétique. » *Écologie et politique*, n. 36, 2008.
- Draeger, Manuela. *Herbes et golems*. L'Olivier, 2012.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Gallimard, coll. Folio, 1979.
- Germain, Sylvie. *Immensités* (1993). Gallimard, Folio, 1995.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *L'extase matérielle*. Gallimard, Folio Essais, 1967.
- Maffesoli, Michel. *Le Réenchantement du monde*. La Table Ronde, 2007.
- Majorano, Matteo. « La politique du malaise à l'âge du plastique. » *Le roman français au tournant du*, édité par Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Alina Mura-Brunel, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 517-526.
- . *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*. Macerata : Quodlibet, coll. Ultracontemporanea, 2016.
- Quignard, Pascal. *Sordidissimes. Dernier Royaume V*. Grasset, 2005.
- Reinhardt, Éric. *L'amour et les forêts*. Gallimard, 2014.
- Rolin, Jean. *Cyrille et Méthode*. Gallimard, 1994.

Schoentjes, Pierre. *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildprojetct, 2015.

Senges, Pierre. *Ruines-de-Rome*. Verticales, 2001.

Serres, Michel. *Le Mal propre : polluer pour s'approprier?* Le Pommier, 2008.

Suberchicot, Alain. *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Honoré Champion, 2012.

Termite, Marinella. *Le sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain*. Ultracontemporanea, 2014.

Volodine, Antoine. *Terminus radieux*. Seuil, 2014.